



## FEMİNİST YAZININ POSTMODERN İFADESİ: MASAL PARODİLERİ POSTMODERN EXPRESSION OF FEMINIST LITERATURE: FAIRY TALE PARODIES

Emine ULU ASLAN\*

### Öz

20.yüzyılın ikinci yarısı ve 21.yüzyıl, metinleri yeniden yazarak onları deforme etme noktasında feminist ve postmodernist yazını ortak bir zeminde birleştirir. Bu iki düşünce akımı kanıtlanabilir, sabit bir gerçekliğin söz konusu olmadığına vurgu yaparken dönemlere ait baskın söylemlerin ve bu söylemlerin belirlediği hakikatin, ideolojilere ve buna bağlı birçok etkene göre şekillendiğini savunur. Edebi formlarını ve içeriklerini bu doğrultuda belirleyen feminizm ve postmodernizm, anlamı çoğaltabilmek, hedef aldıkları söylemleri yıkıma uğratabilmek adına "parodi"nin eşsiz gücünden faydalanır. Özellikle feminist yazın bunu yaparken, alt metnini masallardan seçerek, okuruna kalıplaşmış cinsiyet rolleri başta olma üzere birçok ayrıntıyı göstermeyi amaçlar.

Bu çalışmada feminizm ve postmodernizmin, parodiyi kullanmaları noktasında ortak düşünceleri irdelenecek, inceleme metni olarak Zeynep Kaçar'ın *Şimdi Uçuşa Geçiyoruz* (2017) adlı oyunu tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Postmodernizm, Feminizm, Tiyatro, Metin, Masal, Parodi.

### Abstract

The second half of the 20th century and the 21st century combine feminist and postmodernist literature on a common ground by rewriting the texts in order to deform them. These two movement of thought emphasize that there is no proof of a verifiable, fixed reality and that the dominant discourses are shaped according to ideologies and many other related factors. Feminism and postmodernism, which determine their literary forms and their contents in this direction, benefit from the unique power of parody to multiply meaning and destroy the discourses they target. Specially, feminist literature aims to show many detail by choosing the sub-text from the tales, especially the stereotyped gender roles.

In this study, feminism and postmodernism common thoughts will be examined about using the parody, play of "*Şimdi Uçuşa Geçiyoruz*" by Zeynep Kaçar will be examined.

**Keywords:** Postmodernism, Feminism, Theatre, Text, Fairy Tales, Parody.

### GİRİŞ

Modern sonrası dilbilim çalışmaları ile birlikte Göstergibilim başlığı altındaki incelemeler, toplumsal ve kültürel bir bağlamda değerlendirilirken, ideolojik yöntembilimler gelişir, "söylem" açısından yeni alanlar açılır. Başta tiyatro olmak üzere birçok sanat dalında bu alanların temsili yapılır. Feminist söylem altındaki çalışmalar bunlara dâhildir. Craig Owen'ın 1983 tarihli, feminizmi postmodern bir söylem olarak tanımladığı sarsıcı makalesi feministler tarafından başta soğuk karşılır ancak 1980'lerin sonunda feministler ve eşcinsellik teorisyenleri postyapısalcı öznelik teorilerini politik açıdan değerli bulmaya başlarlar (Fuchs, 2003, 17). Feminist yazının, tek bir teorik söylemin olmayacağına dair düşüncesini, postmodern bir durum olarak nitelendiren Owen (1983), feminizm ve postmodernizmin, tüm koşullarında anti-evrenselciliğe karşı genel ve merkezi bir eğilimi paylaştığını ifade eder. Bu ortak dürtünün varlığı, iki düşünce okuluna, aralarındaki ayrımın aksine, ortak alandan yaklaşmanın daha mümkün olduğunu düşündürmektedir. Feminizm, en eski tezahürlerinden beri, epistemolojinin temeli olarak erkeksi öznenin, merkeziliğine ve tarafsızlığına meydan okurken, çeşitli postmodern kuramcılar, tek merkezli, sabit anlamlı, nesnel görüşlü düşüncenin karşısında yer almaktadır. Her ikisi de "öteki" ile işaretlenen konulara odaklanır; her ikisi için de bilim ve gerçekçi akımlar tarafından çok yakın zamana kadar kabul edilen, ortak kılınmış nesnel bir "bilginin" dışında olan öznelin varlığı söz konusudur (Pitchford, 2002, 24). Bu doğrultuda 20.yüzyılın postmodern duruşu eşliğinde metinler ve imgelerde radikal bir dönüşüm yaşanır. Foucault, Barthes, Baudrillard gibi teorisyenlerle nesnellik kavramına etkili bir biçimde saldırı yapılır ve özellikle dildeki anlam karmaşası üzerinde durulur. (Şahiner, 2013, 176) Bu tartışmalarla günlük yaşantıya dair deneyimlerimiz ifade edilirken, dünyayı yorumlamada dilin ne denli etkili ve değişken olduğuna dikkat çekilir. Reddedilen öz ve tek gerçeklik anlayışının aksine var olan gerçekliği belirleyen tek unsur dildir. Dilin belirlediği gerçeklikten başka tutarlı bir gerçeklik anlayışından bahsetmek olanaksızdır. Dil ise yenilenmeye değişime son derece açık bir olgudur ve kendini sürekli değişim içinde bulur. Bu nedenle çok anlamlılığı çağırır ve güvenilirliği değişkenlik gösterir. Söylem de dilin bir ürünü olduğu için sabit ve katı bir doğru

\* Arş. Gör., Muş Alparslan Üniversitesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, e.ulu@alparslan.edu.tr



kavramını yansıtmaz. Postmodern etki etki altında yazılan birçok metin önceki metinlere de öykünerek dilin değişken yapısına vurgu yaparlar. Benzer olarak Angela Carter gibi feminist yazarlar da okurlarına, zorlayıcı dünyalar inşa etmek için estetiğin gücüne dair kloströfobik bir farkındalık uyandırarak edebi dilin tüm zengin kaynaklarını kullanır (Pitchford, 2002, 105). Postmodernist bir tarih örneğinin aktarılmasına şahitlik eden bu deneyimle, edebî ve sanatsal metinler, önceki metinlerle birlikte tarihin bedeninin bir parçası olmaktadır. Edebiyat tarihinin sunduğu gerçeklik ve sosyal kimliğin imgeleri, yazarların mevcut metinleri yeniden ele alma konusundaki takıntılarını şekillendirmede önemli bir rol oynar. Ödünç alınan metinleri kendi anlatılarına ve dilin çoklu dokusuna entegre eden yazarlar, dili yine edebiyatla şekillendirir ve edebiyatla çoğaltırlar.

Metinlerin çoğalarak birbiri üzerine şekillenmesi ve dilin mümkün kılınabilecek anlamlarının çoğaltılması, Derrida'nın "zincirleme" adını verdiği döngüde, bir işaretin veya herhangi bir dil ögesinin anlamının hiçbir zaman tam olarak mevcut olmadığını gösterir. Gösterenler arasında her yöne doğru yayılan bir ağ dokusu söz konusudur. Kesin ve tek anlamdan uzaklaşma, merkezîyet fikrinin reddi metni sürekli olarak bir anlamlandırma süreci içerisinde bırakır. Metin dilin bir üretimidir, bu nedenle kendi içinde yine kendisine yönelik eleştirileri de taşır. Bu zincirleme ve ağ dokusu, başka bir metnin (texte) dönüşümünden başka bir yerde kendini üretmeyen metin (texte)dir; baştan başa ayrımlar (farklılıklar) ve izlerin izlerinden başka hiçbir şey yoktur (Derrida, 1994, 50). Metinler kendilerinden önceki metinleri anlatmaya devam ederler. Artık gösterilen, o aşkın ilke silinmiştir; bu da gösterenlerden gösterenlere yapılan içinden çıkılmaz bir zincirde sonsuza kadar ilerlemeyi gerektirir (Göksel, 2006, 135).

Derrida'ya göre metinleri dönüştürmek, onları yerlerinden etmek, varsayımlarına karşı çıkararak yeni bir zincir halkasına dâhil etmek ve böylece yeni biçimlenmeleri üretmek gerekir. Derrida bunun için "unutkan okuma" diyebileceğimiz belli bir okuma türü önerir. Derrida'nın önerdiği bu okuma biçimi, tutarlılık arzusundan, bağ kuruculuktan arındırılmış bir yaklaşıma, yani önceden kurulmuş bağları unutuşa bırakmaya dayanır. (Göksel, 2006, 134) Böyle bir yöntem metinlerin ve dilin genel anlamda anlam özgürlüğüne odaklanır. Artık söz konusu olan yeni bir yazı kavramı üretmektir. Metinselliği metinler örgüsü biçiminde tasarlayan çağın yaklaşımı, bu yazı kavramına, kapılarını parodiye açarak ulaşmış olur.

### **1."PARODİ"İN İFADE ZENGİNLİĞİ VE BİR MALZEME OLARAK MASALLAR:**

Özellikle 1960'lı yıllardan sonra postmodernizmle birlikte edebi metinlerde yeni temsil biçimleri ortaya çıkmış, tarih anlayışı, zaman kavramı, nesnel gerçeklik algısı ve kültürün algılanışı farklı bir boyuta ulaşmıştır. Modern sonrasında yeni bir dönemin oluştuğuna ilişkin belirtiler dijital çağın imkânları ve bakış açısına getirdiği zenginlikle beraber kendini göstermeye başlar. Dilin yapısına ve söyleme dair çoğul düşünce, anlamın sabitlenemezliği, temsilin kurmaca olduğunun farkındalığı, postmodernizmin ayırt etmeden her türlü olguya kapılarını açmasının sebepleri olur. Artık görünenin kesinlik kazanmadığı, herhangi bir anlama ulaşabilmek adına hiçbir şeyin tek başına yeterli olmadığı bu dönemde, postmodern temsil, düşünsel, görsel ve kavramsal boyutta farklı biçim arayışlarına yönelir. Bu arayış sanatta sınırları ortadan kaldırarak her türlü disiplinler, metinler ve kültürlerarası kaynaşmayı mümkün kılmaktadır. Her türlü malzeme edebi metin için birer sanat ögesi niteliğini taşımakta, bu da estetik olanın ve ölçütlerinin belirsizleşmesini beraberinde getirmektedir. Böylece postmodern dönemin sanatsal üretimleri, genellikle düşüncüyü sanat eserinin önüne koyan, doğa ve farklı malzemelerle etkileşimli, anlığı yakalayan bir sürece dikkat çeker (Alp, 2013, 53). Metinlerde "şimdi"ye yapılan vurgu ve durumların anlık kavranışı, zamansızlığı elde etmeyi sağlar, eleştirilebilir olan yeni bir gerçeklik anlayışı meydana getirir. Dilin olanakları ile üretilen edebi metinlerin gerçeklikleri, dilin yapısındaki özellikten dolayı şüpheli karşılanmaktadır. Çünkü gerçeklik fiilen, dille temas hâline geldiğinde çoğalır; konuşma edimleri kesiftir ve daima sonra yapılacak yoruma bağlıdır (Murphy'den aktaran Emre, 2006, 103). Bu doğrultuda parodi, pastiş, üstkurmaca gibi biçimler postmodernin temsil anlayışını ifade etmede etkili olur. Bu biçimler, edebi eserin daha önceki metinlerden hareketle, o metinlerin üzerine kendi yapılarını da kurarak sonsuz sayıda yoruma hizmet etmesini sağlarlar. Çünkü bir sözce her zaman onu biçimleyen öteki sözcelerin ayrışıklığıyla karşılaştırıldığından, her sözce bizi ayrışık bir söyleme gönderir; her söylem içerisine bir başka kişinin sesi ve söylemi karışır (Emre, 2006, 159). Böylece hiçbir şeyi en başından kolayca kabul etmeyen ama inkâr da etmeyen bir anlayışla karşı karşıya kalırız. Şüpheli felsefesi ile metinleri tema, karakter, üslup gibi bütün yönleriyle sorgulayabilen parodi; "bir metnin alaycı ya da komik bir tavır eşliğinde yeniden yazılıp dönüştürülmesi" anlamında kullanılan tanımına dikkat çeker. Parodik metinlerin amacı, metnin bütün anlamını belirleyemeyen karşıt anlamlar ortaya koymaktır. Parodik metnin anlamı, yazarının niyetinden ve okuyucusunun tek kesin yorumundan bağımsızdır.

Bakhtin, parodik anlatımı, metinleri monolojik ve diyolojik olmak üzere sınıflandırarak açıklama yoluna gider. Sözcüklerin bir anlatı içinde üç kategoride bulunabileceğini söyler: doğrudan (gösteren/ifade



eden), nesne yönelimli (karakterlerin söylemi, bu da tek seslidir) ve kararsız; yani yazar bir başkasının sözlerini yeni bir kullanımla kendine mâl ediyordur, ama kendine mâl etmenin işaretlerini silmiyor ya da silemiyordur. (Carlson, 2013, 93) Üçüncü işlem herhangi bir anlatıya dayalı metin için, Bakhtin tarafından hedef olarak görülür. Bir konuşma içinde birden çok sesin varlığı hem anlamda çoğalmayı sağlar hem de yoruma dayalı ikinci bir kapıyı aralar. Bakhtin, bağlamdan etkilenmeyen ve tek bir anlamın vurgulandığı metinler ya da yapılar için “monolojizm” terimini kullanır; “diyolojizm” terimini ise daha açık metinler için veya özel bir ortamda dile getirilmiş olduklarına ilişkin bir farkındalık söz konusu olduğunda kullanır (Bakhtin, 2015, 136-137). Parodi, Bakhtin'in düşüncesinde önemli bir siyasi araçtır. Baskın söylemler, birlik ve merkezîyetçiliğine tehdit oluşturabilecek diğer sesleri, söylemleri veya dilleri sürekli olarak hariç tutarak otoritelerini sürdürürler. Fakat dil, merkezi otoriteden uzaklaşan güçleri barındırması özelliği ile donatılmıştır. Merkezî güçlerin yanında dilin merkezkaç kuvveti kesintisiz çalışmalarını sürdürür; sözel ideolojik merkezleşme ve birleşmenin yanı sıra dilin işlevi sayesinde bölünme süreçleri de söylemde kesişerek ileriye doğru aktarılır (Bakhtin, 1992, 272). Merkezden, bir diğer deyişle herhangi bir otoriteden uzaklaşan güçleri söylemsel bir dilde harekete geçirir ve ön plana çıkarır. Hâkim olan söylemler parodik bir anlatıya maruz kalır ve artık monolojik bütünlüğünü koruyamayacakları zaman otoritelerinin çoğunu kaybeder (Korkut, 2005, 79). Monolojik bütün içinde olmayan bir metin ise diyolojik bir söyleme zemin hazırlayarak baskın bir söylem fikrini ortadan kaldırır. Yeni tür, burada her çeşit parodiyi kucaklamak için sınırsız potansiyeli nedeniyle çok önemlidir. Bakhtin'in, parodi türündeki edebiyatın doğumuna dair düşüncesi, orta çağların sonuna doğru, kutsal ve resmi olanın alaya alındığı karnaval olgusu içinde gerçekleştiği yolundadır, bu anlayışın temelinde, farklı grup ve bireylere ait “söylem”lerin kendilerine ifade alanı bulacakları bir “dil yarışması” fikri yatar (Cebeci, 2003, 131). Parodinin çok sesli yapısı ve içindeki parazitlerin çatışması parodi'ye karnavalistik bir özellik verir. Bakhtin, bazı edebi eserlerde baskın olan sese (yazarın / kutsalın sesi) özellikle parodi ile itiraz edildiğinde meydan okuma durumunun oluştuğunu savunur (Sadrian, 2009, 86). Hâkim sesi gülünçleştirmek, onun zayıf yönünün ortaya çıkartılması ve tahrip edilmesi gerektirdiğinden parodi, orijinal konuyu, kişiyi, biçimi veya söylemi baltalamak suretiyle, parodinin sesi olan yeni bir egemen sesi yaratma yolunu açar.

Bakhtin'in karnaval metinlerin, parodik olma eğiliminde gösterdiği çok sesli ve diyolojik yapı düşüncesi, modern sonrası metinlerin oluşum aşamaları düşünüldüğünde de geçerliliğini önemli ölçüde korumaktadır. Postmodernizmin yüksek ve popüler kültür arasındaki ayrımları yıkması gerektiği göz önüne alındığında, sanat eserinin biricikliği, başka metinlere kapalı yapısı geçerliliğini yitirir. Yaşanan bu değişimle ve popüler kültürle birlikte, özellikle bu kültürün oluşumunda, gündelik yaşantımızın her anında parodinin ve onunla bağlantılı biçimlerin yaygınlaştığı herkesçe kabul gören bir düşüncedir. Dentith bu ironik durumu şu şekilde örnekler:

*“Simpsons'tan başlıyoruz; geniş çapta bir durum komedisi yani kenarkent ailesinin parodisi. Hollywood filmlerinin spesifik taklitleri ile birlikte başka bir çizgi film olan Tom ve Jerry'nin parodisini de içeriyor ... melodramın içine ve dışına çıkıp öykü çizgisinin talepleri ve derecelendirmelerini belirleyen diğer televizyon dizilerinden herhangi birine geçebiliriz. Daha sonra gayet aleni bir şekilde iki komedi şovu arasında dururuz; birincisi pop videoların, filmlerin ve diğer televizyon tiyatrolarının parodisini elinde bulundururken diğeri farklı bir taklidinin diğeri bir aracı olur.”* (Dentith, 2000, 160-161)

Bu durum etki derecesi değişkenlik gösteren farklı güçlerin bir arada bulunmasını, bu güçlerin her birinde parodi uygulamalarının yine farklı derecelerde öne çıkmasını sağlar. Bu etki kimi zaman eğlenceli, kimi zaman eleştirel kimi zaman da ironik ya da boş bir durumu ifade edebilir. Böyle bir etki alanında, popüler kültürel formların birbirine olan üstünlüğü, toplumdaki kültürel otoritelerin çeşitli kaynaklardan görece bir şekilde etkilenmesi söz konusudur. Parodik etkilere maruz kalmış olan, yeni bir yeniden canlandırma sürecinin doruk noktası olarak görülebilecek bu süreç, aslında en başında Bakhtin'in sözünü ettiği karnaval metinler ile başlayan “The Simpsons” gibi TV dizileri ile devam eden uzun bir oluşumu ifade eder. Bu sürecin açıklamasında gerekli olan şey, toplumdaki kültürel otoritenin çoklu ve değişken kaynaklarının ifadesi ve inançlar değiştikçe kutsal sözcükleri icat etmek ve yaratmak için herhangi bir toplumsal düzenin kapasitesidir (Dentith, 2000, 162). Çünkü zamanla farklı sosyal sınıflar toplumsal önceliği alarak etki alanı yaratırlar, farklı kültürel biçimler gelerek öne çıkarlar. Yeni söylemlerin etki alanları da yine söylem parodileri ile zenginlik kazanır.

Anlatsal yazının ya da sözün hedefini çağdaş parodi kuramları ile birlikte açık metinler ve yeni anlamlar oluşturur. Bakhtin'in kendini yineleyen ve yenileyen diyolojik sözcüsü, vurguyu, genel zihinsel ya da kültürel yapılardan tekil olaylara ve genel bir hakikatin ya da genel işleyiş stratejisinin belirlenmesinden çok edimselliğe, tekil bir durumun algılanan gereksinimleri ve arzuları üzerine kurulu doğaçlama



olgusundan deneyselliği mümkün kılan etkinliğe kaydırır (Carlson, 2013, 208). Böyle bir yönelimde gerçekliğin sınanması, gösterilebilen şeyin genel anlamda “doğru” olduğu üzerine değil, daha yalın bir biçimde, gösterilebilen şeyin üzerine kuruludur. Bu noktada çağdaş parodi, “ne tür bir hikâye hala söylenebilir?” veya “nasıl hala söylenebilir?” soruları üzerine şekillenir. Edebiyat tarihinde birçok anlatı mevcuttur, bu metinler yazılmamış olanlara kaynaklık eder, yazılacak olanları etkiler. Kayıp metin, okurla yazarın özdeşleştiği yerdir, çünkü anlatılan öykünün alternatifi, yazılmamış yazılabilecek olanıdır (Parla, 2013, 62). Şu anda yazılmamış olanlar yani kayıp metinler, yazar ve okur arasındaki anlaşmaya dayalı olarak şekillenecek boşlukları temsil ederler. Okura şunu hatırlatırlar:

*“Elindeki yalnız bir anlatıdır; bu yazarın yazmış olduğu bir anlatı. Ama bundan başka yazılmış ve yazılacak olan sayısız anlatı vardır. Ve elinde tuttuğun bu kitap, geçmişteki ve gelecekteki bütün bu anlatıların her birinin üzerine vuracak gölgesiyle, değişmeye gebe bir kitaptır. Bu kitap son kitap olmadığı gibi, hiçbir okuma da son okuma değildir.” (Parla, 2013, 63)*

Okumanın sonlanamayacağı düşüncesi parodik söylemin son derece çeşitli olabileceği fikrini de ortaya koyar. Biri, üslup olarak bir başkasının üslubunun parodisini yapabilir; ya da bir başkası diğerinin toplumsal olarak özgün ya da bireysel olarak karakterolojik görme, düşünme ve konuşma tavrının parodisini yapabilir (Rose, 2016, 173). Bu doğrultuda parodinin yapısı da değişebilir. Bazen yüzeysel ve sözsöz yapılarla dayalı parodiler kullanılırken, bazen bir diğerinin söylemini etkileyen ya da yöneten sebeplerin parodisi yapılabilir. Böyle bir sınıflamada öne çıkan belirgin nokta, söyleme dair önceden çizilmiş bir sınırın genişletilme çabasıdır; yani parodik bir anlatımda dilin sadece yazılmış olan sözlü formları ile sınırlandırılması zorunlu değildir. Okumanın son bulmaması okurun da son bulmayacağı anlamına gelir. Bu nedenle bir parodi eserin hedefinde, bu ima edilmiş okuru kendi alışılmış kod ve beklentilerine eleştirel bir gözle bakmaya yönlendirme amacı vardır. Rose, okur ve yazar çerçevesinde ikili işlevi olması nedeniyle parodinin kendi refleksif yönüne sahip olduğunu savunur (Hannoosh, 1989, 113). Çünkü parodist, tekrar yorumladığı bir alt metni<sup>†</sup> parodi esere dönüştürürken aynı zamanda okuyucusuna kendisini yorumlama yetkisi verir. İlk olarak yazar kendi söylemine hizmet edecek bir şekilde alt metnini seçer ve ayıklar, bunları kurmaca bir düzen etrafında şekillendirerek kendine özgü bir alan yaratır. Yazarın, bu alanın kurgulanma aşamasında oluşturduğu iskelet, yani eseri biçimlendirme yöntemi, metnin kendi içindeki göstergelerinin birbiriyle olan ilişkisini belirleyen kendine has yasaları ortaya çıkarır (Özsoysal, 2001, 4). Okurdaki beklentiyi etkileyen, geri dönüşümü sağlayan, bu alımla sürecini yönlendiren, okurun metin içindeki katılımını sağlayarak rolünü belirleyen nokta yazarın bu yönteminden sağlanır.

Geçmişten günümüze kadar yıllardır anlatılagelen masalların hem kendi içinde hem okurun beklenti düzeyinde yeniden ele alınarak parodik bir anlatımla deforme edilmesi, postmodernizmin karakter özelliklerini mükemmel derecede yansıtan böyle bir formla feminist yazının buluşması, 1960'larda feminist hareketin, Grimm kardeşlerin masallarını, özellikle kadınların elverişsiz tasvirlerine dikkat çekerek tekrar kaleme alması ile başlar. Edebiyatta çarpıcı etkiler bırakan bu yönelimle birlikte parodinin eleştirel ve sorgulayıcı yapısından yararlanılarak, masallar eşliğinde okuyucuya ulaştırılmış baskın “ataerkil söylem”e ışık tutulur.

Bu masallarda o zamana kadar ortak payda, kadınların güzelliğinin her zaman vurgulanmış olması ve onların fiziksel nitelikleri ile doğru orantıda erdem ve itaatlerinin kutsanması olmuştur. Kadınlar tipik ya da metinsel olarak masal boyunca susturulmuş ve genel söylemde söz sahibi olmalarına nadiren izin verilmiştir. Feminist yazın ile bu masalların yeniden yazımlarının bunu önemli ölçüde değiştirdiği iddia edilebilir. Bu yeniden yazımlarda bazı karakterlerin basmakalıp toplumsal cinsiyet rollerine uydukları söylenebilir, ancak genellikle peri masalı ve geleneksel masal söyleminden kurtulmak istemedikleri için cezalandırılırlar (Sanne Pärsson, 2012, 20). Bu şekilde kurgulanan karakter ve olay örgüsü, kadınlar adına, erkek söylemini inkâr ederken kadın karakterlerin kendi seslerine sahip olmalarını sağlar. Başlı başına rolleri tersine çevirmek olarak adlandırabilecek bu durum kadınları söylemin merkezine yerleştirir ve modern masalların toplumsal cinsiyet rolleri tekrar belirlenmiş olur. Kadın kişilerle daha uyumlu hale gelen masal metni, bu kadınların sadece pasif ve itaatkâr nesnelere olmadığını, kurtarıcıların yine kendileri olabileceğini gösterir. Her şeyi bilen, abartılı bir anlatıcının bulunduğu Grimm kardeşlerin söyleminin aksine, tipik erkek sesini göz ardı ettiği için feminist bir perspektiften bakıldığında anlamlı gelen bu yazın, kalıplaşmış her türlü masal tiplerine bakarken, daha önce hiç bakılmamış pencerelerden bakmayı deneyimler. Bir kadın sesine sahip olmak, o zamana kadar bir peri masalı için normdan sapan bir şeydi, çünkü bu masallar kadın perspektifini ortadan kaldırarak duyulan ve egemen olan tek sesi erkek sesi olarak belirlemişti. Parodisi ile

<sup>†</sup> Alt metin parodi bir metinde orijinal olan, değiştirilip dönüştürülen metne karşılık gelir. Bu işlem sonrası elde edilen metin ise parodi metni yani üst metni ifade eder.





ifade zenginliği kazanan masallar, okurlara kadın bakış açısı kazandırmayı ve bir kadının hikayesinin bir erkek kadar önemli ve ilginç olabileceği gerçeğini aktarmayı amaçlar.

Masalların bir çocuğun bireyselleşme süreci üzerindeki sosyal ve kültürel etkilerine odaklanan, Maria Lieberman gibi feminist eleştirmenler, masalların “evrensel öyküler” olduğu fikrini reddederler ve bunun yerine, kız çocuklarını pasifliğe ve kadına atfedilen, acizlik gibi gösterilen niteliklere inandırmakla suçlarlar. Fiziksel güzelliğin yanı sıra, onları toplumda kabul gören kızlar yapmaya çalıştığını ileri sürdüğü peri masalları için Karen Rowe (1986), kadınlar üzerinde kısıtlayıcı toplumsal roller öngördüğünü, cezanın ve ödüllendirmenin çekici fantezilerini devam ettirdiğini, pasiflik, güzellik ve çaresizliğin evliliğe, zenginliğe statü verirken, bilinçli, agresif , ve güçlü kadın figürünün toplumsal bir dışlanmaya ya da öldürülmeye neden olduğunu ifade eder (Aktaran Erum, 2009, 12). Aslında ebedi ve edebi görülen bu hakikatleri, kadınların bastırılması ve belli kalıplara sokulması için bir strateji olarak görür.

Kadınların sürekli olarak “kadınsı” karakterleri yetiştirmek zorunda olmadıklarını ısrarla savunan feminist yazına göre, iki cinsiyet arasındaki biyolojik farklılıklar değişmeyebilir, ancak toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel ideolojisi sabit değildir. Bu ideoloji baskın söylemler ya da bir otorite tarafından kontrol edilir ve herhangi bir grubun çıkarlarını üstlenir. Kül Kedisi, Uyuyan Güzel ve Pamuk Prenses gibi masalları anti-feminist olarak niteleyen yazarlar peri masallarının genç kızlara, uysal ve güzel olanın ödülü olarak, her engelle karşı büyük bir suskunluk eşliğinde, 'prenslerinin gelmesini beklemelerini' istediklerini iddia ederler. Bu küçük kızlar, bağımsız bir akıl sahibi olmanın ve erkekler tarafından kontrol edilen bir dünyada kişisel özgürlük kazanma arzusunun esasen kötü olduğunu öğrenir, istediklerini elde etmek için yapmaları gereken şey, güzel, nazik ve itaatkar olmaktır. Yaşamda arzu ettikleri herhangi bir değişiklik, cinsiyet rollerini doğru bir şekilde yerine getirmeleri durumunda ortaya çıkacaktır (Erum, 2009, 12). Modern yazının masal parodileri eşliğinde, metinlerle oynamayı öğrenmiş, tüketici konumunu terk ederek üretici rolü üstlenmiş dikkatli bir okuyucunun sorması beklenen sorusu ise şudur: “bütün bunlara rağmen bu kadın kahramanlar sonsuza dek mutlu bir yaşam sürebilecekler midir? Masal metinlerini yeniden ele alarak parodi malzemesi haline getirmenin bir diğer çıkış noktası bu sorudur.

Feminist yazarlar, mükemmellik beklemediklerini, ancak bir seçim yapma özgürlüğünün olduğunu iddia ederler. Bir kadının istediğini seçme hakkına sahip olması gerektiğine inanırlar. Seçimlerin doğası gereği, daha iyi ya da daha kötü olmadığını ve başarısızlığın toplumsal olarak yapılandırılmış bir etiket olduğunun altını çizerek, toplumdaki her bireyin cinsiyet farketmeksizin bu seçime saygı duymaları gerektiğini ön koşul olarak belirlerler. Toplumsal cinsiyet ideolojisinden etkilenen kadınlar, genellikle erkeklerin yönetmesi ve kendilerinin yönetilmesi rolünü kabul etmek zorundadır. Kadınların kadınsı rolleri, erkeklerin de kendilerine ait görülen rollerini üstlenmeleri “doğal” ve “normal” olanı yansıtır. İdeoloji, bunun toplumda uyum yarattığını öne sürer (Erum, 2009, 16). Bu nedenle, toplumsal cinsiyet ideolojisini pekiştiren geleneksel masalarda, kadınsı özelliklere sahip bir kadın ödüllendirilir. Erkeksi rolleri yerine getiren bir erkekle "sonsuz kadar mutlu yaşayabilir". Sindirella, Pamuk Prenses, Uyuyan Güzel, Rapunzel, bu masallarca gerçek sevgilileriyle mutlu bir şekilde yaşadığı iddia edilen kadın karakterlerdir.

Psiko-sosyal sınırlamaları ile tüm dişi karakterler peri masallarında, kendi eksik, siyah veya beyaz rollerini oynarlar. Feminist yazın tarafından, masalların sözlü ifadeleriyle, gerçek dünyada bir kız çocuğu, bir prensese dönüşme hayaliyle ve diğer kadınları kendi sosyal hayatlarında doğrudan düşmanları olarak düşünmekle suçlanır. Kadınların masalarda kadın tasviri ile eve getirdiği mesaj şöyledir: “Hamaratlık ve güçsüzlük kızları çekici kılarken, iktidar arayışları kadınlara çirkinlik ve azap getirir.” (Erum, 2009, 13) Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, masalın mutlu atfedilen sonu gelir ve her zaman genç bir kadınla evlenmek için zengin ve yakışıklı bir prens rüya haline dönüşür. Çaresiz, güzel bir kadının kurtarıcısı her zaman diğer genç kadınlar tarafından da en çok arzu edilen genç bir erkektir. Etiketlemeyi kesin ve katı ayrımlarla güzel-çirkin, iyi-kötü, zayıf-güçlü olarak yapan bu masalların yaşamdaki okuru yanılttığını iddia eden feminist yazın için, bu yöntem, toplumun cinsiyet rollerini kontrol alma ve kişisel özgürlükleri yönetme biçimidir.

Feminist yazınla birlikte masal parodileri, kendi oluşum süreçleri gibi her dönemde yeniden yazılan sosyal olayları yeniden yazmanın biçimine dönüşürler. Yeni perspektifler, peri masallarının değişen zamanla, öne çıkan dünya gündemleriyle daha anlamlı ve daya uyumlu olmalarını gerektirir. Bu, kadın karakterlerin artık prensini beklemediği, engellerini kendi başına göğüsleyerek, seçimlerini kendi yaptığı, başkası tarafından uygun ve kabul görmüş kahramanın yerine kendisinin kahraman olduğu anlamına gelir. Toplumlar geliştikçe, toplumsal cinsiyet rollerinin ve toplumsal önceliklerin yeniden yorumlanması, masallar gibi büyüleyici bir anlatı türü ile geniş kaynak fırsatları sunar.

## 2. ÖRNEK BİR İNCELEME: ZEYNEP KAÇAR’IN “ŞİMDİ UÇUŞA GEÇİYORUZ” ADLI OYUNU:



Seksen sonrası Türk tiyatrosunda postmodern parodinin ifadesi olan söylem parodisinin, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak metinlerde işlendiği görülür. Metinlerarasılığın yüzyılın ihtiyaçlarını da karşılamak amacıyla birçok metinde kendini hissettiren yüzü seksen sonrası Türk tiyatrosunun parodik metinleri için de geçerlidir. Nüfusun artışı, teknolojik etkilerin dünyayı sarmalayan hızı karşısında her türlü insan hareketinin parodiye dönüşebildiği dünyamızda, metinler birbirleri üzerine katlanarak, yüzlerini birbirlerine çevirerek okuyucu için tanıdık görüntüler oluştururlar. Söylem parodisi etrafında oluşturulan tiyatro metinleri, edebiyatımızda, metinlerarası göndermeleri gerek belli başlı metinler olarak gerek kahramanlar aracılığı ile yapar. Bunu yaparken hedef metnin dönüştürülmesi amacından daha çok, yıkıma uğratmak istedikleri bir söylemin izini sürerler. Bu amaç doğrultusunda kullanabilecekleri her türlü yazınsal söylemi, görüntüyü, metni, kahramanı ve stili araç olarak görürler.

Seksen sonrası Türk Tiyatrosunda, feminist söylemin baskın olduğu parodi metinlere geldiğimizde Zeynep Kaçar ve Sevilay Saral gibi iki belirgin isimle karşılaşırız. Masallara farklı açılardan bakan bu yazarların, "kadın"ı odak noktalarına alarak toplumsal yapıyı yapı söküme uğrattıklarını söyleyebiliriz. Masalları ve aynı zamanda birçok edebi türü farklı şekillerde inceleme veya yeniden yazma yöntemiyle tekrar ele alan, kadınların maruz kaldığı veya bırakıldığı zor durumları ortaya çıkarıp eleştiren feminist yazın, kendi söylemini, erkeklerin anlayış ve yazınını ters çevirerek elde eder. *Tiyatro Boyalı Kuş* tarafından 2000 yılında sahnelenen Zeynep Kaçar'ın, *Böyle bir Aşk Masalı* adlı oyunu Ferhad ile Şirin masalını feminist bakışla yeniden yorumlayıp uyarlamıştır. "Bekleyen, susan, pasif" kadın imgesini sorgulamış ve ele aldığı hikâyeyi feminist yapı söküme stratejileriyle yeniden kurarak hikâyedeki kadınların gözünden bir okuma gerçekleştirmiştir (Özsoysal, 2008, 17). Kaçar'ın *Şimdi Uçuşa Geçiyoruz* (2017) adlı oyunu birçok kadın masal kahramanının yeniden ele alındığı parodi metinlerin diğer bir örneğini oluşturur. Birçok parodi örneğinde olduğu gibi fantastik bir içerikten oluşur. Oyun, hikâyelerinin değişmesini istemek için kendi masal yazarlarının karşısına çıkan kahramanlar üzerine kurulmuş bir devinimle şekillenir. Feminist yazının amaçlarından biri olan farklılık yaratma burada kendisini karakterler üzerinden göstermektedir. Herkesin kabul ettiği, sevdiği, alıştığı ve bu nedenle sorgulamayı aklından geçirmediği masal kahramanlarının seçilmesi, masalların eleştirel bir gözle okuyucuya sunulmasının amaçlandığını gösterir.

Parodik anlatımın, metinlerin biçimsel özelliklerden, anlatım olanaklarına, karakterlerin dinamiklerinden konunun işleniş biçimine kadar ortaya koyduğu çok yönlü bir tez olması, bu tezi oluştururken kendine bir amaç edinip bu amaç doğrultusunda alt metnini sarsıntıya uğratması Kaçar'ın oyun tekniği olarak başvurduğu yöntemlerin başında gelir. Kendisini, yazarın rolünü taklit eden yeni bir yazar olarak karakterize eden Kaçar, bunu yaparken tek bir masala bağlı kalmak yerine ataerkil söylemin baskın olduğu birçok masalı hedef alır. *Şimdi Uçuşa Geçiyoruz* (2017), alt metnin yıkıma uğratıldığı, karakterlerin alışılmış özellikleri doğrultusunda beklentilerin boşa çıkarıldığı tiyatro metinlerinin bariz örneklerindedir. Kaçar oyununda, Kırmızı Başlıklı Kız, Yüzyıl Uyuyan Güzel, Sindirella, Rapunzel ve Pamuk Prenses gibi masal kahramanları üzerinden baskın erkek söylemlerinin parodisini yapar. Oyunda bu kadın kahramanlar, yazarlarının onları belirlediği ve içine hapsettiği kimliklerinden bunalmıştır. Rapunzel'in bir yolunu bularak masaldan kaçtığını öğrenen diğer masal kahramanları birbirlerine cesaret vererek kendi masal dünyalarından kaçmanın planını yaparlar. Gerçek dünyanın, içlerinde buldukları dünyadan çok daha farklı olduğuna inanan bu kahramanlar, gerçek dünyaya adım attıklarında, aslında düşsel ya da gerçek fark etmeksizin kadına dair ortak düşüncelerin, önyargıların, tabuların ve önceden belirlenmiş kimliklerin olduğunu görürler. Tıpkı masaldaki gibi gerçek dünyada da böyle bir oluşumun parçası olan kahramanlar, başlı başına birçok masalın parodisi olmanın yanında, dilsel üretimlerle yaşama ve topluma dair her durumun parodisini yaparlar:

*S: Prensesle kavuştuktan sonra ne olduğunu merak etmiyor musun?*

*P: Biraz.*

*K: Hani çok ayıptı?*

*P: Gerçek dünyada ayıp filan, artık ne olursa yaşıyorsun.*

*K: Heheh. Ne güzel! Kim bilir Rapunzel neler neler yapıyordur şimdi?*

*P: Belki de çok kötü şeyler geldi başına.*

*S: Ama ne olduysa ya da ne olacaksa kendi istediği için oluyor ve olacak. Psikopat Grimm kardeşlerin hayal gücünün zıvalıklarıyla değil." (Kaçar, 2017, 18)†*

† Zeynep Kaçar oyun metninde kahramanların isimlerini baş harflerini kullanarak belirtir. (Örn. Pamuk Prenses "P" harfi ile, Külkedisi/Sindirella ise "S" harfi ile adlandırılır.)



Yazarın gerçek ile düş dünyasını iç içe geçirdiği bu oyunda, yıllardır dinlediğimiz masal figürlerinin kalıplaşmış durumları gösterilir. Bundan kurtulmanın bir yolu olduğunu düşünen kahramanlar için öncelikle elde edilmesi gereken duygu cesarettir. Kaderlerini ancak cesaretle aşabileceklerine inanırlar. Onlar için gerçek dünya, gerçek kimliklerini, olmak istediklerini bulabilecekleri yerdir:

"P: Çek çek kürekleri kırmızı

Değiştirdi alnımızın yazısını

Gerçek dünya gerçek hayat demek

Şimdi çok cesur olmak gerek.

S: Çek çek kürekleri Uyuyan Güzel

Masal çağırır da bizi dön gel

Gerçek dünyaya doğru yolculuk

Kaderi aşmaktır asıl mutluluk." (Kaçar, 2017, 24)

Dünyamıza adım attıkları anda işlerin pek de düşündükleri gibi olmadığını fark etmek biraz zaman alacaktır. Bu aşamada gerçek dünyadaki tiplerin kendilerine büyük ilgi göstermesi ve geçen konuşmalar, kadına yönelik bakış açısını göstermek adına işlevselleşir:

"S: ...O kadar çok ilgi görüyoruz ki! Röportajlar, televizyon programları. Dördümüzün başrolünü oynayacağı bir dizi teklifi aldık.

KS: Öyle mi? Çok güzel. Kabul ettiniz mi?

Y: Henüz değil.

KS: Konusu nedir diye sorsam?

P: Bizi anlatacak. Yani pamuk Prenses, Sindirella, Kırmızı Başlıklı Kız ve Yüz Yıl Uyuyan Güzel masallarının modern versiyonu diyebiliriz.

KS: Bu harika bir proje. Siz dünyadaki tüm kızların örnek aldığı kahramanlarsınız."

....

KS: Bu dünyada her kız çocuğu sizin masallarınızı dinleyerek büyüdü. Sizi örnek aldı. Sizin gibi olmak istedi. Şimdi bu misyonu devam ettirmek sizin göreviniz. (Kaçar, 2017, 38)

Bir masal kahramanı olmanın ötesinde kız çocuklarının örnek aldığı bir misyon üstlenen bu kadınlar, kendi kimliklerini bulmaktan daha çok başkalarının kimliklerinin oluşumunu tamamlamak için bir piyon konumundadırlar. Bu nedenle kendileri için belirlenmiş sınırların ötesine geçemezler. Tıpkı dünyamızdaki kadınlara, halihazırda söylenen cümleler gibi oluşturulan bir şarkı, onların bu durumunu açıklamada önemli bir araç olur:

"P: ... Bir prensesim ben gerçek dünyada

Yaşamak için süslü şöhretimi

Elbette olacağım sizden biri

Sessiz uyumlu ve çok maharetli

Kimine göre devlettir kural koyan

Kimi tanrının kuralıdır diyor doğru

Kimi hiç takmıyor kuralları

İşte o takmayan çok ayıp ediyor

Şaşmayacaksın sana söylenenden

Büyükler doğru bilir, doğru söyler

Çok haklı olman hiç fark etmez kim koyarsa kuralı döndürür dünyayı" (Kaçar, 2017, 41)

Nitekim sonunda bu kadınlar da kendi masal dünyalarının her zamanki kahramanları olmaktan sıkılmışlardır fakat gerçek dünya da onları kendi alışılmış kahramanları yapmaktan geri durmamıştır. Masallarında her sabah, aynı kurmaca güne uyanan bu kadınlar, gerçek dünyada da kendilerini her gün bu tüketim çılgınlığının ve kurmaca ailelerinin içinde bulmuşlardır:

"Y: Her şey kocam ve çocuklarım için. Onlara güzel görünmek, mutlu bir aile olabilmek için.

K: Yaşasın plastik cerrahi! Plastikten bir aile yaratmayı başardı sonunda." (Kaçar, 2017, 50)

Oyun ilk bakışta farklı masalların ele alındığı metin parodisi olarak görünse de Kaçar, oyun kişilerini modern dünyanın içine bırakmış ve feminist bir bakış açısıyla, ataerkil söylemin parodisini yapmayı amaçlamıştır. Oyunlarda taklitleri yapılan ya da dönüştürülen metinlere "komik" bir etki eşlik eder. Bu komik etki daha çok katı bir satir ile yoğrulmuş duyguya karşılık gelmektedir. Zeynep Kaçar'ın



masal kahramanları arasında geçen konuşmalar, her zaman aynı gelişmesini beklediğimiz, belki de alıştığımız için tuhaflıkları fark edemediğimiz durumları gözler önüne sermesi açısından komik bir eleştirelilikle ironiyi sağlamaktadır:

*"S: Ayakkabımın tekini gördün mü?"*

*Y: Yok. Sarayın merdivenlerine baktın mı?"*

*S: Aaa, doğru. Orada kaldı yine. Aaaamaaaan neyse. Prens getirir nasıl olsa. Salak, kapı kapı dolaşacak, her bulduğu kızın ayağına sokup çıkaracak benim caaanım ayakkabımı, artık mantar mı kaparım, uyuz mu olurum belli değil. Ayak fetişisti manyak, yüzümü hatırlamıyor bile." (Kaçar, 2017, 9)*

Ataerkil sistemin yapıcı bir parçası olmak için "uygun" bir kadın kimliği Sindirella/Kül Kedisi masalı tarafından iyi resmedilmiştir. Dışının aktif hali ile başlayan masal dışının pasif bir halde "bekleme" eylemine vurgu yapar. Prens delice onu ararken bile, Külkedisi sadece evde sabırla bekler. Pamuk Prenses ve Uyuyan Güzel de benzer olarak bu masaldaki gibi bilinçsizce, erkekler tarafından "kurtarılmak" için sabırla beklerler. Bu nedenle "beklemek", bu masalarda dışının ayrıcalığı olarak sunulmuştur. Verilmek istenen toplumsal ve ahlaki mesaj genel haliyle: "İyi" bir kadın, bir kurtarıncının kendisine gelme ihtimali/şansı için sessizce beklemelidir, bu süreci cinsiyet rolüne uygun olarak geçebilen kadın kahraman bir evlilikle ödüllendirilir. Bu nedenle, geleneksel masallarsa, "kadın" kimliği, iyi bir kız, iyi bir eş ve iyi bir anne olmak koşuluyla, kendi hayatında üç aşama şeklinde vurgulanır (Joosen, 2004, 9).

Yıllardır anlatılan *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın masalında yazar şimdiye kadar sorgulamadığımız bir yanı gözler önüne serer. *Kırmızı Başlıklı Kız* daha altı yaşındadır ve ailesi tarafından tek başına büyükannesine gönderilir. Gerçek yaşamda örneğine pek rastlanmayan fakat masal olarak sunulduğunda bizi şimdiye kadar rahatsız etmemiş bu gerçek, yine bir masal kahramanının ağzından duyduğumuzda ironik bir etkinin yanında düşündürücü bir yan bırakmaktadır:

*"K: Hay kaderime ben ya... Millet mışıl mışıl uyur, uyanır uyanmaz beyaz atlı prenlere gelin gider bense bi adi kurda yem olurum. Bir gün salak avcı vaktinde yetişemeyecek, kalakalacağım içerde, hoopo sonra kurdun gerisinden gübre diye çıkacağım diye ödüm kopuyor.*

*S: Korkma, korkma. Avcı gelir, çıkarırsın. Hep çıkarırsın. Masal hiç değişmez.*

*K: Yani nasıl her seferinde düşüyorsam aynı numaraya! Ne biçim safsam artık*

*S: Annen baban da bi tuhaflar, küçücük çocuğu sen ormana elinde sepet tek başına nasıl yollarsın, aklım almıyor.*

*K: Manyaklığın kral ve kraliçesi onlar! Altı yaşındayım ben yaa!" (Kaçar, 2017, 10)*

*Kırmızı Başlıklı Kız* masum bir kızdır, ancak doğru yoldan sapma eğilimindedir, bu yüzden, kurt gibi sembolize edilmiş hayvan benzeri kötü güçler tarafından baştan çıkarılır ve daha sonra erkek figürü olan avcı/oduncu tarafından kurtarılır.

Kaçar'ın oyununda bir diğer eleştirel noktanın, "kadın söylemi" üzerinden gerçekleştiğini görürüz. Eser, erkeklerin kadına karşı bakışının yanında kendi cinsinden gelen önyargıları da kıramadığı bir dünyanın kadınlarını yansıtır. Kendini gerçekleştirmek ve kimliksel anlamda bir oluşumu tamamlamak adına hayatına yön vermeyi seçen kadınların acımasızca eleştirildiği bir toplumun parodisine şahit oluruz:

*"P: Ee, şimdi ne olacak?"*

*K: Bilmiyorum. Ama bütün orman duymuş.*

*S: Hadi ya. En son biz mi öğrendik yani*

*Y: Ne fark eder ki?"*

*P: Ahlaksız.*

*S: Utanmaz.*

*Y: Rezil.*

*P: Belliydi zaten onun böyle bir şey yapacağı!*

*K: Nereden belliydi?"*

*S: Felfecir okuyordu gözleri, hiç dikkat etmedin mi?"*

...

*S: Ormanda neyi eksikmiş?"*

*Y: Hiç. Yediği önünde yemediği ardında" (Kaçar, 2017, 14)*

Eserde, masalların büyümlü sonlara odaklanmış yapılarının aslında bizi gerçekte olandan uzaklaştırdığını görürüz. Bir erkek tarafından öpülerek uyandırılmanın verdiği mutluluğu görmek, masalın başından beri yapılan haksızlıkları görmemizi engeller. Sonuca karşı o kadar beklenti içine gireriz ki, aralara





gizlenmiş gizli söylemleri fark edemez duruma geliriz. Kaçar'ın oyunu, masal kahramanlarının verdiği cevaplarla hem bunu gözler önüne serer hem de parodi yardımıyla gizli söylemleri açığa çıkarır:

*P: Değmez gibime geliyor şimdi sen böyle söyleyin. Aslında mutluydum di mi ben ormanda?*

*Y: Mutlu mu? Cüce donu yıkıyordun kuuzum. Kendine gel.*

*S: Prens gelip öpecek diye o kadar çileyi çekmeye değer mi be? Baban o ruh hastası üvey annen için seni atıyor, o psikopat üvey annen kalbini sökmek için avcı yolluyor peşine, cücelere denk gelip onlara sığınmıyorsun, sefil bir hayatın oluyor. Gece gündüz yemek yapıp, çorap yamayp, yedi tane mendeburun kahırını çekiyorsun, sonra hooop gelsin zehirli elma. Geberdin mi, uyudun mu belli değil. Ne o prens gelip öpecek de uyanacak prenses. Oldu canım. Bu mu be mutlu hayat?" (Kaçar, 2017, 29)*

Pamuk Prenses'in ev işlerini yapabilme yeteneği, cücelerin onu evlerinde barındırması için iknâ yoludur. Cüceler dışarıda (kamusal alan) çalışırlar ve Pamuk Prenses evi (özel alan) korur. Bu şekilde bir düzenleme, genç okurların cinsiyet rollerini yerine getirme arzusunu tatmin eder, böylece özel alan kadın tarafından, evliliği hak etmesi için sorumluluk olarak gösterilir. Evine bakmanın yanında, bir erkeğe bağlı kalmak evlenmede "sonsuz dek mutlu yaşamının" en arzu edilen durumunu sağlar. Böylece güçlü ve yakışıklı bir erkek ile yapılan evlilik, mutluluğun garantisi, kadın içinse uygun bir ödül olarak gösterilir. Pamuk Prenses, Uyuyan Güzel, Sindirella/Kül Kedisi, masallarında, ana kadın karakterler "iyi kız" (nazik, itaatkâr, bakire, meleksi) ya da "kötü kızlar" (şiddetli, saldırgan, dünyevi canavar) olarak basmakalıptır. Bu karakterizasyonlar, bir kadın karakterin ataerkil cinsiyet rolünü kabul etmemesi durumunda, onun tek rolünün bir canavara ait olduğu anlamına gelir (Al-Barazenji, 2014, 148).

*GEYİK: Pamuk, beni iyi dinle. Cüceler sen gittiğinden beri perişanlar. Hepsi hastalandı. Yataklara düştü*

*P: Uyduruyorsun*

*GEYİK: Doğru söylüyorum. Ormanda sensiz ne yapacaklarını bilmiyorlar.*

*P: Ee canım, masaldan sonra da onlarla yaşayacak değildim zaten.*

*GEYİK: Bu dediğin çok saçma. Masal hiç bitmez pamuk. Bilmiyor musun? (Kaçar, 2017, 26)*

Oyunda Kırmızı Başlıklı Kız ile AT arasında geçen konuşma, çocuk ya da yetişkin ayırt etmeden kadın cinsiyetine nasıl yaklaşıldığını gösterir. Kız çocuklarının yetişme çağından başlayarak bir erkeğe dair hayal beslemesi, masalların prensler aracılığı ile buna çekicilik kazandırması, kız çocuklarının bir erkeğe bağımlı hareket etme fikrinin küçük yaşta aşılınması oyunda parodiyi eleştiri aracılığı ile güçlendiren en büyük etmenler arasında yer alır:

*"AT: Selam fıstık!*

*P: Eeeee?*

*AT: Aşk olsun ya, beni bırakıp nereye gidiyorsunuz?*

*K: Hiç bana bakma. Belki beni kurtaran avcı değil sen olsaydın o zaman düşünürdüm. Hu ama yok düşündüm de,yine de kalmam. Çok salaksın.*

*AT: Seni döverim.*

*K: Hhah! Hemen göster çirkin yüzünü!*

*AT: Hangi genç kız bana karşı koyabilirmiş ki?*

*K: İşte, ben genç kız değilim ki, çocuğum.*

*AT: Ama kız çocuğu. Bir kız çocuğunun bile en büyük hayalim ben. Gelecekte tek beklentisiyim." (Kaçar, 2017, 31)*

Bir kız çocuğunun dinlediği masallarla en büyük beklentisinin beyaz atlı prens figürüne veya buna benzer bir figüre dönüştüğü dünyanın eleştirisi, yetişkinlerin çocukların eğitiminde yaptıkları hatalarla örtüştürülür. Eserde, masal dünyasındaki, kadınlara karşı olan kötü kahramanların, kurtların, canavarların, gerçek dünyada olmadığı düşünülür fakat gerçek dünyada bunların şekil değiştirmiş hallerinin bulunduğu anlatılmaya çalışılır. Gerçek dünyanın "erkek egemen" söylemi, kadının karşısındaki en büyük düşmanı yansıtmaktadır:

*"GEYİK: Ya sen Kırmızı? Peki sen? Ormanda evindeymiş gibi özgürce gezip dolaşmadın mı? Çiçekler toplayıp kuşlarla dans etmedin mi? Gerçek dünyada bu halinle herhangi bir ormanın yanından bile geçemeyeceğini bilmiyor musun?*

*K: Gerçek dünyada büyüyeceğim, kim ne yapsın ormanı, mantarı? Üstelik kurtlar da şehirlerde yaşamıyor. Ormanda yaşıyorlar. Yetti canıma sürekli beyinsiz bir kurt tarafından kandırılmak. Benim de bi çocukluk gururum var ya." (Kaçar, 2017, 25)*



Verilen örneklerden de anlaşıldığı üzere, hicvin parodiden yararlanmasının yanında parodinin de hicvin saldırgan özelliğini araç edinebileceği muhtemeldir. Her iki tür de bunu “taklit etme” tekniği ile yapar. Taklit etme “dilin kullanımı”na vurgu yapar. Parodi ve hiciv dilin kullanımında oynamalara başvurur, amaçları sosyal bir olgu içinde karmaşaya uğrayan ve böylece anlamsızlaşan dili teşhir etmektir. “Temsil edilen söylem” ile “temsil eden söylem” arasında teşhir edilen uyumsuzluk hali, dili doğal koşullarda anlamayı zorlaştırır. Buradaki zorlanma hali, dilin parodik ve hicivsel amaçlarla kullanıldığının bir göstergesidir.

Zeynep Kaçar’ın oyununda masal türüne yapılan saldırı ve bunun oyunda sık sık vurgulanması ile edebi türün sınırlarına dair yapılan başka türlü bir eleştiriye tanık oluruz:

*“Masal bu değişmez  
Her şey hep aynı kalır  
Yazılan yazılmıştır  
Her şey tam böyle yaşanır”* (Kaçar, 2017, 7)

Zamansızlığın sınırlarının olmaması, tüketime dair akla gelebilecek her türlü malzemenin gündelik yaşamın içinde olması, bütün sanat dallarını etkilemiştir. Dünyanın zamansal düzeninin böylesine çöküşü, geçmişin de tuhaf bir biçimde ele alınmasına yol açarak bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdinin bir boyutu gibi massetme konusunda inanılmaz bir yetenek geliştirir (Harvey, 2010, 72). Zeynep Kaçar’ın oyun kahramanlarından olan Yüzyıl Uyuyan Güzel, aynı zamanda bir masal figürüdür ve geçmişin, belleğin, hafızanın içinden çekip çıkarmak istediği, bu sayede baştan oluşturabileceğine inandığı kimliğini şu cümlelerle anlatmaktadır:

*Y: ... Bu benim rüyam. Orada bana ait sadece benim olan bu mavi boşlukta her şey olabilirim. Her şeyi anlatabilir, her istediğimi yapabilir, her şarkıyı söyleyebilirim. İstedğim, hayalini kurduğum ne varsa! Buna gücüm yeter sanıyorum. Oysa bir masalın içinde, hiçbir şeye izin yoktur, rüyaların en derininde bile izin yoktur isteklere.*

*Yüzyıl uyuyan Güzel benim adım. Yüz Yıldır Uyuyan ve rüyasında kendini yeniden yaratıp, yeniden bozan bir prensesin kayıp yapboz parçasıyım ben. Beyaz atlı bir prens olup kendimi kurtarabilsem bu rüyadan.* (Kaçar, 2017, 21)

Böylesi bir ifadeden anlaşılacağı gibi, bedenlerimizle birlikte kimliklerimizi kurtarabilmenin yolu, yöntem olarak bir başkası olsak bile yine kendimizden geçmektedir. Masaldan kaçarak kendi hayatını kendi elleriyle yazmaya çalışan Rapunzel’e, oyunun sonunda bir TV programında rastlarız. Rapunzel bir yazar olmuştur ve başkası tarafından yazılan masalda bir kimliğe bürünmek yerine kendi masallarını yazmaktadır. Rapunzel’in “ne olduğumuza” dair yaptığı konuşma, özelde kadına genelde insana dair olması gereken bilinci yansıtır:

*“R: Evet masal. İnsanların doğduğu, büyüdüğü, kendi olduğu ve öldüğü masallar.*

*SUNUCU: Çok güzel. Gerçekçi yazarsınız. Öyle diyebiliriz sizin için.*

*R: Doğru. Masallardaki gibi bir hayat yok. Kimse sonsuza kadar mutlu yaşamıyor. Hayat sürekli akıyor ve değişiyor. Zorluklar ve mutluluk da bizim için. Benim bir yazar olarak görevim gerçeği söylemek diye düşünüyorum. Kulelere hapsolüp kendini kurtaracak beyaz atlı prensi bekleyen bir genç kız olmamak gerektiğini. Aslında apaçık bunu söylüyorum masallarımında.*

*SUNUCU: Kendi yolunuzu kendimiz çizmeliyiz diyorsunuz.*

*R: Kesinlikle. Bir kereliğine varız bu dünyada. O yüzden ne istiyorsak o olmalıyız. Ne yapmak istiyorsak onu yapmalı. Kimseden bir şey beklemeden. Kendi gücümüzle”* (Kaçar, 2017, 52)

## SONUÇ

Elimizde bulunan malzemenin tarihe gömülmesini izlemek yerine yönümüzü ona çevirerek onu tekrar kullanmak düşüncesi postmodernist düşüncenin karakterini yansıtır. Postmodern öznenin bütüncül-sabit bir kimliği yoktur ve hayatta birden fazla yerde var olabilmek için onlarca farklı kişiliğe bürünmüştür. Gerçekliğe yapılabilecek en büyük meydan okumanın, onu reddetmek yerine sorgulamaktan geçtiğini fark eden postmodern anlayışın metinleri, parodik anlatımı bu meydan okumanın en büyük silahlarından biri olarak belirler. Postmodernin parodi metinlerinde gerçeklik algısının sürekli bir vurgusu yapılır. Bu metinler, içinde bulunduğu durum ve dilsel oyunlar ile gerçek-düş ikilemini yansıtır. Gerçeğin sabit ve kanıtlanabilir olmadığı bir durumda temsil anlayışı da bölünmüş bir şekilde ortaya çıkar. Bu yüzden edebiyat ürünleri pek çok metne ve türe göndermede bulunarak, onlarla ilişki içinde anlamını bütünler. Yine de bu anlam hiçbir zaman tamamlanmış değildir. Birçok disiplinlerarası alan metinlerarası ağlarla kendi



sorunsalını temsil etmeyi amaçlar. Paradoksal olanın, bölünmüşlüğü birlikteliğinde sürekli bir parçalanma ve yeniden oluşum söz konusudur. Böyle bir oluşumda hem yazar hem tür kavramı sorgulanır. Metinler özerkliğini kurgu olarak teslim etmek yerine her biri tarihsel bir söylem içinde varlığını korur. Böylelikle paradoksal yapısı iki katına çıkan bir ciddiyetle parodinin ironik varlığı kendini hissettirir. Hem dünyanın hem de edebiyatın bütün metin geçmişinin parodik bir söylem içerisinde yeniden işlenmesi, tarihi ve kurguyu birbirine dahil eden postmodern söylemin canlandırılmasıyla paralellik gösterir. Öyleyse bu dünya gerçekliği sorgulanabilir bir dünya ile bağlantılıdır ve modern dünyada gerçeğin temsili gerçeğin kendisiyle bire bir aynı değildir. Gerçekliğin temsili kavramı her biri eşit derece masum olmayan metinsel ve biçimsel iddialardır. Bu düşünce, feminizmi, postmodern ile aynı paydada birleştiren önemli çıkış noktalarından biridir. Postmodern düşünceye benzer olarak feminist düşünce, tek ve biricik bir söylemin sorgulanamaz varlığına karşı çıkararak kendi yazınını oluşturma yoluna gider. Böyle bir oluşumun sonucu olarak 1960'lı yılların sonlarından bu yana masal biliminde, feminist eleştiriler, Grimm hikayelerini analiz etmeye, yorumlamaya ve değerlendirmeye büyük ölçüde katkıda bulunmuş, masalları yeniden yazarak baskın ve otoriter "ataerkil söylem"lerin karşısında kendi sesini duyurmanın yollarını aramıştır. Günümüz dünyasında var olan en eski anlatı biçimlerinden olan peri masalları bu edebi formlar eşliğinde kendi kimliği ile yüzleşerek dönüşüme uğramıştır.

Zeynep Kaçar'ın *Şimdi Uçuşa Geçiyoruz* (2017) adlı oyunu parodinin en belirgin kullanıldığı Türk Tiyatrosunun örnek oyunlarının başında gelmektedir. Oyunda bilinçli olarak seçilen kadın masal kahramanları, yıllardır süre gelen, kendilerine biçilmiş kadere karşı gelerek gerçek yaşamın peşine düşmüştür. Olay örgüsü bu konu etrafında şekillenen bu parodi metinde, masalların ataerkil söylemlerine yapılan göndermelerle feminist bir bakış açısı benimsenmektedir. Yazar alt metinlerini masallardan seçerek başta bir tür parodisi özelliği sergilemiş gibi görünse de bu kahramanları modern dünyanın içine bırakması, bunun sonucunda sorgulanan söylemlerin, masal-gerçek fark etmeksizin paralellik göstermesi, metnin düzlemini söylem parodisi etrafında değiştirmiştir.

#### KAYNAKÇA

- Al-Barazeni, Luma Ibrahim (2014). Women's Voice And Images In Folk Tales And Fairy Tales. *International Conference on Social Sciences and Humanities*, 8-10 September.
- Alp, K. Özlem (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*, 13(12), 52-53.
- Bakhtin, Mikhail M. (1992). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin* (ed. Michael Holquist, tr. Caryl Emerson and Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail M. (2015). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cebeci, Oğuz (2008). *Konik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları
- Carlson, Marvin (2007). *Tiyatro Teorileri: Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (Çev: Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım). Ankara: De Ki
- Dentith, Simon. (2000). *Parody*. London: Routledge.
- Derrida, Jacques (1994). *Göstergebilim ve Gramatoloji*. İstanbul: Afa Yayıncılık
- Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Erum, Tazeen (2009). *The History of Gender Ideology in Brother's Grimm Fairy Tales*. Institute of Business Administration. www.researchgate.net (erişim tarihi: 1.10.2018)
- Fuchs, Elinor (2003). *Karakterin Ölümü*. (Çev. Beliz Güçbilmez), Ankara: Dost Kitabevi.
- Göksel, Nil (2006). Unutma, Parodi ve İroni. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, S: 1, ss.131-140.
- Hannoosh, Michele (1989). The Reflexive Function Of Parody. *Comparative Literature*, Spring. Duke University Press, Vol. 41, No. 2.
- Harvey, David (2010). *Postmodernliğin Durumu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Joosen, Vanessa (2004). Feminist criticism and the fairy tale. *New Review of Children's Literature and Librarianship*, 10:1, p. 5-14, DOI: 10.1080/1361454042000294069.
- Kaçar, Zeynep (2017). *Toplu Oyunları 5: Şimdi Uçuşa Geçiyoruz ve Tok*. Ankara: Mitos-Boyut Yayınları.
- Korkut, Nil (2005). *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern (Ortaçağdan Postmodern Döneme Parodi ve Türleri)*. Doktora Tezi, ODTÜ, Ankara.
- Owen, Craig (1983). *The Anti-Aesthetic: Essays on the Postmodern Culture*. (Ediy by Hal Foster), Washington, Bay Press.
- Özsoysal, Fakiye (2001). *Tiyatro Metinlerinde Alımlama ve Metin Stratejileri*. www.altkitap.com, (erişim tarihi: 12.01.2017)
- Özsoysal, Fakiye (2008). *Oyunlarda Kadınlar*. İstanbul: E Yayınları.
- Parla, Jale (2013). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları
- Pärsson, Sanne (2016). *Once Upon a Time She Kissed the Girl: A Feminist Reading of Two Fairy Tales by Neil Gaiman*. Centre for Languages and Literature, Lund University
- Pitchford, Nichola (2002). *Tactical Readings: Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter*. Bucknell University Press, London: Associated University Presses.
- Rose, Margaret A. (2016). *Parodi: Antik, Modern, Postmodern*. Ankara: Hece Yayınları.
- Sadriyan, M.Reza (2009). *Parody in Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern Are Dead, The Real Inspector Hound, And Dogg's Hamlet, Cahott's Macbeth*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: ODTÜ.
- Şahiner, Rıfat (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.