



Masaldan Sinemaya: *Kırmızı Başlıklı Kız* ve *Hard Candy*'de Özne ve Konum

From Fairytale to Cinema: Subject and Location in *Little Red Riding Hood* and *Hard Candy*

Meltem Güler*
Gülis Kurtuluş**

Öz

Masallar, dünyayı açıklama ve ahlâkî dersler aktarma isteğinden doğmuş, kültür üyelerini belirli yolları izlemeye, toplumsal rollere uymaya, normu sürdürmeye teşvik için kullanılmıştır. Bu daha çok, genç nesillere bilgelik ve rehberlik sağlamak için yazılmış büyüme hikâyelerinde görülür. Ataerkil toplumların egemenliğine dayanan bu 'genç kız' masallarında kültürel kadın kimliğinin belirli retorik bir konuma sabitlenmesi, 20. yüzyılda eleştirilere maruz kalmıştır. Bunlardan biri, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıdır. Bu masal, uzun zamandır *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın kendi kurban edilmesinden sorumlu tutulduğu bir tecavüz benzetmesi olarak kabul edilmiştir. *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın 'gönüllü kurban' olarak okunması, masalın edebî versiyonları olan Charles Perrault'a ve Grimm Kardeşler'e dayanır. 1970'lerden

Geliş tarihi (Received): 08-10-2024 Kabul tarihi (Accepted): 25-04-2025

* Dr., Akdeniz Üniversitesi, Antalya-Türkiye/Dr., Akdeniz University. meltemguler1970@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6833-286X

** Dr., Akdeniz Üniversitesi, Antalya-Türkiye/Dr., Akdeniz University. gulistongemen@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-4028-9473

itibaren birçok feminist yazar tarafından sahiplenilen *Kırmızı Başlıklı Kız* yeniden anlatılmış ve kadın arayışının önemini reddeden ataerkil kültürel mesajlardan kurtarılmaya çalışılmıştır. Böylece *Kırmızı Başlıklı Kız* hakkındaki edebî ve sinemasal söylem, onun kaderini yeniden yazmıştır. David Slade'in 2005 yapımı *Hard Candy* filmi, asırlardır kurban edilen tüm kırmızı başlıklı kızların nihai intikamcısı olarak Hayley karakterini sahneye çıkarmıştır. Eleştirmenler ve akademisyenler, *Kırmızı Başlıklı Kız* ile *Hard Candy* arasındaki görsel göndermeleri hemen fark etseler de bunun ötesine bakmayı ihmal etmişlerdir. Bu makalede, psikanalitik kuramdan yola çıkarak, klasik masalın patriyarkal anlatısını tersine çeviren *Hard Candy*, feminist bir yeniden yazım olarak okunmuş; masalların, onları üreten, yeniden yazan veya uyarlayan kültürle de bağlantılı olduğu, belirli dönemin ve kültürün belirli değerler ve normlar kümesini yansıttığı ortaya konulmuştur. Filmin pedofili hakkında kabul görmüş ortodoksileri kırmaya yönelik yeni mesajlar ilettiği ve kadın kimliğinin yeniden yazımı için klasik masalın anlatı yapısındaki özne konumlarını altüst ettiği belirlenmiştir. Masalların ideolojik bağlarını kolektif bilinçdışının tezahürleri olarak okuyan bu çalışma sonucunda, yeni anlatılarla *Kırmızı Başlıklı Kız*'in kendini yazmayı bırakmayan, bitmeyen tekrarının, toplumsal bir semptom haline gelerek bastırılmışın geri dönüşü denilen şeye eşdeğer olduğu saptanmıştır.

Anahtar sözcükler: *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı, *Hard Candy* filmi, psikanaliz, feminizm

Absract

Fairy tales arose from the desire to explain the world and convey moral lessons, and were used to encourage members of a culture to follow certain paths, to conform to social roles, and to uphold the norm. This is most often seen in growing-up stories written to provide wisdom and guidance to the younger generation. The fixation of cultural female identity in a particular rhetorical position in these 'young girl' tales, based on the dominance of patriarchal societies, has been subject to criticism in the 20th century. One of these, is the fairy tale of *Little Red Riding Hood*. This tale has long been recognised as a parable of rape in which *Little Red Riding Hood* is held responsible for her own sacrifice. The reading of *Little Red Riding Hood* as a 'voluntary victim' dates back to Charles Perrault and the Brothers Grimm, the literary versions of the tale. Since the 1970s, many feminist writers have embraced the retelling of *Little Red Riding Hood* and attempted to rescue it from patriarchal cultural messages that deny the importance of the female quest. Thus, literary and cinematic discourse on *Little Red Riding Hood* has rewritten her fate. David Slade's 2005 film *Hard Candy* introduced the character of Hayley as the ultimate avenger of all the red riding hoods sacrificed for centuries. Although critics and scholars immediately recognise the visual references between *Little Red Riding Hood* and *Hard Candy*, they have neglected to look beyond this. In this article, drawing on psychoanalytic theory, *Hard Candy*, which reverses the patriarchal narrative of the classic fairy tale, is read as a feminist rewriting; it is argued that fairy tales are also linked to the culture that produces, rewrites or adapts them, reflecting the particular set of values and norms of a given period and culture. It has been determined that

the film conveys new messages to break the accepted orthodoxies about paedophilia and subverts the subject positions in the narrative structure of the classic fairy tale for the rewriting of female identity. As a result of this study, which reads the ideological contexts of fairy tales as manifestations of the collective unconscious, it has been determined that the endless repetition of *Little Red Riding Hood*, which does not stop writing itself with new narratives, is equivalent to what is called the return of the repressed by becoming a social symptom.

Keywords: *Little Red Riding Hood fairy tale, Hard Candy movie, psychoanalysis, feminism*

Extended summary

Fairy tales have historically functioned as cultural tools for conveying moral lessons and shaping social norms. One of the most prominent examples of this function is *Little Red Riding Hood*, a tale that has long been interpreted as a metaphor for rape, reinforcing patriarchal narratives about female responsibility in victimization. Over time, feminist critiques have sought to reclaim the tale, challenging its traditional readings and offering new perspectives on female agency. David Slade's 2005 film *Hard Candy* subverts the classical patriarchal narrative, reinterpreting *Little Red Riding Hood* through a feminist and psychoanalytic lens. The examination of the subject constructions in both narratives with feminist theory and Lacanian psychoanalysis is important in terms of showing that identities are not fixed but rather constructed through discourses. Although the connections between *Little Red Riding Hood* and *Hard Candy* have been mentioned by academics and critics, no studies have been found within the framework of feminist-Lacanian psychoanalysis. Yet the tale of *Little Red Riding Hood* has long occupied feminist and psychoanalytic thought.

This study uses Lacanian psychoanalytic theory to analyze how *Hard Candy* inverts *Little Red Riding Hood*'s subject positions, transforming the once passive victim into an active avenger. The film challenges established norms by presenting its protagonist, Hayley, as a figure who simultaneously represents *Little Red Riding Hood*'s traditional innocence and the wolf's cunning predation. In doing so, *Hard Candy* dismantles accepted orthodoxies, particularly about gender and power. Although it is clear that one problematic situation will turn into another problem when "victims become like victimizers," whether Hayley's action was justified or not and whether the system and laws adequately protect children from pedophilia and rape are broad enough to be the subject of other studies. However, it can be said that the woman's quest turns into a quest for justice, and Hayley completes her hero's journey by killing two men and losing her innocence.

The study considers *Little Red Riding Hood* in the context of its historical and literary evolution, tracing its origins from the oral version to Charles Perrault's 1697 version and the 19th-century adaptation by the Brothers Grimm. Both versions reflect patriarchal ideologies that discipline female behavior by portraying the protagonist as either a complicit victim or a passive figure rescued by a male savior. However, the tale has been reinterpreted throughout history, particularly by feminist scholars and writers, who have questioned its

implications for female agency and sexuality. This study analyzes how *Hard Candy* can be read as a feminist revision of the *Little Red Riding Hood* narrative. From the perspective of Lacanian psychoanalysis, it discusses how the subject positions in the film are reconstructed, how the male gaze is inverted, and how the patriarchal discourse is subverted. Drawing on Lacan's *mirror stage*, *phallus*, *castration*, *symptom*, *jouissance*, and Freud's concepts of the *unheimliche* (*uncanny*), the analysis reveals how the strategies Hayley employs against Jeff are linked to unconscious processes.

Using a Lacanian framework, the article then explores the cinematic adaptation of this fairy tale in *Hard Candy*. The film's opening scenes establish Hayley as a seemingly naive and vulnerable young girl, mirroring the traditional portrayal of *Little Red Riding Hood*. However, as the narrative unfolds, Hayley assumes control, manipulating Jeff, the adult male antagonist, into a position of vulnerability. This shift in subject positioning is crucial in understanding *Hard Candy* as a feminist rewriting of the classic tale. Lacan's tripartite order (*Imaginary*, *Symbolic* and *Real*) and its core concepts are used to analyse Hayley's transformation. In the Imaginary order, she appears as the innocent girl, while Jeff represents the patriarchal authority figure. However, when she breaks his control, the patriarchal Symbolic order collapses. Jeff's fear of castration and loss of power is where the Real comes in. The film's controversial 'mock castration' scene functions as a symbolic reversal of traditional gendered power dynamics, positioning Hayley as an agentic subject rather than an object to be sacrificed. Furthermore, the study examines how *Hard Candy* critiques the male gaze and patriarchal surveillance, aligning with Laura Mulvey's theory of 'scopophilia' and the 'male gaze' in cinema. By turning Jeff into the object of the gaze, rather than Hayley, the film deconstructs conventional cinematic power structures. Jeff's home, adorned with photographs of underage girls, represents the site of his power, yet Hayley's invasion of this space symbolically reclaims it. The film questions the representations of women imposed by the patriarchal order while changing the direction of the male gaze in a way that can be read with feminist cinema theories. It reveals that cinema is not only a tool that adapts fairy tales, but also functions as a field that rewrites and transforms them. In this context, *Hard Candy* is considered as a text that radically changes the narrative of *Little Red Riding Hood* and redefines the position of the female subject.

The article also considers the ethical and ideological implications of Hayley's actions. While *Hard Candy* does not explicitly endorse vigilante justice, it raises critical questions about the intersection of victimhood and agency. By denying Jeff the traditional narrative of redemption or sympathy, the film forces viewers to confront uncomfortable realities about gendered violence and systemic injustice. Ultimately, this study argues that *Hard Candy* functions as a radical retelling of *Little Red Riding Hood*, challenging patriarchal narratives and repositioning female agency within a contemporary cultural framework. The film engages with psychoanalytic and feminist theories to disrupt traditional subject positions and offer a cinematic discourse on power, justice, and resistance. This analysis contributes to broader discussions of how fairy tales and their adaptations reflect and challenge social norms, and highlights the evolving nature of narrative structures.

Giriş

Bilmenizi isterim ki, mösyö, sonsuz sayıda kez yutuldum ve her seferinde benim hatam oldu. İşte karşınızda! Aynı kazayı geçirdiğim dört bin yıl, yeniden canlandırıldığım dört bin yıl, inanılmaz bir felaketle dört bin yıl, kendimi kaçınılmaz olarak kurdun pençelerine bırakacağım. Ne istiyorsunuz? Ben her zaman çok genç ölürüm ve dünyaya döndüğümde, önceki varoluşlarıma dair sadece belirsiz bir anım vardır, çok belirsiz... Ah, Kırmızı Başlıklı Kız Hikâyesi'ni yüzyıllar boyunca yazmak ve incelemek ne kadar ilginç olurdu! Mösyö Perrault sadece bir bölümü çizmiş. Diğerlerini yazacak olan ne kadar şanslı.

Alphonse Daudet (1993: 160), *The Romance of Little Red Riding Hood*

Alphonse Daudet, birçok yazarın ve eleştirmenin yıllardır tecavüz olarak adlandırdığı *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın 'kazası' hakkındaki ironik oyununu yazdığında, kaç yazarın onun kaderi hakkında başka versiyonlar yazma geleneğini sürdürceğini bilmiyordu. *The Bloody Chamber and Other Stories* (1979) adlı kitabıyla alışılmadık yorumlar yazan Angela Carter'ı tahmin edemezdi. Carter, kitabında yer alan "Kurtlar Şirketi" adlı hikâyesini 1984'te Neil Jordan'la birlikte sinemaya uyarlamasıyla *Kırmızı Başlıklı Kız* karakteri ve ikilemi hakkındaki edebî ve sinemasal söylemi pasif bir kurbandan, meraklı ve kendine güvenen, kendi arzularını yerine getirmekten korkmayan genç bir kadına kaydırır (Zipes, 2006: 135). *Kırmızı Başlıklı Kız*, "yeni sosyo-kültürel ortamlara uyum sağlama konusundaki inanılmaz yeteneği nedeniyle mükemmel bir hipermetin" (Beckett, 2002: xvi) olarak dikkate değer sayıda yeniden anlatıma maruz kaldı. Perrault ve Grimm'lerin masal versiyonları bu yeni anlatımların temelini oluşturdu. Çağdaş kültürde, "*Kırmızı Başlıklı Kız* neredeyse kahramanın kendisi kadar değişken hale geldi" (Beckett, 2008: 6). "*Kırmızı Başlıklı Kız*, köklü arketipler ve evrensel çatışmalar üzerine kurulmuş olmalı ki, kültürel farklılıkların ve zamanın aşındırıcı etkisinin ötesine geçerek çağlar, metinler ve türler arası yolculuğunu sürdürüyor" (Aksoy: 2021: 168).

Dünyaca ünlü bir masal olan ve "Aarne-Thompson hikâye tipi dizininde ATU 333 olarak tanımlanan" (Tatar, 1999: 9) *Kırmızı Başlıklı Kız*, annesi tarafından ormanda yürümesi ve büyükannesine yiyecek götürmesi söylenen genç bir kızın etrafında döner. *Kırmızı Başlıklı Kız* ve büyükannesi yutulursa, bu muhtemelen 17. yüzyıl Fransa'sında Perrault'un edebî versiyonudur. Yoldan geçen bir avcı onu kurdun karnından kesip çıkarırsa, bu 19. yüzyıl Almanya'sında Grimm'lerin hikâyesidir. Eğer anlatılan, kurdu dışarı çıkmasına izin vermesi için kandırır ve kaçarsa, 17. yüzyıldaki ilk yazılı versiyondan çok önce var olan sözlü hikâyedir. Sinema dünyasında, 1984'e kadar *Kırmızı Başlıklı Kız* filmlerinin çoğu, Perrault ve Grimm versiyonlarına ya da ikisinin bir karışımına dayanıyordu. Bu tarihten sonra, Carter ve diğer feminist yazarlar sayesinde *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın tasvir edilme biçiminde belirgin bir fark oluştu. Önceki öngörülebilir *Kırmızı Başlıklı Kız* filmlerinin aksine, feminist hareketten etkilenen deneysel film yapımcıları, kızın arzusu, öfkesi ve intikamını sinematik söyleme dahil

etme eğiliminde oldular. Bunlardan biri, sadece klasik ataerkil masalı değil, cinsellik, arke-tipler ve klişeler hakkındaki standart kavramları da altüst etmeyi amaçlayan David Slade’in *Hard Candy* (2005) filmidir.

Hard Candy, farklı bir tür uyarıcı hikâyedir, ancak kanonik versiyonlarından daha az korkunç değildir. *Hard Candy*’nin 14 yaşındaki Hayley’i acımasız, zeki ve karmaşıktır, ayrıca filmin sonunda gerçekleştirdiği korkunç eylemden tatmin olmuş gibidir. Hayley’in itirafçı bir pedofili intihara sürüklemesi dışında filmde hiçbir şey net değildir. Hayley’in tecavüze uğrayıp uğramadığından, kendisi hakkında söylediklerinden (yaşı, ailesi, adı vs.), pedofili kurbanı Donna Mauer’in arkadaşı olup olmadığından, yasayı kendi eline alarak verdiği cezanın haklı olup olmadığından emin olabilmek imkânsızdır. Hayley, asırlardır kurban edilen tüm Kırmızı Başlıklı Kız figürlerinin nihai intikamcısı olarak ortaya çıkar. Hayley’in tanındık ve bir o kadar da bilinmezlikle binlerce yıl sonra ortaya çıkışı, Sigmund Freud’un 1919’da “Das Unheimliche” başlıklı makalesinde *unheimliche* (tekinsiz) kavramıyla açıkladığı bastırılmışın geri dönüşü gibidir. Lacancı ifadeyle, ataerkil toplumda bastırılan kadın kimliğinin, feminist biçimde ideolojik görüntüyü bozan toplumsal bir semptom olarak ortaya çıkmasıdır. Hayley, bildik özelliklerinden saparak aşına fakat yabancı bir şekle bürünür; diğer bir deyişle, geçmişle bugün arasında gidiş-gelişler sonucu ortaya çıkan sanki tanındık bir yabancıdır. Geçmiş yaşantısıyla okurda sempati uyandıran görüntüsü, sonrasında tekinsizliğin kaynağına dönüşür. Film, Hayley’le birlikte hem geçmişin karanlığını hatırlatıp hem bugünün kötülüğünü resmederken, izleyicisini tekinsiz bir atmosferin içine sokar, onu masumiyetle bozulmuşluğun arasındaki çatışmaya tanık eder. İzleyici artık kimin masum kimin suçlu olduğunu anlayamaz.

Geleneksel *Kırmızı Başlıklı Kız*’a bir varyant öneren *Hard Candy*, geleneksel masallara ilişkin görüşleri ve anlayışı altüst eder. Perrault ve Grimm’lerin iki klasik versiyonunda *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın bir kahraman olmadığı iyi bilinir. O daha çok bir korkaktır, ya aptalca aç kurtla bir randevuya razı olur, böylece kendi tecavüzüne ve ölümüne ortak olur (Perrault) ya da onu kurdun karnından kurtarmak için bir avcının/erkeğin yardımına ihtiyaç duyar (Grimm). *Hard Candy*’de karşılaştığımız Hayley bu kanonik masalların ‘*Kırmızı Başlıklı Kız*’ı değildir. O kim? Bir mutant mı? *Kırmızı Başlıklı Kız* zarar görmemiş miydi? Senarist Brian Nelson, oyuncular Page ve Wilson “bunun kasıtlı bir ‘*Kırmızı Başlıklı Kız*’ ifadesi olmadığını”, “bir tesadüf” olduğunu söylediler. Slade, “daha sonra kırmızı kapüşonlu göndermeyi değiştirebilirdik” diyor, ancak bunu yapmamayı tercih ettiler. Nelson bunu, “filmin bilinçdışı şiirselliğinin bir parçası olarak” adlandırdı (*DVD yorumu*).¹ Filmin yapımcıları ve oyuncularını, masala yapılan birçok göndermenin bilinçli olmadığını/tesadüfi olduğunu söylese de masalla paralellikleri bilinçli olarak değiştirmediklerini kabul ettiler. *Hard Candy* fikri, yapımcı David W. Higgins’in 20/20’de² *ABC*’de genç Japon kızlarının sohbet vaadiyle yaşlı iş adamlarını bir yere çekip, sonra diğer kızlardan oluşan bir çeteyle adamlara saldırıp onları soymasıyla ilgili gördüğü bir haber hikâyesinden gelir. “Ya beklediğiniz avcı, beklediğiniz kişi değilse? Ya diğer kişiye?” sorularını düşündüren bu haber, filmin çıkış noktasıdır. Eleştirmenler ve akademisyenler, *Hard Candy*’nin kadın kahramanı Hayley’in, folklorik

kadın figürü ‘Kırmızı Başlıklı Kız’la görsel olarak karşılaştırılmasını hemen dile getirirler de bu bağlantının ötesine bakmayı ihmal ettiler. Bunun ötesine bakarak av ve avcının kim olduğuna dair merakla yol alan makale, “Kurbanlar, kurban edenler gibi olduğunda bundan kim faydalanır?” sorusunu gündeme getirmekte, bu soruya cevap ararken sosyo-kültürel bir insanın ürünü masaldaki özne konumlarının filmde ters-yüz edilerek ataerkil düzeni nasıl sorguladığına odaklanmaktadır. *Hard Candy*, sinematik söyleme taciz, pedofili ve tecavüz gibi toplumsal sorunları ekleyerek, bunlardan kadını sorumlu tutan patriyarkal sisteme meydan okumaktadır. Tecavüz korkusu içinde yalnızca fiziksel acı ve aşağılanma korkusunun ötesinde psişik parçalanma, özün parçalanması, benliğin kaybı ya da bozulması korkusu bulunduğundan, bu durum psikanalitik bir okumayı gerekli kılmaktadır. Buradan hareketle, özne inşası ve konumları üzerinden masal ve film arasındaki bağlantının feminist-Lacancı psikanalitik kuram çerçevesinde incelendiği çalışmada, öncelikle tarihsel arka plana ve Lacancı psikanalitik film kuramına değinilmiştir. *Kırmızı Başlıklı Kız* üzerine feminist sinematik söylemin gelişimi bağlamında bakıldığında, *Hard Candy*, her gün dünyanın dört bir yanındaki kadınları tehdit eden pedofili, taciz ve tecavüze bir yanıt olarak yorumlanabilir.

1. Tarihsel arka plan

Avrupa’da 1690’larda masalın edebî bir tür olarak yerleşmesinde sorumlu kişilerin Fransız yazarlar olduğu düşünülse de aksine türün öncülleri onlar değildir. Kısa bir anlatı biçimi olarak edebî masalın yükselişi, 14. asırda Floransa’da gelişen edebî etkinlikten kaynaklanmış, Boccaccio’nun *Decamerone*’sinin etkisi altında İtalyanca ve Latince çeşitli *novelle* koleksiyonlarının üretilmesine yol açmıştır. Masal türünün gelecekteki tüm yazarları için çerçeve anlatımı ve sofistike tarzıyla model oluşturan Boccaccio’dur. Avrupa’da edebî masalın yükselişinde önemli rol oynayanlar da aslında Boccaccio’dan etkilenen İtalyan yazarlar Giovan Francesco Straparola ve Giambattista Basile’dir. Perrault’un masallarının neredeyse tamamının Straparola ve Basile koleksiyonlarında modelleri vardır. Burada önemli olan, Fransız yazarların 1690’larda halk masallarına ve peri masallarına ilgi duymaya başlamaları, yaklaşık bir yüzyıl sürececek bir yazı modası yaratmaları, peri masalını Avrupa ve Kuzey Amerika’da edebî bir tür olarak kurumsallaştırmalarıdır. Fransız yazarlar, dönemlerinin folklorunu ve etkilendikleri İtalyan masallarını, Fransa’da şekillenen uygarlaşma süreci hakkında yorum yapma amacıyla modernize etmişler, Avrupa’da peri masalının modernleşmesinin temellerini atmışlardır. Ancak Fransız masalının bu kadar ön plana çıkması, İtalya’da başlayan tarihi bir sürekliliğin parçasıdır (Zipes, 2006: 13-19).

Masallarını çoğunlukla Straparola ve Basile’i takip eden çerçeve-anlatılara yerleştiren Fransız yazarların yaptığı değişimleri belirleyen, Fransız adetlerine ve toplumsal kodlarına verdikleri tepkilerdir. Fransız masalları; kadınların rolü, Fransız mahkemelerinde adaletin gerektiği gibi uygulanması hakkındaki tartışmalara müdahalelerdir. Bunlar, Nicolas Boileau ve Perrault’un *Querelles des anciens et des modernes* adlı eserinde başlattıkları ve kadınların toplumsal rolü hakkındaki önemli tartışmaları da içeren dönemin kültürel savaşlarını

yansıtırlar. Dönemin yazarları, zamanlarının rejimlerini sorgularken bunu cezalandırılmadan yapmalarının en iyi yolu masallardan geçmiştir. 1697’de yayınlanan Perrault’un *Histoires ou contes du temps passé* adlı eseri de toplumsal normlarda ve görgü kurallarında büyük değişimin yaşandığı bir zamanda ortaya çıkmıştır (Zipes, 2006: 19-29). Bu eserde yer alan, kitabın tek uyarıcı öyküsü olan ve mutsuz bir şiirsel notla biten *Le Petit Chaperon Rouge* (*Kırmızı Başlıklı Kız*) kızlar için daima bir davranış modeli sunmuştur. Hikâyeden çıkarılacak ahlâkî derse dair Perrault’un notuna göre; “İyi kızlar her türden insanı dinlememelidir. Eğer dinlerlerse, kurdun onları yakalayıp yemesi şaşırtıcı değildir. Kurtlara gelince, bunlar her türlü çeşidiyle gelir ve bunların arasında nazik kurtlar hepsinden tehlikelidir, özellikle genç kızları sokaklara, hatta evlerine kadar takip edenler” (Bettelheim, 2010: 189-190). Bu, *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın ilk edebî versiyonudur (Beckett, 2008: 1) ve Perrault’dan önce kırmızı başlık da yoktur. Perrault, popüler halk masalı türünün anlatı perspektifini köylülükten burjuva-aristokrat seçkinlerin perspektifine kaydırmıştır. Sözlü halk masallarının edebî “burjuvalaşmasından” sorumlu olan Perrault, yetiştirilen çocuklara görgü kurallarını tanıtmak için çocuk edebiyatı kurmanın yolunu açmıştır (Zipes, 2006: 43-44). Perrault aslında kitabının çocuklar tarafından okunmasından ziyade Fransız folklorunun, Fransız yüksek kültürünün zevklerine nasıl uyarlanabileceğini ve Fransız uygarlık sürecinde yeni bir sanat türü olarak nasıl kullanılabilirliğini göstermekle ilgileniyordu. Çocuk yetiştirmenin daha fazla reçeteler ve yasaklar iletmek için tasarlandığı bir zamanda, uyulması beklenen bir toplumsal kodeks veya kılavuz oluşturmak amacıyla masalları şekillendirmiş oldu (Zipes, 2006: 43-44). Perrault’un anlatı perspektifini değiştirmesinin çocuk yetiştirmek için ne kadar önemli olduğu tüm masallarında izlenebilir, ancak en açıklayıcı olanlardan biri *Kırmızı Başlıklı Kız*’dır.

Kırmızı Başlıklı Kız masalının kökenleri için Gwen T. Joy (2003: 3), “masalın 900 yıldan daha eski İskandinav hikâyelerinde kökleri olabilir” derken, Terri Windling’e göre (2004), “*The Grandmother’s Story* olarak adlandırılan sözlü versiyonun kökleri antik Asya hikâyelerindedir, ancak Orta Çağ’dan itibaren Fransa’nın kırsal gelenekleri tarafından şekillendirilmiştir.” Jack Zipes de (1983: 78) “sözlü hikâyenin muhtemelen Orta Çağ’ın sonlarında Fransız kırsalında yayıldığını” doğrular. Bu hikâyelerde kadın, herhangi bir erkek veya yaşlı kadın figüründen yardım almadan, kendi kurnazlığını kullanarak kaçır (Zipes, 1983: 79-80). Masalın popüler olduğu Fransa kırsalında genç köylü kızlarının katıldığı iğne işi çıraklığıyla ilişkilendirilen hikâye, ergenliğin ve topluma kabulün gelişini belirtir. Köylü toplumunda büyükanne veya teyze olan vaftiz annesi, kızın geleceğini gözetken, 14 yaşına geldiğinde ona dikiş takımını veren veya çıraklık için evine götüren kişidir. Hikâyenin anlattığı, yaşlıların elenmesiyle sonuçlanan dişi biyolojik dönüşümlerin zorunluluğudur. Kız, büyükannesinin yerini alabilecek kadar olgun ve güçlü olduğunu kanıtlar (Verdier, 2019). 1950’lere kadar Perrault’un *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın edebî yorumunun temeli olarak sözlü bir halk masalı kullanmadığına dair genel kanaat olsa da araştırmalar, Fransa’da yaygın olarak bilinen sözlü bir masala aşına olduğunu kanıtlamıştır. 17. yüzyılda kurt adamlara yönelik yaygın batıl inanç nedeniyle (Summers, 2003: 239) öne çıkan masal, Perrault’un ailesinin yaşadığı bölgede de popülerdir ve kendi hikâyesini yazarken halk masalının bir versiyonundan

etkilenmiş olması muhtemeldir (Zipes, 2006: 44). Orijinal halk masalında söz edilen güçlü genç kadın motifine sinirlenen Perrault, birçok köklü değişiklik yapma ihtiyacı hissetmiş, üst-sınıf toplumun zevklerini rencide etmemeye özen gösterdiğinden uyarıcı hikâyenin bakış açısını tümüyle bozmuştur. Perrault'un masalı, kızları ormanlardaki yırtıcı hayvanların tehlikelerine karşı uyarmak yerine kızları evcilleştirmeleri gereken kendi doğal arzularına karşı uyarır. Kendini savunabilen, cesaret ve zekâ nitelikleri gösteren küçük köylü kızı, aptal olmasa bile çaresiz, saf ve suçlu olan hassas bir burjuva tipine dönüştürülür. Halk masalında küçük kız, bedenine ve cinselliğine karşı doğal bir tavır sergiler ve olası bir baştan çıkarıcının meydan okumasıyla karşılaşır. Perrault'un *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı, kurt ve orman biçimindeki doğaya karşı masumca eğilimli olduğu ve doğal eğilimlerini kontrol edemediği için tecavüze uğrar veya cezalandırılır.

17. yüzyılda Perrault'u etkileyen Straparola, 19. yüzyılda Grimm'ler'i de etkilemiştir. Grimm'ler, Almanya'da orijinal halk masalları toplamaya ve bunları etkili edebî masallara dönüştürmeye başlamıştır. Perrault, masalın ilk yazılı versiyonunu popülerleştirme ayrıcalığına sahip olsa da çoğu kişi Grimm'lerin yarattığı uyarlamaya daha aşinadır. Aslında "Perrault'un hikâyelerinin çoğu Grimm Kardeşler tarafından yeniden yazılmıştır" (Zipes, 2000: 302). Klasik masallar çoğunlukla yeniden kullanılmış, masalların işlevi kelimenin tam anlamıyla tersine çevrilmiştir. Yeniden yazılan masalların, sembolize edilen yeniden yönlendirilmiş sosyalleşme sürecinden çıkarılabilecek farklı dersleri iletmesi ve daha adil bir toplum için işlev görmeleri amaçlanmıştır. Hatta daha önceki Fransız yüksek burjuva değerleri bile Grimm'ler tarafından 19. yüzyıl orta sınıf bakış açılarına, terbiye anlayışlarına uyacak şekilde çocuklara uygun hale getirilmiş ve daha muhafazakâr bir burjuva ahlâk anlayışının güçlendirilmesi için değiştirilmek zorunda kalmıştır. Bu ahlâkî dürtüyle yapılan değişiklikler, Perrault'un *Le Petit Chaperon Rouge*'unun (1697) başlangıcının Grimm'lerin *Rotkäppchen*'iyle (1812) karşılaştırılmasında bile hemen fark edilir. Kırmızı Başlıklı Kız artık basit bir köy hizmetçisi değil, masumiyetin timsalidir. Ancak masum olmak yeterli değildir; kız kendi merakından ve şehvetinden korkmayı da öğrenmelidir. Dolayısıyla anlatı amacı, o dönemdeki genç kızların sosyalleşmesine karşılık gelir: "Karanlık ormanın şehvetli cazibeleri arasında doğru yolda yürümezseniz, düzenli ve ahlâklı olmazsanız kurt tarafından, yani şeytan veya cinsel açıdan aç erkekler tarafından yutulursunuz!" (Zipes, 2006: 66). Genellikle kurtarıcı ve yeniden doğuş motifi, cinsellikten yoksun bir baba figürü olan erkek bir avcı tarafından temsil edilir. Tüm Grimm masalları, ayrıntılı bir işaret ve kodlar kümesi içererek sürtüşme-çatışma noktalarını en aza indirir ve burjuva toplumunu meşrulaştırır. Grimm masallarında işaret edilen bir yanlış varsa bu, ataerkil yönetimin temeli olan dokunulmaz bir kodun çiğnenmesini içerir. Kabul edilebilir normlar, çatışmaların koda göre çözülme olasılığını gösteren mutlu sonlu bir kahramanın davranışıyla oluşturulur.

20. yüzyılın ortalarında bazı yazar ve eleştirmenler³, Grimm'lerin masallarını çocukları burjuva toplumu içinde sabit roller ve işlevler öğrenmeye zorlayan, özgür gelişimi kısıtlayan eğitim kurumlarının 'gizli ajanları' olarak görmeye başladı. Bu yazarlar, Grimm masallarının yanlış-bilinç yaratmaya, otoriter toplumsallaşma sürecini güçlendirmeye katkıda bulundu-

ğunu öne sürdü. Klasik masalların muhafazakârlığına yönelik bu saldırı, çok sayıda yazarın bunları yenilikçi, özgürleştirici masallar yazmak için model olarak da kullandığı 1960’larda başladı; bunlar, kapitalist üretime ve toplumsal ilişkilere dayalı ileri teknolojik toplumlardaki değişen koşulları eleştiriyordu. Bu yazarlar için kesin olan şey, Grimm masallarının cinsiyetçi ve ırkçı tutumlar içerdiği, kızlarda pasifliğe ve özveriye; erkeklerdeyse aktifliğe, rekabete, zenginliğe vurgu yapan bir toplumsallaşma sürecine hizmet etmesiydi. 1960’ların sonlarında, anti-otoriter hareketin yükselişi esnasında çok sayıda yazar, Grimm’ler’e şüpheyile bakmaya başladı. Ülkeye ve göreceli kabule bağlı olarak bu masallar, bebeklikten yetişkinliğe zihinleri ve hayal gücünü etkiledi, birçok yazar tarafından değerleri ve normları çocuklara aktarma biçimleri konusunda eleştiriye tabi tutuldular. Çağdaş yazarlar, başta Grimm’lerin masalları olmak üzere, 18. ve 19. yüzyıl masallarını parodileştirerek ve revize ederek farklı bir yöne doğru ilerlediler. *Kırmızı Başlıklı Kız*, 20. ve 21. yüzyılda en çok eleştirilen, revize edilen, uyarlanan masallardan biridir. Kitle iletişim araçlarının yükselişinden itibaren Grimm’lerin masalları (genellikle en namuslu versiyonlarıyla) radyoda yayınlandı; filme alındı; plak, kaset, video için kaydedildi; reklam motifleri olarak kullanıldı ve her biçimde ticarileştirildi. 1970’lerden itibaren de feminizm ve psikanaliz, bu popüler anlatıları kültürel olarak anlamlandırma biçimini şekillendirdi. Bu doğrultuda, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı ve *Hard Candy* filmi arasındaki derin bağlantıyı analiz etmek için çalışmada feminist-Lacancı bir çerçeveye kullanılmıştır.

2. Lacancı psikanalitik sinema kuramı: Sine(masal)’ın psikanalizi

“Bir varmış, bir yokmuş...” İçinde bir varlık-yokluk diyalektiği barındıran masalların bu klasik açılış cümlesi, tıpkı imgesel’in tanımı gibi, belirli bir varlığı ve belirli bir yokluğu kendi içinde birleştirir. Sinemada da izleyicinin imgelere çekildiği ya da filme yakalandığı yer, kameranın varlığını bir yokluk olarak sunduğu noktada gerçekleşir. İzleme ediminin bu yönü, Metz tarafından (1983: 49) “imgesel gösteren”in ontolojisiyle açıklanır. Sine(masal) imgeler, gösterendir ve çocuğun sevinçle karşıladığı aynasal görüntülerle aynı ontolojik yapıyı paylaşır. Diğer tüm sanatlardan daha algılanabilir bir yapıya sahip olan sinemada, imge hem belirli bir kendiliğe ve/veya varlığa tekabül eder ve aynasal görüntü gibi gerçekliğin birebir temsilini sunar, hem de bir temsil söz konusu olduğundan en başından beri imgeseldir, somut kendine özgü bir gerçekliği yoktur, bir ikame olarak ancak algılanabilir düzeydedir; hem kendisidir hem değildir: İzleyici onu gerçek olarak kabul eder, oysa sine(masal) imge gerçek bir nesne değil, “onun gölgesi, hayaleti, ikizi, başka bir deyimle replikası”dır (Metz, 1983: 45). Bu anlamda sine(masal) görüntü hem belirli bir varlık hem de belirli bir yokluktur, o daha ziyade bu ikisinin özel bir karışımıdır.

Sinemada gözün ‘ruha açılan pencere’ metaforuyla değerlendirilmesi, Jacques Lacan’ın öğretileriyle 1970 sonrası psikanalitik film kuramı sayesinde farklı bir mecraya açılır: Sinema, hayatın görülmeyen yüzlerini ve ayrıntılarını sunma, dolayısıyla görüntülerle sınıflandırılmış dünyayı izleyiciye taşıyabilme özelliğiyle pencereden ziyade bir aynaya benzer. Seyretme ile izleme arasındaki ince farkı ortaya koyan bu yeni tarz görme, Lacan’ın

özne kuramındaki temel argümana uyar: “Göz izleyiciyi sadece dış dünyaya açmaz, aynı zamanda onu kurar” (Özen Barkot, 2011: 1). Psikanalitik sinema kuramcılarının genel eğilimi, filmleri ve özdeşleşmede düğümlenen seyir edimini, Lacan’ın ‘ayna evresi’yle birlikte okumaktır. Lacancı terminolojide, kendi bedenini bir bütün olarak algılayamayan bebek (6 ila18 aylık), parçalanmış beden (*corps morcelé*) imgelerinin bütünlüğüne ancak aynadan yansıyan görüntüsünde kavuşur. Bedenine dair ilk bütüncül imgeye ulaştığı bu an, ‘ben’in (je) varlık kazandığı bir ana tekabül eder. Bir bütünlük (*gestalt*) olarak bedenin yansıyan aynasal imgesi (*specular image*) oluşturmaktan çok ‘kurucu’dur (Lacan, 2005: 2). Aynadan yansıyan bütünlüklü görüntü, bir varlık yanılsamasıdır, bir yanlış-tanımadır, ama benliği organize ederek yönlendiren bütünleyici bir ideale dönüşür. İdeal-ben (*İde- alich; moi ideal*) denilen (Bowie, 2007: 93) bu konumlandırma içinde çocuk, bedensel uzamının hem içinde hem dışında kalan bir imgeyle özdeşleşir. Özdeşleşme, “özne bir gö- rüntü aldığı anda meydana gelen dönüşüm”dür (Lacan, 2005: 1-2). Sinema kuramcıları için bu süreçte kritik olan, İmgesel’den Simgesel’e geçişte yaşanan epistemolojik kırılmadır. Kökensel özdeşleşmenin sonucu olan yanılsamanın ve yanlış-tanımayla ortaya çıkan bilinç sorununun aşılmasında Simgesel olanın işlevi, Lacan sonrası psikanalitik film kuramının temel uğraşını oluşturur.

Seyir edimi öncelikle ‘arzu’ ile ilişkili olduğundan Metz, özdeşleşmenin ancak bir kaybın etrafında gerçekleşebileceğini ima eder ve bu, *objet a*’nın mantığıdır. Bu noktadan itibaren sorun, İmgesel aşamada kalmış izleme deneyimini Simgesel alana taşımakla ilgilidir. İzleyicinin bir tür ayna işlevi gören beyazperdede kendini görme tarzından, kendisinden ne beklediği istikametine doğru evrilmenin olacağı geçişte, önemli olan imgesel gösterenlerin simgesel ağa eklenmesi, yani dilselleştirilmesidir. Dilbilim, psikanaliz ve sinemanın bağlamı semboller, nesnesi de anlamlandırma olduğundan, yapılması gereken saf bir gösterilene erişmek değil, insan üretimi Simgesel’de gerçekleştirilecek semptomatik bir yorumlamadır. Psikanalitik sinema kuramının amacı Metz tarafından (1983: 3), “İmgesel’de mevcut sinemasal nesnenin bu alanla ilişkisinin kesilerek Simgesel’e yerleştirilmesi” olarak tanımlanır. “Bir bakıma kuramın amacı, sinemasal imgeyi tedavi etmektir” (Özen Barkot, 2011: 6). Metz’in Lacan okuması, sinematik geleneklerin ataerkil fantaziyi nasıl güçlendirdiğini ortaya koymak için bakmanın mekaniğini parçalamaya çalışan Laura Mulvey gibi feministlerin yorumlarında yankısını bulur. Mulvey için (1999: 804), “patriyarkayı sağladığı araçlarla inceleyerek bir kopuş yapmaya başlayabiliriz ki psikanaliz bunlardan tek değil ama önemli bir tanesidir”. Bu nedenle, ataerkil toplumun bilinçdışının masal biçimini nasıl yapılandırıldığını, ancak aynı malzemeyle geçmişte geri püskürterek baskıcı biçimleri aşan deneysel filmlerle yeni arzu dilinin nasıl tasarlandığını göstermek için psikanalitik teori, burada politik bir silah olarak uygundur. Bu nedenle, bu deneysel filmlerden biri olan, birçok ödüle sahip⁴, çok tartışılan *Hard Candy*’nin *Kırmızı Başlıklı Kız*’la bağının özne konumları üzerinden incelenmesi, psikanalizin kelime dağarcığını ve kavramlarını gerektirmektedir.

3. Kırmızı Başlıklı Kız'dan Hard Candy'ye

Halk masalları, toplumun normlarını oluşturma ve sürdürme işlevi gördüğü gibi, bu toplumsal yaptırımlardan kaçmak için de kullanılabilir. *Hard Candy*, bu mantıkla *Kırmızı Başlıklı Kız*'ı sine(masal) malzemeye dönüştürüp kadınlara yapılan zulüm ve ihlalleri ele alan masal uyarlamasıyla 'Küçük Kırmızı Başlıklı Kız' karakterini pasif kurbandan, tehdit edici ve alışılmadık bir genç kıza dönüştürür. Filmin tanıtım posterinden itibaren *Hard Candy*'nin alışıldık bir *Kırmızı Başlıklı Kız* hikâyesinden farklı olacağı bildirilmiştir: "Kırmızı kapaşonlu kız ve bir kurt kapanı". Filmin sloganı da Perrault'un ahlâkî öğretisini tersine çevirir: "Yabancılar küçük kızlarla konuşmamalı".



Görsel 1. *Hard Candy* filminin Tanıtım posterini.

Kırmızı Başlıklı Kız, feminist ve psikanalitik düşünceyi uzun zamandan beri meşgul etmiştir. Zipes (1983), kız ve kurt arasındaki ilişkinin tecavüz ve şiddete dayanmasını, türün edebî biçiminin, özellikle Perrault ve Grimm versiyonlarının doğuşuna tanıklık eden ataerkil toplumlara bağlar. Kültürel bağlam, bu masalın okunmasında esastır; yazarların betimlemesini ve okumayı etkiler. Yine de hikâyenin algılanan her anlamı, *Kırmızı Başlıklı Kız* ve kurdun ilk karşılaşmasına dayanır, bu daha sonra gerçekleşen olayları bilgilendirir. Cinsiyet rolleri bu noktada iletilir: "Kurt daima erkek olarak gösterilir ve baştan çıkarıcı *Kırmızı Başlıklı Kız*, aynı anda hem masum kız hem *femme fatale* ve kaçınılmaz olarak düşmüş kadındır" (Bonner, 2006). Hikâye geliştikçe kız ve kurt arasındaki ilişki de evrim geçirir; ilk karşılaşmaları dostça, tehdit edici, cilveli ve cinsel olarak tanımlanmıştır.

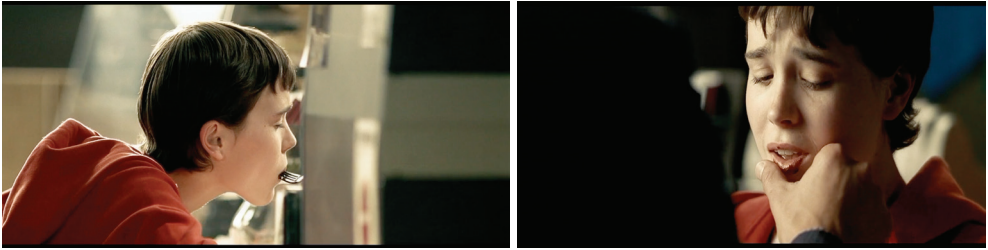
Hard Candy, *Kırmızı Başlıklı Kız* masalıyla benzer bir anlatısal düzlemde başlar: Masum görünen '14 yaşında bir kız', bir kurt/avcı figürüyle karşılaşır ve başlangıçta av konumundadır. Açılış sahneleri, daha önce yalnızca internet sohbet odaları aracılığıyla iletişim kurmuş olan

Hayley Stark ile fotoğrafçı Jeff Kohlver arasındaki ilk buluşmaya odaklanır. Aralarındaki yaş ve fiziksel açıdan açık fark, internet tacizinin modern tehlikelerine karşı izleyiciyi hemen uyarır.



Görsel 2. Filmin açılış sahneleri

Hayley ve Jeff, bir kafede buluşmak için randevulaşırlar. Buluştukları kafenin ismi olan “Nighthawks” aynı zamanda birçok sanatçıya ve filme ilham kaynağı olan, Edward Hooper’ın 1942 tarihli, gece geç saatte Amerikan tarzı küçük bir restoranda oturan insanları betimlediği ve yalnızlık, yabancılaşma gibi temalar taşıyan ünlü tablosunun adıdır. Filmde *Nighthawks* referansı dikkate değerdir ve Jeff’in kafeden çıkmadan önce *Nighthawks* orijinal resminin basılı olduğu bir t-shirt’ü Hayley’e almasıyla bir kez daha tekrarlanır. Hayley’in bu esnada “bu büyük haksızlık, yani tüm eğlence gece yarısı başlıyor, ama ben tam o sırada sahneden ayrılmış oluyorum” ifadesi, yaşının getirdiği kısıtlamalara dair bir gönderme olabilir; ama aynı zamanda filmin ana teması olan avcı-avcı ilişkisini de düşündürülebilir. Filmden bu ilk sahneler ve Jeff’le Hayley arasındaki ilk diyaloglar, iktidar dinamiklerini, manipülasyonu ve psikolojik savaşın inceliklerini yansıtırken, Hayley’in kendini av gibi göstermesi ama aslında avcı olması, film boyunca kurduğu bilinçli bir oyundur.



Görsel 3. Hayley ve Jeff’in kafedeki ilk buluşma anlarına dair sahneler

Kafedeki ilk buluşma anlarında iştahla pasta yiyen ve “bir tane daha istiyorum” diyerek ikinci sipariş veren Hayley, Jeff’in alaycı bir tarzda “açgözlülük etme!” uyarısıyla karşılaşır. Bu noktada sinematik söylem, masalda “açgözlü bir iştah”la betimlenen “kurt” tasvirini ‘kırmızı kapaşonlu kız’a (Hayley’e) kaydırır. Jeff, Hayley’i “gözlerinin içine bakıyorum da (...) umutsuzca, delice, tüm kalbiyle ve büyük bir arzuyla daha fazla çikolata isteyen bir kız görüyorum” diye tanımlarken, pastadan duyulan hazzı erotikleştirir. Böylece Hayley’in arzusu, kadınsı cinsel arzusuyla ve ona duyduğu merakla eşitlenir. Hayley,

Jeff tarafından cinsel ve ölümcül şekilde yutulma tehlikesi altında görünse de karakter dinamiği bu varsayımı tekrar tekrar sorgular. Kafedeki sohbet sahnesi, Jeff'i bir yetişkin olarak konumlandırırken, Hayley'i masum, deneyimsiz, naif bir genç kız olarak sunar. Bu sahne, Kırmızı Başlıklı Kız'ın kurtla ormanda karşılaşmasını hatırlatır. Masalda kurt, Kırmızı Başlıklı Kız'ı sözleriyle kandırır; *Hard Candy*'de Jeff, Hayley'yi flörtöz ama güven veren bir dille manipüle etmeye çalışır. Perrault'un ahlâkî öğretisini hatırlatan bu sahne, bir anlığına masalla filmi hizalar: "Kurtlar her tür çeşidiyle gelir ve bunlar arasında nazik kurtlar hepsinden daha tehlikelidir" (Beckett, 2008: 21). Burada, Laura Mulvey'in (1999) "erkek bakışı" (*male gaze*) kavramı devreye girer: Kamera, Hayley'i kırılgan ve korunmaya muhtaç bir figür olarak çerçeveler. İzleyici, başlangıçta Hayley'e 'korunması gereken bir nesne' olarak bakmaya yönlendirilir.

Kafedeki sohbet devam ederken Hayley, Jeff'e, "hani şu sürekli yanlış adamlarla yatan ve sonra da intihar eden aktrist var ya...onunla ilgili bir kitap okuyorum" der. Jeff'in "sen sakın yapma!" şeklindeki uyarısı, Hayley tarafından "ben hep doğru adamlarla yatmayı planlıyorum" diye cevaplanır. Hayley'in sözleri onun bilinçli bir cinsel seçim yapma niyetinde olduğunu gösterir. "Yanlış adamlarla yatmak", masaldaki kızın kurda kanmasıyla eşleştirilebilir. Masalın birçok psikanalitik yorumunda, Kırmızı Başlıklı Kız'ın ormanda kurdu dinlemesi, onun cinselliğe ve bilinmeyene olan merakını, saflığını simgeler. Hayley ise, 'bilinçli bir seçim' yaptığını, "yanlış adamlardan kaçınacağını" söylerken, kendisini bilinçli şekilde 'kurda kaptırmama' kararlılığında bir figür olarak sunar.



Görsel 4. Hayley ve Jeff'in kafedeki sohbet sahnesi

Jeff'in "Sen sakın yapma!" ifadesi, bir tür 'paternalist uyarı' gibi görünebilir. Klasik masal-larda, genellikle baba figürü veya toplum, genç kadını 'tehlikeli erkeklerden' korumaya çalışır. Ama Hayley'in cevabı oldukça 'ironik ve meydan okuyan' bir tavidir: "Yok... ben hep doğru adamlarla yatmayı planlıyorum." Bu, masal anlatılarındaki kadın karakterlerden farklıdır. Bir di-ğ er önemli nokta, Hayley'in bahsettiği kitabın intihar teması içermesidir. Buna masal bağlamında bakılırsa, Kırmızı Başlıklı Kız'ın kurda yem olması ve yok oluşu, bu intihar hikâyesiyle paralel düşünülebilir. Ancak Hayley, bu sona gitmeyeceğini, 'kendi hikâyesini yazacağını' söylemekte-dir. Bu, filmin genelinde görülen, geleneksel anlatıları ters-yüz eden tavrın bir yansıması olabilir. Hayley, Kırmızı Başlıklı Kız gibi saflık içinde hataya düşen biri olarak av değil; aslında bilinçli, hesaplı ve güçlü bir karakter olarak avcı konumunda olduğunun mesajını vermektedir.

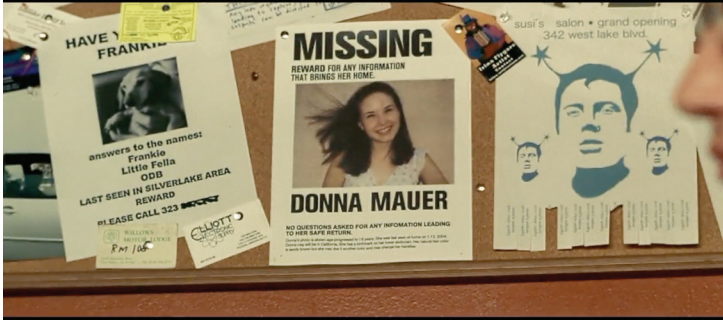
Hayley ve Jeff'in kafede birbirlerinin yüzüne dikkatle baktıkları sahnede Lacan'ın "İmgesel düzeni" devreye girer. İmgesel düzen, ayna-imgeleri, özdeşleşmeler ve karşılıklılık düzenidir; özneleşme sürecinin ilk basamağıdır ve ilk olarak ayna sahnesinde ortaya çıkar. Hayley ve Jeff'in karşılıklı bakışı, ayna sahnesine bir göndermedir ve tam da öznenin kendini diğerinin gözünde inşa ettiği bir an yaratır. Film, Hayley'in kimliğini kurarken, kurt figürünün nasıl bir 'yansıma' ya da 'öteki' haline geldiğini de gösterir.



Görsel 5. Hayley ve Jeff'in kafedeki bakışma sahnesi

Bu 'öteki', Hayley'in kendisine üstünlük sağlayan özel bir 'o'ya, Lacan'ın daha sonra *objet a* olarak adlandırdığı tekil bir nesneye sahip gibi görünür: "*Ben*'in kaybetmiş gibi hissettiği ve kaybını rakibi tarafından çalınmış hırsızlığa atfettiği bir nesne" (MacCannell, 2016: 73). *Ben*, imgenin düzenleyici ve inşa edici özelliklerinden hem oluşur hem biçimini alır; "Buradaki *Ben*, kendini savunma, reddetme, inkâr olarak gösterir" (Lacan, 1991: 52-53). Ayna görüntüsünün ürettiği özdeşleşme, geriye dönük olarak üretilse de gelecekle bir ilişkiyi de ima eder, onun mükemmeli olarak ifade edilebilir: "Ne olmuş olacağım?" (Macey, 1988: 104). Kim olabileceğinin ayna yansımasını görmek için Hayley, Jeff'in (kurdun) gözlerine bakar. Buradan itibaren Hegelci tanıma-tanınma diyalektiğiyle özdeşleşme sürecine girilir. Bu diyalektikte, aynada yansıyan imge 'efendi', aynanın karşısında duranın kendisi 'köle'dir. Yansıyan imgenin efendiliği yalnızca ona parçalanmış olduğunu hatırlatmasından kaynaklanır. Hegelci perspektifte, efendi olabilmenin tek yolu öncelikle efendiyle özdeşleşmektir. Hayley, Jeff'in gözünde yansıyan imgesini görmek ister ve öznelliğini yeniden inşa edip onunla özdeşleşerek bir olur. Bu noktadan itibaren artık 'Kırmızı Başlıklı Kız ve kurt bir'dir.

Hayley ve Jeff'in buluştukları kafede, filmde görünmeyen, ancak öldürüldüğü ve Jeff'in kurbanı olduğu anlaşılan Donna Mauer'in kayıp ilanı duvarda asılıdır. Hayley, bir pedofili olan Jeff'i, Donna Mauer'in tecavüzü ve ölümünden sorumlu tuttuğundan, dairesinde pedofiliye dair kanıt aramak için kendisini eve götürmesi konusunda onu ikna eder; anlatıda kritik bir dönüşüm gerçekleşir. Lacan'ın "ayna evresi"nin tekrar önem kazandığı bu yerde, Jeff kendisini güçlü, deneyimli ve kontrol sahibi bir özne olarak görürken, Hayley giderek bu aynayı kırmaya başlar. Jeff'in "erkek bakışı"yla konumlandığı masum kız, yavaş yavaş eyleyen bir özneye dönüşür. Kamera kullanımı da bu değişimi destekler: Başlangıçta yukarıdan çekilen açılarla küçük ve korunmasız gösterilen Hayley, artık aşağıdan çekimlerle güçlü ve tehditkâr bir figüre dönüşür.



Görsel 6. Kayıp Donne Mauer'in kafede asılı olan ilânı

Jeff'in Los Angeles tepelerindeki modern dairesine giderlerken, masala bir gönderme olarak yolları 'orman'lık alandan geçer. Bu sahne, ormanın tehlikelerini günümüzün büyük şehirlerine etkili bir şekilde taşıyarak modern erkek şiddetinin dehşetini hatırlatır: Taciz, tecavüz, pedofili ve cinayet. Jeff'in evinin duvarlarındaki fotoğraflar, Hayley'in dikkatini çeker; hepsi de reşit olmayan, yarı çıplak kızlara aittir. Hayley, bu fotoğrafların "sürekli ona baktığını", "onu en mahrem anlarında bile duvardan izlediğini" söyler. Bu sahne, Lacancı "bakış" kavramıyla ilişkilendirilebilir. Lacan'a göre (2013: 85; 111), özne kendisini yalnızca bakan bir varlık olarak değil, aynı zamanda "bakışın nesnesi" olarak da deneyimler. Jeff, şimdiye kadar kadınları nesneleştirerek bakışın öznesi olduğunu zannederken, Hayley'in onu sorgulamasıyla ve "bakılan" konumuna itmesiyle "bakışın nesnesi" konumuna sürüklenir. Ayrıca ilerleyen sahnelerde Hayley'in Jeff'in gözlüklerini takması sadece fiziksel bir nesne devralma değil, aynı zamanda "erkek bakışını" anlama çabasıdır. Burada, Lacancı "bakış" kavramı, Mulvey'in (1999: 808-809) "erkek bakışı" (*male gaze*) kavramıyla kesişir. Mulvey'e göre, geleneksel sinema, erkek özneyi aktif, kadın özneyi pasif konumlandırırken, Hayley burada Simgesel'in kurallarını test eder. Gözlüğü takarak Jeff'in dünyayı nasıl gördüğünü deneyimler, ancak bu, onun bu dünyaya tabi olacağı anlamına gelmez; aksine, bu bilgiyi ona karşı kullanacaktır. Mulvey, egemen ataerkil sistemin kendi kodlarını kurmaca anlatı filmlerine aktarışının kanıtlarını kadının temsilde arar. Bir haz nesnesine indirgenen kadının Hollywood geleneğinde, arzusun göstereni anlamındaki "fallus"u gündeme getirdiğini, kadın imgesinin burada hem bir bütünlük (anne) hem bir yokluk olarak cinsel-fark göstereni olduğunu belirtir.

Fallosentrizmin tüm tezahürlerindeki paradoksu, kendi dünyasına düzen ve anlam vermek için hadım edilmiş kadın imajına dayanmasıdır. Kadın fikri, sistemin temel taşıdır: fallusu sembolik bir varlık olarak üreten onun eksikliğidir, fallusun işaret ettiği eksikliği telafi etme arzudur. Kadın imgesinin erkek için tehdit edici olmasının yanı sıra, bu mantık tersine çevrildiğinde asıl gerçek ortaya çıkar. Fallus-merkezci dünya, kendi düzenini kurmak ve devam ettirmek için kadının kastre edilmişliğine -dolayısıyla onun tehdidine- muhtaçtır. (Mulvey, 1999: 803-804)

Mulvey, klasik sinemanın kadınları nesneleştirdiğini ve erkek seyirci için bir teşhir nesnesi haline getirdiğini söyler. Jeff, bu erkek bakışını temsil eder: Kadınları birer imaj olarak tüketen, onları çerçeveleyen ve izleyen bir figürdür. Fotoğraflar, bu erkek bakışının somut kanıtı gibi işlev görür. Jeff'in kadınları nesneleştirerek izlediğini düşünmesi, Hayley'in onun suçluluğuna dair şüphelerini artırır. Bu noktada, Hayley, Jeff'i bakışın nesnesi haline getirmeye çalışarak gücü tersine çevirir. Jeff'in mahremiyetini tehdit eden şey, artık yalnızca duvarındaki fotoğraflar değil, Hayley'in onun bilinçdışındaki sapkın arzularını yüzeye çıkarmak isterken suçluluğuyla yüzleşmek zorunda kalmasıdır. Hayley'in Jeff'in içkisine ilaç koyup onu etkisiz hale getirmesi, yalnızca fiziksel bir üstünlük kurması değil, Lacancı anlamda bir bakış iktidarı da oluşturmaktadır. O artık izlenen değil, izleyen-dir. Jeff'in kaygısının kaynağı da budur: Güç kaybı, görülme ve teşhir edilme korkusu. Burada kadın artık yalnızca izlenen değil, bakışı yönlendiren, kontrol eden bir figür haline gelir. Film, klasik anlatı yapısını tersine çevirerek, bakış ve arzusun yönünü değiştirir. Bu anlatı, masaldaki Kırmızı Başlıklı Kız'ın özne konumunun yeniden yazımı olarak okunabilir. Film boyunca Hayley'in manipülasyonu, yalnızca fiziksel bir iktidar mücadelesi değil, aynı zamanda Simgesel düzeni yeniden kurma çabasıdır.

Hayley, Jeff'in sunduğu içkiyi, “biz gençlere kendi doldurmadığımız bardaktan içmememiz öğretilirdi” diyerek reddeder. Jeff'in içkisine ilaç koyarak onu uyutması “erkeklerin de aynı uyarıya dikkat etmesini öğütleyen” yeni anlatıya hizmet eder. Kadeh tokuşturdukları anda Hayley'in *carpe diem* (anı yaşa) yerine *carpe omnius* (her şeyin keyfini çıkar) demesi dikkat çekicidir. Hayley'in *carpe omnius*'u aslında *carpe omnia*'dan uydurulmuş filme özgü bir söz öbeğidir. *Carpe omnia*, genel olarak “her şeyi al, her fırsatı yakala” anlamında kullanılır. Harley, *carpe diem* anlayışına karşıt olarak, *carpe omnia* (“her şeyi kontrol et, ele geçir”) gibi daha saldırgan ve güç odaklı bir tavır sergilerken “her şeyin keyfini çıkar” ifadesiyle anlamı başka yere kaydırır: “Başına gelecek her şeyden keyif al!” Bu “zevk al!” buyruğu, Lacan'ın *jouissance* kavramıyla ilgili olarak semptomu sadece hakikate değil, aynı zamanda Gerçek'e gönderir ve kavramın dengesini radikal biçimde değiştirir. Semptom, zevk sıfatıyla birlikte Gerçek'in karanlık bir mesajına dönüşür. ‘Zevk al!’ emrinin altında kalan Jeff için değişen, kendisini konumlandığı, gönderimde bulunduğu yerdir; yani, Öteki'nin (Hayley'in) mahalidir. Hayley, Yasa'nın (adaletin) somutlaşmış bir temsilcisi gibi hareket eder ve Öteki olarak, efendinin söylemindeki gibi (ataerkil yapı) artık eksikli, Yasa'nın garantörü olan, arzuyu, kaybı ve tamamlanmamışlığı ileten bir Öteki değil, herşeyin gerçekleşebileceğini, Yasa'nın ve yasağın olmadığını söyleyen bir Öteki'dir. Bu sadece Jeff'e meydan okuma değil, aynı zamanda kendi varoluşunu da tanımlama çabası olarak görülebilir.

Hard Candy, kurbanın intikamcıya dönüştüğü geleneksel anlamda tam bir ‘tecavüz-intikam’ filmi olmasa da, arketipal yapının akışkanlığı, erkeklerin deneyimli veya yozlaşmış, kadınların ise saf ve masum olduğu yönündeki tipik varsayımlar ihlal edildiğinden, masumiyet ve suçluluk arasındaki gerilimler hakkında daha karmaşık bir fikir sunar. Jeff ve

Hayley'in başkahraman ve düşman olarak sahip olduğu sınırlı bilgi ve belirsizlik, ilişkileri değişip tersine döndükçe yoğunlaşır. Film, Kırmızı Başlıklı Kız ve kurdun 'bir' olduğunu pekiştirirken, aynı anda Hayley'in karakterinin anlaşılması zor doğası konusunda izleyiciyi uyarır ve onu farklı algılamaya zorlar (Hayton, 2011: 42): Hayley'in Jeff'in kıyafetini giyip-çıkarması, masaldaki kurdun büyükanne olarak kendini tanıttığı kılık değiştirmelelerini hatırlatır. Hayley, Jeff gibi, o da kılık değiştirmiş bir kurt mudur? Kurban edilen tüm kırmızı başlıklı kızların intikamını almaya geri gelen 'nihai kız' olarak Hayley'in potansiyel kurbandan faile dönüşen ikiliği, Carol J. Clover'ın (1987: 203) erkek izleyiciler için kahramanın değişen tasvirini dile getirdiği, korku filminin "son kızı"yla ilişkili görsel olarak da güçlendirilir; önce bir haz nesnesi olarak erotikleştirilir ve sonra bir kimlik noktası sağlamak için erkekleştirilir. Filmin başında kısa eteğini, narin yüz hatlarını gösteren yakın çekimler Hayley'in 'savunmasız kadınlığına' dikkat çekerken, daha sonra Jeff'in üzerinde hâkimiyet kurmasıyla androjen biçimde sunulur.



Görsel 7. Hayley'in androjen biçimde sunulduğu sahneler

İçkisine ilaç karıştırılan Jeff, uyandığında kendisini sandalyeye bağlanmış bulur. Bu, anlatının kırılma noktasını oluşturur. Av ve avcı yer değiştirir, Jeff artık savunmasızdır. Hayley'nin Jeff'i 'sorguya çekmesi', klasik avcı figürünün eril otoritesine karşı bir meydan okumadır. Hayley, onu çevrimiçi sohbetler aracılığıyla takip ettiğini ve kandırdığını, cinsel bir sapık ve katil olduğuna inandığı için onu uyuşturucuyla etkisiz hale getirdiğini açıklar. Jeff, masum olduğunu iddia etse de Hayley, evdeki kasada, kaçırılan ve hala kayıp olan Donna Mauer'inki de dahil olmak üzere fotoğraflar bulur. Hayley'in "hep öyle derler, aranıyordu! (...) küçük bir kız çocuğunu suçlamak ne kadar da kolay, değil mi?" ifadesi, geleneksel masalın anlatısını yerle bir eder: Küçük kızlar, gönüllü kurban da değildir, kendi tecavüzünden de sorumlu değildir. Aralarındaki fiziksel bir çatışmadan sonra, Hayley tekrar Jeff'i etkisiz hale getirir ve Jeff uyandığında, cinsel organlarının üzerinde buz torbasıyla çelik bir masaya bağlı olduğunu ve uyuşturucu gördü.



Görsel 8. Sahte hadım etme sahnesi

Film boyunca iyi birisi olduğunu, hiçbir yanlış yapmadığını ısrarla söyleyen Jeff, ancak ‘erkekliğini’ kaybettiğine inandırıldıktan sonra itirafçı olur. Bu ‘sahte hadım etme’ sahnesi, psikanalitik açıdan birkaç farklı yoruma sahip olabilir: İlk olarak, Freud (1909) tarafından dile getirilen çocukların cinsel teorilerini keşfetmesiyle bağlantılı olarak hadım edilme kaygısıyla (*castration anxiety*) ilişkilendirilebilir. Hayley’in amacı, fiziksel bir zarar vermekten çok psikolojik yıkım yaratmaktır; bu, Freudyen anlamda “oedipal cezalandırma” olarak görülebilir. Freud (1917), hadım edilmenin yalnızca erkek çocuğunun fantazisi olmadığını, ebeveynler veya dadıların penisini kesmekle tehdit etmesi gibi çevresel faktörlerce yoğunlaştırıldığını belirtmiştir. Bu tam da Jeff’in anlattığına göre, halası tarafından ona yaşatılmış olan çocukluk travmasına (belki de pedofili olma nedeni) işaret eder. Benzer şekilde Hayley’in Jeff’e yaptığı, fiziksel olarak gerçekleşmeyen ama psikolojik olarak çok etkili ‘sahte hadım’ girişimi, Jeff’in erkekliğini tehdit eden bir unsur olarak okunabilir. Hadım edilme korkusu, cinsel kimlik ve güç ilişkileriyle derinlemesine bağlantılıdır. Jeff, kızları nesneleştirirken, pedofili olarak onlara tecavüz edip öldürürken erk sahibi bir figürdür, Hayley bu gücü tersine çevirerek onun bedenini ve kimliğini tehdit eder. İkinci olarak da, Lacan’ın Simgesel’inde Baba’nın-Yasası ve fallusla ilişkilendirilebilir. Lacancı psikanalizde, ayrıcalıklı bir gösteren olarak fallus, biyolojik anlamından daha fazlasını temsil eder; otorite, güç ve iktidar gibi anlamlarla yüklüdür. Jeff’in sahte hadım edilmesi, sadece fiziksel tehdit değil, otoritesinin ve gücünün elinden alınması anlamına da gelir. Hayley, burada bir tür Baba’nın-Yasası’nı yeniden yazan bir figürdür ve Jeff’e kendi arzusunun kurbanı olduğunu hatırlatır.

Hayley’in Jeff’in silahını (fallus) edinmesi onu ayrıca Barbara Creed’in (1994), filmlerin tecavüz-intikam döngüsündeki korkunç kadınla ilişkili olarak tartıştığı bir arketip olan *femme-castratrice* ile aynı hizaya getirir. Sahte hadım etme sahnesi, masaldaki Kırmızı Başlıklı Kız’ın yutulmasına benzer şekilde filmin yüksek gerilim noktasıdır. Burada, Jeff’in komşusu bir gül ağacını budarken görülür ve Hayley, izleyicinin Jeff’in idam yeri olacağını henüz bilmediği çatıda, arka planda zorlukla seçilir.



Görsel 8. Çatı ve Gül metaforlarının sahneye dahil edilmesi

Burada ‘çatı’, Grimm’lerin ikinci versiyonunda Kırmızı Başlıklı Kız ve büyükannenin hazırladığı tuzak sonucu, kurdun çatıdan düşerek ölmesini hatırlatır. Çatı sahnesi, Hayley’in planladığı durum üzerinde kontrolünü tekrarlar; bu hikâyenin nasıl biteceğini zaten bilmektedir. Slade’in sembolizmi etkili bir şekilde sahiplendiği, kırmızı gülleri bilinçli şekilde sahneye dahil ettiği de fark edilir. Gül, geleneksel olarak dişilik ve gençliğin bir sembolü olarak anlaşılır, sıklıkla da kadın cinsel organını simgeler; birçok *Kırmızı Başlıklı Kız* uyarlaması ve tecavüz anlatısında da yer alır. Slade böylece, *Kırmızı Başlıklı Kız*’ın tecavüzünü, kurdun hadım edilmesiyle kavramsal olarak değiştirerek onu altüst eder.

Hayley’in eylemi, gelecekteki pedofiller ve tecavüzcüler için bir örnek teşkil etmek amacıyla önceden planlanmış bir cinayettir. Hayley’in cinsel şiddet hakkındaki bilgisi -özellikle pedofili- onun aynı zamanda kendi cinsel iradesinin de tamamen farkında olduğunu ve bunu Jeff’i tipik *femme-fatale* tarzında tuzağa düşürmek için kullandığını açıkça ortaya koyar. Bu arketipe göre hizalanmasının iki anlamı vardır: Bir yandan, söylediği gibi 14 yaşında olmadığını ima ederken, diğer yandan izleyiciyi genç bir kızın yetişkin cinselliğini nasıl manipüle edebileceğini düşünmeye zorlar. Hayley’in kurt olduğu netleştikçe, Jeff serbest bırakılmak için yalvarırken izleyicinin sempatisi tersine döner. Bu türden bir adalet arayışı doğru mudur? Bu soru, izleyici ve eleştirmenler için tartışma konusu olsa da sahte hadım etme sahnesindeki izleyici ve eleştirmen tepkileri daha ilginçtir. Sanki kadınların tacize uğradığı Slasher filmlerini izlemek erkek izleyiciler için sorun değilmiş gibidir, ama bunun tersi onlar için çok rahatsız edicidir. Cannes’daki galada, erkek izleyiciler, bizzat bu imgeleri içselleştirerek Hayley’den o kadar rahatsız olmuşlardır ki hadım etme sahnesinde birçoğu dışarı çıkarak “kaltağı öldür” diye bağırmağa başlamıştır (Hayton, 2011: 49). Bazı eleştirmenler de Hayley’in, Jeff’in evinde çocuk pornosu deposu bulduğunu ve filmin sonunda Donna’nın öldürülmesinde suç ortaklığını itiraf ettiğini gözden kaçırmış gibidir. Ancak 2017’de film geri döndüğünde, taciz ve pedofiliinin manşetleri doldurduğu bir zamanda, eleştirmen yorumları farklılaşmıştır: “Film boyunca Hayley bir kez bile davranışlarını sorgulamıyor. Peki biz neden sorguladık?” (Bunka, 2017).

Film, nihayetinde klasik erkek bakışını alaycı şekilde ters-yüz eder: Genellikle erkek karakterler kadınları çıplaklık/cinsellik bağlamında izlerken, burada Jeff’in bedeni teşhir edilir ve bir “erkek kurban” figürü yaratılır. Bu, ataerkil düzenin sinema üzerindeki egemenliğine de bir meydan okumadır. Bu çerçevede, Hayley sadece Jeff’e zarar vermekle kalmaz, ma-

salın geleneksel dinamiklerini bozarak edebî androsentrizmi reddeder. Jeff'i çatıda intihara zorlamadan önce adının Hayley olmayabileceğini, babasının doktor olmayabileceğini ve Donna'nın arkadaşı olmayabileceğini açıklar. Adam onun kim olduğunu asla bilemeyecektir; ama Hayley, "onun dokunduğu, incittiği, tecavüz ettiği bütün kızları" temsil ettiğini söyler. Filmin sonunda, Hayley'in Jeff'in suç ortağını da çoktan idam ettiğinin anlaşılması, son sürprizi sağlar. Adam kendini astıktan sonra, Hayley yakınlardaki ormandan tatmin olmuş bir şekilde giderken görülür.



Görsel 9. Filmin kapanış/son sahnelerinden görüntüler

Hayley'in son görüntüsü, izleyiciyi Jeff'in uyarısını hatırlamaya zorlar: "Beni herhangi bir şekilde kesersen bunu unutamazsın. Birini incittiğinde bu seni değiştirir... yaptığın yanlışlar seni rahatsız eder". Hayley'in 'metaforik yolculuğu onu bir kadına değil bir kurda dönüştürmüş, Jeff'in öngördüğü gibi bu deneyim onu sonsuza dek değiştirmiştir. İki adamı öldürme eylemiyle 'masumiyeti' kaybolmuştur. Tuzağa düşürme ve infazda kasıtlı oluşu, kurt tarafından yutulmamış olsa da bilinçdışı arzularının karanlığı tarafından yutulduğunu gösterir.

3.1. Masal ve filmde özne: Lacancı karşılaştırmalı bir okuma

Buraya kadar olan analizden hareketle, masal ve filmdeki özne inşaları, Lacan'ın üçlü düzeninde (*réel, imaginaire, symbolique*) sistematik olarak şöyle özetlenebilir:

3.1.a. Kırmızı Başlıklı Kız: Saf öznenin kuruluşu ve arzunun yönlendirilmesi

İmgesel: Kırmızı Başlıklı Kız, masalın başında çocukluk döneminde, Simgesel düzene yeni entegre olan bir öznedir. Annesi tarafından kurallara (baba metaforu) uyması beklenirken, ormanda karşılaştığı kurt, ona yasa ihlalinin ve arzunun baştan çıkarıcılığını gösterir.

Simgesel: Masalda anne figürü, otoriteyi simgeleyen Baba'nın-Adı (*Nom-du-Père*) işlevini üstlenerek kuralları koyar. Ancak kız, arzunun izini sürerek yoldan sapar. Lacancı anlamda, yasayla yasa ihlali arasında salınır. Kurdun onunla konuşması, arzunun simgesel olarak ona yöneltilmesini temsil eder.

Gerçek: Kurdun onu yutması, Gerçek ile travmatik bir karşılaşmadır. Masalın sonunda avcı tarafından kurtarılması, Simgesel düzenin tekrar kurulmasını temsil eder; yani, yeniden Baba'nın-Adı tarafından belirlenen dünyaya döner.

3.1.b. Hard Candy: Öznenin radikal tersine çevrilişi ve fallusun reddi

İmgesel: Filmin başındaki Hayley, ergenliğe geçiş sürecindeki bir özne olarak konumlandırılır. Ancak daha en baştan güçlü bir fallus (iktidar göstergesi) olarak hareket eder.

Simgesel: Jeff, yetişkin erkek olarak patriyarkal sistemde Baba'nın-Adı'nı (otoriteyi) temsil eder gibi görünse de, Hayley'in manipülasyonu sayesinde yasa koyucu pozisyonunu hızla kaybeder. Hayley, klasik masal anlatısını tersine çevirerek Baba'nın-Adı'nı reddeder ve Jeff'i yasa koyucu konumundan indirir.

Gerçek: Jeff'in kastrasyon korkusu, Gerçek'in devreye girdiği noktadır. Hayley'in onu hadım ettiğine inanması, Lacancı psikanalizin "kastrasyonun gerçekleşmesine gerek yoktur, ona inanmak yeterlidir" fikriyle örtüşür. Bu sahne, patriyarkal düzenin radikal biçimde tersine çevrilmesidir. Jeff, artık parçalanmış ve yasadışı bir figürdür.

Masalda ve filmde inşa edilen özne konumları, Lacancı psikanalizle okunarak karşılaştırıldığında Tablo 1.'de görülen sonuç ortaya çıkar:

Tablo 1. Özne Konumlarının Karşılaştırılması

Kırmızı Başlıklı Kız	<i>Hard Candy</i>'nin Hayley'i
Saf, naif, arzulayan özne	Güçlü, yasayı koyan özne
Baba'nın Adı tarafından yeniden sisteme sokulur	Baba'nın Adı'nı reddeder, sistemi tersine çevirir
Kurda arzusunu yönlendirir ve onun tarafından yutulur	Jeff'i kastrasyon korkusuyla yüzleştirerek onu simgesel olarak yutar
Masal, patriyarkal düzeni yeniden tesis eder	Film, patriyarkal düzeni alaşağı eder

Kırmızı Başlıklı Kız, arzusunun Yasa'yla karşılaştığı bir anlatı olarak, öznenin İmgesel ve Simgesel arasındaki salınımını gösterir. *Hard Candy*, *Kırmızı Başlıklı Kız*'in tersine çevrildiği, eril otoritenin sorgulandığı bir anlatı sunar. Masaldaki kurban özne, sinemada fail konumuna geçerken, kurt ise av haline gelir. Bu dönüşüm psikanalitik düzlemde, arzusun ve yasallığın yeniden inşasıdır, aynı zamanda patriyarkal düzenin simgesel çözümlüştür.

Sonuç

Masallar, her kültürün/toplumun hikâye anlatımında izlediği kalıpları yaratırlar. Bu kalıplar, çağdaş edebiyatın ve sinemanın da temelini oluşturur. Masallar ve sinematik dünya onları üreten yasaya tabidir; yani onları çevreleyen toplumsal kurallarla şekillenir. Dolayısıyla, geleneksel sine(masal) imgeler, cinsiyeti ataerkilliğin gördüğü gibi yansıtmaya eğilimindedir. Kadınlar, ataerkil düzen için Simgesel'de bastırılmışlardır; kimlikleri, Simgesel'in kuralları tarafından bağlanmış ve toplumda var olmak için öznellikten yoksun olmaları beklenmiştir. Kadın, ataerkil toplumda erkek ötekinin göstergesi olarak durur, erkeğin dilsel buyrukla fantazilerini yaşayabildiği, bunları kadının sessiz imgesine dayattığı Simgesel düzenle bağlıdır. Erkeğin arzu nesnesi olarak kadın, bu düzende ötekiler olarak dil dışında tutulur; yani, patriyarki kadını sessizleştirir. 1970'lerden sonra peri masallarıyla ilgilenen çağdaş sanatçıların çoğu, ataerkil düzen için işlev gören masalları sahiplenmeye ve yeniden yazmaya başlamıştır. Sanatçılar, kabul edilmiş anlamları altüst edip sorgulayarak, cinsiyet rolü ve kimlik fikirlerini ileten masalların geleneksel parametrelerine meydan okumaktadır. Masallar, edebî metinden görsel kültüre/sinemaya çevrilirken en popüler memetik masal olduğundan çoğunlukla *Kırmızı Başlıklı Kız*'in revizesine odaklanılmıştır. Bunlardan biri olan *Hard Candy*, *Kırmızı Başlıklı Kız*'in sinematik yeniden yazımı olarak geleneksel anlatıyı tersine çevirmiştir. *Kırmızı Başlıklı Kız*'da av/kurban konumunda olan kız, *Hard Candy*'de fail/avcı konumuna gelerek patriyarkal düzeni sorgulayan bir figüre dönüşmüştür. Bu tersine çevirme, patriyarkal dilin istikrarını yok eder; özne konumlarının ne kadar akışkan olduğunu, bunların yeniden inşa edilebileceğini ortaya koyar.

Hard Candy birçok türün ve metinlerarası bağın karmaşık bir birleşimidir; ancak özellikle av-avcı dinamiğini incelemesinde, kadın cinselliği ve tecavüz hakkındaki kültürel algıları yansıtmaya biçimiyle Kırmızı Başlıklı Kız klişesinin ötesine geçer. *Kırmızı Başlıklı Kız*'ın filmde pedofili bağlamında benimsenmesi, asırlardır masalla ilişkilendirilen temaların, örneğin tecavüzün kültürel algısı ve masumiyetin cinsiyete dayalı inşası gibi konuların daha fazla tartışılmasına yol açar. Ancak, “kurbanlar, kurban edenler gibi olduğunda” sorunlu bir durumun başka bir soruna dönüşeceği açık olsa da, Hayley'in eyleminin haklı olup olmadığı, sistemin ve yasaların çocukları pedofili ve tecavüzden yeterince koruyup koruyamadığı başka çalışmaların konusu olabilecek kadar geniştir. *Hard Candy* sadece ‘feminist bir taktik ve mesaj’ gibi görünse de bunun ötesine geçtiği, filmde kadın arayışının adalet arayışına dönüştüğü söylenebilir. *Hard Candy* feminist-Lacancı bir çerçevede incelendiğinde, bir gerilim filmi olmanın ötesinde malsalı anlatı geleneğinin içinde radikal bir yeniden yazım olarak değerlendirilmelidir.

Notlar

- 1 *Hard Candy*'nin DVD sürümü, “Creating Hard Candy: Making of Documentary” başlığı altında, filmin konseptini, pazarlamasından yayınlanmasına kadar olan sürecin anlatısını, oyuncularla (Ellen Page, Patrick Wilson ve Sandra Oh), yapımcı David Higgins, senarist Brian Nelson ve yönetmen David Slade’le yapılan röportajları içermektedir.
- 2 6 Haziran 1978’den beri *ABC*’de (*American Broadcasting Company*) yayınlanan bir Amerikan televizyon haber dergisidir.
- 3 Bkz. Dieter Richter and Jochen Vogt (Eds.). (1974). *Die heimlichen Erzieher; Kinderbücher und politisches Lernen*. Rowohlt, Reinbek bei Hamburg; Linda Dégh. (1979). Grimms’ Household Tales and Its Place in the Household: The Social Relevance of a Controversial Classic. *Western Folklore*, April, 38: 83–103.
- 4 Sitges Film Festival (2005), Austin Film Critics Association Awards (2006), British Independent Film Awards (2006), Golden Trailer Awards (2006), Málaga Film Festival (2006), Online Film Critics Society Awards (2006), Phoenix Film Critics Society Awards (2006), Empire Awards (2007).

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazarlar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuşlardır.

Yazarların katkı düzeyleri: Her iki yazarın da katkı düzeyi eşittir.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The authors adhered to ethical principles and rules throughout the research process.

Authors’ contributions: The level of contribution of both authors is equal.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

- Aksoy, S.E. (2021). Kırmızı Başlıklı Kız'ın edebiyattan sinemaya al yazmalı olarak yolculuğu. *folklor/edebiyat*, 27(2) 106 ek: 147-169. doi: 0.22559/folklor.1757
- Beckett, S.L. (2002). *Recycling Red Riding Hood*. Routledge.
- Beckett, S.L. (2008). *Red Riding Hood for all ages: A fairy-tale icon in cross-cultural contexts*. Wayne State University Press.
- Bettelheim, B. (2010). *The uses of enchantment: The meaning and importance of fairy tales*. Vintage Books.
- Bonner, S. (2006). Visualising Little Red Riding Hood. *MoveableType: Journal of the Graduate Society*, 2, 'The Mind's Eye'. doi: 10.14324/111.1755-4527.016
- Bunka, J. (2017, December 7). Hard Candy: A 2017 retrospective. *Medium*, [Blog post]. <https://medium.com/@justinbunka/hard-candy-a-2017-retrospective-d8195620bb6d>
- Clover, C.J. (1987). Her body, himself: Gender in the Slasher Film. *Representations* (Autum), 20 (Special issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy), 187-228. doi: 10.2307/2928507
- Creed, B. (1994). *The monstrous feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Daudet, A. (1993). The Romance of Little Red Riding Hood. Jack Zipes (Ed.) *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (pp. 159-172) Routledge.
- Freud, S. (1909). Analysis of a phobia in a five-year-old boy. J. Strachey (Ed.) *Standard Edition X* (pp. 5-147). The Hogarth Press.
- Freud, Sigmund. (1917). The sexual life of human beings. J. Strachey (Ed.) *Standard Edition XVI* (pp. 303-319). The Hogarth Press.
- Freud, S. (2020). *Das Unheimliche*. Herausgegeben von O. Jahraus (Ed.) Reclam Verlag. [Orijinal eser: 1919].
- Hayton, N. (2011). Unconscious adaptation: Hard Candy as Little Red Riding Hood. *Adaptation*, 4(1), 38-54.
- Joy, G.T. (2003). How old is Little Red Riding Hood?: Tales over time. *Sophia Junior College faculty journal*, 23, 1-30.
- Lacan, J. (1991). *The seminar of Jacques Lacan, book I: Freud's papers on technique 1953-1954*. J-A. Miller (Ed.) (J. Forrester, Çev.) W. W. Norton&Company.
- Lacan, J. (2005). *Écrits*. (A. Sheridan, Çev.) Routledge.
- Lacan, J. (2013). *Psikanalizin dört temel kavramı: Seminer 11. Kitap*. (N. Erdem, Çev.) Metis.
- MacCannell, J.F. (2016). Lacan's imaginary: A practical guide. S. Tomšič and A. Zevnik (Eds.) *Jacques Lacan between psychoanalysis and politics* (pp. 72-85) Routledge.
- Macey, D. (1988). *Lacan in Contexts*. Verso.
- Metz, C. (1983). *Psychoanalysis and cinema: Imaginary signifier*. (C. Britton, B. Brewster ve A. Williams, Çev.) Alfred Guzzetti. McMillan.
- Mulvey, L. (1999). Visual pleasure and narrative cinema. L. Braudy ve M. Cohen (Eds.) *Film theory and Criticism: Introductory readings* (pp. 833-844) Oxford UP.
- Özen Barkot, Z. (2011). İzleyici-özne sorunu bağlamında Lacan sonrası psikanalitik film kuramı. *Doğu-Batı Dergisi*, 56 (Psikanaliz Dersleri Özel Sayısı), 1-15.
- Summers, M. (2003). *The werewolf in lore and legend*. Dover.

- Tatar, M. (Ed.). (1999). *The classic fairy tales*. W. W. Norton&Company, Inc.
- Verdier, Y. (2019, septembre 3). Le petit chaperon rouge dans la tradition orale. *L'atelier du TAMIS*. <https://doi.org/10.58079/qvap> (Erişim Tarihi: 04. 02. 2025).
- Winding, T. (2004). The path of needles and pins. <http://www.endicott-studio.com/articleslist/the-path-of-needles-and-pinsby-terri-winding.html> (Erişim Tarihi: 04. 02. 2025).
- Zipes, J. (1983). A second gaze at Little Red Riding Hood's trials and tribulations. *The Lion and the Unicorn*, 7/8(1), 78-109. <https://muse.jhu.edu/article/243762> (Erişim tarihi: 02.02.2025).
- Zipes, J. (Ed.). (2000). *The Oxford companion to fairy tales*. Oxford University.
- Zipes, J. (2006). *Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization*. Routledge, Taylor&Francis.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).