



International

Journal of Human Sciences

ISSN:2458-9489

Volume 16 Issue 2 Year: 2019

The transform of the image of woman to Snow White movies from Grimm Tales to millenium Cinema

Grimm Masallarından milenyum sinemasına Pamuk Prenses filmlerinde kadın imajının dönüşümü¹

Funda Kıziler Emer²
Kübra Kerimustaoglu³

Abstract

The tale which is a narrative that hasn't an author appeared as oral custom in the beginning has become an important representative as an epic style in the written literature. The cinema which is qualified as the 7th art is a new art in comparison with the tale. And it comes forward as the most efficient and the most effective media of the modern World. Two important art , literature and cinema are linked to each other. The first goal of these arts is to show up mental behaviours of human and the realities of lives and to make it feel to the crowd of people.

The Snow White, printed in 1812 by Grimm Brothers is adapted to "the adventures of the snow White" and "The snow White and the hunter" by Tarsem Singh and Rupert Sanders in 2012. Those versions have the common contents with the tale. The snow White is observed that it has a big change even if the directors hold the content of tale with regard to place and time. The transform of the image of woman will be searched as part of 'the snow white' in those versions from the literature to the cinema.

Özet

Başlarda sözlü gelenekte meydana çıkıp yazarı belli olmayan (anonim) bir anlatı türünün adı olan masal, daha sonra yazılı edebiyat içinde yer edinerek epik türün önemli bir temsilcisi haline gelmiştir. Yedinci sanat olarak nitelendirilen sinema ise yaklaşık yüzyıllık geçmişle, arkaik çağlardan günümüze kadar varlığını koruyan epik bir edebi tür olan masala göre daha yeni bir sanat dalı olup, (post)modern dünyanın en etkin ve etkili medyalarından biri olarak öne çıkar. İki önemli sanat dalı olan edebiyat ve sinema birbirlerine kaynaklık eder. İki sanat dalının öncelikli amacı; insan hayatının gerçeklerini, kişinin ruhsal hareketlerini gözler önüne sermek ve hitap edilen kitleye bunu hissettirmektir.

Ünlü Alman Grimm Kardeşler tarafından derlenerek 1812'de basılan "Pamuk Prenses" ("Schneewitchen") masalı, 2012 yılında peş peşe Tarsem Singh ve Rupert Sanders adlı iki ayrı yönetmen tarafından "Pamuk Prenses'in Maceraları" ve "Pamuk Prenses ve Avcı" adlarıyla sinemaya uyarlanmıştır. Bu uyarlamalar tematik açıdan genel hatlarıyla masalla ortak içeriğe sahip sayılır. Yönetmenler eserin

¹ Bu çalışma Sakarya Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde yapılan yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

² Doç. Dr., Öğretim Üyesi, Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, fkiziler@sakarya.edu.tr

³ Sakarya Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, kubrakuo@hotmail.com



Keywords: Grimm brothers; Snow White; Tarsem Singh; Rupert Sanders; Mirror, Mirror; Snow White and the Hunstman; Intermediality.

[\(Extended English summary is at the end of this document\)](#)

içeriğine her ne kadar zaman ve mekan unsurları bakımından sadık kalsa da, Pamuk Prenses adlı ana kadın figürün 19. yüzyıldan günümüz milenyum dünyasına büyük bir değişikliğe uğradığı gözlenir. Medyalararası nitelikteki çalışmada; edebiyattan sinemaya yapılan bu uyarlamalarda Pamuk Prenses ekseninde kadın imajının dönüşümü araştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Grimm Kardeşler; Pamuk Prenses; Tarsem Singh; Rupert Sanders; Pamuk Prenses’in Maceraları; Pamuk Prenses ve Avcı; medyalararasılık.

1. Giriş

Bu çalışmada, Grimm Kardeşler’in, *Kinder- und Hausmärchen* adlı masal derlemelerinde yer alan “Pamuk Prenses” (“Schneewitchen”) adlı halk masalındaki (Bkz. Grimm, 1961: 237-246) ve bu masalın milenyumdaki en başarılı sinemaya uyarlamaları olan Tarsem Singh tarafından yönetilen “Pamuk Prenses’in Maceraları: Ayna Ayna Söyle Bana” (Mirror Mirror, 2012) ile Rupert Sanders’in yönettiği “Pamuk Prenses ve Avcı” (Snow White and Huntsman, 2012) filmlerindeki “Pamuk Prenses” adlı ana kadın figürün 200 yılda geçirdiği çarpıcı dönüşüm karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Herkesçe bilinen başucu masallarından biri olan “Pamuk Prenses” masalını dünya edebiyatına kazandıran yazarlar, (“Brüder Grimm” olarak tanınan) Grimm Kardeşler’dir.

Aralarında bir yaş olan iki kardeş Jacob Grimm (1785-1863) ve Wilhelm Grimm (1786-1859), memur bir ailenin çocuklarıdır. Geleceğin dünya çapında tanınan masal yazarları olacak olan bu kardeşler, yaşamlarının neredeyse tümünü beraber geçirmişlerdir. Grimm Kardeşler’den Jacob Grimm Marburg Üniversitesi’nde Hukuk Fakültesi’ne, kardeşi Wilhelm Grimm ise bir yıl sonra aynı üniversitede Edebiyat Fakültesi’ne başlamıştır. Grimm Kardeşler’in üniversite öğrenimleri sürecindeyken öğretim üyesi Friedrich Karl von Savigny ile tanışmaları yaşamlarında bir dönüm noktası oluşturur. (Bkz. Güneş, 2006, 5). Savigny’nin kütüphanesinde ilk olarak Clemens Brentano için yaptıkları şiir toplama çalışmaları, onları sonradan masallara yöneltilir ve böylece Grimm Kardeşler 1806 yılında masal toplama çalışmalarına başlarlar.

Topladıkları masalları yabancı sözcüklerden ve söz sanatlarından kaçınarak halk diline yakın yalın bir Almanca ile kaleme alan Grimm Kardeşler’in çalışmaları 1812’de sonuçlanmış, 86 tane Alman halk hikâyesi birikmiş ve bunlar, *Kinder- und Hausmärchen* (1812, 1815 ve 1822) adı altında bir derleme-kitap haline getirilmiştir. (Bkz. Frenzel, 1987, 329). Napolyon işgali altındaki Almanya’da uyanan milliyetçi ruha koşut olarak Germen halkının geçmişine, geçmişin kültürel mirasına sahip çıkmak isteyen “Grimmlere göre masalları derleyip kaleme almanın tam zamanıydı, çünkü masal anlatma geleneği gittikçe kaybolmakta, masal severler yok olmaktaydı.” (Aytaç, 2001:252). Aralarında *Almanca Sözlük*’ün (*Deutsches Wörterbuch*, Band 1, 1854), gramer ve dil tarihi çalışmalarının da bulunduğu birçok önemli eser üreterek Germanistik biliminin temellerini atan Grimm Kardeşler’in derlediği masallar, Luther’in İncil çevirisinden sonra Alman dilinde en çok basılan kitap olmuştur (Bkz. Rothmann, 2003, 146-147), Bu masallar yüzden fazla dile çevrilerek ünü tüm dünyaya yayılmıştır. Adeta bir fenomen haline gelen bu masallar, dünyanın hemen her yerinde, başta çok sayıda sinema ve televizyon uyarlamaları olmak üzere türlü medyalararası aktarımlara uğramıştır.

Heidelberg’de açılan Geç Romantik Dönem’in (1805-1808) en önemli temsilcilerinden olan Alman Grimm Kardeşler’in, dünya çapında en çok tanınan ve sevilen masallarından biri olup ilk olarak 1812’de okur karşısına çıkan “Pamuk Prenses”, tam 200 yıl sonra 2012 yılının Mart ayında Tarsem Singh tarafından sinemaya uyarlanarak “Pamuk Prenses’in Maceraları” (“Mirror, Mirror”) adıyla beyaz perdeye yansıtılmıştır. Tarsem Singh, yönetmeni olduğu bu filmde yarattığı masalsı atmosferle dikkatleri üzerine çekmiş ve kendi izleyici kitlesini oluşturmayı başarmıştır. 1961 yılında Jalandhar’da dünyaya gelen yönetmen eğitim hayatını Art Center College of Design’da tamamlamıştır. Singh yönetmenlik kariyerine, müzik sektörüne klipler çekerek başlamıştır. Bunlardan bazıları “Sweet Lullaby”, “Losing My Religion”, “Deep Forest”in klipleridir. “We will rock you” şarkısını uyarladığı reklam filmiyle ünlü Singh, dünyaca ünlü Beyonce Knowles, Britney Spears gibi şarkıcıların şarkılarına da klipler çekmiştir. Yönetmen ilk sinema filmi olan “Hücre”yi (“The Cell”) 2000 yılında çekmiştir. Ardından yönetmenin başyapıtı olarak gösterilen “Düşüş” (“The Fall”), 2006 yılında Toronto Film Festivali’nde gösterime girmiştir. (Bkz. aljazeera.com, 2019).

Yine aynı yıl çekilen Mayıs 2012 yapımı bir diğer uyarlama olan “Pamuk Prenses ve Avcı” (“Snow White and the Huntsman”) filminin yönetmeni ise Rupert Sanders’dir. Yönetmenin ilk çalışmalarını televizyon yapımları ve reklamlar oluşturmaktadır. “Cannes Lions International Advertising Festivali’nde iki ödül almıştır. 2012’de bu filmiyle yalnızca Amerika’da 20,3 milyon dolarlık hâsılatın ardından, toplamda 396.592.829 dolarlık rekor bir gişe hâsılatının ardından ünü daha da geniş kitlelere yayılmıştır. Sanders 2017 yılında da, yine başarılı bir yapım olan “Kabuktaki Hayalet” ’in (“Ghost in the Shell”) yönetmenliğini yapmıştır. (Bkz. aktuelsinema.com, 2019).

Tarsem Singh ve Rupert Sanders yönetmenliğinde gerçekleştirilen edebiyattan sinemaya bu uyarlamalar metnin orijinaliyle karşılaştırıldığında, bunların tematik açıdan genel hatlarıyla masalla ortak içeriğe sahip olduğu fark edilir. Ancak yönetmenler eserin içeriğine zaman ve mekân unsurları bakımından sadık kalsa da, 19. yüzyılda çizilen ilk “Pamuk Prenses” figürünün 21. yüzyıla gelindiğinde büyük bir değişikliğe uğradığı gözlenir. İşte bu çalışmada, 200 yıl öncesinin masal kitabından milenyum sinemasına Pamuk Prenses figürünün – ve dolayısıyla geçmişten-günümüze kadın imajının – geçirdiği çarpıcı dönüşümü ortaya çıkarmayı hedefliyoruz.

İkisi de geniş kitlelere hitap eden biri masal, diğer ikisi sinema filmi türündeki bu eserlerden masal olan ilki, epik türün temsilcisi olarak edebiyat dünyasına, sinema filmi olan diğer ikisi ise yedinci sanata dâhildir. Dolayısıyla bu çalışmada, söz konusu eserlerdeki, edebiyat ve film sanatları arasındaki medyalar arası (Intermedialität/ Intermediality) ilişkiler ekseninde çerçevesinde ‘karşılaştırmalı’ olarak incelenecektir.

2. Masal ve Sinema Kavramları

İlkin sözlü edebiyat geleneği içinde doğup, ardından yazılı edebiyatta kendine önemli bir yer edinen masal, insanın “kolektif bilinçdışı”nda (Jung)* arkaik dönemlerden günümüze dek varlığını koruyan, olağandışı/ olağanüstü unsurlar içeren, yazarı belli olmayan (anonim) bir anlatı türünün adıdır. Zimmermann masalın, epik türün kısa formları arasında en öne çıkanlardan birisi olduğunu belirtir. (Bkz. Zimmermann, 2001, 7). Almancası “Märchen” olan masal kavramının kökeni, Orta Yüksek Almanca’daki “haber, müjde” anlamlarına gelen Maere sözcüğüne dayanır. (a.g.e., 24).

Metzler Literaturlexikon adlı Yazın Sözlüğü’nde (Yıldırım’ın aktarımına göre) masalın tanımı şu şekilde yapılmıştır:

* Carl G. Jung, “kolektif bilinçdışı” kavramını şöyle tanımlıyor: “Kolektif bilinçdışı, bir deneyim tortusudur ve aynı zamanda bu deneyimin apriori’si olarak dünyanın, çağlardan beridir oluşagelen bir imgesidir.” (Jung, 1965, 107).

Dokusunu sözlü halk geleneğinden alan düşsel, gerçek ötesi, değişken anlatıdır ve her sözlü ya da yazılı tekrarlama, anlatı yeteneğine, amaca ya da biçimsel isteğe göre değişik biçimlendirilebilmektedir. Değişmeyen anlatının çekirdeğidir (olay örgüsü, değişik kişilerin bir araya gelmesi öge ve semboller, örneğin Uyuyan Prenses dokusunda dikenli çitin değişmemesi gibi, karş. Basile Perrault, Grimm'deki yazılı biçimi). Sanat masalı halk geleneğine, anonim anlatı ürünlerine yönelik olan halk masalından, tek bir defa yaratılması ve oluşturulması, yazarının belli olmasından dolayı ayrılır. Masal, Avrupa'da yeni dönemde- uzun süreli sözlü aktarımdan sonra- daha geniş çaplı toplanmış ve yazınsallaştırılmıştır (Kitap masalı). Tür ve kavram, özellikle de Grimm Kardeşler'in çok yayılmış olan masal derlemesi ile ünlenmiştir. Ancak bu derlemede geniş anlamda sözlü anlatı ürünleri, bir arada yer alırken (menkıbe, söylence, fabl da kapsamaktadır), bugünkü araştırma, masal terimi altında, genelde olağan üstü anlatıları ele almaktadır. (Fransız kültür çevresinde: peri masalları bkz. Peri hikâyeleri [...]). (Aktaran: Yıldırım, 2009, 383-384).

Gero von Wilpert de *Sachwörterbuch der Literatur* adlı Yazın Sözlüğü'nde masalı şöyle tanımlıyor:

Märchen: (zu mhd. maere = Kunde), kürzere volksläufig-unterhaltentende Prosaerzählung von phantast.-wunderbaren Begebenheiten und Zuständen aus freier Erfindung ohne zeitl. räuml. Festlegung: Eingreifen über Natürl. Gewalten ins Alltagsleben, redende und Menschengestalt annehmende Tiere und Tier-, oder Pflanzengestalt annehmende, verwunschene Menschen (Metamorphosen), Riesen, Zwerge, Drachen, Feen, Hexen, Zauberer u.a den Naturgesetzen widersprechende und an sich ungläubwürdige Erscheinungen, die jedoch aus dem Geist des M. heraus glaubwürdig werden, indem e. gedanklich mitvollzogene Unwahrscheinlichkeit die andere schon wahrscheinlich macht. (Wilpert, 1989, 547).

Yıldırım'ın belirttiği gibi, Wilpert'in tanımına göre masalarda “olağanüstü güçler” günlük yaşamın akışına karışır; “konuşan ve insan şekline giren hayvanlar, hayvan ya da bitki kılına giren insanlar (Değişim), devler, cüceler, ejderhalar, periler, cadılar, büyücüler vs. kısaca doğa kurallarına aykırı ve inanılmayacak olan görüngüler” (Yıldırım, 2009, 394) karşımıza çıkar.⁴

Masalın halk masalı (Volksmärchen) ve sanat masalı (Kunstmärchen) olmak üzere iki türü vardır: Halk masalı; gerçeklik dünyasındaki zaman, mekân ve neden-sonuç (kausalite) olgularına dayanmayan olağanüstü kişi/ varlık, durum ve olayları anlatan hikâyelere denir. (Zimmermann'ın aktarımıyla) Goethe masalı, “gerçekdışı olayları olağan veya olağanüstü koşullar altında gerçekmiş gibi” anlatan bir tür olarak tanımlar. Masalda “doğa koşulları aşılır: Konuşan hayvanlar, büyülenmiş prensesler ve prensler vardır.” Ayrıca kötünün cezalandırılıp iyinin ödüllendirildiği “naif bir ahlak anlayışı egemendir.” Yazarı anonim olan masallar, sözlü olarak nesilden nesile aktarılmıştır. “Kavimler Göçü zamanında doğudan batıya geldiği” tahmin edilen masallar, Romantik dönemde

⁴ *Metzler Literatur Lexikon*'da masal kişilerine ilişkin betimlemeler şöyledir: “Masal [...] doğa ve nedensellik yasalarının doğalmış gibi kaldırılmasıyla (değişimler, konuşan hayvanlar, bitkiler ve nesnelere vs.), hayali yaratıkların ortaya çıkmasıyla (devler, cadılar, ejderhalar vs.), [...] tek boyutluluğuyla (genelde kahraman merkezlidir), tipeleştirilmiş kişileri ile (kral, prenses, prens, kız kardeş, erkek kardeş, üvey anne vs. tarafından küçük görülen ya da onlara bağlı olan ve soylu olmayan kahramanlar), çoğu zaman isimsiz ya da çok genel geçerli isimler ile (Hans, Gretel) ya da çağrışım yapan isimleri ile (Pamuk Prenses, Kül Kedisi) ve olumlu özellikleri daha çok mağdur durumda olana verilmesiyle (fakir=iyi=güzel ya da yiğit; zengin=kötü=çirkin ya da korkak), genelde karşıt gruplardan oluşan kişileri ile (fakir/zengin, iyi/kötü, güzel/çirkin) belirginleştirilmektedir.” (Metzler Lit. Lex., 1990, 292, aktaran: Yıldırım, 2009, 395-396).

büyük önem kazanmıştır. (Bkz. Zimmermann, 2001, 24). Halk masallarının tersine, sanat masallarının yazarı bellidir. Popüler unsurları alıp felsefeyle ilişkilendiren sanat masallarına E.T.A. Hoffmann'ın "Der goldene Topf", W. Hauff'un "Zwerg Nase" ve L. Tieck'in "Der blonde Eckbert" adlı masaları örnek gösterilebilir. (Bkz. Zimmermann, 2001, 24).⁵

Bu çalışmada içinden bir masalı, milenyumun Hollywood sinema endüstrisine aktarılmış haliyle karşılaştırmalı olarak inceleyeceğimiz Grimm Kardeşlerin derleyip yayımladığı *Das Kinder- und Hausmärchen* adlı derleme kitap, halk masallarının en güzel örneklerini sunar. Masal kavramı denilince aslında "olağanüstü (olayları anlatan) masalların (Zauber Märchen) algılandığını" belirten Yıldırım'ın söylemiyle "(z)amanında Grimm Kardeşler tarafından masal derlemesi yapılmış olsa da, onlar, fabl, menkıbe ya da söylence gibi türleri de, derlemelerine eklemişlerdir. Kısaca Grimm Kardeşler, Germen mirası olabilecek ve kendilerine anlatılan her şeyi yazıya geçirerek masal terimi altında toplamışlardır. Bu nedenle, bir sınıflandırma ya da ayırma yapamamıştır." (Yıldırım, 2009, 425).

Sanatın birçok dalını kapsayan, ancak hiçbirine tam olarak eklemelenemeyen, bu nedenle de "Yedinci Sanat" olarak nitelendirilen sinema ise yaklaşık yüzyıllık geçmişiyle, arkaik çağlardan günümüze kadar varlığını koruyan epik bir edebi tür olan masala göre daha yeni bir sanat dalı olup, (post)modern dünyanın en etkin ve etkili medyalarından biri olarak öne çıkar.

Sinema kavramı, Fransızca "sinematograf" sözcüğüyle ifade edilse de, etimolojik açıdan kökeni Yunanca'ya dayanır: "sinema=sinematograf=kinematograf veya kinematografos; yani hareketin kaydı, hareketin yazılışı, tesbiti. İngilizce karşılığı "Mation Picture" aynı anlamdadır, yani "hareket halinde, hareketli resimler, görüntüler." (Norman, 1997, 13, aktaran: Pirim Şan, 2000, 1).

Sinema'nın doğum tarihi 28.Aralık.1895'te, Paris'te Capunes Bulvarı'nda bir bodrum katında gerçekleşir. Bu tarihte Louis ve Auguste Lumiere Kardeşler'in bir trenin istasyona girişi ve işçilerin paydos saatinde dağılışı gibi görüntülerden oluşan 20 dakikalık sessiz filmi 33 seyircinin karşısına çıkmıştır. (Bkz. Norman, 1997, 3, aktaran: Pirim Şan, 2000, 2).^{*} Sinema (film) sanatı, teknolojik açıdan fotoğraf makinesinin icat edilip fotoğrafçılığın geliştirilmesinden sonra ortaya çıkmıştır. (Bkz. Berger, 1999, 25-26; Gülşen, 2016, 281-313). Dolayısıyla fotoğraf sanatıyla yakından ilişkilidir. Wilpert film sanatının tanımında bunu şöyle açıklıyor:

Film (alteng. felmen = dünne Haut, nach dem F.-Material benannt) entstand im Ggs. zum kult. Ursprung des Dramas oder Theaters allg. aus techn. Vervollkommnung der Photographie und ermöglichte die Darstellung bewegter Bilder, bleibt somit trotz des Tonfilms (seit 1929) in erster Linie Bildkunstwerk, nicht Wortkunstwerk, und findet nur im Drehbuch einstweilen lit. Niederschlag. Wort wie Musik ordnen sich als andeutende Interpretation der Schau unter und bedingen andere Wirkungsmöglichkeiten, -grenzen u. künstlerische Wertmaßstäbe. (Wilpert, 1989, 299).

Gero von Wilpert'in belirttiği gibi, 1929'dan itibaren içine ses unsuru eklemelenmiş olsa da, kökeninde hareket halindeki resimler bulunduğu için sinema, öncelikli olarak bir "söz sanatı değil, görsel sanat" olarak kabul edilir.

⁵ Break ve Neubauer de halk ve sanat masallarını şöyle tanımlıyor: "Kunstmärchen ist im Ggs. zum Volksmärchen, das durch mündliche Überlieferung verändert werden kann, in Stil und Haltung das künstlerische Werk eines Dichters in seiner endgültigen Gestalt; es ist auch, im Ggs. Zum Volksmärchen, den lit. Strömungen unterworfen" (Break ve Neubauer, 1990, 218).

^{*} Ancak bu izleyiciler de izlediklerinden korkup kaçmıştır. (Bkz. Ulağlı, 2006, 279).

3. Masal ve Sinema İlişkisi ve Etkileşimi

Masal ve sinema etkileşiminden önce, genel anlamda edebiyat ve sinema ilişkisinden söz etmek gerekiyor. Ünlü Rus yönetmen Andrey Tarkovski, edebiyat ve sinema arasındaki bağlantıları şöyle açıklıyor:

Edebiyat, yazarın yeniden üretmek istediği bir olayı, iç ve dış dünyayı sözcüklerle betimler. Sinema ise doğada var olan, zaman ve mekân içinde kendiliklerinden ortaya çıkan çevremizde gözlemleyebildiğimiz ve içinde yaşadığımız malzemeleri kullanılır. Yazar önce dünyanın belli bir görüntüsünün hayalini kurar, sonra da bu hayali sözcüklerin yardımıyla kâğıda döker. Bu kesitlerden daha sonra film bütünü görüntüleri yaratılır. (Bkz.karabatakdergisi.com, 2019).

Tarkovski'nin belirttiği gibi, bu sanatlar sürekli bir yeniden üretim aşamasında olup, malzeme olarak geçmişten günümüze iç ve dış dünyamızdaki olaylar bütünü ele almaktadır. İnsanın ruhsal-zihinsel portresini çizmede geçen yüz yıllık süreçte yalnızca sözcüklerin yeterli gelmediği fark edilmiştir ve yeni milenyuma adapte olma sürecinde özellikle bu görünmeyen, içteki manevi dünyanın yedinci sanat ile görüntüye aktarımı sağlanmaya çalışılmaktadır. (Örneğin Semih Kaplanoğlu'nun 2017 yapımı "Buğday" adlı filmi bunun en yetkin örneklerinden birini sunar).

Sanatın iki önemli dalı olan edebiyat ve sinema birbirlerine karşılıklı olarak ayna tutarlar. İki sanat dalının öncelikli amacı; dünyanın, toplumun ve öznenin gerçeklerini, imkân ve imkânsızlıklarını; insan hayatının farklı kesitlerini, bireyin ruhsal-zihinsel-fiziksel dünyasındaki deneyimlerini gözler önüne sermek ve hitap edilen kitleye bunu hissettirmektir.

Kökeninde sözlü halk kültürü geleneğinin bir ürünü olup sonradan yazılı edebiyat geleneğine yerleşen masallar, zaman içinde edebi türlerin görselleşmesi ile birlikte yedinci sanat olarak da bilinen sinema ile iç içe geçmiştir. Bu bağlamda sinema, sanatın diğer alanları arasında en güçlü bağımlı edebiyatla kurmuştur denilebilir. Durmaz bunu şu şekilde açıklıyor:

Edebiyat ve sinema kendilerine ait anlatma biçim ve teknikleriyle kitlelere ulaşmayı amaç edinen iki farklı sanat dalıdır. Bu bağlamda edebi eserler çoğu zaman sinemanın ilham kaynağı olmuş ve görsel dünyanın yapı taşlarını oluşturmuştur. Her iki sanat dalı kurgusal olan yapılarını; insan, mekân, olay, zaman gibi dış dünyadan alınan unsurlarla kendi sistemine göre yeniden biçimlendirir. Bu yönüyle gerçeklik olgusu masal, roman ve sinemada yeni bir boyut kazanır. (Durmaz, 2013, 23).

Edebi eserleri okuma ediminde zihnimizde uyanan görüntü ve imgeler, aklımızda yer edinen duygu ve düşünceler sinema sanatı aracılığı ile görsel ve işitsel bir somutluk kazanır. Masalların iletmek istediği duygu; sözle, yazıyla ve kitapla okuyucuya ulaşırken; sinemada yönetmen, senaryo, görüntü, ses gibi unsurlarla izleyiciye iletilir. Ama amaç noktasında iki sanatın da birlikteliğinden söz edilebilir. Edebiyat ve sinema sanatına dair pek çok işlev, ister görüntüye dayalı ister dilsel-sözel platformda olsun, temelde ikisi de bir duyguyu/ deneyimi/ yaşantıyı, okura/ izleyiciye yansıtma/ aktarma/ hissettirme amacına hizmet eder.

Masal ve sinema sanatı arasındaki ilişkilere gelince; "(k)ökeninde ayinsel, büyüsel ve dönüşümsel vurguları taşıyan masal, sinema icadının ilk döneminden beri fotoğraftan teslim aldığı misyonu hareketli tablolar üzerine yerleştirir" diyen Abisel, bu iki sanat arasındaki etkileşimi şöyle açıklıyor:

Bu noktada masalın anlatsal kodları, sinemanın teknik kodlarına dönüşür ve büyüsel atmosfer; kurgu, sur imposition (üst üste bindirme), stop motion (duraksamalı hareket), reverse motion (tersine hareket), substitution splice (var olan görüntüyü kaybetmek ve yerine anında başka görüntü getirmek) gibi kurgu teknikleriyle sürdürülür. Fantezi niteliğinde kısa öyküler anlatabilme olanağını fark edip kullanan Melies, bir anlamda

illüzyonizmin sinemadaki karşılığını geliştirmiştir. Melies'in asıl ünü fantastik öykülerinden kaynaklanır: kaybolan kadınlar, hayaletli şatolar, sihirli aynalar sergileniyor; gövdelerinin yarısı kesiliveren insanlar havada uçabiliyor, hayvanlar insan, insanlar hayvan oluveriyordu (Abisel, 2007, 53-54, aktaran: Tunalı 2017, 364).

Masal ve sinema ilişkisini antropolojik açıdan ele alan Morin ise masalların büyü atmosferini beyaz perdeye taşıyan sinemayla ilişkilendirdiği büyü tekniklerinin, aslında tam da günlük yaşamın “belirgin aşikârlığı(nın) içinde olduğunu vurgulayarak, duygulanım ve büyü için aynı anda çifte referans veren *Supernatural Atmosphere*'in bu büyüsüz durumu pekiştirdiğini” savlar. Ona göre “photogenie (fotojeni), filmin mitik bir embriyonudur, yani insan gözüne görünmeyen hayaletimsi bir şeydir.”⁶ (Morin, 2005, 21, aktaran: Tunalı, 2017, 364). Kökeninde büyü, sihir, fantezi vb. kaynaklar olan masallardan sinemaya yapılan uyarlamalar bu anlamda daha geniş bir antropolojik boyut kazanır.

Günümüzde masal ve sinema arasındaki ilişkiye genel olarak bakıldığında, sinema sanatının teknoloji yoluyla beyaz perdeye yansıttığı masalarda, bunların belleklerde yer edinmiş içeriğine olabildiğince sadık kalmaya çalışıldığı ve sözsöz/ dilsel imgenin, – milenyum dünyasına uygun bir kılığa büründürülerek – görsel imgeye dönüştürülmesine yöneldiği gözlenir. Halk arasında en çok popülerlik kazanmış olan geleneksel masallardan yola çıkılarak sinema medyasına yapılan uyarlamalar belli bir estetik kaygı taşısa da, masalların genel çatısı keskin dramatik değişimlere uğratılmaksızın sinemaya aktarılır.

4. Edebiyat Uyarlamaları ve Medyalararasılık

Kabaca, herhangi bir sanat ürünün, onu oluşturan bileşenler göz önüne alınarak başka bir sanat ürününe aktarımına “uyarlama sanatı” denir. Uyarlamada öncelikli olarak uyarlamamanın kaynak (orjin) eserden yola çıkılarak yapılması önem taşır. Uyarlama kavramı; “edebiyat metnini okuma, yazılı dili görsel dile çevirme ve metni yorumlama” şeklinde üç ayrı süreci içinde barındırır. Yapılan çözümlenmelerde bir metnin anlam(lar)ı yazarda, metinde veya okurda aranabilir. Bu üç unsurdan hangisi öne çıkarılırsa, metnin semantik açımları da o tarafa doğru yönelim gösterir. (Bkz. Kale, 2010, 268).

Vachel Lindsay, 1922'de “hareketli görüntülerin doğasında masalın olduğunu” (Lindsay'dan aktaran: Moen, 2013, 79), *The Photoplay: A Photoplay: A Psychological Study*'de Hugo Münsterberg ise masalların ve fantastik formların sinemanın estetik düşüncesi ile ayrılmaz bir bütün oluşturduğunu (Münsterberg'den aktaran: Moen, 2013, 79) belirtir. Sinemanın doğum anından günümüze kadar masaldan sinemaya aktarılan filmler arasında en çok Grimm Kardeşlerden, Perrault'dan ve Andersen'in masallarından yapılan uyarlamalar dikkati çeker. Bilindik masallar olan “Der blaue Bart” (“Blue Beard”), “Rotkäppchen” (“Little Red Riding Hood”), “Schneewittchen und Die Sieben Zwerge” (“Snow White and Seven Dwarfs”), “Hänsel und Gretel” (“Hansel and Gretel”), “Der Froschprinz” (“The Frog Prince”), “Dornröschen” (“Sleeping Beauty”) ve “Aschenputtel” (“Cendrillon/ Cinderella”) birçok kez sinemaya uyarlanmış ve hala da uyarlanmaya devam etmektedir.

⁶ Tunalı, Morin'in bunu “daha çok ilkel insanlardaki “ikiz” duygusundan yola çıkarak sinemadaki ikizin boyutlarını geniş bir şekilde detaylandır(dığını)” savlar. “Diğer kuramcılar gibi o da özellikle ilk sinema filmlerinde büyüsüz bir atmosfer yaratılması adına superimposition (üst üste bindirme hareketi)'nin yeni bir dönüşümü haber verdiğini, bunun sinemanın başlangıç hareketi için son derece kayda değer olduğunu çünkü böylece “uyandırılmış büyü”nün tanıdık (eski insanların imgelemine ilişkin olarak) karakterini verdiğini belirtir.” (Morin, 2005, 51, aktaran: Tunalı, 2017, 365).

Wilpert *Sachwörterbuch der Literatur* adlı Yazın Sözlüğü'nde edebiyat uyarlaması kavramını ("Verfilmung") şöyle tanımlıyor:

Verfilmung, die Bearbeitung (Adaptation) e. lit. Werks (Drama, Roman, Erzählung, Epos u.ae.) und dessen Inszenierung für den Film. Sie bedingt meist einige, je nach Ambition und Sachlage oberflächl. oder tieferegreifende Umformungen und Verzerrungen der Vorlage bei der Übertragung in e. anderes, eigengesetzl. Ausdrucksmedium und beim Zuschnitt auf e. breiteres Publikum, die fast überall zu e. Zerstörung wesentl. Züge und Strukturen des (zumal ep.) Werkes führt und allenfalls durch hervorragende Schauspieler- und Regieleistungen ausgeglichen werden kann, dann aber das Vorstellungsvermögen des Lesers auf Figuren und Umwelt der einmalig verwirklichten Darstellung eingrenzt. (Wilpert, 1989, 993).

Edebiyat ve sinema iki ayrı sanat dalı olarak iletişim alanında farklı birer medyaya karşılık gelmektedir. Edebiyat ve sinema "(f)enomenolojik dünya görüşü doğrultusunda ideal biçimlerin algılanabilir kılındığı, sanatın sınırlarının izin verdiği ölçüde dünyayı temsil eden yeni bilgi taşıyıcı rolündeki estetik sanat kavramının ürünleri" (Luhmann, 1997, 16) arasında, ilk sıralarda yer alır. Bu iki medya arasındaki etkileşim aslında yeni bir durum olmayıp sinemanın ortaya çıkışından günümüze kadar devam eder. Edebiyattan sinema sanatına yapılan uyarlamalarda en çok masal ve roman gibi epik türden metinler malzeme olarak kullanılsa da, drama ve şiir türünden eserlerden de yararlanılabilmektedir. Uyarlamalarda en sık başvurulan yöntemlerden biri, metindeki yer-uzam-kısa bileşenlerinin modernize edilerek günümüzün milenyum dünyasına adapte edilmesidir. Aynı bir medya oluşturan bu uyarlamalar; edebiyat ve film arasında bir (ara)konuma sahiptir. Bu nedenle de ne yalnızca sinema sanatının ne de yalnızca edebiyat biliminin çatısı altına alınabilirler, hatta bu ara konumları yüzünden kendine yeter, bütünlüklü bir sanat eseri olarak görülmedikleri bile savlanabilir. Güzel sanat dallarının bir alt dalına eklenerek yedinci sanat adını alan bu yeni medyanın, kendinden öncekilerle arasında göbek bağı bulunmaktadır. (Bkz. Keleş, 2017, 169).

Yukarıda da belirtildiği gibi masalların, romanların, şiirlerin filmlere uyarlanması bir tür medya değişimine örnek olmakta ve bu da, medyalararasılığın bir alt grubu olan medya değişimi alanında yer edinmektedir. Medyalararasılık kavramı ilk olarak 1983'te Hansen-Löve tarafından kullanılmış (Schröter, 2011, 2, aktaran: Sakallı, Akemoğlu, 2016, 66) olup, ilk defa somut şiirler ve performans sanatlarının isimlendirilmesi için 1966 yılında Dick Higgins tarafından lanse edilmiştir. (Poppe, 2007, 19; aktaran: Keleş, 2016, 75).

Ersel Kayaoğlu "medyalararasılık" kavramını şöyle açıklıyor:

Medyalararasılık, medyalar arasındaki karşılıklı etkileşimden yararlanmak üzere yazarlar ve sanatçılar tarafından kullanılan estetik bir yöntem olarak tanımlanabilir. Belli bir medyaya özgü teknikler, konular, anlatım biçimleri, söylemler vs. başka bir medyada taklit ya da konu edildiğinde, bu yabancı medyanın teknikleri, biçimleri, söylemleri ve içerikleri konu eden ya da öyküden medyaya bir anlamda dâhil edilmiş oluyor. Böylece bu öyküden ya da konu eden medyanın sınırlarını genişlen ona bir anlam ve özellik katan durumlar ortaya çıkabiliyor. Buradan hareketle, en genel anlamıyla medyalararasılık, konvansiyonel olarak farklı oldukları kabul edilmiş en az iki ayrı ifade ya da iletişim medyasının bir sanatsal üründe fark edilebilir ve kanıtlanabilir biçimde yer alması olgusunu ifade eder. (Kayaoğlu, 2009, 9).

Kayaoğlu'nun da belirttiği gibi, medyalar birbirleri ile karşılıklı olarak daimi bir etkileşim içindedir. Bu etkileşim sürecinde yeni oluşumların yaratımı aşamasında eski ve yeni sürümlerde nelerin eksiltip çıkarıldığı, yeni oluşumlarda ise görsel, işitsel ve yazılı düzlemlerde nelerin eklendiğini çözümlenmek önemlidir. Birbirinden bağımsız birden çok medyanın arasındaki ilişki yelpazesi değişik gruplar altında sınıflandırılmaktadır. Keleş'in aktarımına göre "(i)lk olarak Rajewsky

tarafından gerçekleştirilmiş bu sınıflandırma, medya kombinasyonu (birleşimi), medya değişimi (Medienwechsel) ve medyalararasılık ilişkileri (intermediale Bezüge) şeklinde üç farklı biçimde ayrılmaktadır.” (Rajewsky, 2002, 199; aktaran: Keleş, 2016, 79).

Keleş, bunlardan “medya kombinasyonunu”, farklı iki medyanın birbiri ile ilişkilendirilmesi olarak açıklamaktadır. Bir medyanın diğer medyaya konu ve içerik olarak alıntılanmasına “medya transformasyonu” denir. Geçmişten günümüze dek gerçekleştirilen uyarlamalar hep bu şekilde, medya dönüştürümüyle sağlanmıştır. Ancak burada yalnızca olduğu gibi bir aktarma veya kaynaştırmanın değil, yorumlayıp anlamlandırarak yeni bir oluşum/ anlam yaratma sürecinin de söz konusu olduğunu belirtmek gerekir. (Bkz. Keleş, 2016, 74-81). Medyalararasılık yöntemleriyle gerçekleştirilen uyarlamalarda orjin metindeki (masallardaki) karakterler açısından bakıldığında, bunların sinemada metne uygun olarak yapılandırılmayıp günümüz milenyum dünyasına uygun olarak yeniden şekillendirildiği görülmektedir.

Sonuç olarak birbirinden değişik alanlara ait olan yazılı ve görsel medyaların farklı değerlendirilmesi gerektiği görülmektedir. Yönetmenler uyarlama yaparken edebi metnin orijinal yapısından sıyrılarak onun, sinemasal hikâyelemenin bir ögesine dönüştürülmesini sağlamaktadır. (Ancak estetik kaygıdan öte ticari bir kaygı taşıyor olması, sinema uyarlamalarında kitlelerin dikkatini çekmek için bazı değişikliklerin yapılmasına açık kapı bırakır). Masalın dilsel metin düzleminden, görsel-ışitsel açıdan somutluk kazanarak sinema medyasına dönüştürülen sinema uyarlamaları ana karakterler açısından incelendiğinde, yukarıda da belirttiğimiz gibi, uyarlamaların metnin orijinaline sadık kalmadığı, geçmişten günümüze masal kahramanlarının belirgin değişimlere uğradığı gözlenmektedir. Nitekim bu durum, Grimm Kardeşler’in “Pamuk Prenses” masalında oldukça belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Pamuk Prenses beyaz perdeye uyarlamasında, 200 yıl öncesinin masalında kendisine çizilen edilgen (pasif) kadın imajının çerçevesinden çıkarak etkin ve güçlü bir kadın kimliğine bürünmüştür.

5. Milenyum Sinemasında Değişen Kadın İmgesi

Yedinci sanatın halk hikâyelerindeki ve masallardaki kahramanları ilgi çekecek biçimde beyaz perdeye yansıtmasıyla masaldaki dinleme ediminin yerini, geniş kitleler tarafından seyredip dinleme edimi almıştır. Toplu olarak seyretmenin katkısıyla, toplumsal ve ahlaksal mesajların geniş kitlelere aktarımı daha kolay bir hale gelmiştir. Sarı ve Ercan’ın söylemiyle “(h)er toplumun kendine ait alışkanlıkları ve genel kabul gören bir yaşam tarzı, dünya görüşü ve üyelerine biçtiği bir takım kalıplaşmış rol dağılımları vardır ve bunlar, o toplumun kültürel kimliğini oluşturmaktadır.” (Sarı ve Ercan, 2008, 75).

Sinema sanatı topluma benimsetilmeye/ empoze edilmeye çalışılan duygu ve düşüncelerin aktarılmasında, yaşayış ve davranış kalıplarının yerleştirilip şekillendirilmesinde, toplumsal/ kültürel/ ideolojik/ cinsel kimliklerin (alt-yapıdaki değişiklikler doğrultusunda sürekli olarak yeniden) inşa edilerek geniş kitlelere yayılmasında oldukça etkili ve önemli bir araçtır. Ulağlı’nın söylemiyle “(i)lk izleyicilerini korkutup kaçırın sinema, bugün milyarlarca insanı kendine çeken (...) bir sanat haline dönüşmüştür.” (Ulağlı, 2006, 279).

Bu bağlamda sinema sanatında, özellikle de inceleme konumuz olan masaldan sinemaya yapılan uyarlamalarda kadın ve erkek cinsiyetleri arasındaki rol dağılımlarına, kültürel/ cinsel kimlik kodlamalarına baktığımızda, bunun keskin dönüşümler yaşadığı gözlemlenir. Sinemadaki (aslında genel anlamda sanat alanındaki) kadın imajının dönüşümü, aslında içinde yaşanılan dönemin egemen ekonomik, ideolojik, sosyo-kültürel şartlarına göre biçimlenmektedir.

Nutku, 19. yüzyıldan 20. yüzyıla sinemadaki kadın imajını şöyle özetliyor:

Kadının sinema sanatına girmesi 19. yüzyıl sonunda başladı, 20. yüzyıl içinde de tüm dünya tarafından tanınan kadın yıldızlar var etti. (...) Ancak büyük sermaye gerektiren film yapımı ticarete dayalı büyük bir endüstriyi var ettiğinden, kadın genellikle bir ticaret metası durumuna gelmiştir. Çünkü onların ününün bir bölümünü ortaya çıkaran reklam medyası, Marilyn Monroe'nun bacaklarını, Brigitte Bardot'un dudaklarını, Sophia Loren'in göğüslerini pazarlayarak en geri bırakılmış ülkelerin en ücra köşelerinde bile bu dişilerin görüntüleri birer fetiş katına yükselmiştir. (Nutku, 2009, 115, aktaran: Oruç 2015).⁷

Nutku'nun belirttiği gibi, sinemada ticari bir kazanç olarak görülen kadınlar erkek egemen düzen ve söylem tarafından var edilmiştir. Bu eril bakış'ın egemenliğinden dolayıdır ki sinemada – tıpkı edebiyat alanında olduğu gibi (bkz. Emer Kızılar, 2017, 133) – kadının toplumdaki yeri ikinci plana atılmış ve kadını salt cinsel bir “ticaret metası” konumuna indirgemıştır.

Kadının sinemadaki yansımaları, bedeni açısından değil, kimliği açısından ele alındığında, yine ataerkil düzenin arzu ve beklentileri doğrultusunda yapılandırılan bir kadın imgesiyle karşılaşılır. “Geleneksel filmlerde erkekler eylemleriyle kadınlar da onlarla olan ilişkileriyle tanımlanırlar. Kadınlar eril düşlemin, korkunun ve imgelemin ürünüdürler. Edilgen ve yardıma muhtaç olarak sunulmaktadırlar.” (Çayırıcıoğlu, 2014, 70). Örneğin yetmişli yılların sinemasında kadın evine bağlı, erkeğin himayesinde, onun tarafından korunup kollanan, duygusal, güçsüz ve edilgen bir portreyle temsil edilirken (bkz. a.g.e.), günümüz milenyum sinemasında bu durumun, tıpkı gerçek dünyada olduğu gibi oldukça değiştiği gözlenir. Kadın imgesine yeni bir bakış açısı getiren günümüzdeki filmlerle, seyirciye kadının toplumdaki yeni yerinin aktarımı sağlanmaktadır; yani kadın artık güçsüz, silik, arka planda, öteki konumunda bir imge olarak gösterilmemektedir.

Pamuk Prenses masalında gözlemediğimiz gibi, özellikle masallardan sinemaya yapılan uyarlamalarda; yardıma muhtaç, başı belaya giren ve onu bu beladan kurtaracak bir kahramana ihtiyaç duyan edilgen kişiler olarak sergilenen masal kadınlarının;⁸ savaşçı, güçlü, mücadeleci, özetle erkek hegemonyasına ihtiyaç duymayan, boyun eğmeyen, tersine bununla açık bir mücadeleye girişen güçlü kadın tiplerine dönüştürüldüğü fark edilir. (Bununla birlikte kadın tiplerinin beyaz perdeye aktarılırken, fiziksel görünüşlerinde güzellik ve çekicilik esasına dikkat edilerek sunulması ticari kaygının yine öne çıktığını göstermektedir).

Son yıllarda Hollywood sinemasında kadının geleneksel anlamdaki edilgen konumundan çıkarıldığı ve aktif bir konuma yerleştiği figürler beyaz perdede giderek artmaktadır. Bu duruma en büyük etken olarak gösterilecek neden; içinde yaşadığımız (post)modern, (post)endüstriyel, (post)kapitalist dönemde kadının kamusal alanda hemen her konuda aktif bir rol üstlenmesidir,⁹ yani Marxist terminolojiye göre alt-yapıdaki değişikliklerin üst-yapıyı belirlemesidir. Saptadığımız bu olgu, “Pamuk Prenses ve Avcı”, “Pamuk Prenses’in Maceraları” filmlerinin iki farklı yönetmeni tarafından (masaldakine karşıt olarak; kendi ayakları üzerinde duran, erkeğe bağımlı olmayan, haksızlığa boyun eğmeyip savaş açan) güçlü bir Pamuk Prenses figürünün çizilip sunumuyla beyaz perdeye net bir şekilde yansıtılır.

⁷ “Elizabeth Taylor’un menekşe gözleri, mücevherleri ve aşkları manşet olmuş, sinema tanrıçalarının giyimleri, makyajları, tavırları, birçok genç kızın ideali olmuştur” (Bkz. <http://www.mimesis-dergi.org/2015/05/oyunculuk-tarihinde-kadının-yeri/> (Kemal Oruç) .

⁸ “Kadınların, zayıf ve sürekli korunmaya gereksinim duyan figürler olarak sunulmasıyla ataerkil düzen daha çocuklukta dayatılır. Bunun sonucu olarak kadınlara kendi bireysel gelişimi için herhangi bir çaba harcamaması gerektiği, zaten boyun eğdiği ve eril söylemlere göre yaşamın devam ettirdiği sürece, kendisini, bu hayattan kurtaracak beyaz atlı prenslerin olduğu benimsetilir.” (Sarı ve Ercan, 2008, 74). Ayrıca bkz. (Sekmen, 2017, 828).

⁹ Kadın kimliğinin ve hareketlerinin batı dünyasındaki dönüşümü için (bkz. Kızılar, 2009, 373).

6. Masal ve Sinema Bağlamında Bir Karşılaştırma: Pamuk Prenses

Burada, Grimm Kardeşler'in "Pamuk Prenses" ("Schneewittchen", 1812) adlı masalındaki ana kadın figür olan Pamuk Prenses'in, Tarsem Singh tarafından yönetilen "Pamuk Prenses'in Maceraları: Ayna Ayna Söyle Bana" ("Mirror Mirror", 2012) ile Rupert Sanders'in yönettiği "Pamuk Prenses ve Avcı" ("Snow White and Huntsman", 2012) filmlerindeki dönüşümü karşılaştırılacaktır.

Masalda iki önemli kadın karakter vardır: birinci planda iyi kalpli Pamuk Prenses, ikincil planda ise kötü kalpli üvey anne figürü. Grimm Masallarında yer alan kadın figürleri genellikle erkek egemen kültürün etkisi altında kalan kadınlardır ve kadınların üstlendiği roller, birbirinden oldukça farklıdır. "Bağımlı kadın, bağımsız kadın, üvey anne, üvey kız kardeşler, fakir kadın, cadı, güzel kadın, masum ve saf kadın, büyükanne bunlardan bazılarıdır." (Demirer Şahin, 2014: 54). Ancak biz bu çalışmada, masaldaki iki ana kadın figürden – üvey anne karakteri aynı kalıp büyük bir kimlik dönüşümü göstermediği için – yalnızca Pamuk Prenses temel alınacak ve Pamuk Prenses'in büyük ruhsal dönüşümünün gerçeklik dünyasıyla bağlantılarına değinilecektir. Modern toplumların önemli sorunu haline gelen kadının özgürleşmesi ve bireyselleşmesi sorunsalının, masaldan filme yol alan iki yüzyıl içinde geçirdiği büyük ruhsal dönüşüm irdelenecektir.

Konusunu hepimizin yakından bildiği Grimm Kardeşler'in masalında Pamuk Prenses, daha doğduğu anda iyi kalpli bir Kraliçe olan güzel annesini kaybeder. Babası, iki kızı olan bir kadınla evlenir. Ancak bu hain kadın, gündün güne güzelleşen Pamuk Prenses'i kendisinin tek rakibi olarak görür ve bir avcıya ormanda onu öldürmesini emreder. Ancak ona acıyan avcı bunu yapmaz. Ormanda korkuya kapılan Prenses, sonunda küçücük bir ev bulur ve hemen içeri girip sığınır. Cücelere ait olan bu evde kalmaya başlar. Ancak Prenses'in varlığından haberdar olan kötü kalpli Kraliçe ona türlü tuzaklar kurar.

Bu masalda Pamuk Prenses; yardıma, hatta kurtarılmaya muhtaç, edilgen ve zayıf bir kadın imgesi sunar. İyi kalpli Pamuk Prenses, masalın kötü kalpli Kraliçesi (ki bu Kraliçe, aynı zamanda onun güzellik takıntılı üvey annesidir) ile hiçbir şekilde savaşmaz, tam tersine onun hazırladığı tuzaklara safça kanıp mağlup olur. Güzel, masum, saf, iyi kalpli, ancak bir o kadar da güçsüz ve edilgen Prenses karakteri, masalın sonuna kadar varlığını en küçük bir değişim göstermeksizin aynı şekilde sürdürür. Ancak bu saflığı sonunda onun hayatına mal olur; yaşlı bir kadın kılığına giren kötü kraliçenin sunduğu zehirli elmadan aldığı bir ısırıkla ölür. Bu kadar güzel bir genç kıza kara toprağa gömmek istemeyen cüceler, onu camdan bir tabuta koyar. Bir gün beyaz atıyla ormana gelen ve camdan tabut içindeki Pamuk Prenses'i görüp âşık olan bir Prens, onu alıp sarayına götürmek ister. Onu görmeden yaşayamayacağını söylemesi üzerine cücelerden izin alır. Camdan tabutundaki Pamuk Prenses, Prens'in hizmetkârlarının sırtında taşınır. Yolda onu taşıyan adamların ayağı çalılığa takılıp tökezleyince, Prenses'in ısırıldığı zehirli elma boğazından dışarı fırlar:

Der Königssohn liess ihn nun von seinen Dienern auf den Schultern forttragen. Da geschah es, daß sie über einen Strauch stolpten, und von dem Schütter fuhr der giftige Apfelgrütz, den Sneewittchen abgebissen hatte, aus dem Hals. Und nicht lange, so öffneten es die Augen, hob den Deckel vom Sarg in die Höhe, und richtete sich auf, und war wieder lebendig. "Ach Gott, wo bin ich?" rief es. Der Königssohn sagte voll Freude: "Du bist bei mir", und erzählte, was sich zugetragen hatte, und sprach: "Ich habe dich lieber als alles auf der Welt; komm mit in meines Vater Schloß, du sollst meine Gemählin werden." Da war ihm Sneewittchen gut und ging mit ihm, und ihre Hochzeit ward mit großer Pracht und Herrlichkeit angeordnet. (Brüder Grimm, 1961, 245).

Bu yeniden canlanma/ kurtarıma sahnesi, onu alıp sarayına götürmek isteyen yakışıklı Prens sayesinde gerçekleşir. Daha açık bir anlatımla, Pamuk Prenses aslında bir erkeğin himayesine geçtiği an, kurtuluşa erer. Bu himaye altına alınma, kadının edilgen ve zayıf bir karakteri olduğunu imlemektedir. Pamuk Prenses, o dönemin egemen mentalitesine koşut olarak erkeği tarafından korunup kollanan, güven altına alınan (ve cücelerin evine yerleştiği andan itibaren yaptığı gibi, evin

içinde erkeğ(in)e hizmet eden) güçsüz bir kadın imajı çizer. Nitekim Sarı ve Ercan da, bunu şöyle açıklıyor:

'Pamuk Prenses' masalında Pamuk Prenses, kötü kalpli üvey annesi tarafından güzelliğinden dolayı sevilmeyen, canını bağışlayan avcı tarafından ormanda serbest bırakılan ve ormanda kaybolarak yedi cücelere sığınan küçük bir kızdır. Bu masala feminist perspektiften bakıldığında farklı kadınlık rollerinin söz konusu edildiği hemen göze çarpar. Pamuk Prenses'in, yaşamını kurtarmak için ormanın derinliklerine yaptığı kaçış eylemi, onun açık uzamdan kapak bir uzama, yani bir kulübeye sığınmasıyla son bulur. Kulübeye girer girmez, kadınlara biçilen geleneksel roller kendini göstermeye başlar. Kadın olmasından dolayı ona öğretilen temizlik, yemek yapma, bakım gibi rolleri hemen ortaya çıkar. Pamuk Prenses kötü kalpli üvey annesinden kaçmış, fakat kadın kimliğinden kaçamamıştır. Kadınlık şablonuna göre eğitilen ve şekillenen Pamuk Prenses'in aciz ve güçsüz bir kimlik olarak onu koruyacak güçlü bir erkeğe gereksinimi vardır. Masalda erkekler ilk planda onu güzelliğinden dolayı öldüremeyen avcı olarak, daha sonra yemeklerini ve bakımlarını üstlendiği yedi cüceler olarak ve masalın sonunda evleneceği beyaz atlı prens olarak karşımıza çıkar. (Sarı ve Ercan, 2008, 70).

Pamuk Prenses'in tam 200 yıl sonra beyaz perdedeki ilk yansımasına; Tarsem Singh tarafından yönetilen "Pamuk Prenses'in Maceraları: Ayna Ayna Söyle Bana" ("Mirror Mirror", 2012) adlı filme baktığımızda ise, milenyum dünyasında kadının toplumsal hayatındaki rolünün gözle görülür biçimde değişmesine koşut olarak, büyük bir dönüşüm yaşadığına şahit oluruz. Nasıl gerçek dünyada kadınlar, toplumsal hayatta artık eskisine oranla daha aktif bir rol oynamaktaysa, bu filmde de – milenyum sinemasındaki diğer kadın temsilleri için de geçerlidir bu – kadın artık söz sahibidir ve kendi hayatı için savaşır. "Mirror Mirror"da, Pamuk Prenses'in kötülüğe karşı baş kaldırışı ve savaş vermesi dikkati çekmektedir.

Pamuk Prenses'in filmde ilk başkaldırısına sebep olan cücelerdir. Cücelerin kraliyetin vergisini çalmasıyla başlayan olaylar zincirinde Pamuk Prenses, (Robin Hoodvari bir tavırla) onların çaldığı paraları halka geri verir. Cücelerin çalınan paraları kurtardığını söyleyerek, kötü kalpli cadının halkın üzerinde cüceler hakkında yarattığı kötü imajı kaldırmaya ve onları kahraman ilan etmeye çalışır. Cüceler önce Pamuk Prensesi kulübelerinden göndermeyi düşünse de, aralarında konuştuğuktan sonra göndermeme kararına varırlar. Pamuk Prenses'e onlardan biri gibi olmalarını söylerler ve onlar gibi hırsızlık yapmasını isterler. Pamuk Prenses onlara hırsızlıkla ilgili düşüncelerini yüksek bir ses tonuyla açıklar. Bunun üzerine cüceler, fesat Kraliçeden onu durdurmak için çaldıklarını söyler ve onu da hırsızlık yapmaya ikna ederler. Bunun üzerine Pamuk Prenses çaldıkları her şeyi halka vermeyi şart koşar(Singh, 2012, 00:48:23). O günden itibaren cüceler Pamuk Prenses'e, kendine dair bir önyargıdan ibaret olan zayıflığını alt edebileceğini, her açıdan güçlü olup hertür koşul altında kazanabileceğini öğretirler. Cücelerden aldığı eğitimle kendi güçlerinin farkına varan Pamuk Prenses, akıl oyunlarının yanısıra kılıçla savaşmayı da çok iyi öğrenir. (Singh, 2012, 00:50:22).

Bu sırada Prens haydutları yakalamak için kraliçenin askerleri ile ormana girer ve orada Pamuk Prensesi görür, onun ölmediğini ve kraliçenin yalan söylediğini anlar. Aralarında geçen kısa süreli kılıç savaşı esnasında Pamuk Prenses ona doğruları anlatmaya başlar. Prens onun hain olduğunu düşünür. Pamuk Prenses tarafından soyulmuş bir halde saraya geri döner. Kötü Kraliçe'ye Pamuk Prenses'in ölmediğini ve aklının gayet başında olduğunu, kendisinin kandırıldığını söyler (Singh, 2012, 00:56:34). Kraliçe kara büyü yaparak Pamuk Prenses'in yaşadığı yere kuklaları ile saldırır ve orayı yerle bir eder. Kraliçe onlara daha fazla zarar vermemesini istiyorsa, Prenses'in orayı terk etmesi gerektiğini belirten bir mektup bırakır. Fakat Prenses onları bırakıp gidemez ve cüceler de krallığın geleceği için savaşması konusunda ona tam destek verir.

Pamuk Prenses pes etmeyip düğüne gider. Kraliçenin yaptığı büyüün tesiri altında olan Prensi düğünden kaçırır. Onu öperek büyüün etkisinden kurtarır ve Prens eski haline döner. Ancak kötü kraliçe ona saldırmak için çoktan yola çıkmıştır. Gece yarısı çöktüğünde onlara saldırır. Pamuk Prenses yedi cüceleri ve Prensi kulübeye kitler ve kılıcıyla dışarı çıkarak, kraliçeye tek başına meydan okur. Prens, cücelerden aldığı anahtar ile kulübeden çıkar ve kapıyı onların üstüne kilitleyerek, Pamuk Prensesi aramaya başlar. Arka arkaya çarpışarak birbirlerini bulurlar. Kötü kraliçenin üzerlerine saldırdığı canavar, Pamuk Prensesi öldürmeye yelteğinde kız boynundaki ay şeklindeki kolyeyi kılıcının yardımı ile sökerek kopartır ve böylece büyü bozulur. Canavar, Pamuk Prensesin babasına dönüşür. Kral başa geçer, Prens ve Prenses evlenir (Singh, 2012, 01:31:39). Filmin sonunda kötü kalpli cadı düğüne gelir ve Pamuk Prenses'e düğün hediyesi olarak elma takdim eder. Fakat Pamuk Prenses elmanın zehirli olduğunu anlar ve bir dilimini ona uzatır.

Görüldüğü gibi filmde, orjin masaldakinden farklı olarak kötülüğe ve zulme karşı mücadele veren, savaşçı ve güçlü bir kadın portresi çizen Pamuk Prenses, bu zorlu savaşı masaldaki gibi bir “beyaz atlı Prens” (Prensin öpücüğü) sayesinde değil, bizzat kendi çabasıyla, hem bilek hem de akıl gücüyle kazanır.

Rupert Sanders’in yönettiği “Pamuk Prenses ve Avcı” (Snow White and Huntsman, 2012) adlı filmde de buna benzer bir Pamuk Prenses figürüyle karşılaşırız. Burada kraliçe Pamuk Prenses’i hapse atar ve yaşamını orada sefalet içinde sürdürmesi için çaba harcar. Ancak Prenses günün birinde kraliçenin kardeşinin ona tacizi esnasında saraydan kaçmayı başarır. Kraliçenin askerleri onun peşinden gider. Kaçtığı esnada attan düşer, buna rağmen pes etmez ve ormanın derinliklerine doğru koşar. Orman büyüdür ve Pamuk Prenses yorgunluktan ormanda bayılmıştır. Sınirden küplere binen Kraliçe sarayında kardeşine bağırıp çağırır; “Nasıl oluyor da küçük masum bir kız, kardeşimi aptal yerine koyabiliyor” (Sanders, 2012, 00:33:16). Pamuk Prenses’in saf ve güçsüz olduğunu vurgulayan kraliçe, onun karakterini küçümser. Kraliçenin gözünde Pamuk Prenses, asla kendisine baş kaldırmaya yeltenemeyecek kadar zayıftır.

Kraliçe ormanda güçlerini kullanamadığı için kardeşinden, kızı avlayacak birini bulmasını ister. Kardeşi kraliçe için ormanı geçebilecek dul ve ayyaş birini bulup huzuruna çıkarır. Bu adamın seçilmesinin önemli etkenlerinden biri, onun karanlık ormanı birkaç kez geçmiş olmasıdır. Fakat adam ormana gidip kızı bulma teklifinden hoşlanmamıştır. Ormanda olan kişinin bir genç kız olduğunu öğrenince, onun çoktan ölmüş olduğu yanıtını verir. Ormana bir kere girdiğini ve bir daha girmek istemediğini söyler. Çünkü ormana giren bir daha asla geri dönmemektedir. Kraliçe adamı ikna etmek için, kendisine o kızı getirirse, ölen karısını geri getirme vaadini verir (Sanders, 2012, 00:37:29).

Avcı ormana birkaç süvari ve kraliçenin erkek kardeşi ile gider. O esnada kendine gelmekte olan kız gizlenir. Aslında Pamuk Prenses için orman oldukça tehlikeli bir yerdir. Evinden çok uzakta, hiç bilmediği yerlerde olan Prenses, esaret altında yaşamaktansa mücadele etmeyi tercih eder.

Avcı ormana birkaç süvari ve kraliçenin erkek kardeşi ile gider. O esnada kendine gelmekte olan kız gizlenir. Aslında Pamuk Prenses için orman oldukça tehlikeli bir yerdir. Evinden çok uzakta, hiç bilmediği yerlerde olan Prenses, esaret altında yaşamaktansa mücadele etmeyi yeğler. Ancak avcı, Pamuk Prenses’i yakalar ve kraliçenin kardeşine teslim etmeden önce ona ne yapacaklarını sorar. Cevap alamayınca, onlara verdikleri sözü hatırlatarak, karısını geri vermeleri için bağırır. Kraliçenin kardeşi bunun mümkün olmadığını açıklar. Bu esnada Pamuk Prenses onların elinden kaçıp kurtulur. Avcı tekrar ormana dalar ve kızı bulur; ona kim olduğunu, kraliçenin neden kendisinin ölmesini istediğini sorar. Pamuk Prenses, kraliçenin kötülüklerini anlatır. Dük’ün kalesine gitmesi gerektiğini, orada yönetebileceği bir ordu olduğunu söyleyerek, kendisini oraya götürmesini ister. Pamuk Prenses onsuz geri döndüğü takdirde öldürüleceğini ve onu bırakırsa da, kendisinin öleceğini anlatır (Sanders, 2012, 00:43:16).

Bu arada başka bir krallıkta Pamuk Prenses’in hala yaşadığı öğrenilir. Kral’ın oğlu karanlık ormana gitmek için yola çıkar. Avcı ile Prenses ormanda ilerlerken, avcı kıza kendini korumayı ve savaşmayı öğretir. Ormanın sonuna geldikleri zaman canavarla savaşmak zorunda kalırlar. Gölün kıyısına geldiklerinde kayıklarda altı kadın görünür. Avcı, kendilerinin kötü kalpli kraliçeden kaçtığını

anlatır. Kadınlar onları yaşadıkları yere götürür. Karanlık çöktüğünde kraliçenin süvarileri ve kralın oğlu orayı basar ve evlerini yakıp yıkarlar. Avcı ve Pamuk Prenses yeniden ormanın derinliklerine doğru kaçarlar, ancak yedi cüceler tarafından yakalanıp ağaca asılırlar. Kızın Kral'ın kızı olduğunu duyan cüceler, süvarilerin gelmesiyle onları serbest bırakırlar. Hep birlikte periler diyarında yol almaya devam eder ve orada kamp kurarlar. Bir sabah uyandığında periler Pamuk Prenses'i alıp beyaz bir geyiğin yanına götürür. Yaşlı cüce adam, kızı kutsadığını ve kızın doğayı iyileştirecek kişi olduğunu açıklar (Sanders, 2012, 01:17:10). Tam bu sırada kraliçenin süvarileri beyaz geyiğe ok atarak, üzerlerine saldırır. Bu saldırıda cücelerden biri ölür. Ancak yollarına devam etmekten asla vazgeçmezler.

Herkes uyurken Pamuk Prenses'le birlikte yürüyüş yaptıklarında Kral'ın oğlu çocukluklarından bahseder; kendisinin sürekli onun peşinden gittiğini, onu yöneten kişi olduğunu söyler, bunun üzerine Prenses onu öper (Sanders, 2012, 01:30:50). Prens cebinden kırmızı bir elma çıkarıp Prenses'e verir, ısırıldığı anda elma dikenli zehire, Prens de kötü kalpli kraliçeye dönüşmüştür. Kraliçe, Prensesi kandırmayı başarmış ve onu zehirlemiştir. Tam canını alacağı esnada avcı ve Prens onu kurtarmaya gelir, ancak artık çok geçtir. Avcı yaşlı cüceden Prensesi kurtarmasını ister, ancak bu mümkün değildir. Cüceler, avcı ve Prens Pamuk Prensesi söz verdikleri gibi Dük'ün kalesine götürür. Onu orada altın başlıklı bir yatağa yatırır. Sarhoş olan avcı, sürekli eski karısından bahsetmeye başlamıştır. Karısını çok sevdiğini ve Prensesin kendisine eski karısını hatırlattığını söyleyip durur. Pamuk Prenses'in de cennete gittiğini, oranın kraliçesi olacağını ve meleklerle birlikte oturacağını söyleyerek onu öper. Bu öpücük ile büyü bozulur ve Prenses hayata geri döner. (Masaldaki öpücük motifi burada korunur, ancak bu kez öpen, Kral oğlu değil avcıdır). Pamuk Prenses gücünü toparlayınca hemen Dük'ün yanına gelir ve birleşmeleri gerektiğini, onları ancak bu şekilde yenebileceklerini anlatır. En sonunda, Kraliçeyi öldürebileceği konusunda etrafındakileri ikna ederek, kendi yoldaşlarını toplar.

Pamuk Prenses savaşmak için zırhlı kıyafetini giyer ve kötülüğe son vermek adına savaşmak için yoldaşları ile birlikte yola çıkar. Pamuk Prenses'in ata biniş şekli, savaşma biçimi, mücadeleci ruhu zırhlı giydikten sonra tamamen değişmiştir. Artık küçük bir kız çocuğu değil, ondan alınanları geri almak için savaşan, koca bir orduyu yöneten güçlü bir kadındır. Kötü kraliçeye savaşmaya başlar (Sanders, 2012, 01:47:43). Kraliçe tam kendisini hançerleyeceği anda, Pamuk Prenses ondan önce hamle yaparak hançeri saplar. Filmde yine orjin masaldakinden farklı olarak kötülüğe/ baskı ve zulme karşı koyup savaşan bir Pamuk Prenses figürü karşımıza çıkar. Filmin sonunda kraliçenin ölmesi ile birlikte topraklarda iyiliğin ve adaletin sağlanması vazifesi Prenses'e verilir.

Masalın sinemaya uyarlamalarında, ana karakter olan Pamuk Prenses ilk başlarda güçsüz ve pasif bir karaktermiş gibi görülse de, her iki filmin sonunda da yalnızca kendi hayatını değil, babasının krallığını da kurtaran oldukça akıllı, güçlü ve savaşçı bir kadına dönüşür. Her iki filmde de Pamuk Prenses, her ne kadar ilkinde hayatına giren yedi cüce, diğerinde de avcı sayesinde de olsa en başta kendine inanmayı ve kötülüğe karşı dik durup savaşmayı öğrenmiştir. Babasının krallığını geri kazanmak için mücadele vererek kötü kalpli kraliçeye baş kaldırmıştır. Bu başkaldırı artık onun erkek himayesinde olmaya ihtiyaç duymadığı, isterse tek başına her türlü güçlüğü aşabileceği, her türlü kötülüğü yenebileceği mesajını vermektedir. Görülmektedir ki, en başta kendine olan inancı ve azmi, onu zayıf, aciz, kurtarılmayı bekleyen zavallı bir genç kız rolünden çıkarmıştır. Milenyum dünyasında Pamuk Prenses'in, 200 yıl önce kaleme alınan Grimm masalında olduğu gibi artık onu kurtarmaya gelecek bir Prens'e gereksinimi yoktur. Pamuk Prenses, Prens'in himayesi altına girmemiş, tam tersine onunla birlikte, yan yana, hatta en ön saflarda savaşmış ve düşleyip istediklerine kendi azmi ve çabasıyla ulaşmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada temel olarak Grimm Kardeşler'in masalında "beyaz atlı Prens" tarafından kurtarılmayı bekleyen güçsüz ve edilgen bir genç kız olarak betimlenen Pamuk Prenses'in, milenyumun Hollywood yapımı iki filminde güçlü, korkusuz ve savaşçı bir kadına dönüştüğü ortaya konulmuştur. Pamuk Prenses'in bu milenyum sinemasındaki versiyonlarının da aslında gerçek dünyada değişen kadın imgesine ayna tuttuğu gerçeği açığa çıkarılmıştır.

Seçtiğimiz bu eserlerden masal olan ilki, beşinci sanat olan edebiyata, film olan diğer ikisi ise yedinci sanat olan sinemaya dâhildir. Dolayısıyla bu eserlerde Pamuk Prenses figürünün yansıttığı kadın imajının dönüşümü, edebiyat ve sinema medyaları arasındaki (medyalar arası) ilişki çerçevesinde karşılaştırılmıştır. Bu nedenle edebiyat ve sinema medyalarının tanımı yapılmış ve bu iki sanat dalı arasındaki ilişkiler irdelenmiş ve edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalarda edebi hammaddenin benimsendiği adaptasyon sınıflandırmasınının(Kreuzer, Schanze, Akt.Keleş, 2017) genel özellikleri ele alınmıştır.

Burada göstermeye çalıştığımız gibi, Grimm Kardeşler'in "Pamuk Prenses" (1812) masalında beyaz atlı Prens tarafından kurtarılmayı bekleyen edilgen bir güzel olarak betimlenen Pamuk Prenses, Tarsem Singh ve Rupert Sanders tarafından yönetilen Hollywood yapımı (2012) iki filmde tam tersi bir kadına evrilmiştir. Bu bağlamda iki yönetmenin de, masallardaki geleneksel kadın imgesinin günümüzde ne denli değiştiğini gün yüzüne çıkarmayı hedeflediği savlanabilir. Ancak bu sinema uyarlamalarında Pamuk Prenses'in ve dolayısıyla onun yansıttığı kadın imajının yaşadığı büyük kimlik dönüşümü, yalnızca yönetmenlerin öznel görüşünü yansıtmakla sınırlı kalmaz. Çünkü bu dönüşüm aslında gerçek dünyada kadınların özgürleşim sürecinin 19. yüzyıldan 21. yüzyıla vardığı noktaya ilişkili olup tarihsel ve toplumsal bir arka plan taşımaktadır ki bu da, çalışmamızın tarihsel, toplumsal ve kültürel boyutunu oluşturmaktadır.

"Pamuk Prenses" masalı, üretildiği dönemin düşünsel ve toplumsal gerçekliğini ortaya koyar. Masalda sunulan Pamuk Prenses adlı ana kadın karakter de, o dönemlerde alışılıp kanıksandığı gibi erkek egemenliği altında yaşayıp onun tarafından korunmayı gereksinen edilgen bir kadın figürü olarak karşımıza çıkar. Milenyum dünyasında ise kadınlar hemen her alanda söz sahibi olmuş, edilgen karakterlerden etkin karakterlere dönüşmeye başlamıştır. Singh ve Sanders'in 2012 yapımlı filmlerinde de kadınların bu kimlik dönüşümü gözler önüne serilmek istenmiştir. Her iki filmde de Pamuk Prenses karakteri etkin ve etkili bir kadın profili çizer; masalda yaşamını Prens'e borçlu olan, onun tarafından kurtarılmayı gereksinen zayıf kadın rolünden çıkararak; kendi ayakları üzerinde duran, haklarını sorgulayıp arayan, baskıya boyun eğmeyen gerekirse karşı koyup savaşan ve kötülüklerle mücadele eden güçlü bir kadın rolüne bürünür.

Kaynakça

- Abisel, N. (2006). *Sessiz Sinema*, Ankara: De Ki Yayınevi.
- Aytaç, G. (2001). *Yeni Alman Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Multilingual Yayın Evi.
- Berger, J. (1999). *Görme Biçimleri*. Çev. Yurdanur Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çayıroğlu, D. (2014). "Sinemada Kamusal/ Özel Alan Ayrımı Örneği: Demir Leydi". *FE Dergi: Feminist Eleştiri*, Cilt 6, Sayı 1, 68-75.
- Demirer Şahin, D. (2014). *Seçilmiş Grimm Masallarında Kadın Figürü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Erzurum.
- Emer Kıziler, F. (2017). "Hertha Kraeftner'in Metin Evreni ve Son Yaratıcılık Evresinden Seçilmiş Bir Şiiri". *International Journal of Language Academy*, Volume 5/8, 127-142.
- Frenzel H.A. U. E. (1987). *Daten deutscher Dichtung Chronologischer Abriß der deutschen Literaturgeschichte*. Bd. 1, München: DTV.
- Grimm B. (1961). "Schneewitchen", *Kinder- und Hausmaerchen*, Berlin: Aufbau Verlag. s. 237-246.

- Gülşen, E. (2016). *Sinemanın Kökleri. Anlam Arayışında Sanat ve Sinema*. İstanbul: İnsanart.
- Güneş, H. (2006). *Grimm Masallarının Çocuklar Üzerindeki Etkileri* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Jung., & Carl G. (1965). *Über die Psychologie des Unbewussten*. Zürich und Stuttgart: Rascher Verlag.
- Kale, Ö. (2010), "Edebiyat Sinema İlişkisi". *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 3, Sayı 14.
- Kayaoğlu, E. (2009). *Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Medyalararasılık*. Selenge Yayınları. İstanbul.
- Keleş, A. (2016). *Franz Kafka'nın Dava ve Şato Romanları'nın Film Uyarlamaları Örneğinde Edebiyat İle Film Arasında Medyalararasılık İlişkileri*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya.
- Keleş, A. (2017). "Medyalararası Bir Yaklaşımla Uyarılma Filmler ve Edebiyat Öğretimi". *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi (The Journal of Social and Cultural Studies)*. Cilt/Volume: III, Sayı/Issue: 6, Yıl/Year: 2017, 165-176.
- Kızılar, F. (2009). "Geçmişten Günümüze Türkiye'de ve Batıda Kadın Hareketleri". Sakarya Üniversitesi. *Uluslararası - Disiplinlerarası Kadın Çalışmaları Kongresi*. 1. Cilt, 368-379.
- Luhmann, N. (1995), *Die Kunst Der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Moen, K. (2013). *Films and Fairy Tales-The Birth of Modern Fantasy*, London/ New York: I.B. Taurus.
- Moran, B. (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morin, E. (2005). *The Cinema or the Imaginary Man-An Essay in Sociological Anthropology*, Çev. L. Mortimer. University of Minnesota Press.
- Norman, B. (1997). *Yüzyılın En İyi 100 Filmi*, İstanbul: Afa Yayınları
- Pirim Şan, S. (2000). *Günter Grass'ın "Die Blechtrommel" Adlı Romanının Sinemaya Uyarlanması*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Rothmann Kurt (2003), *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam Ver.
- Sarı, A., & Akyıldız E. (2008). Cemile . *Masalların Psikanalizi*, Ankara: Salkım Söğüt Dizgi Evi.
- Sekmen, M. (2017). "Masallar ve 'Anlat İstanbul' Filminin Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi". *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Eylül 21(3), 827-845.
- Tarkovski, A. (1986). *Mühürlenmiş Zaman*. Çev. F. Ant. Agora Kitaplığı İstanbul, 2008.
- Tunalı, D. (2017). "Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik ve Dönüşüm". *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 10, Sayı 49, 362-372.
- Ulağlı, S. (2006). "İmgebilim Referansları Işığında Ermeni Soykırım İddiaları ve Batı Sineması". *II. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyatbilim Kongresi*. Cilt: 2, 07-08.Eylül, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Basımevi, 279-284.
- Yaşartürk, G. (2006). "Feminist Eleştiri ve Kadının Sunumu," *Sinemasal*, No. 14, 24-25.
- Yılmaz, M. (2009). *Yazınsal Türler*, Konya: Çizgi Yayınları.
- Wilpert, G. von (1989). *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag.
- Zimmermann, M. (2001). *Einführung in die literarischen Gattungen*. Berlin: Transparent Verlag.

İnternet Kaynakları:

- <http://www.aljazeera.com.tr/haber/tarsem-singhden-selfless> (Erişim Tarihi: 28.Şubat. 2019 07:23:12).
- <http://aktuelsinema.com/filmler-yonetmen/rupert-sanders/> (Erişim Tarihi: 27.Mart.2019 11:18:05).
- <http://www.karabatakdergisi.com/dosya/edebyat-ve-sinema> (Erişim Tarihi: 1 Ocak 2019 09:05:10).
- <http://www.mimesis-dergi.org/2015/05/oyunculuk-tarihinde-kadının-yeri/> (Kemal Oruç) (Erişim Tarihi: 28 Mar 2019 20:28:43).

Extended English Summary

Fairy tale as a narrative genre is a literature genre that has lived from ancient ages to present which at the beginning, emerged anonymously in oral tradition and became separate culture by gaining ground in written culture. Today, cinema which is characterised as seventh art of the millennium, is one of the most effective art of modern world with approximately a century old history which is relatively new art compared to fairy tales. Literature and cinema as two important field of art act as origins for each other. Primary objective of these two field of arts is to reveal realities of human life, spiritual movements of an individual and to make target audience feel these emotions.

In this study, striking transformation of “Snow White” main female figure in the last 200 years will be comparatively analysed based on “Snow White and Seven Dwarfs” fairy tale in Kinder- und Hausmaerchen fairy tale collection of Grimm Brothers, one of the most important representatives of Romantic period, and one of the most successful movie adaptations of millennium which were “Mirror Mirror” directed by Tarsem Sign (Mirror Mirror, 2012) and “Snow White and the Huntsman” (Snow White and the Huntsman, 2012) directed by Rupert Sanders.

Main starting point of our study is the transformation of Snow White who was described as weak, passive and gentle young girl that waits to be saved by “Prince Charming” in Grimm tale into strong, fearless and warrior woman in two Hollywood production movies in millennium.

Among these selected work, first work that is the fairy tale belongs to literature world as epic genre representation and other two that are cinema movies belongs to 7th art. Therefore, in these works, transformation of woman image presented by Snow White figure will be analysed comparatively in terms of relationship between literature and cinema media (intermedia). Such that, even the audience watches movie adaptation of Snow White by comparing these adaptations to fairy tale which was originally a literature text.

Therefore, in this study, literature and cinema media definitions will be provided, relationship between these two arts will be analysed and general properties of cinema adaptation of literature will be considered. In general, it is observed that in adaptation from literature to movies, perspective of origin text authors fade into background and instead, perspective of movie director and personal interpretation to this work precedes and in this sense, main determinant characteristic of the movie is formed by director.

Therefore, adapting events narrated in work of literature, space and time of events, general characteristics of heroes of these events and characters to movie can become autonomous text and impact following perception of origin work. In this intermedia study, we will consider whether content of interpretation of these two movie adaptations by Singh and Sanders in the same year or Grimm Brother’s Snow White fairy tale content was more effective. In two cinema movie adaptation of Snow White fairy tale in millennium (in 2012), we will witness striking transformation of Snow White in the hands of these directors and we will present that latter is more effective.

However, in these movie adaptations, significant identity transformation of Snow White and therefore, female image created by her is not only limited by reflecting subjective view of directors. In fact, this transformation is related with transformation of female emancipation from 19th century to 21th century and has historical and social background which forms historical, social and cultural dimensions of this study.

Current movies that provide a new perspective to female image transmits new role and position of female in society to audience, i.e. females are no longer reflected as weak, obscure, insignificant or other figure.

Especially in adaptation from fairy tale to movies, it can be noticed that female characters portrayed as passive figures who are helpless, troublemaker and need someone to save them from this trouble, transform into warriors, strong, challenging individuals; in short, individuals who do not need male hegemony, but on the contrary, individuals who can fight openly. (Additionally, presenting physical appearance based on beauty and attractiveness when female characters are

adapted to a movie shows emphasised commercial concerns).

Recently, figures that displace traditional passive role of women and place to an active role in Hollywood cinema is increasing. Main reason lies in the fact that in (post)modern, (post)industrial, (post) capitalist period, female have active role in almost every aspect of public area, i.e. according to Marxist terminology, infrastructure changes determine superstructure changes. In this detected phenomologic, in “Snow White and the Huntsmen” and “Mirror Mirror” movies, two different directors portray (on contrary to fairy tale, a character who can stand on her feet, who is not dependent on man, who does not surrender and fight against injustice) strong Snow White figure and clearly reflect this figure on screen.

“Snow White” fairy tale reflects intellectual and social reality of production period. Main female character presented in the fairy tale called Snow White appears as a female figure who lives under male domination as accepted in that period and passive female who needs to be protected. In millennium world, women have right to say in almost all field and start to transform from passive to active characters. 2012 movies of Singh and Sanders desire to reflect this identity transformation of women. In both movies, Snow White character portrayed active and effective female profile; Snow White breaks the weak women character who owes to Prince and who needs to be saved by Prince and transforms into strong female role who stands on her own feet, who claims her rights, who fights back and fights against evil.

Based on the fact that works of art that are produced in different ages reflect dominant female image of that period, by comparing quality work of art that are engraved in memories of societies, it is claimed that it is possible to observe female image transformation in real world. In this sense, with comparative analysis of Snow White’s identity transformation as the main figure of selected research object/topic, both female identity transformation in real world will be considered and reflection of this transformation by art world to real world will be expressed.