

“MAVİSAKAL”DAN “KANLI ODA”YA: ANGELA CARTER’DAN BİR FEMİNİST YENİDEN YAZIM ÖRNEĞİ

Füsun Arda*

Sözlü kültürün önemli bir parçasını oluşturan masallar ve mitlerin kuşaktan kuşağa aktarımında büyük payı bulunan kadınların, günümüze edebiyat kanonu olarak ulaşan yazılı kültürün neredeyse tümüyle dışında bırakılmaları, yüzyıllar boyunca sürececek olan eril bir geleneğin yerleşmesini ve sürekliliğini sağlamıştır.¹ Ancak yirminci yüzyılda feminist hareketin yükselmesi ile kadın yazarlar ve eleştirmenler, ataerkil bir edebiyat alanında söz hakları olmasını talep etmişlerdir. Bu amaçla yola çıkan kadın yazarların geçmişten günümüze egemen ideolojiyi taşıyan en eski anlatılardan olan masallar ve mitlerin yeniden yazımı konusundaki çabaları, kadın edebiyatında önemli bir yere sahiptir. Geleneksel masalları yeniden ele alan yirminci yüzyıl yazarları arasında en önemlilerinden birisi olan Angela Carter (1940-1992), kısa fakat üretken yaşamına sığdırdığı çok sayıda eseri arasında olan *Kanlı Oda*’da bazı klasik masalları yeniden yazmıştır. Kitap ile aynı adı taşıyan ilk öykü “Kanlı Oda”, Mavisakal efsanesini temel almaktadır. Mavisakal ile evlenen toy kız, itaat etmeyen meraklı kadın arketipini (Psyche, Pandora, Havva gibi) barındırması nedeniyle mizojinik anlatının temelini oluşturan bir yaklaşım ile okunsa da kadının erginlenmesine dair bir masal olarak da değerlendirilmektedir. Bu incelemede Angela Carter’ın “Kanlı Oda” adlı öyküsü, Lacan’ın benlik gelişimi, Laura Mulvey’in kadınların ataerkil sistem içinde sinemada nasıl temsil edildikleri üzerine geliştirdiği “Eril Nazar” ve Clarissa P. Estés’in *Kurtlarla Koşan Kadınlar- Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler* adlı kitabında Jung temelli bir yaklaşımla kullandığı “Kadının Erginlenmesi” kavramları üzerinden değerlendirilecektir.

Geleneksel Masallardan Postmodern Masallara Yeniden Yazımlar

Toplumsal belleğin derinliklerinden gelen masallar, mitler, geçmişten günümüze kültürel değerleri taşımanın yanı sıra yaşamın erken dönemlerinden itibaren ilk karşılaştığımız anlatılar olarak kişiliklerimize, kimliklerimize, toplumsal algılarımıza yön vererek benliğimizin derinliklerine yerleşirler. Bu en eski anlatılar, kişilik ve benlik gelişiminde rol oynamalarının yanı sıra egemen ideolojiyi taşıyan toplumun yapı taşlarını, yerleşik değerlerini içlerinde barındırırlar. Yazının olmadığı beş bin yıl öncesine kadar uzanan dönem boyunca sözlü anlatım geleneği ile bu edebi türler, özellikle yaşlılar ve kadınlar tarafından yerleşik kültürün yeni kuşaklara aktarılmasına aracı olmuşlardır. Sue Short’un *Telling Tales: Fairy Tales and Female Rites of Passage Narratives* adlı çalışmasında, erkeklerin bu anlatıları toplayıp yazıya dökerken kadınların sadece sözlü anlatıcı olarak kaldıklarını belirtmektedir. Böylece erkeklerin yazıya geçirdiği bu anlatıların, savaş, çatışma ve erkeklerin kahramanlık öykülerine odaklandığı, iktidar sahiplerinin merkeze alındığı ataerkil ideolojilerin taşıyıcısı oldukları görülmektedir (24).

Yazılı kültüre geçişle birlikte erkeklerin kalemi ele alarak oluşturduğu yeni anlatımlar, anlatıya erkeklerin sesini yerleştirmiş ve bu alandan kadınları dışlayarak bugüne gelmiştir. Yazarak yaratmanın erkeklerde doğal bir yetenek olduğu ve onları kadınlardan ayırdığı, “Tanrının dünyaya babalık etmesi gibi yazarın da metnine ‘babalık’ ettiği fikri etrafında oluşturulan” ataerkil yaklaşım uzun yıllar boyunca kabul görmüş, bu kabulün bir uzantısı olarak kadınlar yaratıcılık ve kültürün, dolayısıyla edebiyat dünyasının dışında bırakılmışlardır (Gilbert ve Gubar 46). Sandra Gilbert ve Susan Gubar’ın belirttiği gibi, eril iktidarın sahipleri, kalemin gücü üzerinden “penisin gücü gibi sadece yaşam verme yeteneğine değil aynı zamanda gelecek nesilleri de yaratma gücüne sahip” olduklarını görmüşlerdir. Bu anlayışın hâkim olduğu edebiyat dünyasında, bir kadının kaleme uzanması neredeyse yirminci yüzyıla kadar hadsizlik, küstahlık olarak değerlendirilmiş, böylece erkek yazarların oluşturduğu gelenek, edebiyat kanonu olarak yerleşmiştir (*Tavan Arasındaki Deli Kadın* 45-51). Virginia Woolf, 1929 yılında yayımlanan “Women and Fiction” [“Kadın ve Kurmaca Yazın”] başlıklı makalesinde erkeklerin “geleniğin belirleyicisi” olduklarını, yaşamdaki “değerler düzenini” erkeklerin kurdukları ve kurmaca yazın da büyük ölçüde yaşam üzerine kurulduğu için, erkeklerin değerlerinin edebiyatta da geçerli olduklarını söyler (akt. Direnç 4). Gilbert ve Gubar da kadın yazarlar ve kadın yazını üzerine eğildikleri *Tavan Arasındaki Deli Kadın* adlı kitaplarında, yazılı dilin sadece kimliği tanımlamakla kalmadığını, aynı zamanda ahlaki ve hatta fiziksel bir kimliğin üretilmesine de katkı sağladığını belirterek kadınların yazma eylemi dışında bırakılmaları ile hem erkek otoritesine maruz kaldıkları hem de bu otoritenin konusu haline geldiklerine dikkat çekerler (54-5).

Masallar ve mitler gibi en eski anlatıların erkekler tarafından yazıya geçirilerek edebiyat kanonunun temellerini oluşturduğu düşünüldüğünde bu anlatılarda yer alan kadın kimliklerinin temsil biçimleri de dikkat çekicidir. Perrault veya Grimm Kardeşler gibi erkek anlatıcılar tarafından kaleme alınan masallardaki kadın temsillerinin, azize ile cadı arasında iki kategoride yer aldığı görülmektedir. Bu yaklaşımın, kanonu oluşturan edebiyat metinlerine de yansarak bir gelenek halini aldığı ve kadınların, güzel/çirkin, iyi/kötü, melek/cadı gibi ikilikler üzerinden temsil edildikleri görülmektedir (Al-Barazenji 1-3). Her ne kadar Bettelheim, “Çocuk zihnine kutuplaşma egemen olduğundan, aynı kutuplaşma peri masallarına da egemendir. Bir kişi ya iyi ya kötüdür, asla ikisinin arasında bir durum söz konusu olamaz” diyerek “peri masallarındaki karakterlerin çelişkili olmadıklarını” belirtse de bu anlatıların edebiyat kanonunun temellerini oluşturduğu da göz ardı edilmemelidir (akt. Direnç 161). Nitekim Gilbert ve Gubar da aynı bölünmeye dikkat çekerek, erkek yazarların kadınlar için yarattığı iki uç imge olan “melek” ve “canavar” konumlandırması üzerinde durmuşlardır (61-91). Edebiyat kanonunu oluşturan bu metinlerin kadın hayatlarının ve kimliklerinin çeşitliliğini aktarmaktan uzak oluşu ve erkek egemen toplumun beklentilerini tümüyle karşılayan “melek” ya da bunlara sırtını dönen “canavar” kadın figürlerinin yaygınlığı

nedeniyle kadın yazarların bu metinlerle ilişkilerinin sorunlu olması kaçınılmazdır (Direnç 151).

Bu şekilde kadınları belli kalıplar içinde anlatan ve zaman içinde ataerkil değerleri yerleştiren anlatıların edebiyat kanonunu oluşturduğu görülmektedir. *Kadın Yazarlardan Eski Masallar Yeni Meseller* adlı kitabında edebiyat kanonunun, “geçmiş ve gelenek olduğunu” ve “geçmiş ve geleneğin de egemen ideolojinin taşıyıcısı” olduklarını belirten Dilek Direnç, “yirminci yüzyılın ilk çeyreği tamamlanmışken, erkek yazarların arkalarında, en azından Homeros’un *İlyada* ve *Odysseia* destanlarına kadar geriye götürülebilecek yaklaşık üç bin yıllık bir edebiyat geçmişi ve geleneği” olduğuna dikkat çekerek, bu dönemde kadın yazarların “Woolf’un ‘gelenek yoksunluğu’ olarak adlandırdığı duruma rağmen erkek geleneğinin uzun tarihinden kaynaklanan ağırlığı, görkemi ve saygınlığı karşısında var olabilme mücadelesi vermekte” kararlı olduklarını belirtir (2; 11). Yirminci yüzyıl itibarıyla gelinen noktada Batı edebiyatı kanonunda yer alan eserler, kadınları dışlayan erkek merkezli bir kültürün uzantısı olmaları nedeniyle özellikle 1970’li yıllardan itibaren gelişen kadın hareketi ile feministler tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Bu süreçte kanonu kimin ve neyin belirlediği sorgulamasının yanı sıra toplumsal yaşamı ve kuralları yerleştirerek devamını sağlayan bu anlatıların kadın bakış açısı ile yeniden gözden geçirilmesi gündeme gelmiştir.

Edebiyat kanonuna feminist başkaldırının izlerini sürerken bu sorgulama sürecine kadın hareketinden bağımsız yaklaşmak mümkün değildir. Feminist edebiyat eleştirisinin kadın hareketi ile birlikte geliştiğini belirten Maggie Humm da Virginia Woolf’un 1929’da yayımlanan *Kendine Ait Bir Oda* adlı eserini feminist eleştirinin ilk modern yapıtı olarak değerlendirir (18). Woolf’un bu eserinde dikkat çektiği gibi yirminci yüzyılın başlangıcından itibaren, kadın ve bilgi arasındaki yasaklı ilişki, kadınların çabalarıyla değişmeye başlamış, kadınlar, yüksek eğitimin ve kütüphanelerin yüzlerine kapanan kapılarını açmayı ve verdikleri mücadelelerle bu alanlarda kendilerini kabul ettirmeyi, zorlu bir süreç içinde başarmışlardır. Bu süreçte karşı karşıya kaldıkları ataerkil ve kaçınılmaz olarak erkek odaklı gelenekle başa çıkabilmek konusunda sürekli düşünce üretmiş, çeşitli tutumlar ve yöntemler geliştirmiş, en önemlisi kadınlar için ‘okumak’ ve ‘yazmak’ arasındaki yaşamsal ilişkiyi görmüşlerdir. Farklı kuşaklar ve ortamlardan gelen kadınlar, içinde kadın karşıtı imgeler, mitler, karakterler ve yaklaşımlar barındırmakla birlikte ‘insanı’ temsil etme iddiasında olan bir eril geleneğin karşısında var olabilmek için ilk adımın, bu geleneği farklı bir bakışla yeniden okumak olduğu konusunda görüş birliğine varmışlardır (Direnç 13). Böylece önce okur olarak sorgulayan bir okuma, ardından yazar olarak geleneği sarsacak yeniden yazımlarla kadının sesini ve kimliğini anlatıya katacak yöntemler kullanmak üzere yola çıkmışlardır.

Gelişen feminist edebiyat eleştirisinin ışığında erkek bakış açısı ile yazılmış eserlerin bu açıdan okunması kadın hareketi içinde önemli bir yer tutmaktadır. Bugün artık feminist eleştiri

kuramı olarak yerini sağlamlaştıran feminist eleştirinin temelinde, on sekizinci yüzyıldan bu yana kadın-erkek toplumsal cinsiyet rollerinin tanımlamalarının kadın açısından ne anlama geldiğini anlatmaya yönelik kadın hareketi yatar. Feminist eleştirinin başlangıcında erkek yazarların yapıtlarında yer alan kadın düşmanlığını ve kadın sömürüsünü ortaya koyan bu okuma çalışmalarının önemi büyüktür. Angela Carter'ın, "Okumak, yazmak kadar yaratıcı bir etkinliktir ve çoğu entelektüel gelişmeler, eski metinlerin yeni okumalarına dayanır" ifadesi yeni, sorgulayıcı, farklı okumaların önemini vurgulamaktadır (akt. Nancy Walker 3). Rachel Blau DuPlessis'ye göre, yerleşik edebiyat geleneğinin aktardığı erkek merkezli bakış açısının taşıdığı ideoloji, okuru ataerkil değerleri benimseyeceği bir noktaya taşır; okurun gerçeklik algısını erkek merkezli bir konuma yerleştiren bu metinlerin anlatı stratejilerini gözden geçirerek, kadın kimliği ve sesini bu metinlere yerleştirerek oluşturulan yeniden yazımlar önemlidir (Direnc 4-5). Yeniden yazımların, kadınların seslerini ve kimliklerini yok sayan bir geleneğe karşı oluşturulmasının önemi üzerinde duran Direnc, "geleneksel metinde sesi olmayan kadına ses vererek" ve "ötekinin" hikâyesine odaklanarak gerçekleştirilen anlatımları, kadınların erkek arayışının nesnesi olarak konumlandırıldıkları ve kendi hikâyelerini anlatamadıkları bir anlatı geleneğinden kopuş olarak değerlendirir (8-9). Sonuçta bu kopuşun, kaçınılmaz olarak erkek egemen geleneğin kırılması anlamına geleceğini vurgular (8-9). Nancy A. Walker, kadın yazarların geleneksel masalları gözden geçirerek yeniden yazmaları üzerinde durduğu *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition* adlı çalışmasında, "masalları değiştirerek yeniden yazmak, yalnızca sanatsal değil aynı zamanda toplumsal bir eylemdir; anlatı pratiğinde kültürel dönüşüm imkânı olduğunu gösterir" der; ancak "isyankâr" olan yeniden yazımların, yalnızca "sahiplendikleri metinlere içkin otorite paradigmalarını ifşa eden veya sarsan" yeniden yazımlar olduğunu vurgular (akt. Bacchilega 48).

Dışlandıkları edebiyat geleneği tarafından yerleştirilen ataerkil değerleri sarsmak üzere yola çıkan kadın yazarların, eski hikâyeleri, kadın özne-anlatıcıların sesinden, kadını merkeze alan ve bilindik sonlardan kurtararak oluşturdukları yeniden yazımlar ile varlıklarını ortaya koydukları görülmektedir. Kadınların yazılı kültüre dâhil olma sürecinde verdikleri mücadelede önemli bir yeri olan mitlerin ve masalların yeniden yazımından bugün 'mythpunk' türüne uzanan bir yere vardıklarını söylemek mümkündür. Mythpunk anlatılar, çoğunlukla kadın yazarların kaleme aldığı, ilhamını peri masalları ve halk efsanelerinden alan, feminist bakış açısı ile yazılmış postmodern hikâyelerdir. Sözlü kültürün en önemli aktarıcıları olan kadınların yüzyıllarca yazılı kültürün dışında bırakılmalarına rağmen kalem ellerine alarak seslerini anlatıya katarak ilerledikleri ve yeni yazımlarla yollarına devam ettikleri görülmektedir. Walker'ın "asi" ya da "başkaldıran" yazarlar olarak adlandırdığı bu kadın yazarlar arasında Angela Carter önemli bir yerde durmaktadır. Carter'ın amacı, "eski şişelere yeni şaraplar doldurarak, özellikle basınçları ile bu eski şişeleri patlatacak olan yeni şarapları doldurarak" eski anlatıyı yerle bir edecek bir yol açmaktır (Hennard Dutheil de la Rochère ve

Heidmann 40). Makinen'in de belirttiği gibi Angela Carter'ın hikâyeleri eski hikâyenin basit bir yeniden yazımı değildir; "Kanlı Oda" öyküsünde Carter'ın kadın kahramana verdiği aktif cinsellik ile eski masalın içerdiği misojinistik² yapı, yeniden yazılmış metne ironik bir yaklaşım katmaktadır (5). Angela Carter'ın *The Virago Book of Fairy Tales* adlı çalışmasını postmodern bir proje olarak değerlendiren Bacchilega, Carter'ın masallara yaklaşımını postmodern kılan durumun "toplumsal anlamda ve anlatının bağlamında inşa edilen öznelliğe odaklanması" olduğunu belirtir (45). Ayrıca, geleneksel anlatıların postmodern versiyonlarını okumanın, masallara önceden getirilen ideolojik yorumları sorgulamadan öte bilinçdişimizi nasıl şekillendirdiklerini fark etmemizi sağladığının altını çizer (47). Bacchilega, Carter'ın *Kanlı Oda* kitabında yer alan öykülerin, masalların üzerindeki efsunu, mitik haleyi kaldıran anlatılar olarak, kadınların dönüştürücü gücünü vurguladıklarına dikkat çekmektedir. Postmodern tekniklerle yeniden yazılan klasik masalları, anlatı stratejileri ve özne temsilleri üzerinden düşünüldüğünde, çağdaş masallardan ayrı bir yere koyduğunu söyleyen Bacchilega, postmodern anlatılarda ön plana çıkarılan kadın karakterlerin "kadınlara dair doğallaştırılmış imgelere direnip bu imgeleri dönüştüren" yapılarına dikkat çekmektedir (242; 246). Mit ve masalların feminist bakış açısıyla yeniden yazımı çabasında öncü yeri yadsınamayacak olan Angela Carter'ın postmodern masallarının yer aldığı *Kanlı Oda* eseri bu açıdan önemli bir yerde durmaktadır

"Mavisakal"dan "Kanlı Oda"ya

Charles Perrault'un 1697'de yayımlanan, içlerinde "Mavisakal" masalının da yer aldığı *Histoires ou contes du temps passé* adlı eseri Fransız edebiyatının en önemli yapıtlarından birisidir. Bu eserde yer alan on iki masalın geleneksel halk kültüründen geldiği ve Perrault tarafından üzerinde değişiklikler yapıldığı düşünülmektedir. Zaman içinde yine değişime uğrayarak geleneksel anlatıya yaklaşmış olsa da Perrault'nun adı anılmaya devam etmiştir (Jean Lydie 277). Farklı versiyonları bulunan "Mavisakal" anlatısının Charles Perrault tarafından yazıya geçirilerek günümüze gelen şekli kısaca şöyle özetlenebilir:

Mavisakal, birçok insanın kendisinden mavi sakalı yüzünden korktuğu zengin bir soyludur. Üç kere evlenmiştir ancak kimse evlendiği kadınlara ne olduğunu bilmemektedir ve bu yüzden bölgede yaşayan bütün kızlar ondan korkmaktadır. Bir gün yeni bir evlilik yapar ve üç kız kardeşin en küçüğü ile evlenir. Evlilik töreninden sonra kız kardeşleri ona en kısa zamanda kendisini ziyaret edeceklerini söyleyerek kardeşlerini Mavisakal'la birlikte şatoya uğurlarlar. Bir süre sonra Mavisakal bir yolculuğa çıkacağını bildirir. Karısına şatodaki bütün kapıların anahtarlarını vererek yola çıkar. Bu anahtarlar arasında karısını kesinlikle girmemesi konusunda uyardığı bir odanın anahtarı da vardır. Ancak küçük kız kardeş kendisini ziyarete gelen kız kardeşlerinin de kışkırtmasıyla yasaklanmış odaya girer. Odada gördükleri onu dehşete düşürür. Yerler kanla kaplıdır ve duvarlarda Mavisakal'ın önceki eşlerinin cesetleri

asılıdır. Üstelik yerdeki kan düşürdüğü anahtara da bulaşmıştır. Anahtarın üzerindeki kan lekesi ne kadar uğraşsa da çıkmaz. Şatoya dönen Mavisakal durumu anlar ve önceki eşlerine yaptığı gibi onun da kafasını keseceğini söyler. Bu sırada erkek kardeşleri şatoyu basarak Mavisakal'ı öldürür ve kız kardeşlerini kurtarırlar. Daha sonra genç kız “saygıdeğer” bir erkekle yeniden evlenir.

Charles Perrault'nun masalın sonuna eklediği, kıssadan hisse iki öğüt 1729'da yapılan İngilizce çeviride şöyle yer alır:

- Hanımlar, asla sokmayın burnunuzu sizi ilgilendirmeyen şeylere/ Yoksa çok pişman olursunuz tez vakitte!
- Bir zamanlar koca evi kral gibi yönetirdi/ Şimdi artık her şey değişti/ Fark etmez kocanın sakalının rengi/Vardır karısının hep söyleyecek bir şeyleri! (Bacchilega 178-79).

Bacchilega, ilk öğüdü meraklı kadınlara bir ihtar, ikincisini de “çok konuşan kadınlar” yüzünden otoritesini kaybeden erkeklere fırça olarak yorumlarken, Fransızca metinde yer alan öğütlerde, kadınların açıkça suçlanmadığını belirtir. Fransızca metinde öğütler şöyledir:

- Bütün cazibesine rağmen merak/ Sıklıkla eder insanı helak
- Kocalar artık ürkütmüyor o kadar karıları/ ya da ısrar etmiyor ele geçirmede imkânsız/ Hiç fark etmez sakalının rengi/ Anlamak zor artık kimdir efendi (178-79).

Bacchilega, farklılıklarına rağmen Fransızca özgün anlatının da çevirinin de bu iki ahlaki öğüdü “kadınların merakları yüzünden kanlı odaya giden kapıyı açtıkları zaman kaybedilen bir “cennet” mitini destekleyen ataerkil bakış açısını yansıttığını belirtir. Ayrıca masalın uyarı mesajının kadınlara yönelik olduğunu ve Maria Tatar'ın *Off with Their Heads* çalışmasında belirttiği gibi, Mavisakal okumasının, “yalnızca Havva'yı değil, bu sayede her kadını ‘sınırları aşma konusunda birincil fail’ addeden ancak ‘itaatsizlik eylemini güçlü cinsel imalarla’ birlikte anlatan ‘cennetten kovulma olarak yaratılış’” hikâyesinin bir yansıması olarak görülmesi gerektiğini söyler (179-80). “Kanlı Oda” öyküsünde Carter'ın da satır aralarına Pandora ve Havva göndermelerini yerleştirdiği fark edilmektedir (47; 53).

Feminist Bir Yeniden Yazım Olarak “Kanlı Oda”

Angela Carter'ın 1979 yılında yayımlanan ve Salman Rushdie'nin “Carter'ın başyapıtı” olarak tanımladığı *Kanlı Oda* eseri, geleneksel masalların feminist bakış açısı ile özgün bir tarzda yeniden yazımıdır (Benson 31). Kitap ile aynı adı taşıyan ilk öykü “Kanlı Oda” Mavisakal efsanesini temel almaktadır.

Angela Carter'ın “Kanlı Oda” adlı öyküsü kısaca şöyle özetlenebilir:

İsimsiz kahraman, on yedi yaşında, Paris'te annesi ve dadısı ile yoksul bir yaşam süren ve piyano eğitimi alan genç bir kızdır. Kendisinden çok yaşlı bir erkekle sevmese de zenginliği ve gücünden etkilenererek evlenir ve onun şatosunda yaşamak üzere evden ayrılır. Fransa'nın en

zengin adamı olan Marki'nin öncesinde üç evliliği daha olmuştur ve eski eşlerin kuşkulu ölümleri ile bu evlilikler son bulmuştur. Aniden çıkan bir iş seyahati nedeniyle zifaf gecesinin ardından New York'a gitmek üzere şatodan ayrılan Marki, şatonun anahtarlarını genç kıza teslim ederek bir oda dışında her yeri gezip keşfedebileceğini söyler. Genç kız o gün şatoda piyano akortlarını yapacak olan kör Jean-Yves ile tanışır ve aralarında dostane bir ilişki kurulur. Hikâye bildik şekilde ilerler. Girilmemesi gereken odayı merak eden genç kız, odada Marki'nin kendisinden önceki eşlerinin cansız bedenleri ile karşılaşır, heyecanla yere düşürdüğü anahtarın üzerinde bulaşan kan lekesini bir türlü çıkaramaz. Jean-Yves'e gördüklerini anlatan genç kız kaçma planları kurar. Marki geri döndüğünde diğer eşler gibi genç kadının da sözüne itaat etmediğini ve odaya girdiğini anlayınca onu da öldürmek ister. Ancak annesinin son anda yetişerek Marki'yi öldürmesi ile kurtulan kadın, daha sonra sevgilisi olan kör piyano akortçusu ile şatoyu körler için bir eğitim alanına dönüştürür; kendisi için de Paris'in dış mahallerinin birisinde bir müzik okulu açar.

“Kanlı Oda” Öyküsünün Erginlenme ve Eril Nazar Üzerinden Okunması

Hayatlarımıza yön veren metinler olarak geçmişten günümüze gelen masalların yeniden yazılması sürecinde Angela Carter tarafından dönüştürülerek yazılan *Kanlı Oda* kitabı önemli bir yere sahiptir. Geleneksel masalların feminist bakış açısı ile özgün bir tarzda yeniden yazımı olan *Kanlı Oda*'nın zengin metinlerarası içeriği ve çok katmanlı yapısı nedeniyle, bu eser ve içerdiği tüm öyküler üzerine farklı disiplinler tarafından yapılmış çok sayıda çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmada kitap ile aynı adı taşıyan ilk öykü “Kanlı Oda”, aşağıda, Lacan'ın benlik gelişimi, Laura Mulvey'in kadınların ataerkil sistem içinde sinemada nasıl temsil edildikleri üzerine geliştirdiği “Eril Nazar” ve Clarissa P. Estés'in *Kurtlarla Koşan Kadınlar-Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler* adlı kitabında Jung temelli bir yaklaşımla kullandığı “Kadının Erginlenmesi” kavramları üzerinden değerlendirilecektir.

“Kanlı Oda” ismi rahmi çağrıştıırken, öykünün girişi de karanlıkta yol alan treni ileri iten pistonlar ve kahramanın ritmik kalp atımları ile adeta bir doğum anının başlangıcını hissettirir okuyucuya. Öykü, evliliğin başındaki isimsiz genç kızın yolculuğu ile başlar. Carter'ın bu kadını, evlilik ile sonlanan değil evlilik ile başlayan bir yolun başındaki yolcu olarak kurguladığı görülmektedir. Kadınların “hikâyesiz” olduklarını ileri süren Heilbrun, kadınların “tek bir olay örgüsü” olarak “evlilik” senaryosu ile sınırlandırıldıklarına, erkek “arayış” hikâyelerinin dışında bırakıldıklarına dikkat çeker (akt. Direnç 7). Heilbrun'a göre, “Bütün kadınların sorması gereken soru, evlilik hikâyesinden nasıl kurtulmalı ve nasıl arayış hikâyesine dâhil edilmeli sorusudur” (7). Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında evden ayrılmayı, kahramanın değişim-dönüşüm sürecinin ilk aşaması olarak belirtir; bireyleşim süreci, “ayrılış-erginlenme-dönüş” ekseninde bir “aşama arketipi” gerektirir (42). Campbell, “ayrılma-sınav-dönüş ekseninde ‘kişinin psikolojik düzeyde’ kimliğini araması”

üzerinde durur: Yolculuğun “ayrılış evresi” simgesel bir “çağrı” ile başlar. Bu simgesel çağrı, kahramanın yukarıda belirtilen aşamalardan geçme zamanının geldiğini ifade eden, kahramana bulunduğu durumdan çıkıp yeni deneyimlerden geçip değişmesi gerektiğini anımsatan “iç dürtü”dür. Kısacası çağrı, bilincin dikkatini çekmeye çalışan bilinç dışı öğelerin, arketiplerin sesidir (63-72). Kahramanın yolculuğu monomiti genellikle erkek kahramanın yola çıkışı ve arayışı üzerine temellenir. Melek Özlem Sezer’in *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet* adlı kitabında belirttiği gibi “Tek başına evinden ayrılan kızlarsa ya kovulmuştur ya kaçırılmıştır ya da sırrına sadık olmadığı için kaybettiği kocasının veya üvey annenin büyüyle kuğu olup uçan kardeşlerinin peşine düşmüştür” (37). Sezer, masaldaki kadın kahramanın bu kurgular dışında ne kadar şiddet görse de hizmetçilik yapıp, dayak yeme pahasına da olsa evinden ayrılmadığını vurgular (37).

“Kanlı Oda”nın isimsiz genç kadını ise annesinin “onu seviyor musun” sorusuna “evet” diyemese de “evlenmek istediğinden emindir” ve evden ayrılmak istemektedir (12). Carter genç kızı, ilk sayfadan başlayan evden uzaklaşma anının duygularıyla tanıtır okuyana: “Paris’ten uzaklara, genç kızlıktan, bembeyaz bir sükûnetle sarmalanmış ana evinden uzaklara, evliliğin ön görülmez ülkesine” doğru yola çıkmıştır (1). “Gündelik hayatı meydana getiren bütün o minik ayrıntılardan, herkeste şoka sebep olan evliliği ile kendisini koparmış, sürgüne göndermişti[r] adeta” (9) ve “bundan böyle hep yalnız olacağı[nı]” bilmektedir (10). Ancak “o dünyadan, annenin ve teyzenin dünyasından koptuğu için en ufak bir pişmanlık duymadığını” da belirtir (10). Arnold van Gennep’in *The Rites of Passage* adlı antropolojik çalışmasında, erginlenmenin üç aşamasından bahsedilir. İlk aşama, erginlenmeyi yaşayacak adayın sıradan gündelik hayatından uzaklaşarak, toplumdaki uzak bir mekâna giderek izolasyonunu gerektirmektedir (92). “Kanlı Oda’daki genç kadının evden ayrılarak şatoya yaptığı yolculuk, Gennep’in çalışmasında sözü edilen erginlenmenin ilk aşamasına denk düşmektedir.

Henüz hayatının öznesi olmamış, varlığını başkaları üzerinden tanımlayan genç bir kızdır yolun başındaki. Anlatıda tercih ettiği birinci tekil şahıs anlatımı ile sözü kadına vermiştir Angela Carter; “kocam o altın halkayı parmağıma geçirdiği anda; sanki onun karısı olmakla öbürünün kızı olmaktan çıkıyordum bir anlamda” (2) ifadesi ile kendi benliğini kazanmamış olduğunu anlatır adeta ya birisinin kızıdır ya da diğerinin karısı. Kimlik arayışındaki genç kadın, hayatının öznesi olmak uğruna kanlı odaya uzanan yolun başındadır ve Carter genç kızı kanlı odaya adım adım taşıyan kırmızı rengi, izlerini sürebileceğimiz şekilde anlatısına ustalıkla yerleştirmiştir. Nişanlısının aldığı gelinlik kırmızı kurdele ile bağlanmış bir kutu içinde gelir (2); nişan yüzüğü içi kırmızı kadife kaplı kutuda iri bir alevli opal taşıdır (5). Düğünden önceki gece Tristan’ı locada kırmızı kadife koltuklarda izler (7-8). Operadaki o gece Marki’nin hediyesi yakut gerdanlılığı “boğazının etrafında yanıp sönen kıpkızıl mücevherleri, atardamardan fışkıran kanın parlaklığında, olağanüstü değerli kesik bir gırtlak gibi” tanımlar

genç kız (8). Böylece anlatıya incelikle yerleştirilmiş kırmızının kılavuzluğunda genç kızı bekleyen kanlı odaya yönlendirir okurunu Carter.

Öykünün başlangıcından itibaren kadının kendisini bir bakış nesnesi olarak tanımladığına tanık oluruz. Marki'nin eski eşlerinden kalanlar da bakışa dair olanlardır: Meçhul ölümle yok olan bu eşler ile sosyete dergisindeki bir resim, tuvaldeki bir görüntü ya da sahnede gözler önünde bir sanatçı olarak tanışıırız. Geçmişteki üç kadını bir bakış nesnesi olarak tanımladığı satırların ardından kahramanımız kendisinin de “bu güzel kadınlar galerisine” bir erkek tarafından davet edildiğini söyler (7). Jean Paul Sartre, *Varlık ve Hiçlik* adlı kitabında bakış kavramını, kuramsal çerçevesine farklı bir yön kazandırarak, “insanın kendi varlığı dışında görüp duyduğu her şey nesnedir. Bu nedenle görsel hiyerarşide, bakan özne, bakılan nesne olarak konumlanır” der (akt. Taburoğlu 75-7). Sartre’a göre başkasının bakışında nesneleşen ve özgürlüğünü kaybeden bir ben algısından söz etmek mümkündür. Lacan’a göre ise bakış görmenin ötesinde ele alınmalıdır. Lacan, bakışı, aşağıda ayrıntılı örnekle tanımlanacağı üzere, bireyin benliğini oluşturtmasındaki sürecin bir parçası olarak değerlendirir (Tura 103-106).

Öyküde genç kadın, evlenmeden önceki gece gittikleri operada, erkeğin yaldızlı aynalardan kendisini izlediğini görür: “Daha önce hiç böyle bir bakış görmemiştım onun yüzünde, başka hiçbir yüzde de görmemiştım, böylesine mutlak bir tensel tamahkârlığı; hem sol gözüne yerleştirdiği monokl, garip bir şekilde büyütüyordu bu bakışı. Bana ihtirasla baktığını görünce gözlerimi kaçırdım fakat bakışlarımı ondan uzaklaştırırken kendi görüntümü yakaladım aynada. Ve ansızın, onun beni gördüğü gözle gördüm kendimi” (2). John Berger, *Görme Biçimleri* adlı kitabında “Erkekler kadınları seyrederek. Kadınlarsa seyredilişlerini seyrederek. Bu durum, yalnız erkeklerle kadınlar arasındaki ilişkileri değil, kadınların kendileriyle ilişkilerini de belirler. Kadının içindeki gözlemci erkek, gözlenense kadındır. Böylece kadın kendisini bir nesneye –özellikle görsel bir nesneye– seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur” demektedir (3). Lacan’da ise nazar, öznenin kuruluşundaki özdeşleşme ve tanı(n)ma süreçlerinde çok etkilidir, gizlidir ve Öteki’nin nazarıdır. Özne, bu nazarın hissi altında kendisini nesneleştirir.

Lacan’ın bu yaklaşımını kullanan Laura Mulvey “Görsel Haz ve Anlatı Sineması” adlı makalesinde, bakıştaki hazzın, etkin/erkek ve edilgin/dişi arasında konumlanarak var olduğuna dikkat çeker. Mulvey, izleme eylemindeki cinsiyet farklılıklarını temel alarak izleyiciye yönelik psikanalitik yaklaşımını sürdürür. En önemli farklılık “aktif/erkek” ve “pasif/kadın” kavramları arasındadır. Kadının filmdeki ana rolü, aktif erkek bakışının objesi olmaktır. Kadın, erkeğin cinsel arzularına hitap edecek ve röntgenci bakışları üzerine toplayabilecek şekilde çizilir. Böylece kadın, hikâyede erkeğin, sinema salonunda ise izleyicinin bakışları tarafından nesneleştirilir. Bu iki öznenin bakışları “gerçeğe uygunluk bozulmadan kurnazca birleştirilmiştir” (835). Kadın görüntüsünün varlığı, anlatı filminin sunumuna ait bir

parça olmakla birlikte, hikâyenin ilerlemesine de engel olan bir öğedir. Pasif bir obje olarak kadın, hikâyenin ilerlemesini sağlayamaz; bu da aktif olan erkeğin hikâyeyi devam ettirmesine izin verir ve erkeğin bakışın nesnesi olmayacağını ve bakışın taşıyıcısı olarak kalacağını garantiler. Hollywood'un erkek aktörlerinin “yıldız” nitelikleri, onları cinsel bir arzusun nesnesi yapmaktan ziyade izleyicinin çocukken deneyimlediği yanlış sonucu kurduğu ideal ben ile özdeşleştirilmelerini sağlar. Erkek kahramanlar ideal olanı temsil ettiği için “bir şeylerin gerçekleşmesini sağlayan” etkin kimlikler olarak karşımıza çıkmaktadırlar (835). Carter'ın öyküsünde de genç kız, erkeğin onu gördüğü gözle kendisini gördüğü gecenin ertesinde evlenir. Evlilik eşliğinde fark ettiği bu bakış, genç bakirenin nesneleşme sürecini temsil eder. Kadının eril bakışın altında nesneleşerek kimliğini bunun üzerinden kurması ile artık ondan beklenen, hayat karşısında kendisini edilgin olarak konumlandırmasıdır.

Kahramanın yuvadan uzaklaşarak bir yolculuğa çıkması, erginlenme anlatıları için tipiktir. “Kimselerin bilmediği ve asla gitmediği bir istasyonda durduğunda tren, kendisini sürgüne gönderilmiş gibi hissettiğini” söyler “Kanlı Oda”nın anlatıcısı (9). Ama pişmanlık duymamaktadır, heyecanlıdır. Danielle Roemer'in de belirttiği gibi, bu ilk uzaklaşmanın dışında bir başka eşik daha bekler kahramanı ve erginlenme için bu geçilmesi gerekli bir eşiktir. Cheryl Renfroe, “Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's ‘The Bloody Chamber’” adlı makalesinde, Carter'ın bu öyküsünün, diğer Mavisakal anlatılarından çok daha fazla erginlemeye dair eşik izleri taşıdığını belirtir. Yolculuğun sonunda trenden inerken “amniyon sıvısı gibi okyanusun tuzluluğunun burnuna çarptığını” söyler ve onu saran kürkün içinde kendisini “kılıf beni sarmalarken, başım da bir kır çiçeğinin çanak kısmı gibi çıkmıştı dışarı” (11) betimlemesi, yine doğum anında başın korunaklı rahimden tehlikeli dünyaya çıkışını çağırıştırır. Evli bir kadın olarak yeni bir kimliğe doğru yol alışı ve benliğin kazanılması için seçilen mekân, “denizin bağrında yükselen, medcezir yüzünden günün yarısında karayla bağlantısı kopan” ıssızlığın ortasındaki şato, anlatıya özellikle yerleştirilmiş gotik bir mekândır (12). Genç kız, dış dünyadan yalıtılmış bu şatoda cinselliği keşfederek çocukluktan kadınlığa, masumiyetten cinselliğe, bilinmeyenden bilinene geçiş sürecinin başındadır.

Genç kadın, müzik odasının duvarındaki Azize Cecilia tablosunda “olmayı istediği haliyle kendini gördüğünü” söylerken o an hayatından memnundur (14). Azize Cecilia erkek tarafından ona biçilen rolü belirtir adeta ve anlatıya başına geleceklerin habercisi olarak özellikle yerleştirilmiştir sanki. Müziğin azizesi olarak bilinen Azize Cecilia, üçüncü yüzyılda Roma'da yaşamıştır. Mesih uğruna bekâret yemini ettiği için, evlendirildiğinde, melekleri ve azizleri bekâretini korumaları için yardıma çağırır ve alevden kanatları olan bir meleğin elinde biri güllerden, diğeri zambaklardan yapılmış iki taç olduğu halde Cecilia'yı koruduğu söylenir. Ancak Hristiyan inancına karşı olan Romalılar başını keserek cezalandırırlar Cecilia'yı. Azize Cecilia tablosu, öyküde itaat etmeyen kadınların ölümle cezalandırılmasına işaret eden

imgelerden biri olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, zifaf odası duvarları “hayatında hiç görmediği kadar beyaz zambağı yansıtan” aynalarla doludur. Beyaz zambaklarla erkek arasında kurulan bağ, anlatı boyunca dikkat çekmektedir. Evlenme teklifini anlatan bölümde, genç kızın, Marki için kullandığı “bir zambağa benzetirdim ben onu, evet zambağa. Cenazelere gönderilen kobra başlı zambakları andıran” sözleri akla gelir (5). Evliliğin ardından şatoda zifaf odasında yine erkeklerle zambaklar arasında benzerlik ifade eden cümleler kurar: “Kocaman cam vazolar içinde yatak odamızı dolduran kucaklar dolusu zambakla ne çok ortak yönü vardı o tenin, o yoğun polenli cenaze zambaklarıyla” (16). Bu bölümde, satır aralarına yerleşen sözleriyle, genç kadın adeta erkeğin taşıdığı ölümün farkındadır. Öte yandan, Bacchilega, Mavisakal anlatılarının farklı uyarlamalarında Mavisakal ile karısının simgelediği ölüm/yaşam (Eros/Thanatos) dikotomisinin özellikle yer aldığını belirtir. Bacchilega, “geçiş sürecinin tamamlanmasının ölüm gibi bir tecrübeyi gerektirmesine rağmen kadın kahramanın hayatla olan yakınlığının, onu her durumda Mavisakal’ın ölüm dürtüsüne karşıt şekilde konumlandığını” vurgular (194).

Zambaklarla dolu zifaf odasını kaplayan aynalarda görünen haliyle aynalarda çoğalan bir düzine genç kadına bakıp bir harem kurduğundan söz eden erkeği dinlerken, erkek onu soymaktadır. Tamamen çıplak kaldığında, kendi ifadesiyle “kırmızı etinden başka hiçbir şey kalmadığında artık,” “aynada capcanlı gördüğü imge,” daha önce erkeğin ona gösterdiği gravürdeki neredeyse çıplak, çocuk sayılacak bir kız ile onu inceleyen monokllü kart zampara imgesinin aynısıdır (15). Operadaki bakışı yakaladığı andaki allak bullak olma halini “onun gözlerinde kendi etini gördüğü anda” bir kez daha yaşar (16). Lacan’da bakışın önem kazandığı ilk an ayna dönemidir. Lacan, çocuğun kendi imgesini aynada görüp bu imgeyi bir bütün olarak değerlendirdiği ana kadar, algısının parça parça, dağınık olduğunu, benliğin henüz oluşmamış olduğunu belirtir (Mitchell ve Black 216). Lacan’a göre, aynada kendi imgesini gören bebek bir aydınlanma anı yaşar. Lacan, “işte! Deneyimi[ni]” bu durumu tarif etmek için kullanır. Bebek, aynadaki görüntüsünün kendisine ait olduğunu anlar. Ayna imgesi, oluşum halindeki egonun, Lacan’ın psikanalitik öznesinin kurucu aşamasıdır.

Benlik teorisinde, Freud’un Oidipal dönemde baba ile gerçekleşen özdeşleşme ve bu sürecin sonrasında başlayan ego inşası, Lacan ile farklı bir boyut kazanmıştır. Freud’un id, ego ve süperegö üçlüsü ve bilinç, önbilinç ve bilinçdışı üçlülerine benzer şekilde Lacan, imgesel, simgesel ve gerçek kavramlarını ortaya koymuştur. Freud ve Lacan’ın kavramlarının ve yaklaşımlarının, feminist edebiyat eleştirisinde karakterlerin çözümlemesindeki önemi üzerinde duran Humm, şöyle yazar: “Çocuklar olarak büyüdüğümüzü söyleyen Lacan, “genellikle kurgusal düşsel kimlikler yarattığımızı” söyler (175). Lacan’a göre, Benliğimizin ilk aşamasında kimlik, kendimizi aynada görmemizden gelmektedir; ikinci aşama “sembolik” düzene geçtiğimiz, dili kullanarak, “kendim” ve “ben” olarak kimliğimizi oluşturmaya başladığımız aşamadır (175). Lacan’a göre, Ben olanla Ben olmayanın ayrışmasının simgesel

düzene, yani Oidipal düzene girişle koşullanan bir süreç olduğunu vurgulayan Tura (78), Oidipus aracılığı ile sosyokültürel düzene geçişin iki süreci aynı anda başlattığını belirtir. Bu süreçler, sosyokültürel öznenin kuruluşu ve bilinçdışının kuruluşudur (180). Oidipus karmaşasının Lacancı yorumu için Ayna Evresi'nin önemine değinen Tura, Ayna Evresi'nin “daha çok Oidipus’un sınırlarında kalan, Oidipus’un başlangıcına temel teşkil eden bir dönem olarak ele alınmasını” önermektedir. Simgesellik öncesi dönemde çocuk parçalanmış olarak yaşantıladığı bedeninin bütünlüğünü kazanmaya yönelir. Bu bütünlüğü isteme arzusu anne ile bütünleşme arzusudur. Bu aşamada çocuğun istediği annesinin arzusunun nesnesi olmaktır (181-83). Lacan’a göre altıncı ile on sekizinci aylar arasındaki dönemde çocuk aynada kendi imgesi ile karşılaştığında bir değişim dönüşüm yaşar. O ana kadar algıladığı süresiz, dağınık parçalı yapılanmasının aynada, kendi hareketleri ve jestleri ile denetleyebildiği eşgüdümlü, bütünleşmiş, tam olarak gördüğü imgesi kendisinin idealize edilmiş halidir. Egonun özünü oluşturan bu aşama imgeselin de temelini oluşturacaktır (Mitchell ve Black 216-17).

Öyküde bekâretin kaybının ardından evden ayrılacak olan erkek ona anahtarları teslim ederken, genç kadın “kocasının ışık yansıtmayan gözlerinde yeniden doğmuş görür kendisini, tanıdık olmayan şekillerde yeniden doğmuş”tur ve bu yeni kendilikten korktuğunu ifade eder (24). Cinselliğin keşfi ve çocukluktan çıkış ile bir eşiği geçmiş olsa da onu bekleyen asıl eşiğin farkındadır adeta. Erkeğin şatodan ayrıldığı gecenin ardından uyanınca eski kıyafetlerini geçirir üzerine, öğrenci kostümü olan eski serj eteği ile pamuklu bluzunu giyer. Kendi benliğini kazanmak üzere yola çıkan kahramanın kendi özüne dönüşünün ilk işaretlerini verir Carter okuyucuya. Akort edilmiş piyanosunu keyifle çalar ve piyano akortçusu ile tanışır. Angela Carter’ın “Mavisakal” anlatısı üzerinde yaptığı en önemli değişikliklerden birisi anlatıya eklenen kör piyano akortçusudur. Kör piyano akortçusunun anlatıda Marki’nin güçlü erkek imajına karşı zayıf, güçsüz, hatta engelli olması nedeniyle, geleneksel erkek klişesini bozarak yer aldığı görülmektedir. Bacchilega, görünüşte birbirlerinin karşıtı olan Marki ile piyano akortçusu arasında ürkütücü olarak tanımladığı bir benzerlik kurar. “Devasa eşyalara ve zenginliğe sahip daha yaşlı olan Marki’nin şiddetli şekilde erotize edici bakışı, denetim kurmaya çalışır. Genç ve cılız piyano akortçusu yoksuldur, tatlıdır ve gözleri görmemektedir. Fakat her iki erkekte de baston vardır ve sevgilisi kanlı odanın da içinde bulunduğu ‘batı kulesinin dibinde bir odada’ uyurken, kocasının her şeyi gören gözlerinde ‘mutlak bir karanlık’ vardır (208).

Bacchilega, “Kanlı Oda” motifini içeren yedi tür masalın varlığından söz eder. Bunların dördü kadınlarla, gerisi de erkek kahramanlarla ilgilidir. Erkeklerin meraklılığı ile ilgili masalların olumlu yanına dikkat çeken Bacchilega, erkeğin “kanlı odada eğer bir kız ile karşılaşır bu [karakterin] onun yardımcısı ya da öğretmeni” olarak karşımıza çıktığına dikkat çeker (182). Merak etmenin erkek kahramanlar için olumlu bir kişilik özelliği olarak yansıtıldığı geleneksel anlatılar, kadınların merakları sonucu ortaya çıkan kötülükler üzerinden neredeyse bir

mizojini tarihinin temellerini atmışlardır. En eski anlatılarda yer alan Psyche'nin merakına iki kez yenik düşmesi ile başına gelenler, Pandora'nın merakı sonucu açtığı kutudan dünyaya kötülüklerin saçılması, Havva'nın merakı sonucu "insanoğlunun" cennetten kovulması gibi en eski anlatılar ile kültürel belleğe yerleşen kadın nefreti, eril geleneğin temellerini oluşturmaktadır (Hermansson 15-16). Carter'ın hikâyesinde de kendisine verilen sözde özgürlükle evi gezip keşfeden genç kadın yasak odayı merak etmektedir ve sonunda yasak odanın anahtarını eline alır; "şato ışıktan yapılmış bir çelenk gibi yüzmekte olduğu sessiz okyanusun ortasında, uzaklaşabildiği kadar uzaklaşmıştır artık karadan" ve sadece dalgaların sesi vardır (35). Artık korku kalmamıştır; dolambaçlı koridorlardan geçer ve kendisine yasaklanmış odanın kapısını açar. Campbell, bireyleşme amacıyla ruhsal bir yolculuğa çıkan masal kahramanlarının, aşama kaydedebilmeleri için önce eşiği geçmeleri gerektiğini belirtir: "Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, neredeyse evrensel olarak 'balinanın karnı' imgesi ile ana rahmini simgelemektedir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür" (107). Bilinenden bilinmeye doğru yapılan bu geçişin ilk aşaması "Eşik" geçilmesidir. Tecrübesiz ve bilgisiz kahraman, aynı zamanda aşama evresinin de eşiği olan mağara, kuyu, bilinmeyen bir yol ayrımı, yasaklı bir oda gibi mekânlarda benlik mücadelesi vererek, bilincin ötesinde, bilinç dışının simgesi olan bir yere ulaşacaktır. "Balinanın Karnı", ruhsal doğuşun ve aşamanın yeri olarak düşlenen tapınak içi, sihirli belde, orman, mağara gibi yerlerle de eş anlamlıdır. Kahramanın buralara girmesi, yaşamın kaynağına, başlangıcına (ana rahmine) dönüşü simgeler ki bu da yeniden doğmak için ölmek anlamına gelir. Aynı zamanda bu yerler Yüce Ana arketipinin simgesel ifadesidir (Campbell 109).

Öyküde genç kadının nihayet girdiği oda, "Zifiri karanlıktır. Dört bir yanı işkence aletleriyle sarılıdır" (37). O ana kadar annesinin çelik gibi sınırlarını ve iradesini miras almış olduğunu bilmemektedir (37). Estés, kadınların gücünü yitiren canlılıklarını kazanmanın yolu olarak kendi yeraltı dünyalarına yapacakları kapsamlı bir arkeolojik yolculuğu gerekli görür (16). Genç kız annesinden gelen güç ile burada tanışacak ve kanlı odadan bir kadın olarak çıkacaktır. Karanlıkta "her kibrit çakışında, kocasının onca şehvetle arzuladığı masumiyetinin bir parçasının daha uçup gittiğini" söylerken değişimin eşiğindedir (38). Kanlı odadan çıkan kadın, kesinlikle kısa süre önce odaya girenle aynı kadın olmayacaktır artık. Carl Gustav Jung, 'bireyleşme sürecini' kişinin tamlığa ulaştığı, bütünleştiği, kendi kendini gerçekleştirdiği bireysel bir deneyim olarak tanımlar. Jung'un bireyleşme süreci olarak adlandırdığı süreç, bilinçdışı bir gelişim sürecidir; bu, insanın kendi içinde yaşadığı bir süreçtir; ama aslında bu süreç, eğer insan bunun farkındaysa bir gerçeklik olur. Bireyleşme süreci, içte bütünlüğü sağlayan özle, dıştan etkileyen olguların ortak etkilerinden daha fazla bir şeydir. Ego kendini herhangi bir amaç ya da plan olmaksızın, bu içsel gelişim yönelişine bırakabilmelidir (162). Jung, her insanın temelde bir bütünlük duygusuna, tam güçlü, mükemmel bir kendilik

duygusuna sahip olduğunu düşünmektedir. İnsan erişkin olduğunda da bireyselleşmiş ego bilinci bu kendilikten -ruhsal bütünlükten yükselir (128).

Mavisakalla evlenen toy kız, psikanalist, şair ve *cantadora* –eski öykü derleyicisi– Estés’in yirmi yılı aşan bir sürede yazdığı *Kurtlarla Koşan Kadınlar* adlı kitabında, bir kadının erginlenmesine dair bir masal olarak yer alır. Estés, “Mavisakal” öyküsünü “kadını sezgisel doğasından koparan” doğal yok edici üzerine bir anlatı olarak tanımlar. Kadının bireyselleşme sürecinin temel unsurlarından birisinin vahşi doğayla bir ilişki geliştirmek olduğunu belirten Estés, bu ilişkiyi geliştirmenin yöntemi olarak şunu önerir; “kadın karanlığa dalmalı, ama tuzığa düşüp yakalanmamalı, oraya giden yolda ya da dönüşte öldürülmemelidir” (57). Kadınların hayatlarının başında duygusal kavrayışlarının zayıf olduğunu, safdil olduklarını söyleyerek kadınların da kurt yavruları gibi erginlenmeye ihtiyacı olduğunu vurgulayan Estés (61), Mavisakal öyküsünün, içsel hayatı tekrar harekete geçirerek, “esir düşen safdil benlik için, daha önce bomboş olan duvarlarda kapılar açacağını” söylemektedir (78). Mahzen, zindan ve mağara simgelerinin kadim erginlenme ortamları olduğunu belirten Estés, bu mekânları, “kadının katledilen(ler)in yanına indiği, gerçeği bulmak için tabuları yıktığı ve zekâ yoluyla ve/veya emek harcayarak psişenin katilini kovduğu, dönüştürdüğü ya da imha ettiği, böylece zafer kazandığı ‘erginlenme’ yerleri” olarak tanımlar (71).

“Mavisakal” öyküsünün, “tüm kadınların psişelerinde bulunan ve onları esir alan o karanlık, doğuştan yok edici adam” üzerine olduğunu söyleyen Estés, “bu karanlık adam[ın], bir erginlenme –belli bir bilme ve davranış düzeyinden daha olgun veya daha enerjik başka bir bilme ve eylem düzeyine doğru psişik bir değişim– beklendiğinde ortaya çıktığını” belirtir (80). Kadınların karanlık adam düşlerinin “şimdiye kadar erginlenmemiş olanlar kadar, bu türden birkaç geçiş töreni yaşamış olanların başına da geleceğini” çünkü “erginlenmenin hiç bitmeyeceğini” vurgular Estés. “Bir kadın ne kadar yaşlanırsa yaşlansın, aradan ne kadar yıl geçerse geçsin önünde onu bekleyen daha pek çok yaş, aşama ve ‘ilk kezler’ vardır” yazara göre: “Erginlenme tam olarak budur işte: İnsanı, yeni bir bilme ve oluş tarzına geçmeye hazırlayan bir kanal yaratır” (80). Bacchilega, Mavisakal anlatısının Margeret Atwood ve Angela Carter tarafından bir geçiş hikâyesi (*rites of passage*) olarak okunmasının önerildiğini söyler (222-23). Kendisinin de Victor Turner’ın *The Forest of Symbols* çalışmasındaki “geçiş aşaması” terminolojisinden yararlanarak Mavisakal anlatılarını yorumladığını belirtir (201). Cheryl Renfro, “Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's ‘The Bloody Chamber’” adlı çalışmasında “Kanlı Oda”nın erginlenme motiflerine sahip olduğunu ortaya koymuştur. Direnç’in Mary Anne Ferguson’dan alıntılandığı üzere, “mit aracılığıyla bir olgunlaşma ve bireysel kimlik oluşturma modeli sağladığını” belirttiği Psyche mitinin “Mavisakal” ile ortaklıkları bulunduğu düşünüldüğünde “Kanlı Oda”nın da “olgunlaşma ve bireysel kimlik oluşturma” anlatısına hizmet ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır (158). Phacharawan Boonpromkul, “Rewriting Genders, Revising Genres: Reading Angela Carter's

‘The Bloody Chamber’ As a Female Bildungsroman” adlı makalesinde, Carter’ın bu yapıtını bir kadın Bildungsromanı³ olarak değerlendirmekte, yani yeniden yazılan öyküde kadın karakterin büyüme, gelişme, olgunluğa erişme hikâyesini görmektedir (55-7). Öyküde, beklenenden önce dönen kocaya anahtarları teslim ederken, erkeğin “görmez gözleriyle, adeta onu tanıımıyormuşçasına yüzüne bakması” (49) karşısında acıma hissi duyan kadın, erkeğin gözünden monoklün düşmüş olduğunu fark eder (50). Böylece kadının, erkeğin bakış alanından çıkarak özneleşme sürecine girdiğini ve erginlendiğini düşünmek mümkündür.

Masumiyetin yitirilişi ve bilmenin yeni halleri ile tanışan genç kadının alnına, Marki’nin kanlı anahtarı bastırarak yaptığı dövme, genç kadının iki kaşının arasında kalıcı olarak yer alacaktır. Joseph L. Henderson, erginlenme ritüellerinde tipik olarak, bir oruç aşaması, bir dişin kırılışı ya da dövme yapılışı, sünnet, bir kesim ya da başka bir organın sakatlanması gibi bir bedel ödendiğini belirtmektedir (Jung 131). Renfroe, “Kanlı Oda” öyküsünde kadının erginlenmesini incelediği makalesinde, Carter’ın kahramanının hem bakireliğin kaybı hem de alnındaki kalıcı kırmızı leke ile oluşan görünümündeki değişiklikle erginlenme kriterlerini taşıdığını ifade eder (92). Genç kadının alnına, öldürülen kadınların kanı bulaşmış anahtar ile yapılan dövmeyi, Henderson’un belirttiği şekilde, erginlenme ritüelinin bir kanıtı olarak değerlendirmek mümkündür (131).

Daha önceki eşleri gibi kendine itaat etmeyen genç kadının başını kesmek üzere hazırlanan Marki amacına ulaşamaz bu kez. O kılıç inmez, gerdanlık kopmaz, kadının başı yerde yuvarlanmaz (55). Son anda yetişen anne, beyaz yele gibi savrulan saçları ile atının üzerinde, babadan kalan tabancayla adeta Medusa karşısında taş kesmiş gibi duran Marki’yi vurur. Geleneksel anlatıda erkek kardeşlerin kurtardığı genç kadın, Carter’ın anlatısında anne tarafından kurtarılmaktadır. Carter’ın “Kanlı Oda”da yarattığı anne karakteri dikkat çekicidir. Anne, “Çinhindi’nde zengin bir çay plantasyonu sahibinin kızı iken skandalları göze alarak” aşkı seçmiş olan, “kartal çehreli yola gelmez,” “Çinli korsanlara meydan okuyan,” “veba salgını sırasında bir köy halkına hastabakıcılık yapan,” “insan yiyen bir kaplanı kendi elleri ile vuran,” üstelik tüm bunları on yedi yaşına gelmeden yaptığı belirtilen güçlü bir kadın karakterdir. Ölen eşinden kalan tabancayı [fallik bir objeyi] sürekli çantasında taşımaktadır (2-3). Bacchilega, yirminci yüzyılda kadınların tekrar yazdığı Mavisakal anlatılarında, Margaret Atwood, Angela Carter ve Jane Campion’un, “bir yandan masalın toplumsal cinsiyet dinamiklerini nasıl doğallaştırdığını sorgulayıp, aynı zamanda kadın kahramanları güçlendirdiklerini” vurgulamaktadır (195).⁴ Geleneksel anlatıda güçlü bir yeri olmayan anne karakteri, Carter’ın anlatısında önemli bir yer tutar. Perrault’un anlatısında kızı kurtaran erkek kardeşlerken Carter güçlü kurtarıcı rolünü anneye aktarmıştır.

Annenin kızını kurtarışından yola çıkan Theodora D. Patrona, *Return Narratives* adlı çalışmasında Carter’ın “Kanlı Oda” öyküsünün Demeter-Persephone mitinden izler taşıdığını

belirtir. Patrona, Carter'ın eserinde, güçlü bir anne figürü ile ergenlik çağındaki kızının temel karakterler olmaları, anlatının başında ergen kızın anneden kopuşu ve kocası tarafından götürüldüğü bir ada üzerinde yer alan atadan kalma şato ve yeraltı mahzenleri üzerinden kurulan benzerliklerle, Demeter-Persephone anlatısı ile bağının ortaya çıktığına dikkat çekmektedir. Perrault'nun orijinal anlatısında olmayan, ama Carter'ın hikâyesinin sonunda genç kadının erkek kardeşler yerine, Demeter-Persephone ile benzer şekilde, annenin mücadelesiyle kurtarılmasının öyküyü söz konusu mite yakınlaştırdığını belirtir. James Frazer'ın önemli eseri *Altın Dal*'da belirttiği gibi, Ana tanrıça kültürünün en önemli figürlerinden olan Demeter'in kızı Persephone'nin yeraltı tanrısı Hades tarafından kaçırılışı, en kadim anlatılardan birisidir. Frazer, Demeter-Persephone söylencesinin ilk şeklini şöyle ifade eder: “Demeter bu yılın olgun ürünü, Proserpina ise ondan elde edilen ve baharda tekrar görülmek üzere sonbaharda ekilen tohum-tahıldır. Proserpina'nın yeraltı dünyasına inişi tohumun ekilişinin söylencesel bir anlatımı olmalıdır; baharda yeniden ortaya çıkışı ise genç tahılın filiz vermesini anlatacaktır. Böylece bu yılın Proserpina'sı gelecek yılın Demeter'i olur, bu da söylencenin ilk şekli olmalıdır” (83). “Kanlı Oda”nın kahramanı genç kız da annesinin gücünü miras aldığı genlerinde taşımaktadır ve bu gücü keşfettiği andan itibaren, tohumun filiz vererek güneşe yönelmesi gibi, dönüşerek hayatına güçlü bir kadın olarak devam edecektir.

Perrault'nun anlatısında, masalın erkek kardeşleri tarafından kurtarılan kızın daha sonra “saygıdeğer” bir erkekle evlendiği şeklinde bitmesi dikkat çekicidir. Bacchilega da masalın pek çok uyarlamasında kızın tekrar evlenip mutlu olduğu, bazılarında müstakbel kocanın ona süreç boyunca faydalı bilgiler verdiği şeklinde değişiklikler yapıldığını belirtir (191). Carter'ın ise, kadına kesinlikle yeni bir evlilik gibi bir son biçmediği görülmektedir. Carter, kadını evlilik senaryosu ile sınırlandırmadan, kendi benliğini “arayış” hikâyesinin kahramanı yaparak, “Eski masallardan, yeni hayatlar yapmak zorundayız” diyen Heilbrun'un çağrısına uymuş ve eski bir masaldan yeni bir hayat yaratmıştır (akt. Direnç 6).

Sonuç

Kadim zamanların bilgeliğini aktaran eski masalların, sonraki dönemlerde araçsallaştırılarak toplumsal normları yerleştirecek şekilde düzenlendikleri yadsınamaz bir gerçektir. Yazılı kültürün öncesinden günümüze uzanan, sözlü gelenek içinde yer alan mit, efsane, destan ve masal formundaki eserlerin sonraki kuşaklara aktarımında kadınların hikâye anlatıcı olarak önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Ancak mitlerin ve masalların sözlü anlatıdan yazıya geçirilmeleri sırasında, kadınların bu süreçten dışlanmaları ile bu arkaik anlatıların ataerkil ideolojilerin taşıyıcısına dönüştükleri görülmektedir. Din kitaplarından sonra en çok satılan ve okunan eserler oldukları ve pek çok anlatının arketiplerini barındırdıkları düşünüldüğünde, masalların kanon edebiyatı içinde önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Yirminci yüzyıla gelindiğinde Batı edebiyatı kanonunda yer alan eserlerin, kadınları dışlayan erkek

merkezli bir kültürün uzantısı olmaları nedeniyle, özellikle 1970’li yıllardan itibaren gelişen kadın hareketi ile feministler tarafından sorgulanmalarına yol açmıştır. Kanonu kimin ve neyin belirlediği sorgulamasının yanı sıra toplumsal yaşamı ve kuralları yerleştirerek devamını sağlayan bu anlatıların kadın bakış açısı ile yeniden gözden geçirilmesi gündeme gelmiştir. Kadın yazarlar ve eleştirmenler, önce okur olarak sorgulayan bir okuma, ardından yazar olarak geleneği sarsacak yeniden yazımlarla kadının sesini ve kimliğini anlatıya katacak stratejileri kullanmak üzere yola çıkmışlardır. (Direnç 17). Gelişen feminist edebiyat eleştirisinin ışığında erkek bakış açısı ile yazılmış bu eserlerin değerlendirilmesi kadınların sadece isyanını dile getirmemiş aynı zamanda kadın hareketi içinde feminist bir pratik olarak da yerini almıştır. Bu pratik içinde gündeme gelen edebiyat alanındaki yeniden yazımlar üzerinde çalışan kadın yazarlar önemli ürünler vermişlerdir. Kadınların yazılı kültüre dâhil olma sürecinde verdikleri mücadeleden, mitlerin ve masalların yeniden yazımının önemli bir yeri vardır.

Angela Carter, hayatlarımıza yön veren metinlerin yeniden yazımları üzerine eserler vermiş olan feminist yazarların en önemlilerinden biridir. Özellikle *Kanlı Oda* feminist yaklaşımla yeniden yazımlar konusunda ayrıcalıklı bir yere sahiptir. *Kanlı Oda* kitabında yer alan on öykü içinde yer alan ve kitap ile aynı adı taşıyan ilk öykü, “Kanlı Oda”, Mavisakal anlatısı üzerine kurulmuştur. Angela Carter’ın Mavisakal üzerinde yaptığı en önemli değişiklik ve ekler, kadın kahramanın ağzından birinci tekil şahıs anlatımı, kurtarıcı olarak annenin erkek kardeşlerin yerini alması ve kör piyano akortçusudur. Carter, “Kanlı Oda” hikâyesinde isimsiz kadın kahraman için birincil tekil şahıs anlatımı tercihi ile kadını merkeze almış, ona söz hakkı vermiş, kendi hikâyesini anlatmasına olanak sağlamıştır. Ayrıca kadını kurban olarak konumlandırmayarak, geleneksel anlatılarda merkezde yer alan erkeklere dair yol ve kimliğini bulma, kendini gerçekleştirme anlatısını kadın üzerinden yapmıştır. Psikanalist Estés, Mavisakal anlatısının kadının geçmişten gelen bilinç dışındaki gizil gücünü ifade ettiğini belirtir. Carter’ın anlatısında annenin kurtarıcı rolü bu anlamda önem taşımaktadır. Benliğinin derinliklerinden gelen gizil gücü ile kurtulan kadına sonraki hayatında eşlik edecek olan da kör bir genç erkektir. Böylelikle Öteki’nin nazarı üzerinden kendini kurmayacaktır artık. Başlangıçta “onu her zaman rahatsız etmiş olan gözleri[nden]” bahsettiği erkekten kurtularak bakılan, yani nesne konumundan, çıkacaktır. Böylece Öteki’nin nazarında nesneleştirilmeden ve Öteki’nin arzusu üzerinden kurgulanmadan kendine ait bir yaşam kurabilecektir. Angela Carter’ın yeni metinde, kadın bir öznenin yaratımı ve yeni bir dilin gelişimi için oluşturduğu yeni sembolik düzeni, görmek değil görmemek üzerinden kurduğu anlaşılmaktadır. Carter, ‘nazar’ın şeylerin gerçek kimliğini sakladığını, sembolik düzende bir değişiklik olaksa bunun nazardan başlaması gerektiğini ima eder adeta. Kadın ancak bu sayede, Öteki olmadan, yani erkeğin bakışıyla var edilmeden kendisi olabilir. “Öznenin kendisini Öteki’nin nazarı üzerinden kurmayacağı yeni bir sistem nasıl olacaktır” sorusunun yanıtını da belki yeni hikâyelerin, yeniden yazımların konusu olacaktır.

KAYNAKÇA

- Al-Barazenji, Luma Ibrahim. "Women's Voice and Images in Folk Tales and Fairy Tales." *Proceedings of SOCIOINT14- International Conference on Social Sciences and Humanities*. İstanbul, Turkey, 8-10 September 2014.
- Atwood, Margaret. [1983] *Bluebeard's Egg and Other Stories*. London: Vintage, 1996.
- Bacchilega, Cristina. *Postmodern Masallar: Toplumsal Cinsiyet ve Anlatı Stratejileri*. Çev. Fatma Büşra Helvacıoğlu. İstanbul: Avangard Yayınları, 2016.
- Benson, Stephen. "Angela Carter and the Literary Marchen: A ReviewEssay." *Angela Carter and the Fairy Tale*. Ed. Danielle Marie Roemer ve Cristina Bacchilega. Detroit: Wayne State UP, 1998. 23-51.
- Berger, John. *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.
- Boonpromkul P. "Rewriting Genders, Revising Genres: Reading Angela Carter's 'The Bloody Chamber' as a Female Bildungsroman." *Journal of Humanities Regular* 17.2, 2014. 50-72.
- Campbell, Joseph. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2000.
- Campion, Jane ve Pullinger, Kate. *The Piano: A Novel*. NewYork: Hyperion/Miramax, 1994.
- Carter, Angela. *Kanlı Oda*. Çev. Özden Arıkan ve Pınar Savaş. İstanbul: Everest Yayınları, 2001.
- Direnç, Dilek. *Kadın Yazarlardan Eski Masallar Yeni Meseller*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2014.
- DuPlessis, Rachel Blau. *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana UP, 1985.
- Estés, Clarissa P. *Kurtlarla Koşan Kadınlar-Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler*. Çev. Hakan Atalay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Frazer, James G. *Altın Dal: Dinin ve Folklorun Kökenleri*. Çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Payel Yayınevi, 2004.
- Gilbert, Sandra ve Susan Gubar. *Tavan Arasındaki Deli Kadın*. Çev. Nil Sakman. İstanbul: Aylak Adam Yayıncılık, 2016.
- Hermansson, Casie. *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*. Jackson: UP of Mississippi, 2009.
- Hennard Dutheil de la Rochère M. ve Ute Heidmann. "New Wine in Old Bottles: Angela Carter's Translation of Charles Perrault's 'La barbebleue'." *Marvels & Tales* 23(1) 2009. 40-58.
- Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. Çev. Kolektif. İstanbul: Say Yayınları, 2002.
- Jung, C. G. *İnsan ve Sembolleri*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2007.
- Makinen, Merja. "Angela Carter's 'The Bloody Chamber' and The Decolonization of Feminine Sexuality", *Feminist Review*. 42, 1992. 2-15.
- Mitchell, Stephen A. ve Margaret J. Black. *Freud ve Sonrası*. Çev. Ayhan Eğrilmez. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2014.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy ve Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999. 833-44.
- Osborne, Denise M. "Bluebeard and its Multiple Layers of Meaning" *Revista Alpha* (15) 2014. 128-137.

Patrona, Theodora D. *Return Narratives*. London: Rowman & Littlefield, 2017.

Renfro, Cheryl. "Initiation and Disobedience: Liminal Experience in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'" *Marvels & Tales*, 12(1) 1998. 82-94.

Sezer, Melek Özlem. *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2014.

Short, Sue. *Fairy Tale and Film: Old Tales with a New Spin*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Smelik, Anneke. *Feminist Sinema ve Film Teorisi: Ve Ayna Çatladı*. Çev. Deniz Koç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.

Şerbetçi, Berke. "Lacan'ın Nazar Kavramı ve Benlik İnşasına Körlük Üzerinden Bir Bakış." İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Tezi, 2010.

Taburoğlu, Özgür. *Nazar - Başkası Nasıl Görür?* Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2017.

Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı, 1996.

Walker, Nancy A. *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Austin: U of Texas P., 1995.

* Halen tıp doktoru olarak çalışan Füsun Arda, Ege Üniversitesi Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda da yüksek lisans yapmıştır.

Kadın Çalışmaları yüksek lisans programı sayesinde tanıdığım sevgili kadınlara, dayanışma ruhuyla ve paylaşımlarla zenginleşen dostluğumuz için; değerli hocalarıma; paylaştıkları bilgi ve deneyimler, yerleştirdikleri kız kardeşlik ruhu için; yukarıda bir kısmı yer alan çalışmamın her aşamasında destek, sevgi ve dostluğunu esirgemeyen sevgili hocam Dilek Direnç'e derslerinde tanıştırdığı "direnen okur" olmanın yanı sıra verdiği yazma cesareti için sonsuz teşekkürler.

¹ Bu ifade, masal ve mitlerin tarihin her döneminde eril nitelik taşımış olduğu anlamına gelmemektedir. Özellikle bu konuda çalışmış olan Clarissa Estés'in vurgularına göre, "zaman içinde öykülerin iskeletini bozarak (...) eski pagan simgelerin yerinin Hristiyan olanlarla kaplanmış" olduğu belirtilebilir; örneğin yazar, "bir masaldaki yaşlı şifacının kötü bir cadı halini" aldığını ifade eder (*Kurtlarla Koşan Kadınlar*, 29-30).

² Yunanca kökenli sözcük çoğu kültürde karşımıza çıkan kadın düşmanlığını ifade etmek üzere kullanılır.

³ Bildungsroman dilimize Almancadan geçmiş bir edebiyat terimidir ve bir roman alt türü olarak kullanılır. Bu türe giren romanlarda, genellikle genç bir karakterin büyüme, olgunluğa ulaşma, toplum içinde olgun bir birey olarak yerini alma deneyimine tanıklık ederiz.

⁴ Kanadalı yazar Margaret Atwood'un ilk kez 1983'te yayınlanan öykü kitabı *Bluebeard's Egg* (Mavisakalın Yumurtası) ve Yeni Zelandalı yönetmen Jane Campion'ın 1993 yapımı, ("En İyi Özgün Senaryo Akademi Ödülü'nü aldığı ve En İyi Yönetmen Akademi Ödülü'ne aday gösterildiği) filmi *Piyano*, kadın sanatçıların farklı yaratıcılık alanlarında, Mavisakal üzerine yeniden yazım stratejilerini uyguladıkları değerli örnekler arasında sayılabilir.