T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)

ANABİLİM DALI

THE WITCH, THE WITCH OF EDMONTON, VINEGAR TOM VE *BYRTHRITE* OYUNLARINDA CADI İMGESİNİN FEMİNİST ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Esra ÜNLÜ

Ankara-2017

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)

ANABİLİM DALI

THE WITCH, THE WITCH OF EDMONTON, VINEGAR TOM VE *BYRTHRITE* OYUNLARINDA CADI İMGESİNİN FEMİNİST ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Esra ÜNLÜ

Tez Danışmanı

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Zeren ATAYURT FENGE

Ankara-2017

T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

(İNGİLİZ DİLİ VE EDEBİYATI)

ANABİLİM DALI

THE WITCH, THE WITCH OF EDMONTON, VINEGAR TOM* VE *BYRTHRITE

OYUNLARINDA CADI İMGESİNİN FEMİNİST ANALİZİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Zeren ATAYURT FENGE

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Doç. Dr. Sıla ŞENLEN GÜVENÇ	
Yrd. Doç. Dr. Hasan İNAL	
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Zeren ATAYURT FENGE	

Tez Sınavı Tarihi. 29.05.2017

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmamda bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (23/06/2017)

Esra ÜNLÜ



Günah nedir? Sevgi'nin kendini göstermesini engellemek bir günahtır. Ve Ana Sevgi'dir. Toplumun bize dayattığı yolda değil, kendi yolumuzda yürümeyi yeğleyebileceğimiz yeni bir dünyaya giriyoruz. Gerekirse geçen yaptığımız gibi, bir kere daha karanlığın güçlerinin karşısına dikilebiliriz. Sesimizi ya da yüreğimizi kimse susturamaz.

(Paulo Coelho'nun *Portobello Cadısı* romanından)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

GİRİŞ 1

Toplumsal Bir Olgu Olarak Cadı ve Cadılık……7

Batı Tiyatrosunda Cadı Temsilleri……..25

I. BÖLÜM: *The Witch* ve *The Witch of Edmonton* Oyunlarında Cadı ve Cadılık Temsili……34

II. BÖLÜM: *Vinegar Tom* ve *Byrthrite* Oyunlarında Cadılığın Politik Boyutu……72

SONUÇ…….117

KAYNAKÇA……128

ÖZET……136

ABSTRACT…….140

GİRİŞ

Cadılık ve büyücülük çok tanrılı devirlerden bu yana üzerine pek çok tartışmanın yapıldığı, güncelliğini ve çekiciliğini yitirmemiş konulardır. Cadılığın ve büyücülüğün güncelliğini yitirmemiş olmasının her dönemde cadılığa/cadılara, büyüye/büyücülere o dönemin kendi koşulları içerisinde yeni anlamlar ve değerler yüklenmesinden kaynaklandığı söylenebilir. Örneğin, 17. yüzyılda bir kadının toplumun kendisine biçtiği rollerin dışına çıkması cadı olarak yaftalanmasına yol açarken, aynı durum 20. yüzyılda feminist bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde kişisel çapta bir başarı ve güç gösterisi olarak görülebilir.

Bu tezde Avrupa tarihinde cadılığın en yoğun yaşandığı 17. yüzyılda İngiliz yazarlar Thomas Middleton tarafından yazılan *The Witch* (1616) ve William Rowley, Thomas Dekker, John Ford tarafından yazılan *The Witch of Edmonton* (1621) adlı oyunlar ile çağdaş İngiliz tiyatrosunun önde gelen kadın yazarlarından Caryl Churchill'in *Vinegar Tom* (1976) ve Sarah Daniels'ın *Byrthrite* adlı (1986) oyunlarındaki cadı imgesinin feminist eleştiri çerçevesinde ele alınması amaçlanmaktadır. 17. yüzyıldan bu yana büyü ve cadılık konularına değinen çeşitli oyunlar [1] yazılmış olmasına rağmen bu oyunlar hem doğrudan bu konuyu ele almalarından hem de cadılığın sosyal, kültürel, cinsel ve politik bir imge olarak çeşitli boyutlarını yansıtmalarından ötürü çalışmanın konusu olarak tercih edilmişlerdir. Bu dört oyundaki cadı imgesi oyunların yazılmış olduğu 17. ve 20.

[1] 16. yüzyılın sonları ve 17. yüzyılda büyü ve cadılık konularını ele alan diğer tiyatro metinlerine örnek olarak John Lyly'nin *Mother Bombie* (1594), Robert Greene'in *Friar Bacon and Friar Bungay* (1594), Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus* (1604), John Marston'ın *The Wonder of Women (Sophonisba)* (1606), Ben Jonson'ın *The Masque of Queens* (1616), William Shakespeare'in *Macbeth* (1623), *The Tempest* (1623) ve *Cymbeline* (1623), Thomas Heywood ve Richard Brome'un *The Witches of Lancashire* (1634), Thomas Heywood'un *The Wise Woman of Hogsdon* (1638) ve William Rowley'nin *The Birth of Merlin* (1662) oyunları gösterilebilir.

yüzyılda cadılığa atfedilen anlamlar açısından karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Söz konusu oyunlar incelenirken üzerinde durulacak esas nokta cadılık ve cadılıkla suçlanan kadınlara yönelik bakış açısının bu eserlerde nasıl temsil edildiği olacaktır. Bu eserlerin incelenmesiyle cadılıkla ilgili yaftalamaların 20. yüzyılda farklı şekillerde ortaya çıktığı ve bu konunun edebi imgelemde ve özellikle de seçili tiyatro eserlerinde daha çarpıcı bir şekilde vurgulandığı görülmektedir. Bu noktada, Churchill'in ve Daniels'ın oyunlarını bilinçli bir şekilde 17. yüzyılda geçiyormuş gibi kurgulamaları her iki dönem arasındaki tarihsel bağın vurgulanması açısından önemlidir. İncelenen oyunlar bağlamında 17. ve 20. yüzyıl arasında kurulan bu tarihsel bağ ile cadı kavramının uğradığı değişim vurgulanır.

İncelemede ele alınan *The Witch* ve *The Witch of Edmonton* Avrupa'nın neredeyse tamamında olduğu gibi İngiltere'de de cadılığa olan inanışın en güçlü olduğu dönemde yazılmışlardır. Bu oyunlardaki cadı imgesi dönemin cadı avlarından yola çıkarak ataerkil toplumun belirlediği davranış normlarına uygun yaşamayan kadınların toplumun gözünde birer cadı oldukları gerçeğini vurgular. Toplumun kendilerinden beklediği biçimde birer genç kız, eş ya da anne gibi davranmayan kadınlar ataerkil toplumun temelini oluşturan aile kurumuna zarar verebilecekleri gerekçesiyle cadılarla ilişkilendirilirler. Bu oyunlardaki cadı imgesi toplumun kendilerine biçtiği rollerin dışına çıkmaları durumunda kadınları bekleyen tehlikelere işaret ederek onları erkeklerin belirlediği toplum kurallarına itaat etmeye teşvik eder. 20. yüzyılda feminist yazarların elinde yeni bir kimlik kazanan cadı imgesi *Vinegar Tom* ve *Byrthrite*'ta *The Witch* ve *The Witch of Edmonton*'daki temsilinden farklı olarak sembolik bir anlam taşır. Bu oyunlarda cadı imgesi 17. yüzyılda ve daha önceki çağlarda kadınların yaşamlarını sınırlayan cinsel kategorilerin ve erkek

egemen toplum normlarının hâlâ varlık gösterdiğini vurgulayarak bu cinsel kategorilerin ve toplum normlarının baskısından kurtulup kendi tercihleri doğrultusunda yaşamayı seçen kadınların toplumdan dışlandıkları ve ötekileştirildikleri gerçeğini açığa çıkarır. Oyunlar bağlamında ele alındığında bu durum her çağda ataerkil toplumlarda mevcut toplum yapısının devamlılığının sürdürülebilmesi uğruna kadınların yaşamlarının ataerkinin koyduğu kurallarla sınırlandırıldığı ve kadınların her dönemde bu kuralların boyunduruğu altında yaşadığı gerçeğini fark etmemizi sağlar. 17. ve 20. yüzyıl arasında kurulan bu paralellik yüzyıllar boyunca toplumun kadına olan tutumunda meydana gelen tek değişikliğin kadınlar üzerindeki baskıların uygulanma biçiminde olduğunu ortaya koyar.

Ataerkil bir toplumda kadın her çağda baskı altındadır; ancak bu baskı unsurlarının ne şekilde işlevsel olduğu yaşanılan çağın koşullarına göre belirlenir. Her iki dönemden seçilmiş olan ve yazıldıkları dönemin edebiyat ve tiyatro anlayışı içerisinde cadıyı ve cadılığı ele alan dört oyunda bu baskıların neler olduğu, hangi dönemde ne şekillerde varlık gösterdikleri üzerinde durulmaktadır.

Tiyatronun edebi bir tür ve sahne sanatı olarak ilgi gördüğü 17. yüzyılda cadılar ve cadılık tiyatro seyircisinin ilgisini çeken konular olmuştur. Bu dönemde cadılara yer veren çok sayıda tiyatro oyununun yazılmış olması seyircinin konuya olan ilgisiyle ilişkilendirilebilir. Seyircinin cadılık konusuna olan merakının hem bu dönemde cadılığın güncel bir toplumsal mesele olması hem de cadıların sahne üzerinde yarattığı görselliğin ve masalsı havanın seyircinin ilgisini çekmesi ile ilişkili olduğu düşünülebilir. Bu dönemde yazılan *The Witch*'te cadılık insani ve insanüstü boyutlarıyla ele alınmıştır. Oyunda bir yandan Hecate ve onun cadı arkadaşlarının

yaptığı büyülere ve onların dünyasına yer verilirken diğer yandan toplum kurallarını çiğneyen kadınların hangi gerekçelerle Hecate'ye ve onun gibi cadılara benzetildiği üzerinde durulur. Aynı dönemde yazılan *The Witch of Edmonton*'da Elizabeth Sawyer isimli yoksul ve kimsesiz bir kadının dönemin koşulları içerisinde toplum tarafından neden cadı olduğuna kanaat getirildiği ve öldürüldüğü konusu işlenir. *Vinegar Tom*'da farklı yaş grupları ve sosyal statülerden beş kadının 17. yüzyılda İngiltere'de ne tür toplumsal baskılara maruz kaldıkları ele alınırken *Byrthrite*'ta kadınların yaşamını yüzyıllardır kısıtlayan baskı araçlarının yanı sıra teknolojinin ve bilimin 20. yüzyılda kadınlar üzerinde yeni bir baskı unsuru olarak nasıl işlev gösterdiği konusu üzerinde durulur.

Toplumsal bir olgu olan cadılık 17. yüzyılda sosyal yaşamın merak edilen ve ilgi uyandıran bir boyutu haline gelmiştir. Bu nedenle cadılık 17. yüzyılda oyun yazarları tarafından cadıların var olan aile düzenini ve cinsiyet rollerini yıkarak toplumsal yapıyı bozabileceklerine ve onlarda var olduğuna inanılan bilgeliğin ataerkil yapıyı tehdit edebilecek boyutlarına dikkat çekmek amacıyla sıklıkla ele alınmıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde daha çok feminist yazarlar[2] cadılık konusunu ele

[2]İngiliz oyun yazarı Bryony Lavery'nin *Witchcraze* (1985) adlı oyunu cadılığı pagan bir din olarak ele alır. Oyundaki üç kadın karakter maskeler ve kostümler aracılığıyla kadın ve erkek olmak üzere çok sayıda farklı karakteri canlandırırlar. Acaster Malbis, Burton Agnes ve Misperton ismindeki bu kadınlar hem temizlikçi hem büyücüdürler. "*Witchcraze* izleyicileri büyünün [pagan bir din olarak var olduğu] tarih öncesi dönemden tarihin ve [tek tanrılı] dinin ortaya çıktığı döneme kadar geçen süreci kapsayan bir yolculuğa çıkarır" (Griffin ve Aston, 1991:16). Oyunda tek tanrılı din ve ona bağlı olarak ortaya çıkan ataerkil ve kapitalist toplum düzeninden önce cadılığın bir din olarak var olduğu anlatılır. Bu dönem özel mülkiyet kavramının olmadığı, yetiştirilen ürünlerin paylaşılarak tüketildiği bir dönemdir. Yazar oyunda tek tanrılı din inanışına bağlı olarak ortaya çıkan özel mülkiyet kavramı ve kapitalist düzen sonucunda kadınların yaşadığı sıkıntıları anlatır. Bir diğer İngiliz oyun yazarı April de Angelis *Crux* (1989) 'ta Ortaçağ'da ruhun özgürlüğü öğretisini benimseyen kadınların hikâyelerine yer vermiştir. "[B]u öğretiyi benimseyen kişiler […] kendilerinin tanrı ile aynı maddeden yaratıldıklarına ve bu nedenle günah işleyemeyeceklerine, mülkiyete ihtiyaç duymadıklarına […] ve yaşamlarında suç kavramına yer olmadığına inanmışlardır. […] Ruhun özgürlüğü öğretisi […] insanların doğuştan günahkâr ve suçlu olduğunu söyleyen kilisenin öğretisi ile çelişmiştir, bu öğretiyi benimseyenler işkenceye maruz kalmıştır" (Angelis, 1991:48).

almışlardır. Bu yazarların oyunlarında cadı ve cadılık 17. yüzyılda yazılan oyunlardan farklı olarak sembolik bir anlam ifade eder. Bu yazarların kaleminden çıkan oyunlarda cadı ataerkinin kendisi için uygun görüp çizdiği sınırlar içinde sıkışıp kalmayı kabullenmeyen, toplumsal düzenin kendisine biçtiği rolleri sorgulayan ve bu roller dışında kendine yeni bir kimlik arama yolunda adım atabilecek cesareti gösterebilen kadındır. Bu yazarlar kendi dönemlerinden yaklaşık dört yüz yıl önce toplumsal hayatın parçası olan bir konuyu yeniden gündeme getirmişlerdir. Bunu yapmalarındaki amaçlarının ise yüzyıllar içerisinde hayatın pek çok alanında görülen ilerleme ve bilimsel bilgi artışına rağmen toplumun kadına bakış açısının yerinde saydığını, teknoloji ve tıp alanındaki ilerlemeye bağlı olarak kadın bedeninin de metalaştırılması sonucu kadını tahakküm altına alan yeni alanların doğduğunu göstermek olduğu düşünülebilir. Bu nedenle, bu yazarların oyunları ataerkinin baskısının zamana bağlı olarak azalmadığını, kendine yeni uygulama alanları bularak etkisini daha fazla hissettirdiğini, kadınların bunların farkına varıp gerekli önlemleri almamaları durumunda ne gibi durumlarla karşılaşabileceklerini göstermeleri yönünden yalnızca yazıldıkları dönemde yaşayan kadınlar için değil, günümüz kadınları için de uyarı niteliği taşır.

Cadılık konusunun her dönemde araştırılan ve yeni anlamlar kazanan bir çalışma alanı olmasından ötürü hem bu incelemede ele alınan *The Witch* ve *The Witch of Edmonton* ve aynı dönemde yazılmış olan diğer cadı oyunları, hem de *Vinegar Tom* ve *Byrthrite* çeşitli akademik çalışmalarda farklı açılardan incelenmiştir. Örneğin, *The Witch* ve *The Witch of Edmonton* üzerine yapılan çalışmalarda çoğunlukla cadı kavramının ataerkil toplumların kadınlara olan önyargılı ve ikiyüzlü tavrını nasıl yansıttığı üzerinde durulmuştur. Bu çalışmalarda

genellikle ataerkil toplumlarda kadınların ayrıştırıldığı cinsel kategoriler üzerinde durulmuş ve cadılık bu kategorilerden biri olarak ele alınmıştır. *The Witch of Edmonton*'da toplumun kadınlara olan ötekileştirici ve baskılayıcı tutumu çoğunlukla günah keçisi kavramı üzerinden açıklanmıştır. *Vinegar Tom* ile ilgili çalışmalarda da günah keçisi kavramı üzerinde sıklıkla durulmuş ve 20. yüzyılda da kadınların mevcut toplumsal düzenin devamlılığı uğrunda ataerki tarafından kurban edildikleri düşüncesi vurgulanmıştır. Bu oyunda kadınları baskı altında tutan aile, evlilik, cinsellik, sınıf, din, tıp gibi kavramlar üzerinde durulmuştur. *Byrthrite*'ta ise 20. yüzyılda gelişen üreme teknolojilerinin ataerkil toplumlarda baskı aracı olarak kullanılmasının kadınlar açısından doğurduğu sonuçlara dikkat çekilmiştir. Bu çalışmanın daha önceki çalışmalardan ayrıldığı nokta 17. ve 20. yüzyıl gibi birbirinden uzak iki ayrı dönemde yazılmış olan bu dört oyunu tarihsel bir bütünlük içinde karşılaştırmalı olarak ele alıyor olması ve cadı imgesini çözümlemede çağdaş feminist yazar ve eleştirmenlerin görüşlerini esas almasıdır. Her iki dönemden seçilmiş oyunların karşılaştırmalı olarak incelenmesi 17. yüzyıl başlarından 20. yüzyıl sonlarına kadar geçen yaklaşık dört yüz yıllık süre içerisinde ataerkil toplumlarda kadınlara uygulanan baskı yöntemlerinin nasıl bir değişime maruz kaldığını açığa çıkararak Ortaçağ'da ve Yeniçağ'da cadı avı olarak varlık gösteren baskı araçlarının 20. yüzyılın değişen sosyal ve kültürel ortamında nasıl işlev gösterdiğini ortaya koyar.

Tezin giriş bölümünde temel olarak cadılığın ne olduğu ve farklı dönemlerde nasıl tanımlandığı, bu tanımlamaların tarihsel, dini, sosyal, kültürel ve politik nedenleri üzerinde durulacaktır. Cadılığın tarihsel, dini, sosyal, kültürel ve politik çerçevesi çizildikten sonra Batı edebiyatında farklı dönemlerde öne çıkan büyücü ve

cadı temsilleri bu çerçeve içinde anlamlandırılacaktır. Birinci ana bölümde *The Witch* ve *The Witch of Edmonton* oyunlarındaki cadılığın dönemin sosyal, kültürel ve politik koşulları içerisinde neden korkulacak bir kavram olarak algılandığı ve bu korkunun toplumun kadına olan bakışını nasıl şekillendirdiği üzerinde durulacaktır. İkinci ana bölümde 20. yüzyılda gerek sosyal ve kültürel hayattaki yenilikler gerek 1970'lerde ortaya çıkan feminist hareket çerçevesinde cadı imgesinin nasıl bir değişime uğradığı ve kazandığı politik boyut ele alınacaktır. Sonuç bölümünde, 20. yüzyılda feminist bir bakış açısıyla yazılmış olan seçili oyunlardaki cadılık kavramının 17. yüzyılda erkek yazarlar tarafından yazılan ve dönemin kadına olan bakış açısını yansıtan seçili oyunlardaki cadılık kavramından farklı olarak politik bir boyut kazandığı vurgulanacaktır. Bu bölümde 17. ve 20. yüzyılda yazılmış seçili oyunların karşılaştırmalı incelenmesi sonucunda erken modern dönemde ve 20. yüzyılda kadınlar üzerinde otorite kuran baskı unsurları ile gelecekte ataerkil toplumlarda kadınlara yönelik oluşması muhtemel yeni baskı unsurları arasında nasıl bir ilişki olduğu tartışılacaktır.

Toplumsal Bir Olgu Olarak Cadı ve Cadılık

Cadılıkla ilgili herhangi bir çalışmada üzerinde durulması gereken ilk nokta cadılığın tek boyutlu, kesin sınırları ve tanımları olan bir çalışma alanı olmaktan uzak oluşudur. Cadılıkla ilgili çalışma yapan araştırmacılar çalışmalarında bu noktanın altını özellikle çizerler. Örneğin, Malcolm Gaskill cadılık konusunu "kesinlikle

tuhaf, kimi zaman bilinebilir, kimi zaman gizemli ve muzip bir konu" (2010:xiii)[3] olarak tanımlamıştır. *The Penguin Book of Witches* adlı kitapta "bir cadının gerçekte ne olduğu ile ilgili hâlâ son derece bulanık bir görüşümüz [olduğuna]" (Howe, 2014:5) değinilirken, Alan MacFarlane "cadılık olgusunun tarihiyle ilgili tüm temel sorunlarda[4] otoriteler arasında fikir ayrılıkları [olduğunu]" (2008:3) belirtmiştir.

Büyüye ve cadılığa olan inanç tarih öncesi devirlere kadar uzanır. Suna Arslan Karaküçük "Korkunun Kadınları: Cadılar ve Cadıcılık" başlıklı makalesinde "[t]arihte bilinen en eski cadı/kâhin[in], MÖ 10. yy'da, İsrail'in ilk kralı Şaul'a, savaşta öleceğini söyleyen Endor[5] bilicisi Endora" (2010:44) olduğunu belirtmiştir. Antik Çağ'daki büyü anlayışından bahsederken vurgulanması gereken en önemli husus "büyü[nün], insanlara, hayvanlara ve çevreye zarar vermek amacıyla yapılan, mutlak kötülük amaçlı bir uygulama" (Akın, 2010:67) olmadığıdır. Roma'daki büyücülük anlayışı Antik Yunan'daki ile ortak özellikler göstermiştir. 5. yüzyıldan sonra hem Yunanistan'da hem Roma'da insanlara zarar veren büyülerin yapılması yasaklanmış ve bu büyüleri yapanlara ölüm cezaları verilmiştir. Zararsız büyü uygulamaları günlük yaşam içinde devam etmiştir.

"[D]oğacı, sezgici, iyicil yanı ağır basan cadılı[ğın], giderek olumsuzlaşan/kötücülleşen bir eyleme dönüş[üp] […] karşı eylemini, cadı düşmanlığını yaratm[ası]" (Karaküçük, 2010:45) 3. yüzyılda olmuş, büyücülük ve

[3]Türkçe çevirisi bulunmayan İngilizce kaynaklardan alınan alıntıların Türkçe'ye çevirisi tez yazarı tarafından yapılmıştır.
[4]Alan MacFarlane'in *Witchcraft in Tudor and Stuart England: A Regional and Comparative Study* başlıklı kitabında cadılık olgusunun tarihi ile ilgili değindiği bu temel problemler "cadılık suçlamalarının ve cadılığa olan inanışın ne zaman başlayıp bittiği, 15. ve 16. yüzyıllarda Avrupa'da cadılık suçlamalarındaki belirgin artışa ve 17. ve 18. yüzyıllardaki gözle görülür düşüşe neyin sebep olduğu, cadıların gerçekten var olup olmadıkları, davalar ve cadılığa olan inanç konusunda herhangi bir grubun sorumlu tutulup tutulamayacağı" (2008:3) dır.
[5]Tevrat'ta bahsedilen ve Lübnan'ın batısında yer alan, Endor cadısının yaşadığına inanılan köy.

kâhinlik yasaklamalara maruz kalmıştır. 5. yüzyıla gelindiğinde bu yasaklamalar cadı düşmanlığına dönüşmüştür. Tarihsel olarak büyünün yasaklanması ve cadılığın resmi bir suç olarak algılanmaya başlaması Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı kabul ettiği döneme denk gelmiştir. Bu durum bir tesadüf olmadığı gibi cadılık olgusunun bundan sonraki algılanışını ve anlamlarını da temelden etkilemiştir.

Bu etki en başta cadılığı kadınlarla ilişkilendirme biçiminde kendini göstermiş ve Antik Çağ'da kadın ya da erkek olabilen büyücü kavramını değiştirmiştir. Buna bağlı olarak cadılığı ele alan herhangi bir çalışmada cevaplandırılması gereken en temel sorulardan biri cadılığın neden kadınlarla ilişkilendirildiği, cadı denildiğinde akla neden erkeklerin değil, kadınların geldiği ve bunun altında yatan nedenlerin neler olduğudur. İlkçağ'da büyücü kavramı erkek ya da kadın cinsle ilişkilendirilmemiştir. Ancak Ortaçağ'da büyü yaparak insanlara zarar verenler neredeyse tamamen kadın olarak görülmüşler ve cadılık suçlamalarının ve kovuşturmalarının zirveye ulaştığı Yeniçağ'da da bu durum devam etmiştir. Bu kabule neden olan etmenler Ortaçağ'da birçok toplumsal yargıyı şekillendiren Hristiyanlık içinden doğmuş, cadıların kadın olduğu/olması gerektiği şeklindeki yargıyı oluşturanlar kendilerini Hristiyanlığın bu dünyadaki temsilcileri olarak gören din adamları olmuştur.

Özlem Genç "Ortaçağ Avrupasında Kadın" başlıklı makalesinde cadıları tanımlarken "[c]adılar çoğunlukla çok samimi ve canlı kadınlardır" (2011:271) demiş ve İngilizce'de "witch" [cadı] kelimesinin bir anlamının da akıllı kadın olduğunun altını çizmiştir. Bu açıdan bakıldığında tüm cadılık olgusu eril zihniyetin kendi kafasında yarattığı ve kadınları kötüleyen hikâyelerin toplamından başka bir şey değildir.

Ortaçağ'ın sonları ve Yeniçağ'da cadının cinsiyetini kadın olarak inşa eden zihniyetin kutsal kitaplarda yer alan ifadeler ve din adamlarının görüşleri dışında dayandığı bir başka temel 1486 yılında Heinrich Kramer ve James Sprenger tarafından yazılan *Malleus Maleficarum* [The Hammer of Witches/Cadıların Çekici] adlı kitaptır. Bu kitap yazıldığı dönemde ve sonrasında son derece ciddiye alınmış ve özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda cadı avlarının sayısında görülen patlamanın tetikleyici nedenlerinden biri olmuştur. Tezlerine "[b]üyücülerin gerçekte var olup olmadıkları [konusu] Katolik inancının o derece temel bir parçasıdır ki ısrarla bunun tersini savunmak tamamen sapkınlıktır" (2009:91) diyerek son derece kesin bir giriş yapan Kramer ve Sprenger eser boyunca kadınların büyüye olan doğuştan gelen yatkınlıklarını dini temeller üzerine inşa etme yoluna giderler. Kitap bu alanda kaleme alınmış ilk ve dönemin en kapsamlı kaynağı olmasından dolayı son derece ciddiye alınmış ve cadılık yargılamalarında temel başvuru kaynağı olarak kabul edilmiştir. Kutsal kitaplarda yer alan benzeri ifadeler eril inanç sistemleri üzerine kurulu Hristiyanlık dininin bu dünyadaki temsilcileri olduklarını iddia eden din adamlarının kendi hayal dünyalarında şekillenmiştir. Bu bağlamda cadılığın neden erkeklerle değil de kadınlarla bağlantılı bir kavrammış gibi algılandığı sorusunun yanıtının cadılığı oluşturan toplumsal zihniyetin kendi dinamikleri içinde saklı olduğu söylenebilir. Willem de Blécourt'un "The Making of the Female Witch: Reflections on Witchcraft and Gender in the Early Modern Period" isimli çalışmasında ifade ettiği gibi "cinsiyetlendirilmiş bir toplumda cinsiyetten arındırılmış bir cadı fikri hayal [edilemez]" (2000:298).

Cadı kavramına atfedilen bu cinsiyetlendirilmiş kimlik Ortaçağ'da ve Yeniçağ'daki erkek ve kadın büyücülere toplumun bakış açılarında belirleyici

olmuştur. Sarah Bruton *Bedlam and Broomsticks: Representations of the Witch in Nineteenth-and-Twentieth-Century Women's Writing* başlıklı tezinde toplumun büyü ile uğraşan kadın ve erkeklere olan bakış açışı arasındaki farkı Melueth Eliade'nin görüşlerinden yola çıkarak şöyle özetlemiştir:

> Büyü ile uğraşan erkekler olsa olsa şarlatan, 'sahtekâr' ya da gerçekten mübarek kişiler olarak görülürler; ama [her durumda] mantıklı, ne istediğini bilen ve normal […] insanlar olarak kabul edilirler. Cadılar ise mantık dışı, kontrol edilemez, toplumdan bağımsız ve toplumu tehdit eden birtakım doğa güçleriyle bağlantılıdır. (2006:8-9)

Bu ayrım aynı zamanda büyücü ve cadı arasındaki farka işaret eder. Öyle ki, erkeklerle ilişkilendirildiğinde bir korku unsuru olmayan büyücülük kadınlar söz konusu olduğunda cadılığa dönüşür ve tehlikeli, kaynağı ve etkileri bilinmeyen bir olgu olarak değerlendirilir. "Jacobean Witchcraft and Feminine Power" başlıklı makalesinde Stephanie Irene Spoto büyücü ve cadı arasındaki temel ayrımın bilginin aktarım şeklinden kaynaklandığına vurgu yapmıştır:

> Bilginin aktarımındaki farklılık 'cadılık' ile 'büyücülük' arasındaki temel fark gibi görünüyor; büyücünün bilgisi kabul edilebilir ve daha kolay kontrol edilebilir bir yazılı aktarım yoluyla aktarılır; hâlbuki cadının sahip olduğu bilgi yazılı olmayan biçimde, sözlü olarak aktarılır, bu da [bu bilgiyi] daha az bilinebilir ve muhtemelen daha tehdit edici bir bilgi yapar. (2010:60)

Ortaçağ'da cadılara karşı duyulan bu korkunun temelinde başta Aurelius Augustinius (Aziz Augustinius) (354-430) ve Aziz Tommaso d'Aquino (Aquinolu Aziz Tommaso) (1225-1274) gibi büyüyü sapkınlık, putperestlik ve demonlara[6] tapınmak olarak gören skolastik düşünürlerin "şeytanla sözleşme kavramı" (Martin, 2009:29) yatar.

[6]Demon, Hristiyan inancında cin veya şeytan anlamında kullanlır.

Ortaçağ'da algılandığı biçimiyle şeytanın öne çıkan özellikleri baştan çıkarıcılığı ve asiliğidir. Ortaçağ'da gelişmeye başlayan cadıların şeytan ile işbirliği yaptıkları inanışı cadıları kötü niyetli büyücüler olmaktan çıkarıp onların tanrının otoritesini reddeden, onun yerine şeytanı kendilerine tanrı olarak seçmiş ve şeytanın hizmetinde çalışan, din düşmanı, sapkın kişiler olarak kabul edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu inanışın bir uzantısı olarak ortaya çıkan ve "[d]ağbaşında sempozyum" (Güngören, 1998:54) ya da "[c]adıların en büyük tören gecesi" (Güngören, 1998:78) olarak anılan "sabbat"[7] adı verilen gece toplantıları inanışı ilerleyen süreçte cadılığı bireysel bir eylem olmaktan çıkarıp bilinçli bir kolektif organizasyona dönüştürmüştür. Bu inanışa göre cadılar liderleri ya da üstatları olan şeytana tapınmak ve ona olan bağlılıklarını göstermek amacıyla bir araya gelirlerdi. Martin, cadıların sabbatını şu şekilde tasvir etmiştir:

> Klasik sabbatın temel özelliği, geceleyin ve gizli yapılmasıdır. Cadılar Şeytana bağlılıklarını bildirmek için toplanırlar, İsa'yı inkâr eder ve sözleşmeler yaparlar, haz dolu ve müstehcen insanlık dışı davranışlar sergilerler. Bu davranışlar içinde çocuk kurban etme, yamyamlık, gelişigüzel grup seks ve başka ahlaksız cinsellikler ve edepsiz öpücük[8] vardır. (2009:41-42)

Cadıların toplum içerisinde yapamayacakları müstehcen ve yamyamca eylemleri özgürce gerçekleştirebilmek için sabbatlar "[d]ağlar, ormanlardaki ulu ağaçlar, yıkıntılar arasında hâlâ dikili kalan yüksek sütunlar" (Güngören, 1998:45) gibi mekânlarda insanların yaşam alanlarından çok uzakta ve geceleri tertip edilirdi; çünkü "[p]erili diye bilinen bu yerlere 'mazbut' insanların gelemeyecekleri, hele gecenin o saatinde korkudan ayak bile basamayacakları düşüncesi cadıların buraları

[7]Kimi kaynaklarda sabat, şabat, şabbat olarak geçer.
[8]Cadıların sabbat törenlerinde saygı gösterisi olarak liderleri olan şeytanın kalçasını öpmeleri.

güvenli bulup benimsemeleri için yeterli bir neden sayılabilir[di]" (Güngören, 1998:44).

Ortaçağ'da cadılara dair inanışlardan biri de hayvana dönüşme inancıdır. Bu inanışa göre cadılar gece toplantılarına katılmadan önce önceden katıldıkları sabbatlarda öldürdükleri bebekleri yakıp elde ettikleri yağı vücutlarına sürerek "[k]imi zaman tavşan, köpek, kedi gibi evcil hayvanlar, kimi zaman da fare, baykuş, karga gibi kırsal kesim insanınca sevilmeyen hayvanlar[a] […] dönüşür[dü]" (Akın, 2011:188). Bu hayvanların büyü yapmada cadıların yardımcısı olduğuna inanılırdı. Ortaçağ'a gelinceye değin sadece yararlı ya da zararlı büyüler yapan kişiler olarak görülen cadılara Ortaçağ'a gelindiğinde hayatın merkezini oluşturan Hristiyanlık'taki değişen şeytan imgesine bağlı olarak dört temel özellik atfedilmiştir. Klasik cadı algısına bambaşka bir boyut kazandırıp, "modern cadı kavramı"nı[9] (Akın, 2011:163) doğurmuş olan bu özellikler şeytanla anlaşma, sabbat, gece uçuşu[10] ve hayvana dönüşme olarak sıralanabilir.

Cadı avı olgusunun tıpkı kendisi gibi cadı avlarının zirveye ulaştığı dönem de kendi içerisinde birtakım çelişkiler içerir. Her ne kadar cadı avı denildiğinde akla ilk olarak çoğu kez karanlık çağ olarak adlandırılan Ortaçağ gelse de cadı avlarının toplumsal bir olguya dönüşmesi Ortaçağ'ın sonları ile Yeniçağ'ın başlarına rastlar.

[9]Ortaçağ'daki cadı algısını ifade eder. Buna göre, Ortaçağ'da İlkçağ'dakinden farklı olarak cadı denildiğinde yalnızca büyü yaparak başkalarının canına ya da malına zarar veren kişiler değil, özel güçler elde etmek amacıyla şeytanın hizmetine giren, geceleri ıssız yerlerde ayin yapmak ve şeytana olan bağlılıklarını göstermek için başka kadınlarla bir araya gelen, bu ıssız yerlere uçarak gidebilen ve insanları kandırmak için çeşitli hayvanların kılığına bürünebilen kadınlar akla gelirdi. Ayrıca başta kedi ve köpek olmak üzere çeşitli hayvanların bu kadınların hizmetine girip büyü yapmada onlara yardım ettiğine inanılırdı.

[10]Cadılara dair yaygın inanışlardan biri de onların sabbat alanına süpürge üzerinde uçarak gittikleriydi. Brian P. Levack *The Wich-Hunt in Early Modern Europe* başlıklı kitabında süpürge ile ilgili inanışlardan şöyle bahsetmiştir: "Süpürge esas olarak kadın cinsinin […] ve [ev] işinin sembolüdür. […] Süpürge, bereket ritüellerinde kullanıldığı için pagan tanrıları da [temsil eder]. Ayrıca fallik bir sembol olarak da kullanılır ve […] cinsellikle [ilişkilidir]" (2006:49). Fallik bir simge olarak süpürgenin kadının erkek cinselliği ve bedeni üzerindeki kontrolünü simgelediği söylenebilir.

Bu çelişkiyi Yücel Aksan şöyle ifade etmiştir: "En karanlık batıl inançların bile ötesinde sayılabilecek sapkın teolojik düşünce ile beslenen cadı avı, Avrupa'nın en karanlık dönemi olarak tarihe geçer. Hâlbuki cadı avlarının gerçekleştiği bu zamanda Amerika keşfedilmiş, Rene Descartes, Francis Bacon, Galileo Galilei yaşamıştır" (2013:356).

Cadı avlarına ortam hazırlayan durumlar arasında "savaş, veba salgınları, kıtlık, yetersiz hasat"[11] (Levack, 2006:182) gösterilebilir. Çoğu zaman bu etmenlerin yalnızca bir tanesi değil, birkaç tanesinin aynı zamanda aynı bölgede var olmasının halk üzerinde yarattığı psikolojik gerilim ve korku cadı avlarına ortam hazırlamıştır. Yaşam biçimi olarak geleneksellikten hâlâ kopmamış ve günlük yaşam pratiklerinin altındaki bilinmeyeni çoğu zaman din çerçevesi içerisinde açıklayan, geleneksellikle modernite arasında geçiş döneminde yaşayan bir toplumun ilk kez modern düşünce biçimleri ve bilimsel bilgiyle karşılaşması sonucu içine düştüğü çelişik durum tüm bu gerilim ve korkunun insani boyutu olarak değerlendirilebilir. Brian P. Levack gibi araştırmacıların cadılığın ne olduğu ve nasıl tanımlanması gerektiği sorusuna "modern devletin doğuşu" (2006:2) yanıtını vermesi bu durumla ilişkilendirilebilir.

Silvia Federici de *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim* başlıklı kitabında cadı avlarını modern devletin ortaya çıkışıyla ilişkilendirmiştir. 1347-1351 yılları arasındaki veba salgını nedeniyle Avrupa nüfusunun üçte birinden fazlası yok olmuştur. Ancak, 17. yüzyılın sonlarında kapitalizmin gelişmesiyle birlikte devlet

[11] Halkın çoğunluğunu etkileyen bu kitlesel nedenler dışında kişileri ilgilendiren birtakım talihsiz durumlar da cadı avlarına sebep olmuştur. Bu durumlara örnek olarak "bir çocuğun ya da aile bireyinin ani ölümü, […] hastalık, bir çiftlik hayvanının kaybı, cinsel iktidarsızlık ya da karşılıksız aşk, yangın, […] hırsızlık" (Levack, 2006:182) gösterilebilir. Bu gibi durumlarla karşılaşan kişiler genellikle öfke, hayal kırıklığı ve intikam duygularıyla hareket ederek bu duruma kimin ya da neyin sebep olduğu sorusuna yanıt bulmak için cadılıkla suçladıkları kadınları günah keçisi olarak göstermişlerdir.

için çalışacak işçilere ve devamlı bir iş gücüne ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Bu dönemde, cadıların yeni doğan bebekleri kaçırarak sabbat törenlerinde şeytana kurban ettikleri görüşü hâkimdi. Ayrıca, cadıların büyü yaparak insanların bebek sahibi olmasını engellediğine de inanılıyordu. Cadılara dair bu inanışlar erken modern dönemdeki devlet politikasının işleyişi ile ters düşmekteydi. Bu nedenle, Federici cadılık suçlamalarının temel nedenlerinden birinin erken modern dönemde ortaya çıkan doğum kontrolüne yönelik devlet denetimi olduğunu ifade etmiştir.

Avrupa'da gerek Ortaçağ'da gerek erken modern dönemde görülen cadı avlarında mahkemelerce suçlu bulunan kadınlara uygulanan işkence yöntemlerine bakmak tüm cadı avı sürecinin ne denli akıl dışı ve insanlıktan uzak olduğunu açıkça gözler önüne serer. Cadılık davalarında işkence uygulamasının ilk koşulu suçun ispatlanması olsa da davaları yürütenler çoğu kez bunu göz ardı etmişlerdir. Öyle ki, Lois Martin "[y]alnızca bu yasaya bile uyulmuş olsaydı, tüm cadı avı çabaları[nın] daha ilk aşamada silinip git[miş olacağını]" (2009:59) belirtmiştir. Bunun yerine herhangi birinin bir kadını hiçbir delil göstermeksizin cadılıkla suçlaması yargılama sürecinin başlaması için yeterli görülmüştür.

Cadılık davalarında ne tür yollar izlendiğinin yanı sıra vurgulanması gereken bir başka nokta daha çok hangi kadınların kurban olarak seçildikleri hususudur. Böyle bir resim cadı avlarını kapsayan yaklaşık dört yüz yıllık süreçte toplumun kadına bakış açısını şekillendiren etmenlere işaret etmesi açısından önemlidir. Bir çok kaynak bu şekilde bir prototip belirleme noktasında Ortaçağ'dan itibaren özellikle kırsal kesimlerde ot toplayıcılığı yaparak hastalara şifa dağıtan otacı, şifacı, üfürükçü, sağaltıcı olarak anılan kadınları odak noktası olarak alır. *Cadılar, Büyücüler ve Hemşireler* adlı kitapta değinildiği gibi "[cadı] [yalnızca] adam

öldürmeyle, yiyeceklere zehir katmayla, erkekleri cinselliğe kışkırtmakla ve kutsal değerlere küfür etmekle değil, […] yardımcı ve iyileştirici olmasından ötürü de suçlanmıştır" (Ehrenreich ve English, 1992:24). Bu dönemlerde kadınların tıp eğitimi veren okullara gidip diploma almaları yasaktı ve tıp tamamen erkeklere bırakılmış bir alandı. Bu nedenle bu kadınların erkeklere tahsis edilmiş bir alana girip bu alandaki bilgi ve tecrübeleriyle para kazanabiliyor olmaları başta kilise olmak üzere ataerkil toplumu rahatsız etmiş ve bu mesleği yapan kadınlar cadılıkla itham edilmişlerdir.

"[Cadı-iyileştiricinin] yöntemleri ve sonuçları, […] Katolik Kilisesi için önemli bir tehdit oluşturuyordu; çünkü [cadı] bir uygulamacıydı, inanç dünyasının duaları ve kilisenin uhrevi öğretisinden uzak duruyor, deneme ve yanılmalarla neden-sonuç ilişkilerine itibar ediyordu. […] Hastalıklar için, gebelik ve doğum için en uygun ilacı bulmak üzere çabalıyordu" (Ehrenreich ve English, 1992:27). Dönemin din ve tıp otoriteleri bu durumu akıl ve mantık dışı görmüşlerdir. Oysaki "[çavdar mahmuzu] [bu kadınlar tarafından] doğum sancılarına karşı kullanıldığı sıralarda, zamanın kilisesi, doğumda çekilen sancıların Havva'nın kadim günahı nedeniyle tanrı tarafından verilen bir ceza olduğunu öğretmekteydi. [Çavdar mahmuzunun] türevleri bugün bile, doğum sonrası sancıları kesen ve nekahat süreçlerini düzenleyen yaygın preparatlar olarak kullanılmaktadır" (Ehrenreich ve English, 1992:26).

Bunun dışında cadılıkla suçlanmak için ataerkil sistemin kabul ettiği herhangi bir kurala başkaldırıyor olmak, toplumun kadına biçtiği rollerin dışına çıkmak yeterli olabiliyordu. "[…] [C]adı avcıları temel olarak erkeklerden bağımsız (dul, boşanmış ve hiç evlenmemiş) ve yerleşmiş normlardan sapmış (ebeler, üfürükçüler ve bilge kabul edilen kişiler) kadınları suçlardı" (Roberts, 1995:5). Ataerkil statükonun kadınlar için uygun görüp belirlediği rollere uymamak dışında

cadılıkla itham edilen kadınların bir diğer ortak özelliği daha çok yaşlı ve sakat olmalarıdır. Ancak, "[c]adı imgesi, her zaman, sanıldığı gibi yaşlı, çirkin, itici kadınlar ile oluşturulmamıştır; genç, güzel, çekici ya da yetenekli olmak da cadılıkla suçlanma nedenidir" (Karaküçük, 2010:56). Jeanne d'arc[12] bu durumu örnekleyen ilk isim olarak akla gelse de cadılıkla suçlanan Marguerite Porete[13], Na Prous Boneta[14] ve Jacqueline Félicie[15] gibi Özlem Genç'in örneklendirdiği Ortaçağ Avrupası'nın bazı ünlü kadınları da düşünülebilir.

Cadı avı çağı olarak kabul edilen 17. yüzyılda Avrupa'nın hemen her yerinde görülen cadı davaları her ülkede ortaya çıkış nedenleri, gelişim süreçleri ve sonuçları bakımından birbirinden farklıdır. 17. yüzyıl Avrupası'nda cadı avları en yoğun olarak Orta Avrupa ülkelerinden Fransa, İsviçre ve Almanya'da yaşanmıştır.

İngiltere topraklarındaki cadı avlarından bahsederken belirtilmesi gereken ilk nokta bu topraklarda cadılığın Kıta Avrupası'ndaki gibi bir toplumsal çılgınlığa ulaşmamış olmasıdır. İngiltere'de buna ortam hazırlayan çeşitli nedenler vardı. Haydar Akın *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı* başlıklı kitabında bu nedenleri "İngiliz *Common Law* [Genel Hukuk] 'un işkenceye izin vermem[esi], İngiltere['nin] Kıta Avrupası'ndaki ülkelerin yaşadığı dönemsel ekonomik

[12]Jeanne d'arc (1412-1431) 16 yaşındayken İngiliz hâkimiyeti altındaki ülkesi Fransa'yı savunmak için bir dizi kuşatmaya katılmıştır. Jeanne d'arc'ın kazandığı başarılar İngilizler tarafından cadı olarak yaftalanmasına yol açmış ve 1431'de yakılarak öldürülmüştür.

[13]Marguerite Porete (1250-1310). Fransız dini yöneticilerden biri olan Porete, *The Mirror of Simple Souls* adlı kitabın yazarı olarak kabul edilir. Porete, kitabının ruhun sapkınlığıyla ilgili olduğu gerekçesiyle yerel piskopos tarafından mahkûm edilmiştir. Mahkûmiyetine rağmen kitabın bir kopyasını saklayan ve Ortodoks teologlardan onay almaya çalışan Porete, engizisyon tarafından tutuklanmış ve 1310'da Paris'te yakılarak öldürülmüştür.

[14]Na Prous Boneta (1290?-?). Marguerite Porete gibi özgür ruhla ilgili düşünceleri sapkın olarak nitelenen Boneta engizisyon tarafından yakalanmış ve kazığa bağlanarak yakılmıştır.

[15]Jacqueline Félicie (Jacoba Felice) (1290-1322?). Lisansı olmadan tıbbi tedavi yaptığı gerekçesiyle engizisyonla karşı karşıya gelen Félicie önce para cezası ödemeye mahkûm edilmiş, çalışmalarını sürdürmekte ısrar ettiği için 1322'de tutuklanmıştır.

bunalımları […] yaşamamış [olması], […] Avrupa'da filizlenip gelişen heretik[16] akımlar[ın] Britanya Adaları'nda kök salma imkânı bulamam[ası], dolayısıyla Papalık engizisyonu gibi bir mücadele kurumuna ihtiyaç duyulmam[ası], […] cadı avları[nın] 16. yüzyıl gibi nispeten geç sayılabilecek bir dönemde […] görülmeye başla[nması]" (2011:255) olarak sıralamıştır. Levack ve Martin'in ifade ettiği gibi, İngiltere'deki cadı avlarının diğer ülkelerden ayrıldığı bazı noktalar vardı. Örneğin, İngiltere'de cadıların şeytana taptıkları, sabbatlarda bir araya gelerek ona bebek kurban ettikleri inanışı kabul görmemişti. Kadınların cadılıkla suçlanma nedeni çoğunlukla kendilerine yiyecek ya da ev eşyası vermeyen komşularından intikam almak için basit büyülere başvurmuş olmalarıydı. Bu nedenle, cadılık suçlamalarında bulunanlar da çoğunlukla suçladıkları kişinin komşuları ya da yakınlarıydı. Ayrıca, bu kadınların büyü yapmada kendilerine yardımcı olan evcil hayvanlarının olduğuna inanılıyordu.

İngiltere'de cadılığı önlemeye yönelik ceza hükümleri ilk kez I. Elizabeth döneminde (1563) uygulanmaya başlanmıştır; ancak bu dönemde cadılık suçunu işleyenlere çok ağır cezalar verilmemiştir. Büyü yapan biri kasten bir başkasını öldürmediği sürece bir yıl hapis cezasına çarptırılmıştır. I. James döneminde ise cadılık çok daha ciddi bir suç olarak görülmeye başlanmış ve cadılık suçunu işleyenlere karşı daha sert uygulamalar hayata geçirilmiştir. Bu değişiklikte I. James'in cadılık konusuna olan kişisel ilgisi ve cadılardan duyduğu korku etkili

[16] "Heretik (Yunanca hairesis): Hristiyan dünyasında yoldan çıkanları tanımlamak için kullanılır. Heretikler, putperestlerden, kâfirlerden farklı olarak kendilerini 'Hristiyan' olarak tanımlar. Ancak Katolik Kilisesi tarafından benimsenmiş resmi teoloji dışındaki öğretilere inançları nedeniyle reddedilmişlerdir. Katolik Kilisesi en başından itibaren Heretizmi Hristiyanlığın en büyük düşmanlarından biri olarak görmüş ve Heretik tarikatlara karşı amansız bir mücadele yürütmüştür. Sayılamayacak kadar çok sayıda heretik grupla mücadele etmek zorunda kalan kilise, bu gruplarla kendi yargı gücüyle baş edemeyeceğini anlayınca, Engizisyon Mahkemeleri'ni kurarak sorunu kökünden çözmüştür." (Akın, 2010:75)

olmuştur. 1590-1592 yılları arasında Edinburgh yakınlarındaki Kuzey Berwick cadı mahkemelerinde yargılanan kadınlar I. James ve eşi Anne'i öldürmek için büyü yapmakla ve çiftin Danimarka'dan İngiltere'ye yolculukları sırasında şiddetli fırtınaya sebep olarak onları öldürmeye teşebbüs etmekle suçlanmışlardır. I. James bu cadıların yargılandığı davalara kendisi de katılmış ve suçlanan kadınlardan biri olan Agnes Sampson'dan Şeytanın kendisini en büyük düşmanı olarak gördüğünü ve öldürmeye çalıştığını öğrenmiştir. Tahta geçtikten kısa bir süre sonra, 1604'te, cadılık karşıtı görüşlerini halka duyurmak için *Demonology* isimli bir kitap yazan James kitabında "büyüyü tamamen Şeytan işi olarak [tanımladı], [...] [zararsız olarak kabul edilen] ak büyünün yasallığını reddetti, [b]itkilerin ve taşların yapısındaki iyileştirme gücünün Şeytan tarafından onları […] kullanan insanları kandırmak için geliştirildiğini, […] kehanet ve mucizeleri yaratabilecek gücün yalnızca Tanrıda bulunduğunu" (Tyson, 2011:5) söyledi. I. James tahta geçtikten bir yıl sonra Elizabeth döneminde çıkarılan cadılarla ilgili yasayı fesh etmiş ve niyetine bakılmaksızın büyüyle uğraşan herkesin asılarak cezalandırılmasını öngören, 1736 yılına kadar yürürlükte kalacak olan yeni bir yasa çıkarmıştır. Cadılığa yönelik bu iki farklı bakış açısı kadın hükümdarın erkeğe nazaran cadılığa daha yumuşak bir tavır sergilediğini ortaya koymakta ve bu bağlamda ele alındığında cadılığa bakış açısının kadın ve erkek nezdinde (seçili oyunlarda da olduğu üzere) farklılık gösterdiğine işaret etmektedir.

İngiltere'de cadılığın gelişiminden bahsederken değinilmesi gereken önemli bir isim 17. yüzyılda Baş Cadı Avcısı olarak ünlenen Matthew Hopkins'tir. "Hopkins 1645 yılında ilk cadı davasını Elizabeth Clarke isimli bedensel [engelli] yaşlı bir kadına karşı aç[mıştır]" (Akın, 2011:258). Hopkins'in ısrarlı çalışmaları sonucunda

hem Clarke hem de işbirlikçisi olduğunu itiraf ettiği on dokuz kadın asılarak idam edilmiştir. Hopkins çalışmalarına iki yardımcısını dâhil etmiş ve onları vücutlarındaki şeytan izlerinden yola çıkarak cadıları tespit etmekle görevlendirmiştir. Hopkins'in cadı bulma metodu halk arasında büyük ölçüde kabul görmüş ve Hopkins bu işten ciddi maddi gelir elde etmiştir. "Almanya, İsviçre ve Fransa gibi merkez ülkelerle karşılaştırıldığında sicili temiz olan İngiltere, *Witch-Finder-General* [Baş Cadı Avcısı] Matthew Hopkins'in kısa süren 'witchhunt' [cadı avı] serüveniyle bu unvanını önemli ölçüde lekelemiştir" (Akın, 2011:261). Açıkça görülüyor ki Hopkins de tıpkı kendinden neredeyse iki yüzyıl önce yaşamış Kramer ve Sprenger gibi cadı avlarının ülkede yarattığı korku ve endişe ortamından yararlanarak hem kendi gücünü ve ününü arttırmayı hem de bu işten maddi kazanç elde etmeyi amaçlamıştır.

Martin'in ifade ettiği gibi, İskoçya'da öldürülmüş cadıların sayısı İngiltere'dekinin üç mislidir. İskoçya'nın Avrupalı fikirlere karşı daha kabullenici bir yaklaşım içinde olması nedeniyle cadı prototipi İngiltere'de olduğundan daha fazla kabul görmüştür. İskoçya'da 1563'te çıkarılan ve cadılıkla ilgili düzenlemeler içeren yasa cadılara karşı son derece katı bir tutum içindedir ve bir kişinin cadılık suçundan dolayı öldürülmesi için yalnızca suçlanması yeterlidir. İskoçya'nın aksine İrlanda'da cadılık nadiren görülmüştür ve kayıtlı çok az sayıda dava vardır.

İngiltere kolonilerinde gerçekleşen en ünlü cadı davası ise 1692'de Massachussetts'in Salem köyünde gerçekleşmiştir. Salem'de "[c]adılık suçlamaları, rahibin dokuz yaşındaki kızı Betty Parris ile on bir yaşındaki yeğeni Abigail Williams büyü işleriyle uğraşmaya başladıktan sonra ortaya çıktı" (Martin, 2009:87). Bu kızlara köyden bir grup kız da katılmış ve kızlar gelecekte kimlerle

evleneceklerini öğrenebilmek için kehanete başvurmuşlardır. İçlerine şeytan girdiğini söyleyen kızların cadı oldukları doktorlar tarafından onaylanmıştır. Kızlar, aralarında Tituba isimli köle bir kadının da bulunduğu biri yalnız yaşayan diğeri de uşağıyla nikâhsız yaşayan iki kadını daha cadılıkla suçlamışlardır. Tituba ve suçlanan diğer kadınların da gördükleri baskı neticesinde başka kadınları ihbar etmesiyle cadılık Salem'de bir çılgınlık halini almıştır. Yaklaşık altı ay içerisinde yarısından fazlası kadın olan yüz altmış iki kişi yargılanmış ve on dokuz kadın ölüme mahkûm edilmiştir. Salem'deki cadı idamları İngiltere'ye bağlı topraklardaki son cadı idamları olmuştur.

Cadı avlarının bitişi de ortaya çıkışı gibi geniş bir zaman dilimine yayılmış, toplum yapısında meydana gelen ve birbirini etkileyen bir dizi yenileşmenin neticesinde mümkün olabilmiştir. Cadı avlarının ortadan kalkmasının temel nedeni cadı avlarını mümkün hale getiren nedenlerin büyük ölçüde ortadan kalkmasıdır. Her şeyden önce işkencelerde çok ileri gidildiğini, cadılıkla suçlanan kadınların gördükleri ağır işkence nedeniyle kendilerine yöneltilen suçlamaları kabul ettiklerini ve haksız yere masum insanların öldüğünü söyleyen cadı avı muhalifi bir grup ortaya çıkmış ve yargılamalarda görev alan bazı yetkililer onlara destek vermiştir. Muhalif grubun üyeleri arasında bahsedilmesi gereken iki isim cadılık karşıtı görüşlerini yazdıkları kitaplarla duyurmaya çalışan Hollandalı doktor ve demonolojist Johann Weyer (1515-1588) ve İngiliz parlamentosu üyesi Reginald Scot (1538-1599) 'tur. Weyer *De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac Venificiis* [On the llusions of the Demons and on Spells and Poison] (1563) isimli kitabında cadılığı reddetmez, cadıların işbirlikçisi olduğuna inanılan şeytanın gücünün kilise tarafından fazla abartıldığını söyler. "Weyer, şeytanla ilişkiyi ve bu [ilişkiden doğan] çocuklar[a]

olan inancı reddetti. Cadıların uçarak sabbatlara gittiği ve büyü yaptığı [fikrini] saçma buldu. Ona göre [cadıların] doğaüstü hastalıkları ya şeytanın işiydi, ya da melankoli veya zehirlenmeden kaynaklanıyordu; bu hastalıklar [tamamen] numara da olabilirdi" (Hoorens, 2014:7). Hoorens, Weyer'in kadınlarda cadılığa yorulan belirtileri melankoli ve ruhsal hastalıkla açıklamasını günümüzde tartışmalı da olsa modern psikiyatrinin öncülerinden biri olarak anılması ile ilişkilendirmiştir.

Weyer gibi Reginald Scot da *The Discoverie of Witchcraft* (1584) kitabında cadılık karşıtı görüşlerini destekleme yoluna gitmiştir. Scot, "otoritelerin gözünü korkuttuğu, kurnazlıkla tuzağa düşürülmüş, baskıyla alıkonulan, [korkutularak] ikna edilen, cehaletleri nedeniyle kandırılan" (2013:40) bu kadınların kendilerine atfedilen mucizevi işleri ancak tanrının yapabileceğini söylemiştir.

Cadıların varlığına dair şüpheci bir yaklaşım barındıran bu görüş Aydınlanma Çağı'nın bir getirisi olan rasyonalite ve akılcı düşünce gibi fikirlerle bağlantılıdır. Aydınlanma Çağı'nın getirisi olan bir başka düşünce insan hayatının değeri ve insanın kendi hayatını kendisinin düzenlemesinin gerektiğine olan inançtır. Ayrıca, okuryazar oranının artması ve halkın eğitim seviyesinin yükselmesi ile beraber halk arasında cadılık hikâyelerine olan ilgi ve cadı olduğu sanılan kadına karşı duyulan korku azalmıştır. Avların önce azalıp sonra bitmesindeki asıl nedense Ortaçağ gibi savaşların sürdüğü, salgın hastalıklar ve yoksulluğun insanların hayatlarını çevrelediği, din baskısının hayatın her alanında kendini hissettirdiği bir dönemden sonra insanların ilk kez bilim ve bilimsel düşünce ile tanışmaları neticesinde yüzyıllardır devam eden düşünce ve yaşam şekillerinin terk edilmeye başlanmasıdır. Böylece insanlar hayatın her alanında geleneksellikle modernite arasında kaldıkları dönemlerden sonra sosyal ve ekonomik açıdan nispeten daha ılımlı ve dengeli bir

çağda yaşamaya başlamışlardır. Özetle, toplumun içinde bulunduğu olumsuz şartlardan doğan cadı avı bu şartların değişip ortadan kalkması sonucu başladığı gibi kendiliğinden azalarak son bulmuştur.

Cadılar ve cadılık konusu 1970'lerde ortaya çıkan İkinci Dalga Feminist Hareket ile birlikte sıkça ele alınmaya başlamıştır. Özellikle radikal feministler cadı avlarında suçsuz kadınların haksız nedenler ve akıl dışı yöntemlerle kurban edildiklerini vurgulamışlardır. Cadı imgesi feminist yazarların elinde yeniden yorumlanmış ve yeni anlamlar kazanmıştır. Bu yorum cadı kavramına başka bir boyut kazandırmış, Ortaçağ ve erken modern dönemde cadı avlarında erkek egemen toplum kurallarına aykırı davrandığı bahane edilerek kurban edilen cadı figürüne karşıt, alternatif bir cadı figürünü ortaya çıkarmıştır. Bu değerlendirmede bir cadı toplumca kendine atfedilen rolleri kabullenmeyip kendi hayatına kendisi yön veren, özgür, bağımsız, güçlü, kendisini sınırlayan her türlü otoriteye başkaldırma cesareti olan bir kadındır. Justyna Sempruch *Fantasies of Gender: The Witch in Feminist Theory and Literature* başlıklı kitabında "yaftalanmış cinsiyet, ırk ve etnisite formlarına meydan okuyan yeni bir cadı kavramı geliştir[diğini]", (2008:1) bu yaklaşımda "çirkin ucubenin süper bir kadına dönüş[tüğünü]" (2008:1) ifade etmiştir.

Bu açıdan bakıldığında sosyal yaşamın içinde sesleri duyulmayan kadınlar cadılıkla suçlandıklarında ilk kez hukuk otoritelerince ciddiye alınmış oluyor, geçici bir süre için ilk kez isimleri resmi belgelerde yer alıyor ve onların ne söyleyeceği önem kazanıyordu. Fatmagül Berktay'ın *Tarihin Cinsiyeti*'nde ifade ettiği gibi "[t]ıpkı onları suçlayanlar gibi [cadılıkla suçlanan] bu kadınlar da cadıların gücüne inanıyorlar ve böylece yeni bir güç ve kimlik sahibi oluyorlardı" (2015:223). Berktay'ın da ifade ettiği gibi, aynı durum cadılık suçlamalarında bulunan kadınlar

için de geçerliydi. Onlar da bu sayede davaları yöneten otoritelerce ciddiye alınmış oluyor, ne söyleyecekleri önem kazanıyor ve o güne kadar sadece erkeklerin haklarını gözetmek için varlık gösteren hukuk alanına ilk kez dâhil oluyorlardı.

Sonuç olarak, başta da belirtildiği gibi, cadılık konusu belirli sınırları ve tanımlamaları olan bir konu değildir ve bu güne değin araştırmacılar tarafından "din savaşları, […] modern devletin yükselişi, kapitalizmin ortaya çıkışı, tıbbi düşüncedeki değişiklikler, […] sosyal ve kültürel karmaşa, paganizmi silme çabası, […] doğum kontrolüne karşı çıkma, kadın düşmanlığı…" (Levack, 2006:2) gibi farklı şekillerde tanımlanmıştır. Avrupa topraklarında Antik Çağ'dan bu yana gündemde olan ve her dönemde yeniden şekillenip yeni anlamlar kazanan cadılık konusu edebiyata da girmiş ve hemen her dönemde şairler, yazarlar ve oyun yazarlarınca ele alınmıştır. Edebiyattaki cadı figürleri, ataerkil toplumun onlara atfettiği nitelikler ve onların temsil ettiği değerler özellikle tüm cadı avı sürecinde toplam dokuz milyon kadının kurban edildiği görüşünde birleşen, 1970'lerde ortaya çıkan radikal feministler tarafından sıklıkla incelenen ve yorumlanan konular olmuştur. Radikal feministlerin konuya ilgisinden sonra daha fazla araştırılmaya ve tartışılmaya başlayan cadı ve cadılık kavramları günümüzün araştırmacıları tarafından da ilgi görür, konuyla ilgili pek çok akademik çalışma yapılır. Bu bölümün bundan sonraki kısmında Batı edebiyatında kaleme alınmış büyücü ve cadı figürlerinden örnekler ele alınacak olup büyücülerin ve cadıların kendi yaşadıkları dönemlerde hangi değerlerle ilişkilendirildikleri gösterilecek ve yukarıda anlatılanlar somutlaştırılmaya çalışılacaktır.

Batı Tiyatrosunda Cadı Temsilleri

Batı tiyatrosunda karşımıza çıkan ilk cadı figürü Euripides ve Seneca tarafından kaleme alınan *Medea* (MÖ 431) tragedyasının başkarakteri Medea'dır. Medea, Yunan mitolojisinde Colchis kralı Aeetes'in kızı, soylu bir prenses olarak tasvir edilir. İsminin anlamı Yunanca'da "[a]kıllı, çare bulan" (Latacz, 2006:266) ve "yiğitlik, mertlik, erkeklik" (*Medea*, 2013:xv) anlamlarına gelen Medea ay tanrıçası Hecate'nin rahibesi ve büyü tanrıçası Circe'nin yeğenidir. Ancak, Medea'nın yüzyıllardır Antik Yunan ve Roma tiyatrosunun en önemli kadın figürlerinden biri olmasının asıl nedeni ona atfedilen büyücülük, zehir yapımı ustalığı ve cadılık nitelikleridir.

Euripides'in ve Seneca'nın *Medea* oyunlarında büyülü güçlerini bir kenara atıp itaatkâr bir eş ve iyi bir anne olarak yaşayan Medea'nın yıllar sonra tekrar büyücülüğe dönmesinin nedenlerini Antik Çağ'da Yunan toplumunun kadına bakışında aramak gerekir. Böyle bir değerlendirme Medea'yı mitolojik bir kahraman olmaktan çıkarıp MÖ 430'larda Yunan toplumu içerisinde yaşayan, yaşadığı memlekete yabancı, ailesinden uzakta, evli, çocuk sahibi ve ihanete uğramış bir kadına dönüştürür.

Hem Euripides'in hem Seneca'nın metninde Medea'yı cadı olmaya iten nedenler onun sıradan bir kadın olarak özgür ve onurlu bir yaşam sürmesini engelleyen toplum kuralları olarak karşımıza çıkar. Medea'nın yaşamını annelik ve eşlik vasıflarıyla sınırlayan ve onun onurunun kırıldığını görmediği gibi bunun sonucunda çektiği acıyı da görmezden gelen adaletsiz, erkek egemen toplum Medea'yı ancak bir cadı olduğunda fark eder, cadılık kimliği Medea'yı görünür kılar.

Bu sebeple "Medea, katil olduğunda bile ahlaki açıdan oyundaki diğer karakterlerden daha üstündür" (Dhillon, 2014:208). Her iki metinde büyü Medea'nın içinde yaşadığı çevre tarafından fark edilebilmesi, sesini duyurabilmesi için işlevsel bir araçtır.

Batı tiyatrosunda büyü konusunu ele alan diğer bir önemli eser Christopher Marlowe'un ünlü oyunu *Dr. Faustus* (1589?) 'tur. *Dr. Faustus* hem büyüyle uğraşan ana karakterin erkek olması hem yazıldığı dönemde ilgi çeken bir konu olan büyü ile bilimin ilişkisini göstermesi yönünden büyücülük ve cadılıkla ilgili diğer pek çok oyundan ayrılır.

Almanya'da Wittenberg'te başarılı bir bilim adamı olan Dr. Faustus felsefe, tıp ve tanrıbilim alanlarında ulaşabileceği en yüksek noktaya ulaştığını ve öğrenecek hiçbir bilginin kalmadığını düşündüğü için büyüye merak salar ve büyü yoluyla sonsuz güç ve şöhret sahibi olacağına inanır. Dr. Faustus büyüye olan ilgisinin asıl nedenini şöyle ifade eder:

> Şu büyücülerin doğaüstü yapıtları, şu büyü kitapları, ne güzel şeyler… Çizgiler, daireler, mühürler, harfler, işaretler… […] İşte Faustus bunları öğrenmeye can atıyor. Ah, bu bilimde yorulmadan çalışanı ne geniş bir evren bekler: Zevk, ün, erk, hem de tam erk, hep onundur. Değişmeyen kutuplar arasında devinen her şey buyruğumda olur; imparatorlar, krallar yalnızca ülkelerinde söz geçirebilir, rüzgârları estirebilir mi? Bulutları yaratabilir mi? Fakat bu bilimde usta olan, insan zekâsının uzanabileceği yerlere kadar egemen olur. İyi bir büyücü güçlü bir tanrıdır. Haydi Faustus, uğraş didin ki sen de bir tanrı olasın. (Marlowe, 1999:22-23)

Faustus'un altını çizdiği gibi, onun büyü bilimini öğrenmek istemesindeki asıl neden tanrıların sahip olduğuna inandığı yaratma gücüne sahip olmak, bir tanrı olmaktır. Faustus'un dile getirdiği bu durum bilhassa Rönesans döneminde din ile bilim arasında baş gösteren ikircikli ilişkiye dikkat çeker; çünkü bu dönemde Ortaçağ'da

hayatın her alanında egemenlik gösteren Hristiyanlık dininin öğretileri hâlâ kabul görürken gelişmekte olan modern düşünce yöntemleri ve elde edilen bilimsel bilgiler insan düşüncesini şekillendirmeye başlamıştır. Böyle bir ortamda Dr. Faustus yeni bilgiler peşinde koşan Rönesans adamını temsil eder.

Her ne kadar Faustus Mephistophilis ile anlaşması sonucunda yirmi dört yıl boyunca kendisine bahşedilen gücü faydasız, boş büyüler yaparak kullanıp sonunda felakete sürüklense de Marlowe insanların bu dünyada bir an için bile olsa şöhrete ve güce kavuştukları zaman yaşadıkları mutluluğa dikkat çeker. Bu anlamda Marlowe büyüyü Hristiyanlığın insanı sınırlayan ve korkutan öğretisini eleştirmek için kullanmıştır, oyunda büyü geçici bir süre için de olsa insanı özgürleştiren bir bilgi türü olarak sunulur.

John Lyly tarafından yazılan *Mother Bombie*'nin karmaşık bir olay örgüsü vardır. Oyun, iki genç çiftin ve ailelerinin dâhil olduğu evlilik meselesini ele alır. Memphio ve Stellio adındaki iki soylu çocukları Accius ve Silena'yı evlendirerek bu evlilikten maddi kazanç elde etmeyi planlarlar. Candius ve Livia birbirini seven ve evlenmek isteyen başka bir çifttir; fakat Sperantus oğlu Candius'un zengin Silena ile Prisius da kızı Livia'nın zengin varis Accius ile evlenmesini ister. Oyunun sonunda babaların değil, genç çiftlerin istediği olur ve herkes istediği ile evlenir. Oyuna başlığını veren Bombie Anne'nin kendisinden yardım istemeye gelen karakterlere yardımcı olup olay örgüsünün çözülmesini sağlamak dışında bir rolü yoktur ve Bombie Anne ısrarla cadı olduğunu reddedip bilge kadın olduğunu vurgular. Bombie Anne büyüler yaparak insanların hayatlarına müdahale eden bir cadı figürü olarak tasvir edilmemiştir. "[Karakterlerin yaşamlarına dair tahminlerde bulunduğu için] daha çok bir falcıdır" (Ahmed, 2014:135). Bombie Anne kimseye

zararı olmayan bir falcı olarak yansıtıldığı için I. Elizabeth dönemindeki cadılara karşı ılımlı yaklaşımın oyunda göze çarptığı söylenebilir.

Shakespeare'in ünlü tragedyası *Macbeth* (1601) 'te de cadıların yer aldığı sahneler oyunun bütünü açısından önemlidir. Her ne kadar oyunun asıl konusu Macbeth'in kral olma hırsı ve bu aşırı hırsın sonucunda kendisinin ve Lady Macbeth'in yaşadığı trajedi olsa da Macbeth'in aklına kral olma fikrini düşürenler cadılar oldukları için Macbeth'in trajediye sürüklenmesinde cadıların rolü büyüktür. Oyunda isimsiz üç cadı vardır ve bu cadılar sık sık baş cadı Hecate ile zaman zaman da başka ruhlar ve perilerle[17] iletişim halindedirler. Oyun "[ı]ssız, açık bir arazi[de], [g]ökgürültüsü ve şimşek [eşliğinde], [k]aynayan bir kazanın çevresinde" (Shakespeare, 2015:19) cadıların kendi aralarındaki konuşmalarıyla başlar ve cadılar "[g]üneş inmeden, [bozkırda]" (Shakespeare, 2015:19) tekrar buluşmak üzere sözleşirler. Cadıların buluştukları yer ve zamanlar Ortaçağ'da halk arasında kabul gören, cadıların ıssız yerlerde, güneş doğmadan önce buluşup ayin yaptıkları inanışını yansıtır. Oyundaki cadıların büyü yapmada kendilerine yardımcı olan kurbağa ve kedi gibi hayvanlarının olması cadılara dair inanışların başka bir yansımasıdır.

Oyunda cadıların en önemli işlevi sahip oldukları bilgiyi istedikleri gibi kullanarak Macbeth'in eylemlerini yönlendirmeleri ve adım adım onu trajediye sürüklemeleridir. Daniel Albright'ın belirttiği üzere, "[…] [c]adıların bakış açısından değerlendirildiğinde *Macbeth* bir komedidir" (2005:225). Cadılar, Macbeth ve Banquo'nun geleceğine dair kehanetlerde bulunurken o an için istedikleri bilginin istedikleri kadarını paylaşıp Macbeth'in ve Banquo'nun merakını uyandırdıktan

[17]Stadlin, Puckle, Hoppo, Hellwain gibi Hecate'nin yardımcı perileri.

sonra ortadan kaybolurlar. *Macbeth*'te I. James'in cadılık konusundaki görüşlerinin yansımaları görülür. I. James'in cadılara karşı olan sert tavrının ve cadılığı önlemeye yönelik uğraşılarının temel sebebi krallığının elinden alınması korkusudur. Bu oyunda ise Macbeth'in cadılara olan ilgisi onların kendisinin kral olacağı yönündeki kehanetlerinden kaynaklanır. Hem James'in hem de Macbeth'in cadılara olan ilgisi iktidar hırsından kaynaklanır ve cadılar oyunda geleceğe dair sahip oldukları bilgiyle devletin düzenini bozabilecek varlıklar olarak yansıtılmışlardır.

Cadıların en göze çarpan özelliklerinden biri doğa ile çok yakın bir ilişki içinde olmalarıdır. Stephen Greenblatt'ın belirttiği gibi "onlar tapınaklarla, […] şimşek ve gök gürültüsü ile ilişkilidirler; yardımcı hayvanlarına ve ruhlara çağırırken tasvir edilirler; çiftlik hayvanlarını öldürdüklerini, fırtınalara sebep olduklarını, elek [üstünde] denize açıldıklarını anlatırlar" (1991:31). Cadıların büyü yaparken çok çeşitli bitki ve hayvanları kullanmaları bu konudaki bilgilerinin ve ustalıklarının bir göstergesidir. Shakespeare kendi döneminde son derece popüler olan cadı ve cadılık konularını ele alırken cadıların tiyatro sahnesinde sağladıkları görsellik ve masalsı havadan faydalanmıştır.

Cadılık konusunu tasvir eden bir diğer oyun Richard Brome ve Thomas Heywood'un 1633'te Lancashire'da gündeme gelen cadı olaylarına[18] göndermede bulundukları *The Witches Of Lancashire* (1634) 'dır. Oyun, üst sınıfa mensup zengin ve misafirperver Bay Generous'ın evinde geçen ana hikâye ve Seely ailesinin evinde geçen yan hikâyeden oluşur, her iki hikâyede de cadılar önemli bir yer tutarlar. I.

[18] İngiltere Lancashire'da 1633-1634'te yaşanan cadı davaları 1612'de yaşanan ve Lancashire civarındaki Pendle Tepesi yakınlarında yaşayan on iki kişinin büyü yaparak on kişinin ölümüne yol açmakla suçlandığı yargılamaların bir uzantısıdır. Suçlanan on iki kişiden onu Lancaster mahkemelerinde diğer ikisi Lancashire cadı mahkemelerinde yargılanmıştır. Yargılamalarda bir kişi hapiste ölmüştür. Geriye kalan dokuz kadın iki erkekten ise onu suçlu bulunup asılmıştır. Kalan bir kişinin suçsuz olduğuna karar verilmiştir.

perdede cadıların hâkimiyeti altına giren Seely'lerin evinde aile ilişkileri tepetaklak olur. II. perdenin başında dört cadı, Gillian, Mawd, Meg ve Joan, Seely'lerin evinde yarattıkları karmaşayı kutlayıp daha ne gibi oyunlar yapabileceklerini tartışırlar. III. sahnede hizmetçiler Lawrence ve Parnell'in Seely evinde düğün törenleri vardır ve burada da tam bir kaos hâkimdir. Görünmeyen bir ruh tüm yiyecekleri taşa ve hayvanlara dönüştürür. IV. sahnede cadıların yakalanması ile her şey eski düzenine kavuşur, karmaşa son bulur. Bu oyunda da I. James döneminde cadılara dair yaygın görüşün yansımaları görülür. Cadılar, aile ve toplum düzenini bozan varlıklar olarak yansıtılırlar, bu nedenle de yok edilmeleri gerekir.

Cadılık ve büyü konularını ele alan kuşkusuz başka birçok edebi eser bulunur; ancak bu tezde 17. ve 20. yüzyılda yazılmış seçili eserler incelenecektir. Tezin ilk bölümünde I. James döneminde yazılan Thomas Middleton'ın *The Witch* (1616) adlı oyunu ile William Rowley, Thomas Dekker, John Ford tarafından yazılan *The Witch of Edmonton* (1621) adlı eserler ele alınacaktır. *The Witch*'te cadılığın insanüstü boyutu baş cadı Hecate ile temsil edilir. İlk olarak I. perdenin II. sahnesinde ortaya çıkan Hecate mağarasında oğlu Firestone, asistanı Stadlin, kedisi, perileri ve yılanlar, kertenkeleler, kurbağalar gibi çeşitli hayvanlarla beraber yaşayıp büyüler yapar, kimi zaman da kedisiyle beraber gece uçuşlarına çıkar. Her ne kadar oyunun ana hikâyesi Antonio ile Isabella'nın evliliği ve karmaşık aile ilişkileri gibi görünse de, oyunun başlığından da anlaşılacağı üzere, Hecate'nin oyundaki rolü büyüktür. Oyundaki karakterler kendilerinin çözemedikleri sorunları çözmek ya da olmasını istedikleri şeyler için Hecate'den yardım almak amacıyla onu ziyaret ederler. Örneğin, I. perdenin II. sahnesinde Sebastian Antonio'nun, nişanlısı Isabella ile evlenecek olması üzerine Hecate'den Antonio'nun cinsel gücünü yok edecek bir

büyü yapmasını ister ve Hecate'nin kertenkele ve yılan derisinden hazırladığı büyü ile Sebastian'ın isteği gerçekleşmiş olur. Aynı sahnede Almachildes Amoretta'nın kendisine âşık olmasını sağlamak için Hecate'nin yardımını ister. Hecate'nin oyunun yazılmış olduğu dönemdeki cadı-kadın ilişkisini nasıl yansıttığı ve de toplumun cadı olmadıkları halde cadı olarak yansıtılan Düşes, Francisca, Florida ve Amoretta gibi kadınlara olan bakışı ile cadılık inanışları arasındaki ilişki tezin birinci ana bölümünde ele alınacaktır.

Bu bölümde incelenecek bir diğer eser olan *The Witch of Edmonton* Londra'nın Edmonton kasabasında yaşayan Elizabeth Sawyer isimli kadının gerçek yaşam öyküsünden yola çıkılarak kaleme alınmıştır. Oyun Elizabeth'in komşuları tarafından sürekli cadılık suçlamalarına maruz kalması neticesinde ruhunu şeytana satarak onlardan intikam almaya karar vermesiyle gelişen ve Elizabeth'in idamına yol açan gelişmelerden oluşan hikâyenin yanında Frank Thorney'nin aile ilişkilerinin anlatıldığı başka bir hikâyeden oluşur. Oyun bağlamında 1600'lerde evlilik, aile ve komşuluk ilişkileri, ekonomi ve hukuk konuları ile bağlantılı olarak kadınların toplum tarafından nasıl algılandıkları ve cadılık konusunun bu durumu vurgulamadaki rolü tezin birinci ana bölümünde incelenecektir. I. James dönemindeki cadılık inanışları bu iki oyunda da kendini gösterir. Her iki oyunda da cadılar toplum düzenini bozan kadınlar olarak yansıtılırlar. *The Witch*'te cadılık suçlamasından dolayı hiçbir kadına ceza verilmemesine rağmen bu kadınlar tehlikeli ve dikkat edilmesi gereken kadınlar olarak yansıtılmıştır. *The Witch of Edmonton*'da ise cadılıkla suçlanan Elizabeth Sawyer'ın asılarak idam edilmesi I. James dönemi cadılık inanışlarının bir yansımasıdır.

Tezin ikinci ana bölümünde ele alınacak olan Caryl Churchill'in *Vinegar Tom* (1976) adlı oyunu ile Sarah Daniels'ın *Byrthrite* (1986) başlıklı oyunu 20. yüzyılda değişen cadı imgesi çerçevesinde ele alınacaktır. *Vinegar Tom* 17. yüzyılda cadı olmakla suçlanan Alice, Joan, Susan, Ellen ve Betty adlı beş kadının yaşadıklarını anlatır. Oyunda cadılık sembolik bir anlam ifade etmekte olup bu kadınlardan her biri toplumca kadınlara biçilen cinsiyet rollerine aykırı davranışlar sergiledikleri gerekçesiyle cadı olarak yaftalanırlar. Churchill'in 1976 yılında yazdığı oyununu 17. yüzyılda geçiyormuş gibi kurgulaması oyundaki kadınların cadılıkla suçlanmasına yol açan ataerkil toplum normlarının 20. yüzyılda da devam ettiğini vurgular. Bu bağlamda *Vinegar Tom* ile ilgili olarak ele alınacak esas nokta Ortaçağ'da ve Yeniçağ'da cadı avı olarak işlev gösteren baskı unsurlarının 20. yüzyılda hangi şekillerde varlık gösterdiğidir.

Tezin ikinci bölümünde ele alınacak diğer oyun *Byrthrite*'ta Sarah Daniels bir taraftan farklı yaş grupları ve mesleklerden kadınların ataerki tarafından hangi gerekçeler bahane edilerek tahakküm altına alındığını gösterirken diğer taraftan da bilim, tıp ve teknoloji alanlarındaki gelişmelerin neticesinde kadın bedeninin ataerkinin kadınlara hükmetmesinde bir araç haline geldiğini vurgular. Bu sayede Daniels kadınları kendi bedenleri üzerindeki haklarına sahip çıkmamaları durumunda nelerle karşılaşabilecekleri konusunda uyarmakla kalmayıp toplumun kadına bakış açısında yüzyıllar içerisinde herhangi bir ilerleme olmadığı gibi yeni baskı alanlarının ortaya çıktığını göstererek kadınları uyarma noktasında Churchill'den bir adım ileriye gider. *Byrthrite*'ta cadılığın taşıdığı sembolik anlamların oyunun kurgulandığı 17. yüzyılda, yazıldığı 20. yüzyılda ve ele aldığı

konular yönüyle ilişkili olduğu günümüzde hangi anlamlara geldiği üzerinde durulacaktır.

I. BÖLÜM

THE WITCH VE *THE WITCH OF EDMONTON* OYUNLARINDA CADI VE CADILIK TEMSİLİ

Thomas Middleton'ın *The Witch* adlı oyunu 1616 yılında yazılmış olup ilk kez King's Men tiyatro topluluğu tarafından Blackfriars Tiyatrosu'nda oynanmıştır. Yazıldığı dönemde hiç basımı yapılmamış olan *The Witch* ilk kez 1778 yılında Shakespeare eserlerinin editörlüğünü yapan Isaac Reed tarafından basılmıştır. James R. Keller, Marion O'Connor ve Shokhan Rasool Ahmed gibi çeşitli yazar ve araştırmacılar Reginald Scot'un *The Discoverie of Witchcraft* (1584) başlıklı kitabının Middleton'ın oyununun esas kaynağı olduğunu ve Middleton'ın cadıları tasvir ederken Scot'un kitapta cadılara dair anlattıklarından büyük ölçüde faydalandığını belirtmişlerdir. Örneğin, Shokhan Rasool Ahmed *The Staging of Witchcraft in the Jacobean Theatre* başlıklı tezinde "Middleton'ın oyundaki ruh ve perilerin isimleri[19] ile cadıların büyü yaparken kullandıkları bitkilerin isimlerini ve cadılarla ilişkili olan bazı şeytan ve yaratıkların isimlerini[20] Scot'un kitabından al[dığına]" (2014:106-107) değinmiştir.

O'Connor, Ahmed ve Katherine Woods gibi araştırmacılar arasında kabul gören bir başka görüş Middleton'ın *The Witch*'i yazarken 1616 yılında Lady Frances Howard ve Essex Kontu'nun adının karıştığı skandaldan faydalanmış olduğudur. 1616 yılında Frances Howard, Essex Kontu Robert Devereux ile evlenmiş ancak eşinin kendisi ile cinsel birliktelik yaşamadığını öne sürerek ondan boşanmış ve ilk evliliğinden yaklaşık iki yıl sonra Somerset Dükü Robert Carr ile

[19]Hellwain, Puckle gibi.
[20]Urchin, Elf, Hag, Satyr, Pan, Fawn, Sylvan, Triton, Centaur, Dwarf, Imp, Spoorn, Mare…

evlenmiştir. Mahkemenin, Frances'in Robert Devereux'yi büyülediğine kanaat getirmesi sonucu Frances ve Robert Carr Londra kulesine kapatılmışlarsa da Kral I. James'in kendilerini affetmesi üzerine serbest bırakılmışlardır. Middleton "Frances Howard, Robert Devereux ve Robert Carr'ı [birtakım değişiklikler yaparak] Isabella, Sebastian ve Antonio olarak [*The Witch*'te yer alan] ilk hikâyeye […] aktarmıştır" (Ahmed, 2014:92). Bunun yanı sıra, "Francisca'nın adının Frances Carr'ın adına olan benzerliği […] ve her ikisinin de 16 yaşında evlilik dışı bebek sahibi olmaları Francisca karakteri ile Frances Howard arasındaki bağlantıyı gösterir; […] Francisca, oyundaki ikinci hikâyede olayları yönlendiren karakter olarak karşımıza çıkar" (O'Connor, 2007:1125).

Ahmed ve O'Connor gibi araştırmacılara göre Middleton'ın *The Witch*'te yer verdiği bir başka hikâye Niccolo Machiavelli'nin *Florentine History* başlıklı kitabında geçen Rosamund ve Alboinus'un hikâyesidir. Bu hikâyede Lipdes kralı Comundus'un kızı Rosamund kocası Alboinus tarafından babası Comundus'un kafatasından yapılmış bir kupadan içki içip kadeh kaldırmaya zorlanır. Bu durumu içine sindiremeyen Rosamund Almachildies isimli bir soyluyla işbirliği yaparak onunla geçireceği bir gece karşılığında Almachildes'in Alboinus'u öldürmesini ister. Almachildes cinayeti işlemeyi kabul etse de planları işe yaramayınca Ravenna'e kaçar. Rosamund oyunda Düşes karakteri olarak yer alır ve Düşes tıpkı Rosamund gibi Dük tarafından babasının kafatasından yapılmış bir kupadan içki içip kadeh kaldırmaya zorlanır, bu durumu kabullenmek istemediği için Dükü öldürmek için Almachildes ile işbirliği yapar.

Shokhan Rasool Ahmed'in tezinde ifade ettiği gibi, yazar şekilsel olarak böyle bir ayrıma gitmemiş olsa da, ele alınan konular bakımından "*The Witch* en alt

sınıftaki karakterler (cadılar ve hizmetçiler) ile Dük ve Düşesin ailesini içine alan, birbiri ardına gelen üç hikâyeden oluşur" (2014:109). Bunlardan ilki Antonio, Isabella ve Sebastian arasındaki karmaşık aşk ve evlilik hikâyesidir. İkinci hikâyede Antonio'nun kız kardeşi Francisca'nın Aberzanes ile olan gizli ilişkisi, evlilik dışı hamileliği ve bu durumu Antonio'dan saklama çabaları anlatılırken üçüncü hikâyede Düşesin önce Dükten intikam almak için Almachildes ile işbirliği yapması sonra da Almachildes'ten kurtulmaya çalışması anlatılır.

5 perde, 12 sahneden oluşan *The Witch* İtalya'nın Urbino şehrinde geçer. Ahmed, bu durumun "[…] Middleton'ın I. James döneminde İngiltere'deki cadılık inanışlarının yanı sıra Katolik toplumlardaki cadılık inanışlarını eleştirmesinde bir araç olduğu[nu] […]" (2014:97) ifade etmiştir. Oyunun başında Antonio, Isabella ile evlenebilmek için Isabella'nın nişanlısı Sebastian'ın Kuzey İtalya'da savaşta öldüğü yalanını söylemiş ve onu kendisiyle evlenmeye ikna etmiştir. Isabella ve Antonio'nun evlenecekleri gün savaştan dönen Sebastian nişanlısını geri alabilmek için elinden geleni yapar. Florida ismindeki başka bir kadınla da ilişkisi olan Antonio bu ilişkisini evlendikten sonra da sürdürür. Düşesin yardımcısı Amoretta'ya âşık olan Almachildes Amoretta'nın da kendisini sevmesini sağlamaya çalışır. Kocasının kendisini babasının kafatasından yaptığı kupadan içki içmesini isteyerek aşağılamasına dayanamayan Düşes de kocasından intikam almak için Almachildes ile işbirliği yapıp onu öldürmeyi planlar. Antonio'nun kız kardeşi Francisca Aberzanes'le ilişkisinden olan bebeğe hamiledir ve bu durumu ağabeyinden saklamak için bebeğini saraydan uzakta doğurup Aberzanes'in bulduğu bir bakıcıya bıraktıktan sonra ağabeyinin sarayına geri döner.

Almachildes'in anlaştıkları gibi Dükü öldürdüğünü sanan Düşes Almachildes'i öldürmesi için Lord Governor ile anlaşır, bu yardımı karşısında onunla beraber olacağını ve onu seveceğini söyler. Isabella Francisca'nın tüm yalanlarını öğrenir ve bunları Antonio'ya anlatır. Isabella'dan intikam almak isteyen Francisca ise Isabella'nın Antonio'yu başka erkeklerle aldattığı yalanını söyler. Oyunun sonunda tüm yanlış anlaşılmalar ve yalanlar açığa çıkar, küslükler son bulur, suçlar affedilir. Sebastian'ın ölmediği, Celio kılığında tüm olup biteni izlediği, Almachildes'in Dükü öldüremediği anlaşılır. Dük, kendisini öldürmeye çalışmış ve başka erkeklerle birliktelik kurmuş olan karısını affeder. Isabella da Antonio'yu affeder. Antonio, Francisca ile Aberzanes'i evlendirir. Bu karmaşık aile ve evlilik ilişkileri içerisinde cadılık iki farklı boyutta ele alınır. Oyun karakterlerinden Düşes, Francisca, Florida ve Amoretta dönemin kadından beklediği biçimde davranışlar sergilemedikleri gerekçesi ile cadı olarak yansıtılırlar. Oyunun baş cadısı Hecate ise mağarasında yardımcıları ve perilerle yaşar, yaptığı zararsız büyülerle kendisinden yardım isteyen oyun karakterlerine yardım eder ve oyundaki olayların şekillenmesinde rol oynar.

The Witch'in karmaşık bir olay örgüsü vardır ve bu karmaşık olay örgüsü içinde cadıların rolü büyüktür. Katherine Woods *Witchcraft Plays 1587-1635: A Psychoanalytical Approach* başlıklı tezinde *The Witch*'in tiyatro tarihindeki öneminin içerisindeki cadı karakterler ve cadılık temasından kaynaklandığını vurgulamıştır:

> […] *The Witch* […] büyük bir cadı meclisini aktardığı için cadı tiyatrosu tarihinde önemli bir yere sahiptir. Altı cadı, kedi formundaki bir ruh ve Hecate'nin […] oğlu Firestone Hecate'nin yasadışı meclisinin birer parçası durumundadırlar. Almachildes'in cadılarla şölene katılmasıyla doğaüstü olmayan

> bir karakter de meclise dâhil edilir. Başlığından da anlaşılabileceği üzere, *The Witch*'in asıl konusu cadılıktır, bu durum bu dönemde yazılan oyunlarda ilk kez görülen bir durumdur. *The Witch* sahnelenene kadar, cadılar ve cadılık olay örgüsüne sadece bir alternatif sunar ya da esas hikâyenin çok küçük bir kısmını oluştururdu. *The Witches of Lancashire*'da […] olduğu gibi, *The Witch*'te de cadılık teması tüm oyuna egemendir. […] (2011:75)

Woods'un vurguladığı üzere, *The Witch*'in asıl konusu cadılıktır; ancak cadılık konusu oyunda baş cadı Hecate ve onun meclisindeki cadılardan ziyade oyundaki farklı sınıflara mensup, farklı yaş gruplarından kadınları tanımlamakta kullanılır. Bu kadınlar toplumun kendilerinden beklediği davranış kalıplarının dışına çıkan kadınlardır ve yazar onları cadılarla ilişkilendirerek toplumun cinsiyet normlarını çiğneyen kadınların geleneksel aile yapısı için tehlikeli olabileceği mesajını verir. *The Witch*'te yer alan cadılar ile ilgili olarak vurgulanması gereken önemli noktalardan biri bu cadıların yaptığı büyülerin oyundaki karakterlerin yaşamlarını şekillendirecek derecede bir etki yaratmaktan uzak olmasıdır. O'Connor'ın belirttiği gibi "[baş cadı Hecate] ve yardımcıları devamlı ensest ilişkiden ve bebek öldürmekten bahsetse de [oyunda] cadılar meclisine dair havada şarkı söyleyip dans etmekten daha ürkütücü herhangi bir şey aktarılmaz" (2007:1126). O'Connor, cadıların rollerini ve onların büyülerinin oyun kişileri üzerindeki etkisini şu şekilde ifade etmiştir:

> *The Witch*'in hiçbir sahnesinde [Hecate'nin] ve onun cadı meclisindeki arkadaşlarının [büyüleri] insan karakterlerin eylemlerini şekillendirmez ya da bu eylemlerin sonucunu belirlemez. […] [Örneğin,] Hecate'nin Almachildes'e […] Amoretta'yı kendine âşık etmesi için verdiği aşk büyüleri başta işe yarar gibi görünse de […] sonunda Almachildes'i yanıltır. [Hecate'nin] Almachildes'in 'ani ve nedeni belirsiz' […] ölümü için Düşese verdiği zehrin işe yaramadığı […] son sahnede açığa çıkar. [Hecate'nin] Antonio'ya yaptığı [büyü de olması istendiği gibi değildir. Antonio, Isabella ile cinsel beraberlik yaşayamasa da diğer kadınlarla birlikte olabilir.]

> […] Kısaca, cadı[nın büyüleri] dramatik kurgu içerisinde işe yaramaz; ancak cadı bu kurguyu bazı başka meselelerle […] [bağlantılı hale getirdiği için] önemlidir. (2007:1126)

Oyunda baş cadı Hecate ve onun cadı meclisindeki arkadaşlarının büyülerinin insanların hayatları üzerinde güçlü etkiler yaratmaktan uzak olmasının oyunun yazılma amacı ile doğrudan bağlantılı olduğu düşünülebilir. Middleton'ın oyununda cadı hem kendi döneminde hem Ortaçağ'da büyü yapıp insanlara zarar verdiği gerekçesiyle suçlanan kadın değildir, erkek egemen toplum kurallarına aldırış etmeden yaşayan kadındır. Bu nedenle, Middleton'ın cadılık konusunu ele almasındaki asıl amacının yaşadığı dönemdeki kadın-erkek ilşkisini ve aile yaşantısını aktarırken kadınlara dair anlatmak istediklerini cadılardan yola çıkarak anlatmak olduğu söylenebilir.

Ahmed de *The Witch*'teki cadıların oyunun insan karakterlerinin yaşamlarını şekillendirme konusunda etkilerinin olmadığını, cadıların kendi istekleri doğrultusunda değil, insanların istekleri doğrultusunda hareket ettiklerini ifade etmiştir:

> Middleton'ın cadıları ürkütücü değildirler ve kendi çevreleri dışındaki kişilerin aile meseleleri üzerinde fazla bir etkileri yoktur. Onlar yalnızca ziyaretçileri, kadın görünümündeki şeytanlar ve kendi çocukları ile ilişkiye girerek şehvet duygularını bastırmaya çalışırlar. *The Witch*'te […] cadıların diğer karakterler ile olan ilişkisi kendi hikâyelerinden kaynaklanmaz, onlar kendilerini ziyarete gelen karakterlerin istekleri doğrultusunda hareket ederler. (2014:94)

Ahmed'in bu yorumu, tıpkı O'Connor'ın yorumu gibi, oyunda cadılık konusunun ele alınma nedeninin tarihsel bir olguya atıfta bulunmak değil, kadınların toplum normlarına aykırı davranışlarının mevcut toplum düzeni önünde tehlike oluşturabileceğine dikkkat çekmek olduğunu ortaya koyar. Oyunda Hecate ve onun

cadı arkadaşları oyunun asıl mesajının okuyucuya iletilmesi için yalnızca birer araçtırlar. Yazar, Hecate ve arkadaşları aracılığıyla onların aile ve toplum düzenini bozmaya yönelik büyüleri ile kendi döneminde erkeklerin koyduğu kurallardan bağımsız yaşayan kadınlar arasında paralellik kurarak izleyicilere asıl mesajını vermeyi amaçlar. Bu mesaj kadınların erkekler tarafından belirlenmiş kurallar çerçevesinde yaşayıp kontrol altında tutulmamaları durumunda kurulu toplumsal düzenin yıkılabileceğidir.

Bu açıdan bakıldığında oyunun başlığındaki cadı Hecate değil, erkek egemen toplumdan bağımsız hareket eden kadınlardır. Cadıların oyundaki cadı olmayan diğer kadın karakterler ile olan bağlantısı ve bu bağlantının dönemin toplumsal cinsiyet algısını açığa vurmadaki rolü oyunun başlığının neden *The Witch* olarak seçildiğini açıklar niteliktedir; bu nokta bazı araştırmacılar tarafından şöyle ele alınmıştır: örneğin, James R. Keller "Middleton's *The Witch*: Witchcraft and the Domestic Female Hero" başlıklı makalesinde "[*The Witch*'in] bir ana temadan yoksun olduğu ve cadıların yalnızca dönem [seyircisinin] cadılığa olan ilgisinden dolayı oyuna dâhil edildikleri" (1991:37) düşüncesinden ötürü olumsuz eleştirilere maruz kaldığını belirtmiş, bu eleştirilerin "cadılar ve oyundaki toplumsal cinsiyet [kavramı] ile olan ilişkiyi göz ardı et[tiklerini]; ancak bunun vurgulanmaya değer bir konu olduğunu" (1991:37) ifade etmiştir. Kısaca belirtmek gerekirse, başta Hecate olmak üzere *The Witch*'teki cadıların önemi cadı meclisinde yaşayan kadınlar ile sarayda yaşayan kadınlar arasındaki bağlantıya işaret ederek dönemin kadın ve erkeğe olan bakış açısını açığa vurmasından kaynaklanır.

Oyunda cadılar ilk kez I. perdenin II. sahnesinde Hecate'nin mağarasında ortaya çıkar ve hangi tür cadılar oldukları tasvir edilir. Keller'ın

belirttiği gibi "oyundaki cadılar açıkça dönemin cadı avı olgusuna dair algıya dayanarak oluşturulmuş cadılardır" (1991:41). Dönemin cadı avı olgusuna göre cadı olmakla suçlanan kadınlar toplumun kendilerinden beklediği şefkatli anne ya da sadık eş kategorilerinin tamamen dışındadırlar. Cadılar, yer aldıkları ilk sahnede "vaftiz edilmemiş bir çocuğu haşlayıp yemekle" (Keller, 1991:42) meşguldur.

Yamyamlık dışında bu dönemde cadılarda kindar, şehvetli ve asi olmak gibi özelliklerin yanı sıra tehditkâr bulunan bazı başka özellikler vardı: "gelişigüzel cinsel ilişki yaşamak, ev hayatı ve annelikle ilgili sorumlulukları reddetmek ve dönem kadınlarının tabiatında olmayan bir saldırganlık" (Keller, 1991:39). Oyunda Hecate'nin bu üç özelliği de taşıdığı görülür. Hecate'nin oğlu Firestone ile olan ensest ilişkisine değinilir. I. perdenin II. sahnesinde Firestone gece dışarı çıkmak için annesinden izin ister. Hecate yalnız uyumak istemediği için Firestone'un gitmesini istemese de sonunda ona izin verir. Hecate'nin Almachildes ile ilgili sözleri onun ruhu ile ilişkiye girdiğini ima eder:

> Hecate: […] Almachildes! Vücudumda taze kan dolaşıyor-
>
> Beraber olmaktan hoşlandığım adam!
>
> Onunla çoktan [şeytan kılığında] üç kez […] beraber oldum. (Middleton, 2007:1137-1138)

Keller'ın dönemin cadı algısına dair belirttiği ikinci özelliği doğrulayacak şekilde Hecate annelik ve evlilik hayatının kurallarını çiğner ve "hiç utanmadan üreme döngüsüne müdahil olur" (1991:42). I. perdenin II. sahnesinde Sebastian'ın kendisinden Antonio'nun cinsel gücünü yok etmesini istemesi üzerine Hecate büyü yaparak genç çiftin bebek sahibi olmalarının önüne geçer ve dönemin aile kurumundan beklentisini hiçe sayar. Yaptığı büyü ile Antonio'nun cinsel gücünü yok eden Hecate Isabella'nın da doğurganlığını ortadan kaldırır.

Hecate'nin büyü yolu ile Antonio'nun cinsel gücünü yok etmesi cadıların erkeklerin cinsel gücünü yok ettikleri yönündeki inanışın bir yansımasıdır. Woods, "cadıların cinsel iktidarsızlığa yol açabilecekleri yönündeki inanışın açık bir şekilde ilk kez *The Witch*'te sahneye taşın[dığının]" (2011:74) altını çizmiştir. Oyunun yazıldığı dönemde cadıların büyü yaparak çiftlerin çocuk sahibi olmasını engellediğine dair inanış cadılara duyulan korkunun ve nefretin önemli sebeplerindendi. Daha önce de belirtildiği gibi, bu durum erken modern dönemde gelişmekte olan kapitalizm neticesinde insan gücüne ihtiyaç duyan devletlerin nüfus politikalarına aykırı bir durumdu. Spoto, cadıların doğum kontrolü konusundaki bilgilerini kullanarak hamile kadınlara düşük yaptırmalarının "bu kadınlarda var olan bilgeliğin kötüye kullanılması" (2010:58) olarak görüldüğünü ifade etmiştir. "[Ç]ocuğu olmayan birinin çocuk sahibi olmasını sağlamak, çocuğu olan birinin çocuk sahibi olmasını engellemek, hamileliğin sonlanmasına yardımcı olmak tanrının […] gücüne karşı çıkmak olarak algılandığından […] bunları yapan kadın cadı olarak görülürdü" (Spoto, 2010:58-59).

Hecate'nin tabiatında var olan ve yaşadığı dönemde kadınlarla ilişkilendirildiğinde cadılığa yorulan bir diğer özellik kindarlığı ve kendisine kötülük yaptığını düşündüğü kişileri cezalandırmasıdır. Hecate kendisine un, maya ve süt vermeyen çiftçinin ve karısının domuzlarını, ördeklerini ve kazlarını büyüleyerek sakat bırakır, koyunlarının sütünü yılanlara emdirir ve bu yolla komşularından intikam alır.

Oyunda baş cadı Hecate'ye dair vurgulanması gereken önemli bir nokta Hecate'nin tek boyutlu ve tek kişilikli bir cadı olmadığı, onun kadınlarla ilişkilendirilen pek çok kavramı temsil ediyor olduğudur. Marion O'Connor

Hecate'nin gökyüzünde Luna, ormanda Diana, yeraltında Hecate ya da Proserpina olarak anıldığını belirterek oyunda Hecate'nin temsil ettiği ve kadınlarla ilişkilendirilen kavramları açıklamıştır:

> *The Witch*'e başlığını veren karaktere çok şekilli ve çok farklı konularda etkin bir tanrının ismi verilmiştir. Diana/Artemis, Luna/Selene ve Proserpina/Hecate, bunların hepsi tek bir tanrıçayı meydana getirir. […] [Bu ilahi] isimlerin her biri tek bir [kadına] işaret eder. […] Aynı zamanda, […] üç boyutlu bu tanrıçaya verilen her bir isim onun kadın cinselliğinin farklı yönlerinin koruyuculuğunu üstlendiğini gösterir- Diana/Artemis bekâretle Luna/Selene annelikle Proserpina/Hecate ise kısırlıkla bağlantılıdır. Bu kavramlar, *The Witch*'teki başlıca karakterlerin cinsel ve sosyal açıdan kategorizasyonuna karşılık gelir; genç ve evlilik yaşına gelmiş Francisca, yeni evli Isabella ve görmüş geçirmiş Düşes. (2007:1127)

O'Connor'ın açıkladığı üzere, oyunun baş cadısı Hecate her dönemde kadınlarla ilişkili olarak görülen ve onlara erkek egemen toplum tarafından atfedilen farklı cinsel kategorileri simgeler. Hecate'nin oyundaki esas önemi ise bu farklı cinsel kategorilerin gerçeği yansıtmadığını, bu sınıflandırmaların onları var edip sürekliliğini sağlayan erkek egemen toplumun temsilcilerini dahi kolaylıkla yanıltabilecek, yapay sınıflandırmalar olduklarını oyunda cadı olarak resmedilen kadınlar üzerinden somutlaştırarak göstermesinden kaynaklanır.

Marion O'Connor *Thomas Middleton: The Collected Works* başlıklı kitabın *The Witch* ile ilgili olan bölümünde *The Witch*'i "bir bakire, bir eş, bir dul, bir fahişe ve bir cadının hikâyesi" (2007:1124) olarak tanımlamış ve 17. yüzyılda popüler olan bir bilmeceye değinmiştir:

> Bir şövalye adayı, bir şövalye, bir vikont, bir kont
> Geçenlerde evlendi bir İngiliz kız ile-
> Bir bakire, bir eş, bir dul, bir fahişe.

Daha önce kim gördü böyle bir eşleşme? (2007:1124)

O'Connor oyun kişilerinden Francisca, Isabella ve Düşesin yukarıdaki bilmecede geçen bakire, eş ve dul kategorileri ile olan ilişkisine değinip bu kategorilerin doğal kategoriler olmayıp, tamamen erkek egemen toplum tarafından oluşturulmuş, bilimsellikten ve mantıktan uzak, kolaylıkla aşılabilir ve gerçeği yansıtmayan sınıflandırmalar olduklarını ifade etmiştir:

> Francisca, Isabella ve Düşes bilmecedeki […] sıralamayı tekrarlayan bir yapı oluştururlar: bakire, eş ve dul. Fakat bu kadınların hiçbiri yerleştirildiği kategoriyi tanımlayan cinsel tutumlar sergilemez. 16 yaşında anne olan Francisca bakire değildir. Evlilik bağı ile bir erkeğe ve gerçekleşmemiş bir evlilik ile başka bir erkeğe bağlı olan Isabella bir eş değildir. […] Kocasını öldürmeyi başaramayan Düşes dul değildir. […] *The Witch*'te-tıpkı bilmecede olduğu gibi-bakire, eş ve dul [kategorileri] yalnızca birer kelime aldatmacası olarak varlık gösterirler. Oyunda yalnızca Hecate ve Florida [herkes tarafından] bilinen isimleriyle anılırlar-cadı ve fahişe. Oyundaki diğer kadın karakterlerin kendileri için tanımlanmış olan sınıflandırmalara uygun hareket etmiyor olmaları oyun[da] bir kadının ahlaki ve toplumsal değerinin o kadının yalnızca erkeklerle olan cinsel ilişkilerinden yola çıkılarak belirlenmesi konusunda duy[ulan] endişeyi gösterir. (2007:1127-1128)

O'Connor'ın altını çizdiği gibi, oyundaki kadın karakterler yerleştirildikleri cinsel kategorilere uygun düşecek davranışlar sergilemedikleri halde bu durum yalnızca oyunun sonunda açığa çıkar. Oyunun sonunda tüm düğümler çözülünceye kadar etrafındaki hiç kimse Francisca'nın hamile olduğunu bilmez. Isabella'nın Sebastian'a evlenmek için söz verdiği etrafındaki insanlarca bilinmez, herkes onun hayatındaki ilk erkeğin Antonio olduğunu sanar. Düşesin kocasını öldürme planını da yardımcısı Amoretta dışında kimse bilmez, başka insanların yanında Düşes kocasına olan öfkesini saklayarak itaatkâr eş rolü oynar. Bu kadınlar, ilk bakışta eril zihniyetin onları kontrol altında tutmak için uydurduğu cinsiyete

dayalı sınıfları ve bu sınıfların mensuplarından beklenen davranış biçimlerini benimsemiş gibi görünürler. Ancak, aslında böyle davranmaları başka bir duruma işaret eder. Öyle ki, dışarıya yansıttıkları görünüm ile kendi iç gerçeklikleri arasındaki uyuşmazlık bu kadınların kendilerini itaatkâr davranmaya zorlayan erkek egemen topluma karşı gösterdikleri sembolik bir başkaldırı şeklinde düşünülebilir.

Oyunda cadı olarak yansıtılan kadınlar Hecate gibi büyü yapıp yaşamlarındaki ya da başkalarının yaşamlarındaki olayları şekillendirmeye çalışmaz, sergiledikleri davranışlar nedeniyle cadılıkla ilişkilendirilirler. Cadı olarak yansıtılan kadınlar çocuk doğurma, annelik, eş olma, ev yaşantısı gibi konularda toplumun kendilerinden beklediği şekilde değil, kendi istekleri doğrultusunda davranarak gelenekselin dışına çıktıkları ve bu konularda yeni roller üstlendikleri için şeytanlaştırılırlar. Bu karakterlerden Düşesin baş cadı Hecate ile olan bağı oyunda açıkça belirtilmiştir. V. perdenin II. sahnesinde Düşes Hecate'ye "anne" (Middleton, 2007:1161) diyerek hitap eder, Hecate de ona "kızım" (Middleton, 2007:1161) diye cevap verir. Hecate ile Düşesin gerçekten anne-kız olup olmadıkları konusu belirsizdir. Ancak, Düşes aile kurumunun kendinden beklediği itaatkâr eş rolünü yerine getirmeyerek toplumun cadılarla özdeşleştirdiği bir davranışı sergilediği için Hecate'nin davranışlarına benzer türde davranışlar sergiler. Toplum tarafından her ikisi de aile kurumunun devamlılığı önünde tehdit olarak görülürler. Hecate'nin ve Düşesin aile kurumunun önünde bir tehdit olarak görülmelerinin nedeni ataerkil toplumun ev kadınına olan bakış açısı ile açıklanabilir. Bu konuda Diana Purkiss "Women's Stories of Witchcraft in Early Modern England: The House, the Body, the Child" başlıklı değerlendirmesinde "[e]v kadını [mevcut] sistemin [devamlılığının] garantörüdür" (1995:416), "cadılık kadınların ev kadınlığı […] [konusunda] kontrolü

başka bir kadına kaptırmaları durumunda ortaya çıkar" (1995:419) yorumunu yapmıştır.

Ev kadınlığı ve cadılık suçlamaları arasındaki ilişkiye değinen "Witches, Wives and Mothers: Witchcraft Persecution and Women's Confessions in Seventeenth-Century England" başlıklı çalışmasında Louise Jackson cadıyı şöyle değerlendirmiştir:

> Cadı, iyi eş [modelinin] alışılagelmiş karşıtıdı[r]. O, ekonomik kazanç elde etmek, ya da düşmanlarından intikam almak için erkek kontrolünden bağımsız bir şekilde, kendi sahip olduğu cinsel gücü, ya da diğer güçleri, kendine dayanak alan kadındı[r]. Cadı, 'yıkıcı' olarak tanımlanabilecek şekilde davranmaları durumunda başlarına nelerin gelebileceği konusunda kadınlara bir uyarıdı[r]. (1995:72)

Bu durum 17. yüzyılda, Ortaçağ'da olduğu gibi, kadınların yaşamının ev hayatıyla sınırlandırılmasına sebep olmuştur. Ataerkil toplumun eve hapsettiği kadından beklentisi uysal, yumuşak başlı olması, tüm ilgisini ailesi ve ev işlerine vermesi ve erkekleri ilgilendiren meselelere karışmamasıdır. Konuşkanlık, öfke, hiddet ve saldırganlık gibi davranışlar kadınlara yakıştırılmaz; bu gibi nitelikler onların cadılıklarının somut delilleri olarak yorumlanmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi, Düşes kocası tarafından babasının kafatasından yapılmış bir kupadan içki içmeye zorlanır ve bu durum onun hem onurunu kırar hem de kocasına karşı büyük bir öfke duymasına sebep olur. İlk sahnede, Antonio ile Isabella'nın düğününde tüm misafirlerin gözü ününde Dük, kafatasından yapılmış kupayı çıkarıp içki içer, Düşesi de buna zorlar. Düşes, davetlilerin durumunu anlamaması için kocasının sözünü dinliyormuş gibi görünmeye çalışsa da misafirlerden Lord Governor onun rahatsızlığını fark eder.

İçinde bulunduğu durumdan rahatsızlığını belli etmek istemeyen Düşes kupayı Antonio ve Francisca'ya vererek onlara da kupadan içki ikram eder ve öfkesini saklamaya çalışır. Ancak, kendi kendine yaptığı konuşma kocasına duyduğu öfkeyi göstermenin yanı sıra Düşesin kindar doğasını ve kendisini aşağılayan kocasından intikamını almak konusunda hiçbir sınır tanımayacağını açıkça gösterir:

> Düşes: […] Bu [zulme] daha fazla katlanmayacağım. Kalbimden geçen şu:
>
> Sonunda ölüm bile olsa, intikamımı alacağım. (Middleton, 2007:1132)

Tıpkı Hecate'nin kendisine yiyecek vermeyen çiftçiyi ve karısını unutmayıp onlardan intikamını alması gibi Düşes de Dükten intikam alabilmek için Almachildes ile işbirliği yapar ve yardımcısı Amoretta'yı da meseleye dâhil eder.

Almachildes'in, yardımcısı Amoretta'ya olan ilgisinin farkında olan Düşes bu durumu kullanarak Amoretta'nın Almachildes ile bir görüşme ayarlamasını sağlar ve Amoretta ile görüşeceğini zannederek Dükün evine giden Almachildes'in gözlerini bağlar. Gerçekte Almachildes'in beraber olduğu kişi Düşesin parayla tuttuğu bir hayat kadınıdır; ancak Düşes Almachildes'e onun kendisiyle beraber olduğu yalanını söyler. Düşes Almachildes'in gözlerini açtıktan sonra ona Dükü öldürmeye yardım etmesi durumunda onunla evleneceğini söyler. Aksi takdirde Düke onun kendisine tecavüz ettiğini söylemekle Almachildes'i tehdit eder. Almachildes, Dükü öldürmeye yardım etmeyi kabul eder.

Düşesin cadılıkla ve cadılarla ilişkili olan diğer özellikleri, Almachildes örneğinde olduğu gibi, kendi amaçlarına ulaşabilmek için etrafındaki insanların zayıflıklarını ve zaaflarını hiç çekinmeden kullanmasıdır. Düşes, Dükü öldürebilmek

için yalnızca Almachildes'in Amoretta'ya olan zaafını değil, aynı zamanda Amoretta'nın da kendisine olan sadakatini kullanmış olur:

> Düşes: Senin adın da benimki gibi Amoretta:
>
> Bu yüzden seni sevdim ve sana güvendim.
>
> Amoretta: Ve ben de size olan sadakatimi hep gösterdim
>
> Öyle değil mi, Hanımım?
>
> Düşes: Ama sadakatin şimdi işe yaramıyor.
>
> Amoretta: Yarayacak.
>
> [Almachildes'in] sarayın etrafında dolaşmadan edemeyeceğini biliyorum ve beni görür görmez,
>
> Yemin ettiğim gibi, itaatkârca rolümü oynayacağım, Hanımım.
>
> Düşes: Öyleyse hem aşkta hem savaşta kazanacağım,
>
> Sen de bundan payına düşeni alacaksın. (Middleton, 2007:1144-1145)

Düşes, Dükü öldürüp ondan intikam alma sürecinde etrafındaki kişilerin zaafları dışında duygularını saklamadaki ve yalan söyleyip başkalarını ikna etmedeki becerisinden de faydalanır. Antonio ve Isabella'nın düğününde misafirlerin yanında, kocasının sözünü dinleyen, itaatkâr eş gibi görünen Düşes, III. perdenin I. sahnesinde Almachildes'i planına dâhil edebilmek için kandırıp onunla beraber olur. Dük ve Almachildes dışında Düşesin yalanlarla kandırdığı bir başka kişi de Lord Governor'dır. Düşes Lord Governor'ı onunla evleneceğini söyleyerek kandırır. Onunla evlenmek istemesindeki amaç Dükün ölümünden sonra tahta çıkmasının halk arasında sebep olduğu isyan ve huzursuzluğu Lord Governor'ın bastırabileceğine inanmasıdır.

Keller'ın belirttiği gibi "Düşes yalan söylemeye eğilimlidir" (1991:45). Düşesin yalanları onun cadılarla olan bir başka bağlantısıdır; çünkü oyunun yazıldığı

dönemde cadı olarak suçlanan kadınların yalan söyleyerek ve hilekârlıkla insanlara zarar verdiğine inanılırdı. Oyunun geneline bakıldığında Düşesi cadı yapan özellikleri onun kocasına boyun eğen bir eş olmamasının yanı sıra cadılarla işbirliği yapması, başka erkeklerle cinsel birliktelik yaşaması ve kolayca yalan söyleyebilmesidir. Bu yönleriyle Düşes, dönemin kadından beklentilerini yerine getirmez, evlilik ve aile kurumlarının kurallarından tamamen bağımsız hareket eder.

Dönemin evlilik ve aile bağlamında toplumsal normlarına uygun yaşamayan bir diğer kişi Francisca olarak karşımıza çıkar. Francisca 16 yaşındadır ve evli olmamasına rağmen Aberzanes isimli bir adamdan hamiledir, etrafındaki hiç kimse bu durumu bilmez. Francisca, evlilik öncesi cinsel ilişki yaşayarak toplumun ve ağabeyinin kurallarını çiğnemekle kalmayıp bebeğini de hiç tanımadığı ve parayla tutulmuş bir kadına emanet ederek toplumun kabul gören annelik değerleri ile uyuşmayan bir tutum sergiler. Tıpkı Düşesin durumunda olduğu gibi Francisca'nın durumu da evliliğe ve ahlaka dayalı toplumsal normların kadınlar ve erkekler için aynı şekilde işlemediğini, bu normların erkekler tarafından kadınları kontrol altında tutmak amacıyla oluşturulduğunu açıkça gösterir. Francisca II. perdenin I. sahnesinde Antonio'nun hamileliğini öğrenmesi durumunda neler yapabileceğine dair tahmin yürütür:

> Francisca: Ağabeyim [hamile olduğumu] bilse beni kesinlikle öldürür,
>
> [Sevgilimi] haşat eder ve tüm akrabalarını,
>
> Doğu Hindistan'a yollar. (Middleton, 2007:1140)

Francisca yaşadığı evlilik dışı ilişki ve hamileliği nedeniyle abisinden korkar ve bu durumu ondan saklar; oysaki Antonio'nun da Florida isimli başka bir kadınla evlenmeden önce ilişkisi vardır ve bu ilişkisi Isabella ile evlendikten sonra da devam

eder. Florida, Antonio'nun evlendikten sonra kendisi ile olan ilişkisini bitireceğini zanneder; ancak Antonio'nun uşağı Gaspero Antonio'nun planını Florida'ya açıklar:

> Gaspero: Efendim sadece şanı için evleniyor,
> Seninle olan ilişkisini devam ettirecek.
> […]
> Dün gece bana yemin etti. Tek bir kadının […]
> Ona yeteceğini düşünecek kadar saf mısın? […]
> On günde ondan sıkılacaktır,
> Güven bana. (Middleton, 2007:1130)

Gaspero'nun sözleri hem Florida'nın erkekler tarafından nasıl görüldüğünü hem de Antonio'nun ikiyüzlülüğünü açığa vurur. Hem Antonio hem Gaspero onu bir fahişe olarak görürler. Antonio onu sadece kendi zevkleri için yanında tutar ve bir insan olarak görmez. Uşağı da tıpkı efendisi gibi Florida'yı bir kadın ya da insan olarak değil, daha çok para ile alınan bir eşya gibi görür. Gaspero, Florida'nın kendisi ile konuşmaya geldiğini görünce ondan "Yazık, ağlıyor zavallı fahişe" (Middleton, 2007:1130) diye bahseder ve onu teselli ederken "Zaten beş yıldır alınıp satılıyorsun" (Middleton, 2007:1130) der. Antonio da Florida ile olan ilişkisini sıradan bir durum olarak görür ve bu durumu Isabella'ya haber vermeyi gerekli görmez. Evlilik öncesi ilişki erkekler açısından bir sorun olarak görülmezken aynı durumda bulunan kadın öldürülmekten korkar.

Amoretta dönemin kadından beklentilerine uygun hareket etmeyen bir başka kadındır. Amoretta, gerçekte Almachildes'i sevmemesine rağmen Düşesin Almachildes'i planına dâhil etme konusunda Almachildes'in ona olan ilgisini kullanarak onu kandırır. Tıpkı Hanımı gibi o da yalanlar söyleyip gerçek duygularını saklayarak erkekleri kandırır. Amoretta'nın bu yalanı Düşes gibi onu da cadılarla

ilişkili hâle getirir. Almachildes ise Amoretta'nın aşkını kazanabilmek için Hecate'nin büyülerine ihtiyaç duyar.

Oyundaki bu dört kadın-Düşes, Francisca, Florida ve Amoretta-dönemin kadına dayattığı roller ve davranış normları doğrultusunda yaşamayan kadınlardır. Hepsinin ortak özelliği cinsellik konusunda erkek egemen toplumun kendilerine koyduğu sınırları ve kuralları aşmalarıdır. Onları bu davranışları sergilemeye iten ise erkeklerce belirlenmiş toplum kurallarıdır. Oyunda cadı olarak görülmeyen ve dönemin cinsiyet rollerine tamamen uygun yaşayan tek kadın Isabella'dır. Isabella, Antonio'nun isteklerine boyun eğer, onun verdiği kararları sorgulamadan kabul eder ve kendi evliliği ile ilgili herhangi bir fikir beyan etmez. Isabella evliliği kadınlar için rahat ve güvenli bir yaşama giden yol olarak görür:

> Isabella: Bir kocan olsa sen de
>
> Refaha erer ve çok rahat edersin.
>
> Ayrıca, çocuk sahibi olmak
>
> Kadınlara büyük kolaylıklar sağlar-bu kesinlikle büyük nimettir. (Middleton, 2007: 1140)

Isabella Francisca'yı evlenmesi yönünde teşvik eder; ancak kendisi evliliğinde tam olarak nasıl bir role sahip olduğunu, hem Antonio'nun hem de etrafındaki diğer erkeklerin onu nasıl gördüklerini bilmez. Keller'ın ifade ettiği gibi "[…] Isabella oyunda en çok sömürülen karakterdir" (1991:50) ve Isabella'yı yalnızca erkekler sömürmezler, kardeşi olarak gördüğü Francisca'nın da bu duruma katkısı vardır:

> Isabella, adını lekelemeye çalışan, onu istedikleri gibi yönlendirip baştan çıkarmaya çalışan üç durumla karşı karşıya kalır. Bunlardan ilki, onu, nişanlısının savaşta öldüğüne ikna eden Antonio'dan gelir; tabii ki bu uydurma bir hikâyedir.

> Sebastian, kılık değiştirmiş olarak düğün günü çıkagelir. Isabella'ya karşı yürütülen ikinci plan Sebastian'ın onun evliliğini bozma yönündeki çabalarıdır. Sonrasında, Isabella'nın Antonio'ya olan güvenini sarsmak için onun bir fahişeyle ilişkisi olduğunu göstermeye çalışırken Sebastian Isabella'yı baştan çıkarmaya çalışır ve […] onun adını lekeler. Son olarak, Francisca, Isabella'yı üzmek için onu ihanetle suçlar. Antonio'nun görebileceği şekilde yalandan, yatak odasında bir karşılaşma organize ederek bu duruma kanıt bile gösterir. (1991:51)

Middleton, bir yandan Isabella'nın çevresindekiler tarafından nasıl aldatıldığını anlatırken, Isabella'yı oyundaki diğer kadınlara karşıt bir kadın modeli olarak betimler. Oyunda Isabella, kocasına olan itaati, evliliğe olan bağlılığı ve saflığı nedeniyle kendisine karşı kurulan tuzaklardan kurtularak erdemlerinin ödülünü alır. Böyle bir anlatımla Middleton kadınların mevcut düzene başkaldırıp asi olduklarında değil, evlilik ve aile kurumunun gerekliliklerine uygun yaşadıkları ölçüde mutlu olacaklarını ve etraflarından değer göreceklerini vurgular. Keller, Middleton'ın Isabella ve oyundaki diğer kadın karakterler aracılığıyla kendi döneminde kabul gören cinsiyet rollerini yinelemekten öteye gitmediğini, bu açıdan herhangi bir yeni söylemde bulunmadığını ifade etmiştir:

> *The Witch*'te [Middleton] çağdaş kadına dair iki algıyı açığa vuruyor. Cadılar aracılığı ile Middleton, kadınların yaşam tarzları üzerinde uygulanan baskılardan kurtulmaları durumunda oluşan kötülükleri gösterir ve cinselliğin ve yalanın acı çekmeye yol açtığını ima eder; bu açıdan bakıldığında cadılar kadın saldırganlığının ulaşabileceği boyutları gösterir. Aksine, geleneksel cinsiyet rollerine hiçbir şekilde tehdit oluşturmayan zararsız Isabella, doğru davranış biçimlerini sergilemesi için oluşturulmuş ideolojik bir araçtır. [Isabella'nın] başarısı, bir kadının eylemlerinin ev işleri ve aile yönetimi konularına dayanması durumunda [o kadının] mutluluğa erişeceğine işaret eder-ev işleri müdürü ve ailenin ruhani lideri. Bu nedenle, Middleton'ın oyunu temel olarak eril otorite tarafından koyulan davranış normlarına uyulmadığı durumlarda yaşanacak sıkıntıları göstererek kadınların itaatkâr olması gerektiğini bir kez daha vurgular. (1991:56-57)

Middleton kendi döneminde kadına olan bakış açısını iki farklı şekilde aktarmıştır. Oyunda erkek egemen değer yargılarının taşıyıcılığını yapmayı reddeden Düşes, Francisca, Florida ve Amoretta toplumsal düzene tehdit oluşturan tehlikeli kadınlar olarak yansıtılırken kocasının isteklerine tam bir teslimiyet gösteren Isabella masumluğu nedeniyle mutlu olmayı hak eden bir kız olarak tasvir edilmiştir. Middleton, oyundaki kadınlara olan bu ikili yaklaşımıyla kendi döneminin ataerkil değer yargılarının savunuculuğunu yapmış ve var olan cinsiyet rollerinin devamlılığından yana bir tavır sergilemiştir.

The Witch'te kadınlar erkekler tarafından yalnızca aile, çocuk, eş olma ve farklı cinsel kategoriler üzerinden değil, kendi bedenleri üzerinden de sömürülürler. Oyunda kadın bedeninin erkekler tarafından baskı aracı haline getirilmesine sık sık değinilir. Örneğin, ilk sahnede Francisca kafatasından yapılmış kupayı gördüğünde bu görüntü onu korkutur:

> Francisca: Bu, hamile olan ve bu durumu saklamak
> Zorunda olan birinin yaşayabileceği en büyük korkudur.
> Bebek bekliyorum, bu görüntü bebeği düşürecek ya da
> Umduğumdan yedi hafta daha erken doğmasına sebep olacak. (Middleton, 2007:1132)

Woods, Francisca'nın "bu görüntüyü kendi bedenine ve kimliğine bir tehdit olarak [algıladığını], [h]erkesin gözü önünde evlilik dışı bir bebeği doğurmanın onun bekâr bir kız olarak saraydaki kimliğine zarar vereceğini, toplumun kendisini dışlamasından [korktuğunu]" (2011:246) ifade etmiştir. Aynı sahnede Almachildes Amoretta'yı zorla öpmeye çalışır, Amoretta ise ona karşı koyar ve "Avazım çıktığı kadar bağırırım" (Middleton, 2007:1131) diyerek onu tehdit eder. Oyunda bedeni üzerinden sömürülen bir başka kadın Florida'dır. Antonio Florida ile beş yıllık bir

ilişkisi olmasına rağmen onu alınıp satılan bir eşya olarak görür; Hecate'nin büyüsü sonucunda Isabella ile birlikte olamadığından Florida'yı evlendikten sonra da kendi zevkleri için kullanır. Oyunda, Hecate ile olan bağı açıkça vurgulanan Düşes ise planını gerçekleştirebilmek adına Almachildes'in bedenini bir baskı aracı olarak kullanır. III. perdenin I. sahnesinde Düşes Almachildes'in gözlerini bağlar. Almachildes Düşesin tuttuğu hayat kadınından habersizdir ve Amoretta ile birlikte olduğunu zanneder. Bu sahnede, Woods'un belirttiği gibi "Almachildes alt üst olan erkek kontrolü hakkındaki endişelerini dile getirir" (2011:243):

> Sen bakire değil miydin? Erkekleri kandırmayı nereden biliyorsun?
>
> Ben de seninle evlenmeyi düşünüyordum:
>
> Ucuz kurtulmuşum, değil mi?
>
> Evlenmeden önce eşini test eden erkekler gerçekten akıllılarmış. (Middleton, 2007:1146)

Düşesin cinsel ilişkide Almachildes üzerinde hâkimiyet kurup onu kontrol etmesi kadın ve erkek arasındaki cinsiyet hiyerarşisini tersine çevirir. Düşes gibi Hecate ve diğer cadılar da yaptıkları büyüler ile bu cinsiyet hiyerarşisini bozarlar. "Antonio'nun erkek olarak kimliği evliliğin gereklerini yerine getirmesine bağlıdır" (Woods, 2011:244). Ancak, Hecate'nin büyüsü yüzünden bu kimlik tehdit altındadır. Hecate ve diğer cadılar yalnızca büyü yapıp erkeklerin cinsel otoritesini yok ederek değil, insan ya da doğaüstü, istedikleri erkeğin kendisi ya da kendisi formundaki ruhu ile istedikleri zaman beraber olarak da bu otoriteye bir tehdit oluştururlar.

Kısaca belirtmek gerekirse, *The Witch*'te cadılar ve cadılık insani ve insanüstü boyutları ile yansıtılmıştır. Baş cadı Hecate ve yardımcı cadıları korkunç, ürkütücü cadılar olarak tasvir edilmez ve yaptıkları büyüler insanların yaşamlarında

belirleyici rol oynamaz. Fakat onların davranışları ve büyüleri 17. yüzyılda sarayda yaşayan ve çoğunluğu üst sınıfa mensup kadınlara toplumun bakış açısını göstermek noktasında aydınlatıcı rol üstlenir. Bu kadınlar, erkek egemen toplumun kendilerinden beklediği davranışlar sergilemedikleri gerekçesi ile yaratılan birtakım yapay cinsel kategoriler aracılığı ile sınıflara ayrılır ve şeytanlaştırılırlar. Oyunun sonunda Middleton Düşes, Francisca, Florida ve Amoretta'ya toplum normlarına aykırı davranışları dolayısıyla cadılık suçlaması ile ceza vermeyi uygun görmez ve bu kadınların işlediği suçlar affedilir. Isabella ise Antonio, Sebastian ve Francisca'nın tuzaklarına düşen, ancak kocasına sadakati sayesinde bunlardan kurtulan erdemli bir kadın olarak tasvir edilir. Middleton oyunun başından sonuna kadar ataerkil düzeni tehdit edecek hiçbir tutum sergilemeyen Isabella'yı bu tutumundan dolayı ödüllendirir ve onu dönemin ideal kadın tipi olarak sunar. Bilinçli bir şekilde Isabella'yı yücelten Middleton oyundaki kadın karakterlere karşı objektif bir yaklaşımdan uzak kalır, döneminin erkek egemen toplumsal değerlerinin korunmasından yana tutum sergiler.

William Rowley, Thomas Dekker ve John Ford tarafından 1621 yılında yazılan *The Witch of Edmonton* Elizabeth Sawyer'ın gerçek yaşam öyküsüne dayanır. Elizabeth Sawyer, Tom ismindeki bir köpek formunda kendisine göründüğü iddia edilen şeytanın emrine girmek ve ona itaat etmekle suçlanmış, 1621 yılında asılarak idam edilmiştir. Roberta Barker "An Honest Dog Yet: Performing *The Witch of Edmonton*" isimli makalesinde "*The Witch of Edmonton*'ın ana kaynağının Henry Goodcole'un Elizabeth Sawyer'ın idamından önce onunla yaptığı görüşme kayıtlarından oluşan *The wonderfull discouerie of Elizabeth Sawyer a witch late of Edmonton* başlıklı kitapçık [olduğuna]" (2009:166) değinmiştir.

The Witch of Edmonton birbirinden bağımsız ilerleyen ve nadiren kesişen iki hikâyeden oluşur. Bunlardan ilkinde bir toprak sahibinin oğlu olan Frank Thorney hizmetçi Winnifride ile gizlice evlenir. Frank Winnifride'in kendi bebeğine hamile olduğunu sanar, oysaki Winnifride'in bebeğinin babası her ikisinin de işvereni olan Bay Arthur Clarington'dır. Frank'ın babası Yaşlı Thorney mali durumunu iyileştirmek için oğlunun zengin bir çiftçinin kızı olan Susan Carter ile evlenmesini planlar. Hikâyenin sonunda Frank babasının zoru ile evlendiği Susan'ı terk eder ve erkek kılığına girmiş olan Winnifride ile kaçar. Frank, peşine düşen Susan'ı öldürdüğü için mahkemeye çıkarılır, idam edilir; fakat ölümünden sonra etrafındaki herkes tarafından affedilir. İkinci hikâyede Elizabeth Sawyer isimli bir kadın kendisini sürekli dışlayan, döven, hakaret ederek cadılıkla itham eden komşularından intikam alabilmek amacı ile insanüstü güçler elde etmek için şeytan ile işbirliği yapmaya karar verir. Şeytan Sawyer'a bir köpeğin formunda görünür ve Sawyer'ın kanını emmesi karşılığında onun isteklerini yerine getirir. Bu hikâyenin sonunda Sawyer, komşuları tarafından onların ürünlerine ve hayvanlarına zarar verdiği gerekçesiyle suçlanır, çıkarıldığı mahkeme tarafından idam edilir. Bu iki hikâyeden birbirinden bağımsız iki ayrı oyun yazılmasının mümkün olduğu söylenebilir; ancak Frank Thorney'nin hikâyesi Elizabeth Sawyer'ın hikâyesinin ana konusu olan cadılığın 17. yüzyılda evlilik, aile ve komşuluk ilişkileri, toplumun kadına ve erkeğe bakışı, ekonomi, özel mülkiyet ve hukuk gibi başka konularla şekillenen arka planını göstermesi bakımından işlevseldir. Meg F. Pearson "A Dog, a Witch, a Play: *The Witch of Edmonton*" isimli makalesinde "[oyundaki] bu [renkliliğin] […] dönemin diğer cadı oyunlarında görülme[diğine]" (2008:90) değinmiştir.

The Witch of Edmonton başka birtakım yönleri ile de kendi döneminde yazılmış olan oyunlardan ayrılır. Katherine O'Mahoney "The Witch Figure: *The Witch of Edmonton*" başlıklı makalesinde "20. yüzyıldaki edebiyat eleştirmenlerinin ve sosyal tarihçilerin *The Witch of Edmonton*'ı erken modern dönem cadısını sempatik bir şekilde yansıtan, acımasız, erkek egemen bir toplumda kurban edilişinden dolayı cadılığa yönelen yalnız, yaşlı bir kadının toplumdan dışlanışını anlatan bir erken dönem feminist metin olarak övgüye değer bulduklarını" belirtmiştir (2009:254).

Oyunun başkarakteri Elizabeth Sawyer ataerkil toplumun kendisine yaptığı haksızlıklar karşısında susmayıp sesini yükselten ve bu haksızlıkların devam etmesi neticesinde kendi yöntemleri ile hayatta kalmaya çalışan bir kadındır. Oyunda Elizabeth Sawyer yalnızca erkekler tarafından değil, hemcinsleri tarafından da dışlanır ve hakarete uğrar. Buna rağmen kendisini cadılıkla suçlayan hemcinsleri gibi erkek egemen toplumun değerlerine boyun eğmek istemeyen Sawyer, uğradığı haksızlıklarla baş edebilmek için bir yol arar ve bunun için büyüye başvurur. Sawyer, mevcut cinsiyet rollerini benimsemeyip toplumun dışlayıcı tavrına direnebilmek için alternatif bir yol aramasıyla erken modern dönemde feminist bir karakter olarak değerlendirilmiştir. Sawyer'ın Edmonton toplumu içerisinde kendine yer bulabilmesi için burada kabul gören kadınlık rollerine uygun yaşaması gerekir. Fakat yaşlı, sakat, fakir ve yalnız olan Sawyer bu özelliklerinden dolayı yaşadığı toplumda kendine yer bulamaz; komşuları tarafından hakarete uğrar ve dövülür. Bu haksızlıkları kabullenmeyen Sawyer onu suçlayanlara bedduaları ve lanetleriyle cevap verir. Sawyer haksız suçlamalara boyun eğmek yerine direnmeyi tercih eder; ancak bu durum onu komşularının gözünde daha kötü ve korkulacak bir insan yapar.

Sawyer'ın yaşadığı baskılara boyun eğmek yerine direnmeyi tercih etmesi onun cadılığının göstergelerinden biri olarak kabul edilir.

The Witch of Edmonton'ın cadısı Elizabeth Sawyer "[…] yaşlı, yoksul, kimsesiz, kendisi ile alay edilen ve toplum tarafından dışlanan biri olması dolayısı ile suçlanan ve ölüme mahkûm edilen tipik bir Rönesans dönemi cadısıdır" (Wright, 1996:224). Elizabeth Sawyer ile ilgili altı çizilmesi gereken en önemli noktalardan biri onun oyunun başında bir cadı olmadığıdır. Bu durumu Shokhan Rasool Ahmed "Witches Which Never Flew: Native Witchcraft and the Cunning Woman on the Stage" isimli makalesinde şöyle dile getirmiştir:

> […] Elizabeth Sawyer oyunun başından itibaren bir cadı değildir ve içinde yaşadığı toplum onu cadılıkla suçlayana kadar da cadı olarak yansıtılmaz. Ancak, kaybedecek hiçbir şeyi olmadığının farkına vardıktan sonra, [Elizabeth Sawyer] şeytan ile anlaşma yapar ve […] yaşlı bir kadından gerçek bir cadıya dönüşür. (2014:130)

Ahmed'in belirttiği gibi, Sawyer'ın cadı oluşu birdenbire olmaz, onu devamlı olarak dışlayan ve aşağılayan davranışlara maruz kaldığı bir süreç sonunda meydana gelir. Elizabeth Sawyer ilk olarak II. perdenin başında yer alır. Bu sahnede Elizabeth bir taraftan komşusu Yaşlı Banks'ın bahçesinden izinsiz olarak ısınmak amacıyla yakacak toplarken diğer taraftan etrafındaki insanların kendisini neden cadı olarak gördüklerini anlamaya çalışır:

> Elizabeth: Neden herkes benim üstüme geliyor? Neden bu kıskanç insanlar
>
> Bütün kötülükleri benden biliyor?
>
> Fakirim, sakatım, cahilim
>
> Eğri büğrü bir yay gibiyim diye mi?
>
> Sırf bu yüzden ben insanların bütün

> Pislikleri ve aptallıkları için
>
> Günah keçisi olmak zorunda mıyım? Bazıları bana cadı diyor,
>
> Ve cadılığı bilmediğim halde, bana zorla
>
> Cadılığı öğretiyorlar, onlar yüzünden bu hale gelen konuşmamın
>
> Hayvanlarını, tahıllarını, kendilerini, uşaklarını ve bebeklerini
>
> Büyülediğini söylüyorlar.
>
> Beni buna mecbur ediyorlar ve kısmen de olsa
>
> Buna inanmamı sağlıyorlar. (Rowley, Dekker, Ford, 1999:50-51)

Elizabeth'in bu sözleri içinde yaşadığı toplumun onun kendisi ile ilgili algısıyla oynayarak kendi inandıklarına onu da inandırmaya çalıştıklarına ve bunda başarılı olduklarına işaret eder. Elizabeth toplum içerisindeki dışlanmışlığının ve ötekileştirilmesinin kendi tercihlerinin bir sonucu olmadığının farkına varır. Elyssa Y. Cheng "Marginalizing Women: Forced Marriage, Witchcraft Accusations, and the Social Machinery of Private Landownership in *The Witch of Edmonton*" başlıklı makalesinde sürekli dışlanmaya ve ötekileştirilmeye maruz kalmanın Elizabeth'te oluşturduğu bu farkındalığa şöyle değinmiştir:

> Sawyer bakıma muhtaç, sakat, yaşlı ve cahil bir kadın olması itibarıyla ortaya çıkan marjinal konumunun onu toplumun gözünde bir tehdit unsuru haline getirmesine çok üzülür. Yaşlı ve kilise yardımları ile geçimini sürdüren biri olarak köydeki komşularının […] neden kendisine kin beslediklerini ya da yardıma muhtaç oluşunun kendisini neden kolaylıkla bir günah keçisine dönüştürdüğünü anlamakta zorlanır. Ancak, kendisini cadı olarak suçlu konumuna düşürenin yaşadığı yerin sosyo-ekonomik işleyişi olduğunu çok iyi idrak eder. Sawyer'ın gözünde onun cadılığı kendi tercihlerinden kaynaklanmaz; bu durum toplumsal baskıların içselleştirilmesinden; yani kendisine yardımda bulunmak istemeyen komşularının bu suçlarını ört bas etmek için onu cadı olarak yaftalamalarından kaynaklanır. (2010:121)

Onu gördüğümüz ilk sahnede Elizabeth Yaşlı Banks'a ait olan arazidedir ve Yaşlı Banks Elizabeth'in topladığı odunları geri alarak onu toprağından kovar. Bu durum 17. yüzyılda ortaya çıkan ve çok sayıda kadının cadılıkla suçlanmasına yol açan özel mülkiyet kavramına işaret eder. Silvia Federici *Caliban ve Cadı*'da erken modern dönemde toprağın özelleştirilmesinin ve ortak köy yaşantısının ortadan kalkmasının geçimini bu topraklardan sağlayan kadınlar için doğurduğu sonuçları şöyle açıklamıştır:

> Topraklar kaybedildiğinde ve köyler parçalandığında bundan en çok zarar gören […] kadınlar oluyordu. Bunun nedenlerinden biri kadınların serseri ya da göçmen işçi olmalarının erkeklere nazaran daha zor olmasıydı. Çünkü onlar için göçebe hayat özellikle de kadın düşmanlığının kışkırtılmaya başlandığı bir zamanda erkek şiddetine maruz kalmak anlamına geliyordu. […] [K]adınlar hamilelik ve çocuklara bakma zorunluluğu yüzünden erkeklere göre daha az hareketli olabiliyorlardı. […] Kadınlar [toprağın özel mülkiyete dönüşmesinden] erkeklerden çok daha olumsuz bir biçimde etkilendiler; çünkü topraklar özelleştirilip ekonomik hayata para ilişkileri hâkim olmaya başlar başlamaz […] kendilerini geçindirmekte zorlandılar. […] Kapitalizm öncesi Avrupa'da hüküm süren geçim ekonomisinin ortadan kalkmasıyla birlikte, kullanım için üretim yapan bütün topluluklarda görülen üretim ve yeniden üretim birliği son buldu, bu etkinlikler farklı toplumsal ilişkilerin taşıyıcısı haline geldi ve cinsiyet bakımından farklılaştı. […] İşçilerin geçim araçlarından koparılması ve parasal ilişkilere bağımlı hale gelişleri aynı zamanda parasal manipülasyon yoluyla reel ücretin artık düşürülebileceği ve kadın emeğinin erkeğinkine göre daha da değersizleştirilebileceği anlamına geliyordu. (2014:109-110-112)

Toprağın özel bir mülk hâline gelmesi Sawyer'ın yaşantısını da güçleştirir. Özel mülkiyet hakkının ortaya çıkmasından önce Sawyer ortak kullanıma açık arazilerden beslenme ve ısınma gibi konularda yararlanabiliyorken bu hakkın ortaya çıkması ile tek geçim kaynağını da kaybetmiş ve bu ihtiyaçlarını sağlayabilmek için komşularından yardım istemek durumunda kalmıştır. Bu durum komşularının ona

karşı düşmanca bir tavır almalarına yol açmış ve Sawyer giderek içinde yaşadığı toplumdan dışlanıp ötekileştirilmiştir. Bu ötekileştirilme sonucunda iyice yalnız ve çaresiz kalan Sawyer için büyü kendisini zor durumda iken yalnız bırakmakla kalmayıp yaşadıkları sorunların sorumlusu olarak da onu gösteren insanlardan intikam alabilmek için başvurduğu bir çözüm yolu olmuştur. Elizabeth ısınmak için odun toplamak amacıyla Yaşlı Banks'ın arazisine girdiğinde Yaşlı Banks onu "Çabuk, çık dışarı cadı! […] [Odunları] söylediğim yere bırak hemen. Yoksa kemiklerini kırarım" (Rowley, Dekker, Ford, 1999:51) diyerek kovar ve Sawyer topladığı odunları bırakmak zorunda kalır.

Özel mülkiyet kavramı neticesinde ortaya çıkan bir diğer durum zengin sınıfa mensup ailelerin daha zengin olmak amacı ile çocuklarını mülk sahibi ailelerin çocukları ile evlendirmeleridir. Cheng bu durumu "erken modern dönemde toprak kavramının değişime uğrayarak özel mülkiyete dönüşmesi yalnızca yoksul ve yaşlı kadınları ortak kullanıma açık topraklardan elde ettikleri geçim kaynaklarından mahrum etmedi, zengin sınıfa mensup kadın varisleri de çok daha katı bir erkek egemenliği alanına dâhil etti" (2010:120) diyerek ifade etmiştir. Bu durum erken modern dönemde ortaya çıkan özel mülkiyet kavramının toplumun zengin ve fakir kadınları için farklı sonuçlar doğurduğuna işaret eder. Oyunda özel mülkiyetin ortaya çıkmasından Elizabeth Sawyer ve Susan Carter etkilenir. Toprağın özelleşmesiyle Sawyer tek geçim kaynağını kaybederken Susan babası tarafından evlendirilir. Yaşlı Thorney ekonomik olarak zor durumdadır ve toprağını satmaktan kurtulmak için Susan'ın getireceği çeyiz parasına güvenir. Buna karşılık, Susan'ın babası kızını toprak sahibi bir ailenin oğluyla evlendirerek sosyal statüsünü arttırmayı planlar. Mülkiyet kavramı zengin sınıftan olan kadınların, aileleri tarafından seçilen mülk

sahibi ailelerin oğullarıyla evlendirilmeleri ile sonuçlanırken yoksul ve yaşlı kadınların cadılıkla suçlanmalarına yol açmıştır.

Kadınların özel mülkiyetin arttırılması ya da devamlılığının sağlanması için aileleri tarafından varlıklı erkeklerle evlendirilmeleri durumu Friedrich Engels'in *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'nde ifade ettiği aile kavramı ile özel mülkiyet arasındaki ilişki çerçevesinde ele alınabilir. Engels "[a]ile içinde erkek burjuvadır, kadın proletarya" (1998:87) yorumunda bulunur. Bu durum aile içi ilişkilerde kadınla erkek arasındaki kapitalist toplumlardakine benzeyen sınıf ayrımına ve erkeğin kadın üzerindeki yönetim hakkına işaret eder. Bu durumda erkek kendi gücünü arttırmak için kadını istediği gibi kullanabilir. Oyunda Susan'ın babası tarafından toprak karşılığında Frank'le evlendirilmesi bu çerçevede açıklanabilir. Bu bağlamda, özel mülkiyet ataerkil ailenin gücünü dayandırdığı bir kaynaktır ve Engels kadının özgürleşebilmesi için özel mülkiyetin ortadan kaldırılmasını zorunlu görür.

Oyunda Sawyer'ın toplumdan dışlanması 17. yüzyılda kapitalizmin gelişmesine bağlı olarak değişen ekonomik koşullar neticesinde bireyin ekonomik olarak denetim altında tutulması gerekliliği ile açıklanabilir. Michel Foucault 17. yüzyılda ekonomik yaşamda meydana gelen değişim sonucunda topluma ekonomik açıdan fayda getirmeyen bireyin toplumdan dışlandığını ifade etmiştir:

> 17. yüzyıl başı, Avrupa'da, esas olarak Fransa ve İngiltere'de, kapitalist toplumların toplumsal, siyasi ve devlet örgütlenmesinin başlangıcıdır. Kapitalizm, devletler ve uluslar çapında örgütlenir. Böyle bir toplumda, aylak bir nüfus kitlesinin varlığı sözcüğün gerçek anlamıyla imkânsız ve hoş görülemez olur. Çalışma zorunluluğu herkes için getirilir, herkesin statüsünün çalışmanın örgütlenmesine göre tanımlanması zorunludur, mülkiyet yönetiminin ailenin tümü ve aile aracılığıyla da toplumsal bedenin tümü tarafından denetimi kaçınılmaz olur. Bu tür ekonomik ve toplumsal

> gelişme biçiminde [deli], […] [ç]alışamayan sakatların yanı sıra aylak olan, mesleği olmayan, kendi geçim kaynağı olmayan, […] aile servetini saçıp savuran aile babaları, miraslarını har vurup harman savuran müsrif evlatlar, sefihler, fahişeler toplumun o dönemde ifade edilmiş ekonomik normlara göre örgütlenmesinin önünde engel ol[an], sıkıntı oluştur[an] kişilerdir. (2015:228-229)

Foucault'un açıklamış olduğu üzere, 17. yüzyılda bir kişinin toplum nazarında değerli görülmesinde o kişinin ekonomik açıdan topluma kazandırdığı fayda temel etmendir, kişi işe yararlılığı ölçüsünde toplum tarafından benimsenir. Elizabeth Sawyer gibi yaşlı, sakat ve çalışacak gücü olmayan bir kadın ise varlığıyla toplum için sıkıntı oluşturur; çünkü toplum onun yaşamının yükümlülüğünü üstlenmek istemez. Toplumun benimsediği ekonomik ve sosyal yapı içerisinde yeri olmayan Sawyer doğal olarak içinde yaşadığı topluma yük olur. Bu durumda toplum tarafından ortadan kaldırılması kaçınılmazdır.

Andrea Rohlfs Wright "Witchcraft and Science in the Renaissance: *The Witch of Edmonton, The Late Lancashire Witches,* and Renaissance Attitudes toward Science" isimli makalesinde *The Witch of Edmonton*'da Sawyer'ın cadılıkla suçlanmasına dair başka bir sosyal etmene değinmiş ve 17. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan birey kavramını ele almıştır. Wright, oyunda birey kavramını hem içinde yaşadığı toplumun tek tip yaşam biçimini reddeden Sawyer hem de babasının topraklarını kurtarmak için Susan ile evlenmesi gereken Frank Thorney örnekleri üzerinden açıklamıştır. Wright, birey kavramının Edmonton toplumunda yarattığı kafa karışıklığı ve korkunun mevcut düzenin kendilerinden beklediğini reddederek kişisel tercihleri doğrultusunda yaşamayı seçen Elizabeth Sawyer'ın ve Frank Thorney'nin var olan düzene karşı bir tehdit olarak algılanmasına yol açtığını ifade

etmiştir. Bu nedenle her iki karakterin de kontrol altına alınması gereken birer tehlike unsuru gibi görüldükleri yorumunu yapmıştır:

> İçe kapalı bir yapısı olan Edmonton toplumu yalnızca toplumun kabul gören değerleri ile aynı doğrultuda bir yaşam sürmeyen, topluma yabancılaşmış durumdaki Sawyer'dan dolayı değil, hali hazırda Winnifride ile evli olan Frank'i Susan ile evlenmeye mecbur kılan ekonomik değişimden ötürü de kafa karışıklığı yaşar. […] [K]ontrol etme düşüncesi […] oyunun tamamında kendini gösterir. Toplum içerisinde yetkiyi elinde tutan erkekler, özellikle de Yaşlı Banks ve Yaşlı Thorney, […] Sawyer'ın yakalanmasıyla otoritelerini sağlamlaştırırlar. […] [T]oplumun erkek üyeleri kendi güçlerine tehdit oluşturan her türlü etmeni ortadan kaldırmak zorunluluğunu hissederler. (1996:227-228)

Wright'ın ifade ettiği gibi, geleneksel düzenin taleplerini karşılamayı reddedip kendi tercihleri doğrultusunda seçimler yapmak mevcut düzene karşı başkaldırı olarak algılanır ve bunu yapanlar sistemin temsilcileri tarafından kontrol altına alınmaya çalışılır, kontrol edilemedikleri zaman ise cezalandırılırlar. Ancak, bu noktada dahi erkek egemen değer yargılarının ikiyüzlülüğü açıkça kendini gösterir. Kendi kararı doğrultusunda Winnifride ile evlenen Frank Thorney, babasının isteklerine karşı gelemediği için Susan ile de evlenmek zorunda kalır. Frank, Winnifride ile kaçarken Susan'ın peşlerine düşmesi sonucu onu bıçaklayarak ölümüne sebep olduğu için çıkarıldığı mahkeme tarafından idam edilir; ancak geride kalan herkes onu affeder. Komşularının ağızbirliği yaparak kendisini cadılıkla suçlaması üzerine mahkemeye çıkarılan Sawyer hiçbir somut delil gösterilmeksizin idam edilir ve cadı olduğu resmiyet kazanır.

Katherine O'Mahoney, Meg F. Pearson ve Lisa Marie Templin gibi yazarların ele aldıkları gibi, Sawyer'ın sivri dili, küfür, beddua ve lanetleri onun cadılığının somut delilleridir; bu tarz bir konuşma biçimi kadına yakıştırılmaz.

Shulamith Firestone küfür etmenin neden kadınlara yakıştırılmadığını şu şekilde açıklamıştır:

> Küfür etmedeki iki yanlılığa gelince: Bir erkeğin dünyaya küfür etmesine bir şey denmez; çünkü dünya ona ait olduğu için lanetleme hakkı da onundur-oysa aynı küfür bir kadının, dünyanın sahibi olmayan eksik, yani bütünlenmemiş bir 'insanın' ağzından çıkarsa o küfür küstahlık sayılır; bu yüzden ya yersizdir ya daha kötü bir şeydir. (1993:98)

Firestone'un yorumundan hareketle söylenebilir ki küfür etmenin kadına yakıştırılmamasının nedeni küfür eden kadının erkeğe tanınmış bir ayrıcalığa sahip olmaya çalışmasıdır; çünkü küfür eden kadın üzerinde herhangi bir yetkisi ve gücü bulunmadığı halde dünya meselelerine karşı tepkisini ortaya koyar. Kadının küfür etmesi erkeğin yönetme gücüne bir başkaldırı olarak algılanır. Lisa Marie Templin *I'le Tell My Sorrowes Unto Heaven, My Curse to Hell: Cursing Women in Early Modern Drama* adlı tezinde küfür ve beddualaların oyundaki işlevine değinmiştir:

> [Bu oyunda] cadı[nın] kullandığı dil aşağılayıcı bir şekilde feminen olarak kabul edilen [cinsiyet] nitelikleri uğruna, idealize edilmiş cinsiyet normlarının reddi anlamına gelir. [Elizabeth Sawyer'ın] insanüstü gücü ile birleştiğinde bu [cinsiyet] nitelikleri, her ne kadar geçici de olsa, cadıya sosyal bir tanınırlık sağlar. Cadının sahip olduğu [bu] güç hiçbir şekilde Hâkimin yasal otoritesine denk değildir ve sonunda oyun, cadılığın cazibesine [kapılmanın] ve bir kadın için asi bir şekilde konuşmanın zararlarını gösteren bir uyarıya dönüşür. (2014:73)

Templin'e göre küfür ve beddualar cadılıkla doğrudan bağlantılıdır; çünkü cadı sahip olduğu doğaüstü güce bunlar sayesinde erişir. Tıpkı Marlow'un oyunundaki Dr. Faustus kutsal kitaplara küfür ettiğinde Mephistophilis'in ortaya çıkması gibi, Sawyer beddua edip doğaüstü herhangi bir güçten açıkça yardım istedikten hemen sonra Köpek ortaya çıkar ve emrine girmesi karşılığında Sawyer'a büyülü güçler vaat eder:

> Elizabeth Sawyer: Hâlâ canım çok sıkkın! Hâlâ eziyet görüyorum! Şu cimri Banks tüm sıkıntımın sebebi. Herkes benden bir hastalıkmışım gibi kaçıyor, her sınıftan, her cinsten insan benimle alay ediyor. Fare, yarasa, dağ gelinciği ve sansar biçimindeki ruhlar ile konuşan yaşlı kadınlar olduğunu duydum […]. Söylendiğine göre [bu hayvanlar] bu kadınların kanlarını emiyorlarmış. Ama bu kadınların bu ruhlar ile nasıl bir araya geldiklerini bilmiyorum. İyi ya da kötü herhangi bir güç bu cimriden nasıl intikam alabileceğimi bana öğretebilse kendimden vazgeçerim ve ömrümün sonuna kadar bu harap kulübede yaşlanmaya razı olurum, iyiliğe tövbe ederim, dua etmeyi bırakırım; bütün lanetleri, bedduaları, küfürleri ve iğrenç yeminleri ya da kötü olan her şeyi öğrenirim. [Y]eter ki şu cimriden, sürekli havlayıp beni ısıran, kanımı emip duran şu sokak köpeğinden intikamımı alabileyim. Bunun için bir cadı olmak ve bir cadı olarak kabul görmek gerekir. İntikam, utanç, felaket bu cimrinin yakasını bırakmasın!
>
> Köpek: Hey! Seni beddua ederken mi yakaladım? Artık benimsin! (Rowley, Dekker, Ford, 1999:55-56)

Beddualar ve lanetler Elizabeth Sawyer'ın cadılığının resmiyet kazanmasını sağlar. Beddualarından sonra beliren köpeğe tamamen teslim olan Sawyer kanı ile anlaşma imzalayarak onun emrine girer. "Anlaşma imzalanmadan önce [Sawyer'ın] cadı olduğundan şüphelenilebilir, […] Sawyer cadılıkla […] suçlanabilir; ancak her durumda [cadı olduğunu] reddedebilir. Fakat 'Seninim…tamamen seninim' dedikten sonra bir şüpheliden gerçek bir cadıya dönüştüğünü kabul etmiş olur" (Templin, 2014:78).

Elizabeh Sawyer yalnızca yaşlı, yoksul, bakıma muhtaç ve sivri dilli olduğu için değil, kendi bedeni üzerinden de şeytanlaştırılır. Oyun içerisinde bu duruma yer yer değinilir. Örneğin, II. perdede Sawyer "fakir, sakat, cahil ve eğri büğrü bir yay gibi olduğum için mi benden nefret ediyorlar?" (Rowley, Dekker, Ford, 2009:50) diyerek sakatlığının etrafındaki insanlarda uyandırdığı duyguya değinir. Aynı sahnede Yaşlı Banks, arazisine izinsiz girdiği için Sawyer'ı döver.

"Sawyer, […] bedeninden ve dilinden ötürü ürkütücü bir dişi olarak tanımlanır" (Ahmed, 2014:133). Bu durum Julia Kristeva'nın iğrençlik ile ilgili görüşleriyle açıklanabilir. Kristeva *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* başlıklı kitabında iğrençlik, beden ve temizlik kavramlarına şu şekilde değinmiştir:

> Beden, doğa karşısındaki borcunun hiçbir izini taşımamalıdır: Tamamen simgesel olabilmek için temiz olmalıdır. Temiz olduğunu kanıtlamak için üzerinde cinsel ayrımın ve/veya anneden ayrılmanın işareti olan sünnetten başka bir iz taşımamalıdır. Bunun dışındaki herhangi bir iz kirliye, ayrılmamış olana, simgesel olmayana ve kutsal olmayana bir aidiyet göstergesi olarak yorumlanacaktır. (2014:127)

Kristeva'ya göre kirlilik bir sınırın öteki yanını, marjını belirtir; iğrenç ise mevcut kurallara aykırı olandır. "[İ]ğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır. Hain, yalancı, vicdan azabı duymayan suçlu, utanma duygusu olmayan tecavüzcü, kurtardığını iddia eden katildir" (Kristeva, 2014:16). Oyun bağlamında ele alındığında Elizabeth Sawyer'ın bedeninin iğrençliği yaşlılık ve çirkinlikten ziyade bu bedenin yarattığı bilinemezlik, marjinallik ve buna bağlı olarak ortaya çıkan korku duygusundan kaynaklanır. Sawyer yalnızca aykırı yaşam biçimi ve sivri dilinden ötürü değil, bedeninden ötürü de toplumsal düzenin önünde bir tehdit unsuru olur.

Peter Stallybrass "Patriarchal Territories: The Body Enclosed" başlıklı makalesinde kadın bedeni ve konuşması arasındaki bağlantıya değinerek kadın bedeninin ve dilinin erkek egemen toplum tarafından neden tehdit edici görüldüğünü açıklamıştır:

> Bir kadın, bedenindeki açıklıklara dikkat çekerek bedeninin sahip olduğu yıkıcı tabiatı fark etmemizi sağlar: ağzını ve

> vajinasını. Eş olan bir kadın kocasının özel mülkü olarak kabul edildiği için kadınların denetiminin bu özel alanlarda yoğunlaşması şaşırtıcı bir durum değildir: ağız, iffet ve evin girişi. Bu nedenle, ağzın açıklığı, özellikle de çok konuşulduğunda, vajinanın açıklığını yansıtır. Konuşma ile ahlaksızlık arasındaki ilişki yasal söylemlerde ve kadınlara nasıl davranmaları gerektiğini öğreten kitaplarda sıkça yer alırdı. […] Sessizlik, kapalı bir ağız, iffetin işareti olarak kabul görür. Sessizlik ve iffet kadınların eve hapsedilmesiyle eş anlamlıdır. (akt. Cheng, 2010:128)

Stallybrass'ın bu görüşleri Elizabeth Sawyer'ın içinde bulunduğu toplumda neden bir tehdit unsuru olarak görüldüğünü açıklar niteliktedir. Elizabeth suskun bir kadın değildir ve uğradığı haksızlıklara konuşarak, küfürlerle, beddua ve lanet ederek karşılık verir. Elizabeth'in konuşkanlığından ve hazırcevaplığından etrafındakilerin hoşlanmamasının onun ağız açıklığını sembolik olarak ahlaksızlıkla ilişkilendirmelerinden ve evli olmadığı halde erkeklerle ilişkiye açık olduğu şeklinde algılamalarından ileri geldiği düşünülebilir.

The Witch of Edmonton ile ilgili değinilmesi gereken bir diğer önemli nokta oyun karakterlerinden biri olan Tom ismindeki köpeğin oyundaki işlevidir. Tom, Sawyer kendisine eziyet eden komşularından intikam almaya karar verip bunu açıkça dile getirdiği anda ortaya çıkar ve Sawyer'ın kanını emmesi karşılığında onun istediklerini yapar. Tıpkı *Dr. Faustus*'taki Mephistophilis gibi Tom'un da gücü sınırsız bir güç değildir. Sawyer Tom'dan Yaşlı Banks'ı öldürmesini istediğinde Tom böyle bir yetkisinin olmadığını, ancak Yaşlı Banks'ın hayvanlarına ve ürünlerine zarar verebileceğini söyler. Tom, Yaşlı Banks'a zarar vermesinin yanı sıra Sawyer'ın cadı olduğunu söyleyen komşusu Anne Ratcliffe'e dokunarak kadının aklını kaybederek ölümüne yol açar. Tom, Sawyer'ın isteklerinin büyük çoğunluğunu yerine getirip onun komşuları karşısında güç kazanmasını sağlayarak Sawyer'ın kendine olan güvenini arttırsa da son sahnede mahkeme Sawyer'ın idamına karar

verdiğinde, Sawyer'ın ona en çok ihtiyaç duyduğu anda, görevinin sona erdiğini söyleyerek onu yüzüstü bırakır. Son sahnede Cuddy Banks Tom'a gidip Sawyer'a yardım etmesini, aksi takdirde onun idam edileceğini söylediğinde Tom "[Sawyer] birini öldürdü, bu yaptığından ötürü ölmeyi hak ediyor. En kısa sürede asılmalı" (Rowley, Dekker, Ford, 1999:122) şeklinde cevap verir. Bu tavrı ile Tom, Sawyer'a yalnızca geçici bir güç sunar, Yaşlı Banks ve Yaşlı Thorney gibi o da mevcut düzene hizmet eder.

Son sahne ile ilgili değinilmesi gereken bir başka karakter hem Frank Thorney'nin hem de Elizabeth Sawyer'ın yargılanmasında görevli Hâkimdir. Hâkim, cadılığa karşı şüpheci bir tutum sergiler, Sawyer'ı büyü ile uğraşmayı bırakıp duaya yönelmesi yönünde teşvik eder. Yaşlı Banks, Bay Arthur Clarington ve köylüler Sawyer'ı dövmeye kalkıştıklarında onları durdurur, Old Banks Sawyer'ı boynunu kırmakla tehdit ettiğinde tehdit etmenin yasalara aykırı olduğunu, buna hakkı olmadığını söyler. Bu tutumu ile Hâkim cadılığa olan inancın düşüşe geçtiği 17. yüzyıl sonlarında cadılık karşıtı görüşleri ve kitapları ile tanınan Johann Weyer ve Reginald Scot'un cadılığa dair görüşlerini yansıtır. Wright, Hâkim ile ilgili olarak "[…] Hâkim karakterinde [cadılığa dair] bariz bir şüphe gözlem[lenir] ve [bu şüphe] […] Sawyer'a karşı derin bir sempati duy[ulmasına] [yol açar]. [Hâkim], geleneksel sistem[den] [yana bir tavır takınsa da], bu sistemin eksikliklerini görme[mizi] [sağlar]" (1996:228-229) diyerek Middleton'ın yaptığı gibi *The Witch of Edmonton*'ın yazarlarının da mevcut sistemin devamından yana bir tavır sergilediklerini ifade eder. Rowley, Dekker ve Ford da Middleton gibi kendi dönemlerinde kabul gören inanışlara alternatif olabilecek yeni durumlar

göstermektense var olan inanışları tekrarlamayı tercih etmişler ve bu inanışların yanlış olabileceğini söylemekle yetinmişlerdir.

Sonuç olarak, *The Witch*'te baş cadı Hecate ve onun cadı meclisinin üyeleri etraflarındaki erkekler tarafından cadı olarak görülen kadınların neden bu şekilde algılandıklarını gösterdikleri için oyunun dramatik kurgusu içerisinde önemlidirler. Düşes, Francisca, Florida ve Amoretta 17. yüzyılda cadı olduğuna inanılan kadınların sergilediği tarzda davranışlar sergilerler. Middleton, erkekler tarafından cadı olduğu var sayılan bu kadınlara herhangi bir ceza vermeyip onları cinsellik ile ilgili sınırları aşmaları durumunda başlarına nelerin gelebileceği konusunda uyarır. Cadılara karşı sert bir tavır içerisinde olmayan Middleton evliliğin ve kocasının kurallarına her durumda itaat eden Isabella'yı kadınlara bir rol model olarak sunarak 17. yüzyılda kadına dair kabul gören tipik söylemi yineler.

The Witch of Edmonton'da ise Elizabeth Sawyer'ı cadı olmaya iten nedenlerin içinde yaşadığı toplumun sosyo-ekonomik şartları olduğu konusunda araştırmacılar arasında fikir birliği bulunur. Tıpkı Middleton gibi Rowley, Dekker ve Ford da 17. yüzyıl sonlarında cadılık inanışlarında görülen azalmayı ve şüpheci yaklaşımı oyunlarına yansıtmışlardır. Final sahnesinde Hâkimin Elizabeth Sawyer'a olan ılımlı tavrı, onu köylülerin fiziksel ve sözlü saldırılarından korumaya çalışması ve yargılama sürecinin hukuk kuralları çerçevesinde devam etmesini sağlama yönündeki çabası bunun göstergesidir. Fakat tüm bu ılımlı tavrına rağmen Hâkim köylülerin ısrarı üzerine Sawyer aleyhinde karar vermek durumunda kalarak Sawyer'ın idamını öngörür. Her iki oyundaki cadı temsili dikkate alındığında, gerek Middleton'ın gerek Rowley, Dekker ve Ford'un oyunlarında 17. yüzyıldaki cadılık inanışlarına karşı kısmen de olsa şüpheci bir yaklaşım sergiledikleri; ancak mevcut

düzene aykırı davranan kadınları cadı olarak tasvir etmeleri bağlamında kendi dönemlerindeki kadına bakış açısını açıkça ortaya koydukları sonucuna varılabilir.

II. BÖLÜM

VINEGAR TOM VE *BYRTHRITE* OYUNLARINDA CADILIĞIN POLİTİK BOYUTU

Vinegar Tom'u gerek 17. yüzyılda gerek kendi döneminde yazılan cadılıkla ilgili oyunlardan ayıran önemli bir nokta cadı kavramının zaman içerisinde uğradığı değişimi ve kazandığı yeni anlamları açıkça ortaya koymasıdır. *Vinegar Tom*'da cadı avı kavramı tarihsel bir gerçekliğe atıfta bulunmak yerine günümüzde de kullanıldığı üzere kendinden olmayanı ötekileştirip kişiliksiz hale getirerek mevcut sistemin korunması yönünde uygulanan politikaları açığa çıkarır ve onları eleştirir.

Tarihsel olarak cadı imgesinin yeniden canlanması ve araştırmacıların ilgisini çekmesi İkinci Dalga Feminist Hareket'in ortaya çıktığı 1970'li yıllara denk düşer. Bu yıllar aynı zamanda kadınların "özel olan politiktir" (the personal is political) söyleminden hareketle hayatın her alanında kendi kişisel haklarını aramaya giriştikleri yıllardır. Bu söylem çerçevesinde 1970'lerde ortaya çıkan feminist anlayışın üzerinde durduğu konular ve bunların cadılık ve cadılarla olan bağlantısı şöyle açıklanabilir:

> Dönemin sloganı olan 'özel olan politiktir' ifadesi, kadınların kişisel deneyimlerinin toplumsallaştırılması çabasının dile getirilmesidir. Irk, sınıf ve politik görüş farklılığı gözetmeden bütün kadınlara açık olma iddiasıyla yola çıkan Bilinç Yükseltme Grupları hareketin önemli bir örgütlenme aracıydı. Bilinç Yükseltme Gruplarının en önemli misyonu tarih boyunca susturulmuş kadınları dillendirmekti. Kadınlar bu gruplarda, cinselliklerine, ev ve aile yaşamlarına, anılarına, fantezilerine ve umutlarına varıncaya kadar her şeyi ifade etme fırsatı bulurdu. […] Dönemin feminizmi kendi meşruiyetinin çok önemli bir kısmını özel olanla toplumsal olan arasında kurulan bağdan alır. Diğer önemli nokta ise tarihsel önyargıların reddidir. (*Mimesis*, 2006:xvi)

Gerek özel olanla toplumsal olan arasındaki bağ gerek tarihsel önyargıların reddi anlayışının bir sonucu olarak İkinci Dalga Feminizm'in temel amacı tarih boyunca susturulmuş, geri planda bırakılmış, hikâyeleri çarpıtılarak aktarıldığı için kendilerine önyargıyla yaklaşılan kadınların hikâyelerini yeniden, kadınların gözünden sunmak olmuştur. Bu nedenle cadılar bu dönemde feminist araştırmacıların, yazarların ve feminist tiyatro topluluklarının[21] ilgisini çeken bir konu haline gelmiştir.

Radikal feministler kadınların hayatın her alanında yaşadığı sorunların kaynağı olarak ataerkiyi sorumlu tutmuş ve erkeklerin dünyasına alternatif olabilecek, kaynağını kadınların ruhani gücünden alan yeni bir kültür yaratmanın peşinde olmuşlardır. Sue-Ellen Case, *Feminizm ve Tiyatro* başlıklı kitabının "Cadılar, Tanrıçalar ve Ritüeller" başlıklı bölümünde radikal feministlerin cadı imgesine yükledikleri anlamları şöyle açıklamıştır:

> Radikal feminizmin cadılara bakışı, çağdaş feminist cadıların ötesinde, tarihin derinliklerindeki cadılar hakkındaki gerçeklerin ve bu cadı tasvirlerinin gözden geçirilmesini de kapsar. İngiltere'de ve ABD'deki cadı avları, kadın düşmanlığıyla yapılmış kadın katliamları olarak yeniden yorumlanır. Ataerkinin cadılara zulmü, kadın cinselliğine duyulan korkunun, kadınların alternatif tedavi pratiklerinin bastırılmasının, kürtajın kaldırılmasının, yalnız yaşamayı seçen kadınların reddedilmesinin ve kadın topluluklarının yasaklanmasının somut halidir. Cadılar, otlarla şifa dağıtan iyileştiriciler, ekonomik bağımsızlıklarını sürdürebilmek için para karşılığı sağlık hizmeti veren fakir kadınlar, hâkim kültürün erkek

[21]"[...] 1971'de Los Angeles'ta Z. Budapest tarafından kurulan bir topluluğun [ismi] […] Susan B. Anthony Cadılar Meclisi [olarak belirlenmiştir]" (Case, 2010:112). […] "Brooklyn'de 1977'de kurulan The New Cycle Theatre [Yeni Çevrim Tiyatrosu] adını dişi bedenin çevrimlerinden, mevsimlerden, ayın evrelerinden, doğum ve yeniden doğumdan aldığını belirtir" (Case, 2010:114). […] "Adını [cadılardan] alan bir başka grup da Minneapolis'te 1973'te kurulan Circle of the Witch [Cadılar Çemberi] 'tir." (Case, 2010:115). […] "Ruhani olayların gösteri sanatçısı olarak bilinen Mary Beth Edelson, *Proposals for: Memorials to 9000 Women Burned as Witches in the Christian Era* [Teklifler: Hristiyan Dünyasında Cadı Olarak Yakılan 9000 Kadının Anısına, 1977] başlıklı bir piyes yazmıştır" (Case, 2010:117).

> egemen kurumlarına karşı diğer kadınların arkadaşlığını tercih eden kadınlar (veya yalnız kadınlar) olarak tasvir edilir. (2010:116)

Radikal feministlerin cadılara yaklaşımında olduğu gibi, Churchill *Vinegar Tom*'da cadıları, kendi cinselliğinin farkında olan ve bu farkındalıkla etrafındaki erkeklerin kendisinden korku duymasına yol açan, alternatif tedavi yolları hakkında bilgisi olup bu yolla para kazanan, kürtaj talebinde bulunan, evlenmeyi ya da hayatında bir erkeğin varlığını reddeden kadınlar olarak tasvir etmiştir. Churchill, "içinde hiç cadı olmayan ancak cadılıkla ilgili bir oyun yazmak istedim; kötülükle, histeriyle, ya da ruhun şeytan tarafından ele geçirilmesiyle ilgili değil; yoksullukla, aşağılanmayla, önyargıyla ve cadılıkla suçlanan kadınların kendilerini nasıl gördükleriyle ilgili bir oyun" (1985:130) sözleriyle oyunda cadılığın simgesel bir biçimde kullanıldığının altını çizmiştir.

Vinegar Tom'da cadı imgesinin önemli bir işlevi ataerkinin yaklaşık dört yüzyıldır kadınları kontrol altında tutmak için öne sürdüğü nedenleri ve bunların hangi şekillerde kadınların yaşamlarını zorlaştırdığını tarihsel bir bütünlük içerisinde gösteriyor olmasıdır. Churchill patriarkinin her çağda kadınları baskı altına alacak bahaneler ürettiğini şu cümlelerle vurgulamıştır:

> [C]adılık, işkencecilerin zihinlerinde varlık gösterir, 'cadılar', sıkıntılı dönemlerde Yahudiler ve siyahlar gibi günah keçisi olmuşlardır. Hristiyanlığın kadınlara karşı olan öğretisinin hangi boyutlarda olduğunu ilk kez fark ettim ve Ortaçağ'da kadına olan tutumla onlara karşı [günümüzde de] devam etmekte olan tutum arasındaki ilişkiyi gördüm. (1985:129)

Oyundaki bu tarihsel bağın vurgulanmasında Churchill'in epik tiyatronun özelliklerinden faydalanmış olmasının rolü büyüktür. Feminist tiyatro da epik tiyatro gibi politik bir tiyatrodur ve iktidar tarafından görmezden gelinen, ayrımcılığa ve sömürüye maruz kalan insanların hikâyelerini anlatır. Epik tiyatroyu

kuramsallaştırmış Bertolt Brecht "geçmişten gelenin bugünün somut koşulları içerisinden eleştirilmesi gerektiğine inanır: Brechtyen tekniklerin feminist transformasyonu sayesinde işte bu düşünce hayat bulur" (Reinelt, 2006:311). Zaman akışının bozulması, modern şarkıların ve modern kostümlerin kullanımı, epizodik anlatım gibi epik tiyatroya özgü unsurların feminist tiyatro ile kesişmesi *Vinegar Tom*'da tarihselleştirme fikrinde kendini gösterir. Tarihselleştirme yoluyla tarihsel süreç içerisinde eskimiş olan olgular ya da kabul gören değerler yeni dönemin bakış açısından eleştiriye açılır.

Janelle Reinelt "Brecht'in Ötesinde: Britanya'nın Yeni Feminist Tiyatrosu" başlıklı çalışmasında Churchill'in 20. yüzyıldaki kadın cinselliği sorunsalını cadıların cinselliği ile ilişkilendirerek konunun güncelliğine nasıl dikkat çektiğini şöyle açıklamıştır: "[Churchill], [a]nlatıyı tarihselleştirme fikrini kullanarak, cinselliği cadılar ve cadılığın tarihi içine yerleştirir, bu tarihin geleneksel yorumunu sorunsallaştırır ve bu tarz düşüncelerin günümüzdeki kılık değiştirmiş izlerine işaret eder" (2006:307). Churchill'in 20. yüzyıldaki kadın cinselliği sorunsalını cadıların var olduğuna inanılan bir dönemde kadın cinselliğinden duyulan korku ve nefret bağlamında yansıtması iki dönem arasında toplumun kadın cinselliğine olan önyargılı tutumunda bir değişiklik olmadığına vurgu yapar.

Churchill, 20. yüzyılda toplumun kadına bakış açısının 17. yüzyıldakinden çok farklı olmadığı gerçeğinin altını çizerek meselenin tarih ya da zaman değil, bir zihniyet meselesi olduğuna işaret edip sorunu tarihselleştirir. Churchill bu tarihselleştirmeyi oyundaki zaman akışını bozarak yapar. Michelene Wandor *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics* kitabında *Vinegar Tom*'da zaman kavramının ortadan kaldırılmasının ve şarkıların işlevini şu şekilde açıklamıştır:

> Oyuncular modern kıyafetler içerisinde [sahnede] belirerek, tarihsel bir olgu olan cadılık ile [toplumun] günümüz kadınlarına olan tutumu arasındaki paralelliğe dikkat çekmek için yazılmış şarkılar söyleyerek tarihi oyunu[n] [akışını] kesintiye uğratırla[r]. Bu aynı zamanda […] günümüz kadınlarının geçmişte yaşamış olan kadınların mücadelelerinden ve aralarındaki dayanışmadan dersler çıkarıp bunlardan faydalanmaları için bir araçtı[r]. Politik açıdan bakıldığında ise [zaman akışını bozmak] 17. ve 20. yüzyıl kadınları arasında bağlantı kurmayı […] sağl[ar]. (2005:60)

Şarkılarla zaman akışının kesintiye uğratılması Churchill'in *Vinegar Tom*'da izleyicilere iletmeyi amaçladığı asıl mesajın iletilmesinde kullanılan önemli bir araçtır. Bu sayede izleyici kadınların her çağda ataerkinin kurbanı oldukları gerçeği ile yüzleştirilir. Oyunda kullanılan modern kostümler, müzik ve şarkılarla oyundaki tarihsel bütünlük bozularak cadılara dair yüzyıllardır kabul gören tarihi bilgiler izleyicilere farklı bir bakış açısından sunulur. Geleneksel tiyatro formunun bozulmasıyla "[y]alnızca ağırlıklı olarak fakir ve toplum dışına itilmiş kadınların tarihi yeniden yaratılmaz, burjuva tarih yazımı geleneği bozulur ve Arthur Miller'ın *Cadı Kazanı* [22] (1952) gibi diğer (erkek) sosyalist anlatılara da karşı çıkılır" (Adiseshiah, 2005:18).

Churchill ataerkinin yüzyıllardır varlık gösteren acımasız bir anlayışa sahip olduğuna işaret eder ve ataerkil toplumda kurban edilmek için cadı olmanın gerekmediğini, herhangi bir kadın olmanın buna yetebileceğini belirtir:

[22]Orijinal adı *The Crucible* olan *Cadı Kazanı* Amerikalı oyun yazarı Arthur Miller'ın 1952 yılında yazdığı oyunudur. Oyunda, Salem cadı olaylarından yola çıkarak yazıldığı dönemde ABD'de pek çok kişinin komünist olmakla suçlanarak yargılanmasına neden olan McCarthycilik eleştirilir. Siân Adiseshiah "Utopian Space in Caryl Churchill's History Plays: *Light Shining in Buckinghamshire* and *Vinegar Tom*" başlıklı makalesinde *Cadı Kazanı*'nın *Vinegar Tom*'dan farklı olarak neden bir erkek anlatısı olarak değerlendirilebileceğini şöyle ifade etmiştir: "1692'de Salem'deki kızlar cadı olmasalar ve ataerkil hegemonyanın kurbanları olarak yansıtılsalar da yoğun bir şekilde işlenen McCarthycilik meselesi özünde iyi olan ancak yanlış tutumlar sergileyen […] John Proctor üzerinden ele alınmıştır. Abigail Williams ise güzellik, şehvet, hinlik, kararsızlık ve hilekârlık gibi nitelikleri yansıtır-bunlar erkek bakış [açısını] oluşturan tipik unsurlardır" (2005:18). Buna göre, oyunda cadılıkla suçlanan kızlara tarafsız bir bakış açısıyla yaklaşılmamış, bu kızların tutumları erkek bakış açısından izleyiciye/okuyucuya aktarılmıştır.

Bazen cadılar, yoksa kimi seçeceksiniz?

Bazen deliler, onları da kapatın gitsin.

Siyahlar, kadınlar ve sıklıkla Yahudiler.

Hepsi yok olup gitse ne kadar mutlu olurduk.

Yakacak bir şey bul.

Duman olsun gitsin.

Üzüntülerini de yak kurtul. (1985:154)

7. sahnede yer alan "Yakacak Bir Şeyler" isimli bu şarkıda cadıların toplumun günah keçilerinden yalnızca biri olduğu ifade edilmiştir. Şarkıda değinilen ve toplum tarafından mevcut sistemin dışına atılan diğer kesimler deliler, siyahlar ve Yahudiler olarak ifade edilmiştir. Bu üç kesimin mensupları tarihin belli dönemlerinde ve günümüzde toplumların otorite figürlerinin yoğun baskısına maruz kalmış olup Yahudiler örneğinde olduğu gibi kimi zaman bu baskı toplu kıyım derecesine varmıştır. Tarihçi Adolf Leschnitzer cadılar ve Yahudiler arasındaki bağdan şu şekilde söz etmiştir:

> 16. ve 17. yüzyıllarda Yahudi kıyımlarının yerini cadı kıyımları aldı. Bu süreç 19. ve 20. yüzyıllarda tersine döndü. Ortaçağ'ın sonlarında Yahudilere yapılan baskıyı konu alan [sahnelerin] dikkatleri başka yöne çekmek amacıyla da kurulduğu düşünülebilir. 14. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar geçen süre içinde cereyan eden ezici tutumdan, katliam ve sürgünlerden sonra, baskının yeni hedefleri cadılar ve büyücüler oldu. Çünkü Yahudiler gözden kaybolmuştu ve duygusal bir çıkış yolu bulmak gerekiyordu. Bu ihtiyaç cadılar ve büyücülerin hedef haline gelmesiyle karşılandı. (akt. Szasz, 2007:147)

Leschnitzer'in ifade ettiği gibi, toplum tarihin her döneminde sorumluluklarından kurtulmak için kendine bir günah keçisi yaratmıştır. Bu günah keçisinin hangi kesim olduğu içinde yaşanılan çağın kültürel ve sosyal koşulları içerisinde belirlenmiştir. Thomas S. Szasz, Leschnitzer'in yorumuna ek olarak önce Yahudiler, sonra cadılar

sonra tekrar Yahudiler olan bu günah keçilerinin yerini 20. yüzyılda modern psikiyatrinin kurbanları olarak ifade ettiği akıl hastalarının aldığını belirtmiştir:

> Günümüzde de bütün felaketler akıl hastalığına atfedil[ir]. Soyut olarak akıl hastalığı diye tanımlanan ve bu soyut kavramın somutlaştığı akıl hastası kişilerde simgelenen düşmana karşı silaha sarılma çağrısına kitleler, eskiden olduğu gibi, tepki ver[irler]. (2007:148)

Szasz'ın ifadesinden otoritelerin dönemin koşulları doğrultusunda seçtiği kurbanları düşman olarak görme konusunda toplumun da benimseyici bir rol üstlendiği anlaşılır. Otoritelerin ve kitlelerin ortaklığı sonucunda günah keçisi mekanizması işlevsel olabilir.

Vinegar Tom, oyun karakterlerinden Alice ile "metinde açıkça ataerkiyi simgelediği için Churchill'in kendisine bir isim vermeyip Adam demekle yetindiği siyahlar giymiş erkek arasında geçe[n]" (Sayın, 2008:30) sahne ile başlar. Alice, 20'li yaşlarının başında, bekâr, annesi ile yaşayan köylü bir kızdır ve babasının kim olduğunu bilmediği bir erkek çocuk sahibidir. Alice karakteri evliliğin, anneliğin ve cinselliğin ataerkil toplumda nasıl birer baskı aracına dönüştürüldüğünü ve kadınların hayatlarının bu kavramlarla nasıl sınırlandırıldığını ortaya koyar. Alice ile Adam arasında geçen oyunun ilk sahnesinde Adam, cinsellik üzerinden Alice'i korkutur, aşağılar ve bunu yaparken kadın cinselliğinden duyduğu korkuyu belli eder. Alice cinselliği gizlemeden, açıkça ve özgürce yaşar, onu bir günah olarak görmez. Oysaki Adam, Alice ile cinsellik yaşadıktan sonra Alice'in bu durumdan pişman olup suçluluk duymasını sağlamaya çalışır:

> Adam: Sence yaptığımız şey günah değil miydi?
>
> Alice: Günahsa bile umurumda değil.
>
> Adam: Böyle söyleme.

> Alice: Burada yaşıyor olsan sen daha kötüsünü söylerdin. Ne zaman mutlu olsam biri çıkıp günahtan bahsediyor. (Churchill, 1985:135-136)

Alice'in cinselliğinden dolayı utanç duymasını sağlamaya çalışmanın yanında Adam, kendini şeytan gibi tasvir ederek onu korkutmaya çalışır ve kendi cinsel gücünü vurgularken Alice'in bedeni üzerinde kurduğu hâkimiyete de dikkat çeker. Alice, V. sahnede arkadaşı Susan ile yaptığı konuşmada "Vücudumdan nefret ediyorum" (Churchill, 1985:146) diyerek ataerkil toplumun kadın bedeni üzerindeki iktidarına işaret eder:

> Alice: Vücudumdan nefret ediyorum. […] Her ay kana ve bundan kurtulmanın hasta olmak ya da hamile kalmak dışında bir yolu yok, bunlardan kurtulmanın da acıdan başka bir yolu yok. Yaşlanana kadar bunlardan kurtulabilmenin bir yolu yok, yaşlanmaksa daha kötü. Annemi üzerini değiştirirken görmeye tahammül edemiyorum. (Churchill, 1985:146)

Alice'in bedeni ona ataerkil toplumda ikincil konumdaki varlık olan kadın olduğunu hatırlatır ve yalnızca acı verir. Kate Millet'ın *Cinsel Politika*'da değindiği gibi, "[a]taerkil inançlar ve koşullar, kadındaki fiziksel benlik duygusunu öylesine zehirler ki, kadın fiziksel varlığını giderek gerçekten bir yük olarak görür" (2011:84). Kendi bedenini yük olarak görmesinin yanı sıra annesinin bedeni de Alice'i rahatsız eder. Bu durumun nedeni olarak Alice'in yaşadığı yoksulluktan annesini suçlaması düşünülebilir. Başka bir açıdan bakıldığında ise Alice annesinin bedeninden çirkin bir obje olarak rahatsızlık duyar; çünkü annesini olmasını istediği gibi genç ve güzel bulmaz. Naomi Wolf *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women* kitabında kadına atfedilen güzellik olgusunu şöyle açıklamıştır: "[Ataerkil toplumun gençlik ve güzellik] mit[i] kuşakları ayrıştırır […]. [Genç] kadına güzellik, süslenme ve çekicilik konularında annesinin öğretilerini reddetmesi öğretilir, [anne] başarısız olmuştur-çünkü yaşlanmıştır" (2002:74). Bu bağlamda, Alice'in annesinin

bedeninden nefret etmesi annesinin ataerkinin oluşturduğu güzellik normlarının dışında kalmasıyla ilişkilendirilebilir.

Oyunda temsil edildiği şekliyle kadın bedeni erkek egemen toplumda yalnızca bir arzu nesnesi olarak görülür, bu durum kadın işkence görüyorken dahi değişmez. Oyunun ilk sahnesinde Adam, Alice'e İskoçya'da bir cadı yakma olayını izlediğini büyük bir zevkle anlatır ve oyunun sonunda kendisinin de aynı duruma düşeceğinden habersiz olan Alice büyük bir ilgiyle onun anlattıklarını dinler:

> Adam: İskoçya'da bir cadının yakılışını izledim.
>
> Alice: Sen mi? Gerçek cadı mı? Gerçek bir cadı mıydı?
>
> Adam: Gerçekten yakıldı.
>
> Alice: İçinden siyah yarasalar gibi ruhlar çıktı mı? Gökyüzü karardı mı? Bir sürü cadı hikâyesi duydum. Komşu köyde de cadı olduğu söylenen biri var, ama görmeye değmez. Geceleri süpürge üzerinde uçuyor muymuş? Sen onun uçtuğunu gördün mü?
>
> Adam: Yandığını gördüm.
>
> Alice: Anlatsana, ne söyledi?
>
> Adam: Konuşamadı. Sorguya çekiliyordu. Bir kordonla kafasını sıkıştırdılar. Kazığa arabayla getirildi ve adamlar onu kaldırdılar, kazığa bağladılar.
>
> Alice: Altına odun atıldı mı, ateş yakıldı mı? Ben olsam çığlık atardım, en ufak şeylere bile ağlıyorum.
>
> Adam: Çığlık attı.
>
> […]
>
> Alice: Onu izlemek hoşuna gitti mi?
>
> Adam: Evet, galiba. (Churchill, 1985:136-137)

Gülşen Sayın, Alice ile Adam arasında geçen bu konuşmayı Laura Mulvey'in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" başlıklı makalesinde anlattığı seyretmenin psikolojik boyutundan yola çıkarak analiz etmiştir. Mulvey'e göre "kadın sinemada

ve tiyatroda (gerçek yaşamda olduğu gibi) konuşan özne değil, erkek öznenin bakması için oraya konmuş, seyredilecek bir nesnedir" (akt. Sayın, 2008:31). Sayın, bu görüşten yola çıkarak oyunla ilgili şu yorumu yapmıştır: "Mulvey'in, kapitalist sömürü düzeni içinde kullanılan kadın bedeni için yaptığı bu yorumu Churchill farklı bir açıdan alarak tarihselleştirir. Kadın bedeninin, işkence altında bile olsa, insanlık tarihi boyunca haz veren görsel malzeme olarak kullanılmasını kınar" (2008:31). Bu durum Churchill'in oyunda Brecht tiyatrosunun özelliklerinden faydalanmış olması ile yakından ilgilidir. Bu bölümün başında belirtildiği gibi, Churchill 20. yüzyılda kadın cinselliği sorunsalını ele alırken bu konuyu 20. yüzyılın koşulları çerçevesinde değerlendirmek yerine 17. yüzyılın koşullarında değerlendirmeyi tercih etmiş ve kullandığı modern kostümler, müzik, dans, şarkılar gibi epik tiyatro unsurları ile zaman akışını kesintiye uğratarak zaman kavramını ortadan kaldırıp sorunun evrenselliğine dikkat çekmiştir. Böylece yazar, kadın cinselliğinin yalnızca oyununu yazdığı 20. yüzyılda değil, tarihin her döneminde sorunsallaştırıldığı mesajını iletmiştir. Alice ve Adam arasında geçen yukarıdaki sahnede de kadın bedeninin her koşulda ve tarihin her döneminde izleyene zevk veren görsel bir malzeme olduğu düşüncesi vurgulanır.

Oyunda Alice'i, diğer karakterlerle birlikte, cadı konumuna düşüren etmenlerden biri ataerkil toplumu temsil eden Adam karakterinin sözleriyle açığa çıkan kadınların cinsel kategorilere ayrıştırılması gerçeğidir. Alice, Adam'ın anlattıklarından yola çıkarak Londra'da ya da İskoçya'da daha özgür bir yaşam süreceğine inandığı için Adam'dan kendisini bu yerlerden birine götürmesini istediğinde Adam'ın tepkisi toplumun kadınları ne şekilde sınıflandırdığına ayna tutar:

Adam: Seni yanımda mı götüreyim?

Alice: Lütfen, sana hiç sorun çıkarmam.

Adam: Bir fahişeyi? Bir fahişeyi mi yanımda götüreyim?

Alice: Ben fahişe değilim.

Adam: Nesin o zaman? Kendini nasıl tanımlıyorsun? Bir eş ya da dul değilsin. Bakire hiç değilsin. Ne olduğunu söyle bana. (Churchill, 1985:137)

Adam'ın değindiği bu cinsel kategoriler oyundaki diğer kadınları da kapsar. Her bir kadın toplum tarafından kendine biçilen rolün getirdiği sıkıntıları yaşar, yaşamı bu rolün gerekliliklerine göre sınırlanır. Örneğin, yaşlı bir dul olan Joan tekrar evlenmek istemesine rağmen evlenemez. Onun yeniden evlenmek ve cinselliğini sürdürmek istemesi toplum tarafından yaşlı ve dul bir kadına yakıştırılmaz. Susan ise eş olmanın kendisine yüklediği sorumlulukların dışına çıkamaz ve kendi başına karar alamaz. Susan, kocasının onayı olmadığı için sağlığı için risk oluşturan hamileliklerini sonlandıramaz. Bu cinsel kategorilerin hepsi oyunda temsil edildiği gibi kadınların hayatını sınırlar ve zorlaştırır.

Ataerkil toplumun kadın algısına uymayan ikinci karakter Alice'in annesi Joan'dır. Joan 50 yaşında, kızı ve torunu ile yaşayan fakir bir duldur. Joan, kendisini döven eski kocasının ölümünden memnun olsa da fakirliğinden kurtulmak için yeniden evlenmek ister. Joan'ın evlenmek istemesinin bir diğer nedeni de cinsel yaşamına devam etmek istemesidir. Üçüncü sahnede yer alan "Kimse Şarkı Söylemiyor" isimli şarkıda Joan'ın durumundan şöyle bahsedilmiştir:

Kanımı donduran
Yaşlı bir kadına rastladım.
Yaşlısın diye cinsellik yaşamak istemiyorsun
Diye bir şey yok dedi. (Churchill, 1985:142)

Joan, toplumun onun yaşındaki dul bir kadından beklediği biçimde davranmayıp cinsellik konusundaki isteğini açıkça ortaya koyar. Mohammed Reza Modarres Zadeh ve Helen Quliaeinia "Caryl Churchill's *Vinegar Tom*: Beyond Feminism?" başlıklı makalelerinde Joan'ın hangi gerekçelerle cadılıkla suçlandığını şöyle açıklamışlardır:

> Ataerkil toplumun Joan'ın durumundaki bir kadından beklentisi bir köşede sessizce oturup keyifle torunlarını izleyen, ara sıra sevecen bir şekilde onları azarlayan bir büyükannedir: 'birisinin büyükannesi değilsen,/yaşlandığında kimse seni sevmiyor. Çeneni kapalı tutmadıkça/kimse seni sevmiyor' […]. Ancak, Joan için böyle bir durum söz konusu değildir. [Joan] Alice'e şöyle der: 'İkimiz de birer koca bulsak çok daha iyi durumda oluruz' […]. Bir kocası olsun ister ve böyle bir istek diğer insanların 'kanını donduracak' olsa bile bunu açık açık söylemekten çekinmez. […] Joan fakirdir. Joan içki içer. Joan bir kocası olsun ister. Böylelikle cadılık suçlamaları için ideal bir aday konumuna gelir. (2013:311)

Joan, hayatını sürdürebilmek için komşuları Margery ve Jack'ten ekmek ve yoğurt mayası ister ve isteği geri çevrildiğinde ekonomik olarak kendisinden daha iyi konumda olan komşularına beddua ederek sivri dilini ve kindarlığını ortaya koyar. Joan'ın Tom isimli kedisi[23] ile beraber köy halkının başına gelen sıkıntıların sorumlusu olduğuna inanılır. Komşuları Margery ve Jack Joan'ı hayvanlarına ve yiyeceklerine zarar verdiği gerekçesiyle cadılıkla suçlarlar. Jack, Joan'ı cinsel gücünü yok etmekle de suçlar. Bu suçlamalar Joan'ın asılmasına sebep olur; Joan yargılama sahnesinde cadı olduğunu itiraf eder. Joan'ın cadı olduğunu kabul etmesi ile ilgili John Basourakos "Witches, Matriarchs, and Whores: Casting Intrasexual

[23]Cadılıkla suçlanan kadınların yardımcı hayvanları çoğunlukla kediler olurdu. Bu durumu Gillian Tindall *A Handbook on Witches* isimli kitabında kedilere dair antik inançlardan yola çıkarak şöyle açıklamıştır: "[…] Mısır'da kediler kutsal [sayılırdı]. Kediler [bereket tanrıçası] Isis'in enkernasyonu olarak kabul edilirdi […]. [Bereket tanrısı] Osiris'ten (Ra) dolayı kediler Güneşle de ilişkilendirilirlerdi […], bu nedenle kediler doğurganlığı temsil ederdi. Kediler, inek başlı tanrıça Hathor ile de ilişkilendirildikleri için tarım ürünleri ve yağmurla da bağlantılı sayılırlardı. Daha da önemlisi, kediler ay ile ilişkilendirilirdi […]. Kıvrıldıkları zaman oluşan halka sonsuzluğun, daimi bir yaratımın sembolü olarak görülürdü" (akt. Dworkin, 1974:146).

and Intersexual Oppression in Caryl Churchill's *Vinegar Tom*" başlıklı makalesinde şu yorumu yapmıştır:

> [O]yundaki cadıların bazıları ikna, baskı, korku ve/ya da suçluluk hissi neticesinde kendilerini cadı olarak görürler. Cadı imgesi kadın karakterlere her zaman zorla kabul ettirilmeye çalışılmaz, korku ve baskı sonucunda-özellikle de yargılanma sahnelerinde-kadınlar cadı olduklarını kendiliğinden kabul eder ve ona sığınırlar. […] Sözde delillerin baskısı altındaki Joan cadılığını detaylı bir biçimde anlatır. (2012:281)

Öleceğini anlayan Joan cadılığı kabullenerek kendisini suçlayan komşuları ve toplum karşısında ilk ve son kez güç sahibi olur. Siân Adiseshiah bu durumu "ütopik bir güç fantezisi" (2005:23) olarak tanımlamıştır. Joan, köyde son on yılda meydana gelen tüm talihsizliklere yol açanın kendisi olduğunu kabul ederek bir anlığına da olsa köylülerin gözünde bir otorite figürüne dönüşür.

Oyunda kurgulanan ataerkil toplumun kurban ettiği üçüncü kadın Susan'dır. Susan, 20'li yaşlarının başındadır ve oyundaki evli olan tek kadındır. Üç küçük çocuk sahibi olan Susan birkaç düşük yapmıştır ve dördüncü bebeğine hamiledir. Susan karakterinin önemi oyunda bir kadının toplumun kendisinden beklediği biçimde davranıp yaşantısını yalnızca evlilik kurumunun kuralları ile sınırlaması durumunda onu bekleyen sonu göstermesidir. Susan, bebek sahibi olmak istememesine rağmen kocasının istemesi nedeniyle sürekli hamile kalır ve üst üste düşük doğumlar yapar. Yaşadığı düşükler sebebiyle hayati tehlike atlatan Susan'ın doğum ve doğum sancısı ile ilgili düşünceleri onun bedeninin kocası tarafından kontrol edilip sömürüldüğünü ortaya koyar:

> Susan: Doğum sancısının kadına günahlarından dolayı gönderildiği söyleniyor. Geçen sefer kiliseye gittikten sonra bu konudan yakındım, [kocam] bu günahı dünyaya getiren Havva'yı düşünmem gerektiğini söyledi. Kadınların erkekleri

> nasıl baştan çıkardıklarını ve doğum sancısıyla tanrıya bunun bedelini ödediklerini düşünmeliymişim. Yani, sancıdan kurtulmaya çalışırsak tanrıya karşı gelmiş oluruz. (Churchill, 1985:146)

Susan'ın doğum sancısını bu şekilde yorumlaması Hristiyanlık öğretisinin kadına bakışının bu öğretiyi benimseyen ataerkil toplumun üyeleri tarafından kadın bedeni gibi sadece kadınları ilgilendiren konularda söz sahibi olmak için nasıl kullanıldığını gösterir. Bu türden bir baskı Susan'ın kişilik algısını bozar ve onu kararsızlığa düşürür. Gerçekte yeni bir bebek sahibi olmak istemeyen Susan'ın sık sık hamile kalması sağlığı için de büyük tehlike oluşturur. Kürtajın günah olduğuna inandırıldığı için hamileliğini sürdürür ve bu durumdan dolayı sürekli bir mutsuzluk, huzursuzluk ve yorgunluk yaşadığını ifade eder. Bedeninden nefret ettiğini açıkça belirten Susan, karnındaki bebeğin kendisinde yarattığı parçalanmışlığı açıkça dile getirir: "Onu istemiyorum; ama ondan kurtulmak da istemiyorum. Ondan kurtulmak istiyorum; ancak ondan kurtulmak için hiçbir şey yapmak istemiyorum" (Churchill, 1985:155).

Alice ve Ellen'in kendisini bebekten kurtulması yönünde teşvik etmesi sonucu Ellen'in hazırladığı karışımı içerek hamileliğini sonlandıran Susan, bu kararından eşine bahsetmez ve bu sebeple büyük bir suçluluk duyar. Susan günah işlediğine inandığı için kendisine yöneltilen cadılık suçlamalarını kabul eder ve bunun sonucunda da "Susan'ın benliği ataerkinin kadınlık ideali[ne] [uyabilmek uğruna] parça parça olmuş durumdadır" (Zadeh ve Quliaeinia, 2013:312).

Susan yalnızca kendisinin cadı olduğunu söylemekle yetinmeyip yakın arkadaşı Alice'in de cadı olduğunu cadı avcılarına söyleyerek kendisi ile birlikte Alice'in de sonunu hazırlar. Asılmaları durumunda kurtulacaklarına ve

günahlarından arınacaklarına inanan Susan hakkında Janelle Reinelt şu yorumu yapmıştır:

> Susan egemen ve sosyal dini kodları içselleştirerek cadılığı bilmese de cadı olması gerektiğini hisseder. Susan ekonomik ve etik kodları birleştirmesiyle kadınların üzerindeki baskının nasıl bilincinde olmadığını, kendileri ve diğerlerini nasıl kurbanlaştırabildiklerini gösterir. (2006:308)

Susan karakteri ile Churchill kadınların bilinçlenmelerinin önemini vurgulamıştır. Toplumun kendisine koyduğu yasakların, kuralların ve kadınların hayatları konusundaki düzenlemelerin altında yatan nedenlerin farkında olmayan bir kadın ataerkinin mevcut söylemlerini benimseyip içselleştirir ve bu zihniyetle yetiştirilen kuşaklar bu söylemlerin kurbanı olabilirler. Dolayısıyla kendi hakları ve kendisine uygulanan kısıtlamalar konusunda bilinçsiz olan bir kadın ataerkinin gücü karşısında diğer kadınları da tehlikeye atar. Bu durum oyunda Joan ve Alice'in anne-kız ilişkisinde göze çarpar. Joan'ın bilinçsiz bir anne oluşu Alice'in yaşamını olumsuz etkiler. Alice de Joan gibi rahat bir hayat için bir erkeğin varlığını gerekli görür ve kendisini yalnızca cinsel bir obje olarak gören Adam'la kaçmayı düşünür.

Ataerkil toplumun kendi devamlılığı önünde tehdit unsuru olarak görüp kurban ettiği diğer bir kadın Ellen'dir. Ellen 35 yaşında bekâr bir kadındır ve çeşitli otlarla şifa dağıtır, istenmeyen hamileliklere son verir. Ellen aslında cadılık ya da büyücülük yapmadığı halde kadınlara yasaklanmış olan bir alana, tıp alanına, girdiği için ataerkil toplumun gözünde tehlikeli bir kadındır. Oyunun geçtiği dönemde "[t]ıbbi tedavi yalnızca erkeklere özgü bir alandır; [bu nedenle] [Ellen] tehlikeli bir alana girmiştir" (Zadeh ve Quliaeinia, 2013:312). Ellen, oyunda ataerkil zihniyeti temsil eden doktor figürüne karşıtlık oluşturur. Modern tıbbi yöntemlerle tedavi uygulayan doktorun tersine Ellen geleneksel doğal tedavi yöntemlerini uygular.

"Bilimsel kurallara göre hareket eden doktordan farklı olarak Ellen [hastasına] seçenekler sunar" (Adiseshiah, 2005:20). Ellen Susan'a bebeğini doğurmak istemiyorsa doğurmaması gerektiğini, bu kararın kendisine ait olması gerektiğini söyler. Diğer taraftan, ataerkil düzenin gerçeklerinin farkında olan Ellen Betty'e evlenmesini salık verir, bunun bir kadın için en güvenli yol olduğunu söyler. Ellen, Susan'ın bebeğini düşürmesine yardım ettiği için cadı olduğu öne sürülerek tıpkı Joan gibi asılarak öldürülür. Siân Adiseshiah "Utopian Space in Caryl Churchill's History Plays: *Light Shining in Buckinghamshire* and *Vinegar Tom*" isimli makalesinde Ellen'in kulübesini kadınlar için ütopik bir mekân olarak değerlendirir. Burası, kadınlar için ataerkil baskı ve zorlamalardan kısmen de olsa kaçabilecekleri, kendilerini özgür ve güvende hissedebilecekleri bir yerdir.

Vinegar Tom'da ataerkinin son kurbanı olarak bir toprak sahibinin kızı olan 16 yaşındaki Betty karakteri dikkat çeker. Betty'nin ailesi onu zengin bir koca adayı ile evlendirmek ister. Betty ise evlenmeyi istemez, Margery ile Jack'in bahçesine giderek çocukken orada özgürce koşup oynadığı, kimsenin kendisini eve hapsetmediği günleri anımsar. Ellen'ın kulübesi Betty'e çocukluk günlerini hatırlatır ve bu nedenle Betty Ellen ile birlikte kulübede vakit geçirmekten hoşlanır. Büyüyüp ailesinin gözünde evlenebilecek yaşa gelen Betty her kadın gibi sistemin içerisine atılmaya çalışılır. Ailesinin kendisi için uygun gördüğü erkekle evlenmek istemeyen Betty ailesi tarafından doktora götürülerek tedavi edilmeye çalışılır; çünkü ailesinin gözünde kızlarının evlenmeyi reddetmesi normal bir durum değildir ve sebebi bulunarak sorun çözülmeli, her kadın gibi Betty de evlenerek sisteme dâhil olmalıdır. Betty'i muayene eden doktorun teşhisi histeridir:

> Doktor: Histeri, bir kadının zayıflığıdır. Histeron, Yunanca'da rahim anlamına gelir. Vücuttaki fazla kan diğer salgıların kimyasını bozarak vücut yapısında dengesizliklere sebebiyet verir. Vücut içerisinde her ay oluşan zararlı gazlar beyine kadar yükselir ve hastanın gerçek hisleri ile uyuşmayan davranışlara neden olur. [Fazla] kan akıtıldıktan sonra arınacak […] [ve] yakında evlenebilecek duruma geleceksin. (Churchill, 1985:149)

Ataerkil zihniyetin temsilcisi konumundaki doktor fazla kanın vücuttan atılması sonucu Betty'nin normale döneceğine ve evlenmek isteyeceğine inanır. "Dönemin sağlık sektörünü tekeline geçirmiş olan erkek doktor, dönemin tıp bilgisi(zliği) ile hiç tanımadığı ama tanıdığını sandığı kadın bedenine böyle hükmeder" (Sayın, 2008:35). Elin Diamond *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater* kitabında histeri konusuna şöyle yer vermiştir:

> Göstergebilimsel ve söylemsel açıdan, histerik her zaman düşmüş bir kadındır. Yunanlı doktorların 'hastalığa' rahim (hysteron) adını vermelerinden bu yana, histerik kadın yalnızca aile ve kültür içerisindeki onaylanan rollerini sarsan cinsel sapkınlıklarla değil, nedeni açıklanamayan belirtiler göstermekle de suçlanmıştır. Hiçbir tıbbi anlatım bazıları ya da tamamı beklenmedik biçimde yok olan, ya da yıllarca süren, çok çeşitli belirtileri içeremez-depresyon, çekilme, kontrol edilemeyen kahkaha ve ağlama nöbetleri, kas tikleri, nefes darlığı, yoğun öksürük, körlük nöbetleri, dilsizlik, kusma, deride uyuşma, yürüme zorluğu, titreme, sağırlık, sinir ağrıları, kol ve bacaklarda kasılmalar, tüyler ürperten hastalık nöbetleri ve felç. Bu belirtilerin nedenlerini açıklayamayan doktorlar Galen'den[24] bu yana kadın biyolojisini suçlamışlardır. Kadının 'doğası' gereği hastalıklara eğilimli olduğu fikri histeri konusundaki tıbbi söylemin büyük bir kısmının temelini oluşturur; bu görüş özellikle reglin ve hamileliğin kan seviyesinde düşüşe yol açarak zihinsel işleyişi, dolayısıyla da ahlaki gelişimi bozduğunu düşünen 18. ve 19. yüzyıl doktorları arasında çok revaçta idi. Bu düşünce biçimi kendi içerisinde tekrarlayan bir ifadeye dönüşür: Kadınlar kadın oldukları için histeriktirler. (2006:8)

[24]Bugünki Bergama topraklarında doğup yaşamış olan Galen (129-216) Antik Roma'nın önde gelen doktorlarından biri olarak kabul edilir.

Diamond'un ifadeleri Antik Çağ'dan bu yana histerinin nedenlerinin bilimsel ve tıbbi zeminde açıklanmak yerine kadın biyolojisine ve anatomisine yüklendiğini, kadınların sırf kadın oldukları için histerik olmakla yaftalandıklarını açıklar. *Vinegar Tom*'daki doktor Betty'nin evlenmek istememesini histeriye yorarak onu dönemin histeri tedavisinde kullanılan kan akıtma yöntemiyle tedavi etmeye çalışır. Bu yönüyle doktor bilimsel bir tavır sergilemekten çok uzaktır.

Histeri en eski çağlardan beri kadın cinselliği ile ilişkilendirilmiştir. Örneğin, "Hippocrates […] histerideki belirtileri doyurulmamış (tatmin edilmemiş) uterusun kadın bedeninde dolaşarak gezinmesi ve bir yerde yerleşmesine bağlamıştır" (Kâhya, 1975:415). "Ortaçağ'da […] birçok ruh hastalı[ğı] gibi histeri de şeytanlar tarafından tutulmaya (possession) bağlanıyor ve şeytana tutulmuş olan hastalar büyücü […] damgası ile diri diri yakılıyorlardı" (Kâhya, 1975:415-416). 19. yüzyıl sonlarından itibaren Freud'un histeri konusundaki görüşleri önem kazanmaya başlamıştır. Freud, Breuer ile birlikte kaleme aldığı *Histeri Üzerine Çalışmalar* (1895) başlıklı kitabında histeriyi çocukluk döneminde bilinçaltında bastırılan birtakım duyguların yol açtığı, genellikle cinsel kökenli bir ruhsal hastalık olarak tanımlamıştır. Freud'a göre "[t]emelde yetersiz doyumdan ileri gelen […] belirli cinsel huzursuzluklar, […] erkeklerde histeriye değil, anksiyete nevrozuna yol açmaktadır" (Freud ve Breuer, 2001:298). Bu nedenle histeriye yakalananlar çoğunlukla kadınlardır.

Histerinin çoğunlukla kadınlarla ilişkilendirilmesi ve Freud gibi psikanalistlerin nedenini tam olarak teşhis edemedikleri fiziksel rahatsızlıkları histeri olarak değerlendirmeleri bazı araştırmacılar tarafından eleştirilmiş ve kadınlara karşı önyargılı bir tavır olarak kabul edilmiştir. Amerikalı psikiyatrist ve psikanalist

Thomas S. Szasz *Yalanlar Bilimi Psikiyatri, Psikoterapi Miti* ve *Deliliğin İmalatı: Engizisyon ve Akıl Sağlığı Hareketi Üzerine Karşılaştırmalı İnceleme* isimli kitaplarında ruhsal hastalık kavramına, modern bir bilim dalı olarak psikiyatrinin varlığına ve ilkelerine, psikanaliz, psikoterapi gibi tedavi yöntemlerine ağır eleştirilerde bulunmuştur. Szasz'ın eleştirilerinin hedeflerinden biri de Freud ve Charcot [25] gibi psikanalistlerin histeri konusundaki görüşleridir. Szasz akıl hastalığının mit olduğunu ileri sürer. Buna göre, hastalık kişinin bedeninde görülen anormal biyolojik durumlardır. Akıl hastalığı ise hastalığa atfedilen kol ve bacakları hareket ettirememe vb. davranışları taklit ederek hastalık varmış gibi davranmaktır. Bu görüşe göre histeri de bir taklittir. Szasz, "histerinin insanın neredeyse sonsuz taklit kapasitesinin bir örneği" (2013:20) olduğunu öne sürmüş ve Charcot ve Freud gibi psikanalistleri bedenin gerçek tıbbi rahatsızlıkları ile ruhun uydurma bozukluklarını birbirine karıştırmakla itham etmiştir:

> Charcot ve Freud somatik patolojik hastalık ölçütünü terk ederek, bedenin gerçek tıbbi bozukluklarını (hastalıklar) 'aklın' sahte psikiyatrik bozukluklarından (hastalık olmayanlar) ayırt eden empirik-rasyonel temeli tahrip ettiler. Modern psikiyatri bu tahribatın zehirli yıkıntıları üzerine inşa edilmiş dev bir binadır. (2013:16)

Szasz, modern psikiyatriye yönelik bu eleştirisini *Deliliğin İmalatı*'nda Ortaçağ ve Yeniçağ'ın cadı avlarıyla ilişkilendirmiştir. Modern psikiyatrinin Avrupa'da dine olan bağlılığın düşüşe geçtiği 18. yüzyılda gelişmeye başladığının altını çizmiş ve psikiyatristin cadılık sorgulamalarındaki engizisyon mahkemesi üyesinin modern dönemdeki karşılığı olduğunu ifade etmiştir. Szasz, Ortaçağ ve erken modern

[25] Jean Martin Charcot, 1825-1893 yılları arasında yaşamış Fransız nörolog. Modern nörolojinin kurucusu olarak kabul edilir.

dönemde görülen cadı avları ile psikiyatri arasında uygulama yöntemlerinin benzerliğine dayanan doğrudan bir ilişki olduğunu söylemiştir:

> Engizisyon ve Kurumsal Psikiyatri farklı ekonomik, ahlaki ve sosyal koşullardan doğduğu halde edimleri karşılaştırılabilir. Her iki kurum da zora ve zorlu tedavi yöntemlerine başvurur. Engizisyoncu, kâfiri tedavi ederek ruhunu kurtarmak ve kiliseye geri kazandırmak ister; psikiyatrist ise hastasının zihnini forma sokmak ister, böylece toplumunu delinin yarattığı tehlikeden korur. Psikiyatri gibi engizisyonun da alanı epidemiyolojidir; asıl ilgilendiği konu büyücülüğün yayılması olasılığıdır; Engizisyoncunun başlıca görevi teşhistir: Kimin büyücü olduğunu ve kimin olmadığını saptar ve son olarak Engizisyoncu tedavi etme yetkisine sahiptir: Şeytan çıkarır ve insanların ruhunu kurtarır. Diğer tarafta cadı anormallik zannıyla aşağılanır, cadı olup olmadığının anlaşılması için bazı teşhis yöntemlerine maruz bırakılır ve sonunda kendi iyiliği için özgürlüğü, çoğunlukla da hayatı elinden alınır, tıpkı akıl hastası gibi… (2007:59-60)

Szasz'ın yorumundan hareketle gerek cadı sorgulamalarının gerek psikiyatrinin ortak noktasının toplumda gücü elinde bulunduran belirli bir sınıfın güveni ve rahatı için bireyin özgürlüğünün hedef alınması olduğu görülebilir. Cadılık suçlamalarından kurtulması çok zor olan kişi ölüm cezası almaktan kurtulsa bile cadı olarak yaftalanır ve toplum dışına itilir. Psikiyatrik tedaviden kaçmak isteyen bir hasta tedaviyi reddedebilir; fakat bu durumda deli olarak yaftalanır. Tedaviyi kabul etmesi durumunda bedenine ve ruhuna uygulanacak müdahalelere sorgusuz izin vererek özgürlüğünün kısıtlanmasına izin vermiş olur. Bu izin, temelde otoritelerin bireyin hayatına olan müdahalesine ve denetlemesine onay vermektir.

Modern psikiyatri ve cadılık soruşturmaları arasındaki bu ilişki ataerkil toplumun her dönemde yeni kurbanlar yaratmak için çağın gerekliliklerine uyan yeni

bir sistem geliştirdiğini ortaya koyar.[26] Dinin temel alındığı bir dönemde sapkın olarak yaftalanan cadılar hedef noktası olarak belirlenmişken, dini inanışın zayıflayıp bilimsel düşüncenin önem kazanmaya başlamasıyla beraber kurbanlar daha modern ve bilimsel görünen yöntemlerle baskı altında tutulmuşlardır.

Churchill oyunda kadınları ayrıştıran bir kavram olarak sınıf kavramına da yer verir ve kadınlara yönelik sınıflarından kaynaklanan farklı uygulamalara dikkat çeker. Oyundaki diğer kadın karakterlerden farklı olarak Betty üst-orta sınıfa mensuptur ve sosyal statüsü sayesinde ölüm cezası almaktan kurtulur. Ancak, ölüm cezasından kaçan Betty toplumun ve ailesinin kendisi için çizdiği hayattan kaçamaz ve cadı olmak yerine histerik olmak ile yaftalanır. Zahra Khozaei "Gender Politics and Deconstruction of Patriarchy in Caryl Churchill's Selected Plays" başlıklı makalesinde ataerkinin sınıfa göre farklılaşan uygulamalarını şu şekilde yorumlamıştır:

> En genel anlamıyla, ataerki erkeklerin yararını gözeten bir sistemdir, bu nedenle de sınıf ayrımı yapmaksızın temelde tüm kadınları baskı altına alır. Ancak, bu baskının nasıl olacağı kadının hangi sınıfa ait olduğuna bağlıdır. Üst sınıftaki kadınlarla karşılaştırıldığında alt sınıftaki kadınlar maddi olarak daha kötü bir durumdadırlar; çünkü onlara uygulanan baskı sınıf sorunları ve ekonomi ile ilgilidir. Bununla birlikte, üst sınıftan olanlar da farklı şekillerde baskı altında tutulmaya

[26] Catherine Clément, Hélène Cixous ile kaleme aldığı *The Newly Born Woman* başlıklı kitabın "Sorceress and Hysteric" isimli bölümünde büyücü ve histerik kadının ataerkil toplumlar tarafından neden tehlikeli bulunduklarını şöyle açıklamıştır: "Büyücü, kilisenin ilkelerine aykırı olacak şekilde insanları tedavi eder, düşüklere yol açar, evlilik dışı ilişkiden hoşlanır, Hristiyanlığın boğucu [ilkelerini] değiştirir. Histerik [ise] kabul görmüş ilişki biçimlerine [aykırı davranır], günlük yaşamın düzenli işleyişini bozar […]" (1996:5). Aynı bölümde Clément büyücünün ve histeriğin akıbetlerinin de benzer olduklarını ifade etmiştir. Clément, Freud'un hastalarından Emmy von N. ve Dora'nın akıbetlerinin belirsiz olduğunu dile getirmiş ve tüm diğer histeri vakalarında olduğu gibi Freud'un belli bir süre sonra bu hastaları ile olan bağının koptuğunu belirtmiştir. Bu kadın hastaların daha sonra başka doktorlar tarafından tedavi edilip edilmediklerinin belirsiz olduğunu söyleyen Clément, hastaların bir süre sonra ortadan kaybolduklarını ifade etmiştir. Clément'e göre Freud'un hastalarının bu durumu ile yüzlerce yıl önce Avrupa'da büyücülerin dini otoriteler tarafından yakılarak ortadan kaldırılması arasında paralellik kurulabilir.

> devam edilir, sosyal, duygusal ya da psikolojik olarak. (www.ukm.my/solls09/Proceeding/PDF/zahra.pdf)

Betty ataerkinin kadınlara olan ayrımcı yaptırımlarından kendi sınıfına uygun olanı ile karşı karşıya bırakılır ve ölüm cezası yerine evliliğe mahkûm edilir. "Betty iyileştiricisi olarak Ellen'ı, babasının 'hapishanesinden' kaçıp sığınacağı yer olarak onun evini görse de, korkunç toplum onu doktora inanmaya zorlar ve süreç içerisinde Betty'nin ataerkinin gücü karşısında direnemediği görülür" (Ravari, 2010:158). Churchill, babasının baskılayıcı düzeninden kaçamayan Betty'nin gireceği bir sonraki düzenin kocasınınki olacağını açıkça ima eder.

Vinegar Tom'da kadınları cadılaştırarak ataerkil sistemin devamlılığını sağlayanlar yalnızca erkekler değildir. Sistemin bir parçası durumuna gelmiş olan kadınlar da diğer kadınları sistemin içerisine çekmek ve onları orada tutmak için işlev gösterirler. Margery ve Goody diğer kadınlara olan tutumlarıyla bu durumu açıkça ortaya koyarlar. Margery, kocası Jack tarafından sömürülür ve ev işleri konusunda tembel olmakla itham edilir. Jack, Alice ile birlikte olmak ister; ancak Alice tarafından reddedilir. Buna rağmen kendilerinden daha aşağı pozisyondaki kadınları ezmek konusunda Margery ve Jack işbirliği yaparlar. Margery, kendisinden maya ve süt isteyen komşusu Joan'ın isteğini geri çevirir: "Mandıramdan çık. Seni pis kadın, içki kokuyorsun, her gün buraya gelip ya bir şeyler dileniyorsun ya da bir şeyler çalıyorsun. […] İşim var benim. Çık dışarı. Tereyağımı yapıyorum" (Churchill, 1985:144). Margery ve kocası Joan'ı cadılıkla suçlayarak asılmasına sebep olurlar. Sosyo-ekonomik olarak kendilerinden daha üst sınıfa mensup olan Betty'i ailesinin evine dönmesi konusunda beraber ikna etmeye çalışırlar. Oyunda kadınlar arasında dayanışma olmadığı, kadınların diğer kadınlara yardımcı olmak

yerine onların mevcut koşullarında kalmalarını istedikleri göze çarpar. Bu konuda Özlem Belkıs *Feminist Tiyatro* başlıklı kitabında şu yorumu yapmıştır:

> İkinci dalga ile gelen feminist eleştiri ve tarih çalışmalarının açığa çıkardığı bir […] konu […] kadının her zaman 'kurban' konumunda olmadığı, ya da tersten söyleyecek olursak, kadını ezenin her zaman erkek olmadığı[dır]. […] Ataterkil otorite ve iktidarı sadece erkekler oluşturmazlar. Buna kadınlar da katkıda bulunur, yaşamsallığı desteklerler. (2015:28)

Bu görüşten hareketle kadınların da modern dönemdeki cadı avcılığının bir parçası konumuna gelmiş oldukları ve kendi mevcut durumlarını korumak adına kendilerinden daha aşağı pozisyonda bulunan, ya da toplum tarafından dışlanmış konumdaki kadınları dışlamayı sürdürerek sistemin içerisinde yer almak durumunda kaldıkları söylenebilir. Bu açıdan ele alındığında, kişisel çıkarların ön planda olduğu bir anlayışta ötekileştirmenin cinsiyet meselesi olmaktan çıkıp zihniyet meselesi halini aldığı söylenebilir.

Cadı avcısı Packer'ın asistanı Goody bu durumun oyundaki somut bir örneğidir. Goody, para karşılığında hemcinslerinin vücudunda onları cadılıkla suçlayabilecek izler arar ve mevcut sistem için çalışır. Joan'ın vücudunda şeytan izi bulmaya çalışan Goody hiçbir iz bulamamasına rağmen Joan'ı cadılıkla suçlar. Alice'in de cadı olmadığını bilen Goody onu cadı olduğunu itiraf etmeye zorlar. Ravari, Goody'nin cadı avlarındaki bu tutumunu kapitalizm ekseninde açıklamıştır:

> Goody'nin cadı avlarına olan merakı kapitalizm ile ilişkilendirilebilir. […] Ne kadar çok cadı bulursa o kadar çok para kazanır. Bu düşünce onu kapitalist sistemin içine yerleştirir. Bu açıdan bakıldığında, […] oyundaki alt ve orta sınıfa mensup kadınlar hem ataerkinin hem de kapitalizmin kurbanıdırlar. Hem ataerkinin hem de kapitalizmin faydasını gören Goody Packer'a şöyle der: 'Siz akıllı bir adamsınız, Bay Packer. Biz paramıza bakarız.' (2010:162)

Goody'nin hemcinslerine olan bu tutumu ataerkinin kapitalizmle olan işbirliğinin kadınlar arasındaki dayanışma ve kardeşliğin önündeki büyük bir engel olduğunu ortaya koyar. Bu durum ataerkil bir toplumda kadın dayanışmasının hiçbir zaman tam anlamıyla gerçekleşemeyeceğine işaret eder.

Churchill, *Vinegar Tom*'da farklı yaşlardan beş kadının farklı nedenlerle toplum tarafından nasıl cadılaştırıldıklarını ve ataerkil sisteme hizmet etmedikleri gerekçesiyle yok edildiklerini ortaya koyar. Churchill'in açıkça gösterdiği gibi, ataerkil sistemin tek istediği kendi varlığını devam ettirecek yeni üyelere sahip olmaktır. Oyunda temsil edildiği üzere sistemin dışına çıkmaya cüret edenler uydurma gerekçeler gösterilerek ortadan kaldırılır, böylece düzenin devamlılığı sağlanır.

Sarah Daniels'ın *Byrthrite* adlı oyunu 1986 yılında yazılmış olup *Vinegar Tom* gibi 17. yüzyıldaki cadı avlarından yola çıkarak hem 17. yüzyılda hem de yazıldığı dönemde kadınları ilgilendiren pek çok konuya ışık tutar. Carina Bartleet "Eve's Side of It: Sarah Daniels' Biblical Revision" başlıklı makalesinde "oyunun dini konulara değindiğini; başlıkta geçen 'byrthrite'ın [doğuştan kazanılan hak] doğuştan kazanılan hakkını Jacob'a satan Esau'nun hikâyesi ile bağlantılı [olduğunu]" (2008:195) belirtmiştir. İncil'in Yaratılış kitabında geçen bu hikâyede Isaac'ın ikiz oğulları Esau ve Jacob anne karnında iken ilk önce hangisinin doğacağı konusunda anlaşmazlık yaşamaya başlarlar; çünkü önce doğan çocuk ailenin varisi olacak ve babasından sonra ailenin yönetimini devralacaktır. Esau önce doğacakken yiyecek karşılığında bu hakkını ikizine satarak büyük kardeş olmanın kendisine sağlayacağı üstünlüklerden de vazgeçmiş olur. Bartleet'e göre bu hikâye oyunun iki ana teması ile paralellik gösterir: "kadınların cadı olarak işkence görmeleri ve 20.

yüzyılın sonlarındaki üreme teknolojisi. Bu çerçeveden bakıldığında her ikisi de kadınların doğuştan gelen haklarını satmaları olarak okunabilir" (2008:195). Cadı olarak işkence gören bir kadın ölüme mahkûm edileceği için yaşam hakkı elinden alınmış olacaktır. Diğer taraftan, 20. yüzyılın sonlarında gelişmeye başlayan üreme teknolojileri baskıcı toplumlarda kötüye kullanıldıklarında kadınlar üzerinde otorite kurmak için kullanılabilir ve bu durum kadınların kendi bedenleri üzerindeki haklarını kısıtlayabilir.

Byrthrite Grace, Rose, Jane, Mary, Helen, Ann, ve Bayan H. ismindeki farklı yaş gruplarından kadınların 17. yüzyıl İngiltere'sinde (Essex) ne tür gerekçelerle baskı ve gözetim altında tutulduklarını ve cadı oldukları iddiasıyla öldürüldüklerini anlatır. Ancak, başlığında da vurgulandığı gibi, oyunun asıl konusu 20. yüzyılda üreme teknolojisi alanında görülen tıbbi ve teknolojik gelişmelerin neticesinde kadınları bekleyen tehlikelerdir. Bartleet "Sarah Daniels: Feminist Enque(e)ry within the Mainstream" başlıklı başka bir çalışmasında *Byrthrite*'ı "teknoloji ve kadın bedeninin gittikçe artan bir şekilde tıbbileştirilmesi neticesinde üreme konusunda görülen erkek baskısı ve müdahalesinin bir değerlendirmesi" (2010:150-151) olarak tanımlamıştır.

Silvia Federici *Caliban ve Cadı*'da doğum kontrolüne olan devlet müdahalesini kapitalizm ekseninde ele almıştır. Federici'nin ifade ettiği gibi, 17. yüzyılın sonlarında insan kavramı değişikliğe uğramış ve yeni doğan çocuklar büyüdüklerinde devlet için çalışacak olan iş gücü olarak görülmeye başlanmıştı. Aile, özel mülkün taşıyıcısı ve devletin hammadde kaynağı olarak önemli bir kurum haline gelmiş, nüfusun kayıt altına alınması, aile, cinsellik ve üreme konularının

devlet tarafından denetlenmesi bu dönemde görülmeye başlamıştır. Federici, bu denetlemelerin en yoğun olarak doğum kontrolüne karşı yapıldığının altını çizmiştir:

> […] [D]evletin arzu edilen nüfus oranını sağlamak için attığı temel adım, kadınlara karşı, açıkça onların kendi bedenleri ve [üreme] üzerindeki kontrolünü kırmayı amaçlayan gerçek bir savaş açmaktı. […] [B]u savaş esas olarak cadı avı aracılığıyla yürütülmüştür. Cadı avı, bir yandan kadınları çocuklarını şeytana kurban etmekle suçlarken, diğer yandan her çeşit doğum kontrolünü ve çoğalma amacı gütmeyen cinselliği şeytanlaştırıyordu. Ama aynı zamanda da üreme suçunun yeniden tanımlanmasına dayanıyordu. Böylece 16. yüzyılın ortalarından başlayarak, ilk defa insanla yüklü Portekiz gemileri Afrika'dan dönerken, bütün Avrupa hükümetleri doğum kontrolüne, kürtaja ve bebek katline karşı ciddi cezalar uygulamaya başladı. (2014:130-131)

Federici'nin bahsettiği doğum kontrolüne olan devlet müdahalesi sorunsalını Daniels 20. yüzyıl yerine 17. yüzyıldaki bir meseleymiş gibi ele alarak tıpkı Churchill'in *Vinegar Tom*'da yaptığı gibi bu durumu tarihselleştirir ve böylece devletin doğum ve üreme konularındaki denetiminin hâlâ devam ettiği gerçeğine vurgu yapar. Yazar, *Plays I* kitabına yazmış olduğu giriş yazısında *Byrthrite*'ı yazma amacını ve oyununu 20. yüzyıl yerine 17. yüzyılda geçiyormuş gibi kurgulamasının nedenini şöyle açıklamıştır:

> Üreme teknolojisinin kadınlar için yol açabileceği sorunları içeren bir oyun yazmak istedim. Oyunun, iyileştirici rolünün kadınların elinden alınıp erkeklerce yürütülen doktorluk mesleği ile bütünleştirildiği 17. yüzyılda geçiyor olmasının oyunda anlatılanları daha etkili hale getireceğini düşündüm. (1997:xi-xii)

Daniels *Byrthrite*'ta üreme teknolojilerinin varabileceği nihai noktaya varması sonucunda kadınları bekleyen tehlikelere dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Günümüzde üreme teknolojilerinden pek çok kadın faydalanır ve çocuk sahibi olamayan çiftler bu teknolojiler sayesinde çocuk sahibi olabilir. Daniels'ın eleştirdiği ve kadınların

dikkatini çekmeye çalıştığı nokta ise bu teknolojilerin kadınların isteği ve bilgisi dışında ya da ekonomik kâr elde etmek amacıyla kullanılmasıdır. Örneğin, oyun karakterlerinden Helen bir bebek sahibi olmak ister; ancak Helen'in bebeği olmaz. Helen rahip olan kocasının çocuğunun olmamasını mümkün görmez ve sorunun kendinden kaynaklandığını düşünür. Helen I. bölümün sonunda Pricker'dan ele geçirdikleri paranın kendine düşen kısmıyla bebek sahibi olabilmek için doktorlara başvurmak amacıyla Londra'ya gider. Fakat tüm parasını doktorlara kaptıran Helen'in bebek sahibi olma çabaları sonuç vermez. Kendi bebeğini dünyaya getiremeyen Helen bir bebek satın almayı da düşünür. Daniels, kadınların bebek sahibi olabilmek uğruna kendi bedenlerinin denetimini doktorlara teslim etmelerini ve bunun için para harcamalarını eleştirir ve bunun yerine bakıma muhtaç çocukların evlat edinilmelerinin daha doğru olduğunu dile getirir. Bu durum Mary'nin Helen'in bebek satın alma isteğine olan yorumundan anlaşılır: "Dünyada annesi olmayan o kadar çok çocuk var" (Daniels, 1997:370). Yazarın özellikle üzerinde durduğu bir başka nokta da üreme teknolojilerinde yaşanacak gelişmeler neticesinde gelecekte istenilen özelliklerde insanların yaratılması ve birey kavramının ortadan kaldırılması olasılığıdır. Jalna Hanmer, *Byrthrite*'ın önsözünde Amerikan Tıp Derneği Dergisi'nin tanımıyla üreme teknolojisinin ne olduğunu açıklamıştır:

> [Üreme teknolojisi] cinsel birleşme dışında gerçekleşen hamilelikler, rahim içerisindeki hastalıkların tedavisi ve […] nihai olarak gerçek bir insanın tüm özelliklerini taşıyan insanlar üretmek için yumurta ve sperm [hücrelerine] müdahalede bulunulması ile ilgili [tüm çalışmaları] kapsar. Bu nedenle ilk aşama […] yapay döllenme, sonraki aşama […] yapay olarak verim arttırılması, sonraki aşama […] yapay aşılama […], daha sonra tamamen vücut dışında gerçekleşen gebelik […] ve en son üreme mühendisliği denildiğinde yaygın olarak anlaşılan şey gelir-istenilen özelliklerdeki insanın

> biyolojik olarak üretilmesi, daha doğru tabiriyle imal edilmesi. (1997:331)

Daniels'ın oyunun yer aldığı kitapta üreme teknolojisi ile ilgili olarak yukarıdaki tanıma yer vermesi oyunu yazma amacı ile doğrudan bağlantılıdır. Yazar, oyunda 20. yüzyılda meydana gelen tıbbi ve teknolojik ilerlemeler sonucunda üreme teknolojilerinin ataerkil toplumda kadının isteği dışında kullanılmasının hangi olumsuz durumlara yol açabileceği ve bu durumun varabileceği nihai sonuç olan kadının üreme sürecinden dışlanmasını ele alır. Ayrıca, bu alanlardaki bilgi artışının sürekliliğine vurgu yaparak yalnızca kendi döneminde yaşayan kadınları değil, sonraki dönemlerde yaşayacak olan kadınları da uyarır.

Hanmer oyunun önsözünde Claire McDonald'ın sözleriyle yaratma ve üreme konusunun kökenine değinir, teknoloji ve tıp alanındaki ilerlemelere rağmen bu konudaki temel inanışın değişmediğini ima eder:

> Öyle bir çağda yaşıyoruz ki teknoloji bütün olanaklarıyla, kullandığı mit ve sembol dili ile bilim kurguyu geride bırakıyor, üreme araştırmaları dünyasında babalık kavramı çok derin bir anlam değişmesine maruz kalıyor. Yine de kültürümüzün en geçerli miti dünyayı yaratan ve kadın aracılığıyla […] oğluna baba olan, tanrı formundaki nihai erkek üreme gücüdür. (1997:332)

Bu görüşe göre ataerkil toplumlarda kadın doğurganlığının ve doğumun kontrol edilmek istenmesi temelde erkeklerin kadınlara karşı olan güç ve iktidar mücadelesinin bir parçasıdır. Robyn Rowland *Living Laboratories: Women and Reproductive Technologies* başlıklı kitabında bu durumu şöyle ele almıştır:

> [Ü]remenin kontrol edilmesi konusundaki erkek arzusu […] gücün doğasında yatar. Egemen grup oldukları için erkekler üreme dâhil tüm sosyal kaynakları kontrol etmeyi umarlar. Güçsüz grup olan kadınlarsa hamilelik ve doğum süreçleri üzerinde ayrıcalıklı bir kontrol yetkisine sahiptirler. Hamileliği başlatan erkekler olabilir; ancak embriyonun cenine sonra da

> bebeğe dönüşmesi kadın bedeninin süreçleridir. Erkekler bu süreci yalnızca kadınların anlattıkları kadarıyla dolaylı olarak tecrübe edebilirler. Erkekler bu dışlanmayı kabul edemezler ve kadınların bu deneyimini ele geçirmek için [çeşitli] kurumlar inşa etmişlerdir. (1992:12)

Rowland bu yorumuna ek olarak yeni doğan çocukların da babaları tarafından gelecek için birer yatırım aracı, kontrol edilmesi gereken kaynaklar olarak görüldüğünü belirtmiştir. Bu açıdan bakıldığında üremenin kontrol edilmesi konusundaki erkek arzusu yalnızca kadın bedeninin değil, aynı zamanda doğacak olan çocuğun ve gelecek nesillerin baba tarafından kontrolünü mümkün hale getirir. Bu işleyiş gücünü erkeğin egemen olduğu aile kurumundan alır ve bu sayede ataerkillik varlığını korumayı sürdürebilir. Radikal bir feminist olan Shulamith Firestone *Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davası* isimli kitabında erkeklerin toplumsal hayattaki egemenliklerinin ve kadınların ikincil statülerinin temelinin biyolojiden ve biyolojik aile içerisindeki güç sınırlamasından kaynaklandığına vurgu yapmıştır. Buna göre, kadınların ve çocukların baskı altında olmalarının nedeni biyolojik açıdan erkekten daha zayıf olmalarıdır. Firestone kadınlar ve çocuklar arasındaki bu ilişkiyi şöyle tanımlamıştır:

> Kadınlarla çocuklar hep birlikte alınır ağza ('Kadınlarla çocuklar kaleye çekilsin!'). Kadınlarla çocuklar arasındaki özel bağı herkes kabul eder. Ama bence bu bağ, ikisinde de ortak olan baskı altında olmaktan başka bir şey değildir. Sonra bu baskı öylesine karmaşık yollardan birbirine girmiş, birbirini destekler olmuştur ki, çocukların özgürleştirilmesinden söz etmeden kadınların özgürleşmesinden söz edemeyiz-bunun tersi de doğrudur. Kadının ezilmesinin nedeni çocuk doğurması, çocuk yetiştirmesidir. Buna karşılık, çocuklar da bu role göre tanımlanır, ruhsal bakımdan bu role göre biçimlenirler; bu rol büyüyünce onların nasıl insanlar olacaklarını, kuracakları ilişkileri, sonunda kuracakları toplumu belirler. (1993:83)

Firestone kadınların ve çocukların maruz kaldığı bu baskıya çözüm olarak biyolojik aile kavramının ortadan kaldırılması gerektiğini söylemiştir; çünkü biyolojik aile toplumun erkek-kadın olarak ikiye ayrılmasının ve tüm sınıf sistemlerinin de temelidir. Firestone'a göre bu da ancak büyük bir cinsel devrimle mümkün olabilecektir. Firestone, yapay yöntemlerle gerçekleşecek doğumlar sonucunda bebeklerin erkeğe ya da kadına bağlı olmaksızın doğabileceklerini ve anne babaları ile değil, devletin yetiştirme yurtlarında büyümeleri durumunda biyolojik ailenin baskısından uzakta bağımsız ve gerçek bireyler olabileceklerini savunur. Daniels ise *Byrthrite*'ta bu derece radikal bir önermede bulunmaz. Daniels, biyolojik aileye karşı çıkmaz; oyunda kadınların ve çocukların özgürleşmesi için biyolojik ailenin ortadan kaldırılmasına yönelik herhangi bir değerlendirme bulunmaz. Bu nedenle Daniels'ın biyolojik aile konusundaki görüşü Firestone'un bu konudaki görüşüyle tezat oluşturur. Daniels'ın karşı çıktığı nokta bebek sahibi olma girişiminin ticari bir alana dönüştürülmesi ve kadınların kendi çocuklarına sahip olabilmek uğruna bedenlerinin kontrolünü doktorlara teslim etmeleridir. Daniels gelecekte tamamen ataerkinin kontrolünde bir insan ırkının oluşmaması için kadınların kendileri ve çocukları üzerindeki ataerkil baskılar karşısında bilinçli olmalarının, hem kendilerini hem çocuklarını bu baskılardan korumalarının hayati önem taşıdığını vurgular.

Byrthrite, Grace, Rose ve Helen lohusa odasında bir arada iken Ann'in dünyaya getirdiği bebeğin kız olduğunun belirtilmesi ve bunun neticesinde kadınların sevinç gösterileri ve şarkı söyledikleri törensel bir sahne ile açılır. Kadınlar, yeni doğan bebeğin doğumunu kutlamak için "Doğum Şarkısı" isimli bir şarkı söylerler:

> Çocuğun doğup
> Kucağına bir kız verildiğinde

> Bütün kadınlara de ki;
> Bu kızın mirası kuşaktan kuşağa geçsin,
> Kadınların töreni, kadınların hakkı olarak
> Sonsuza dek sürsün. (Daniels, 1997:335)

Şarkıda doğum hakkının yalnızca kadınlara ait olduğu ve böyle kalması gerektiği dile getirilerek bu hakkın kutsallığı vurgulanır. Bu hakkı gasp edecek her türlü girişim kadınların kutsal haklarına bir tecavüz olarak görülür. Ayrıca, bu hakkın nesilden nesile aktarılması konusunda görev kadınlara düşer.

Churchill'in *Vinegar Tom*'da yaptığı gibi, Daniels *Byrthrite*'ta Ortaçağ ve 17. yüzyıldaki cadı avlarından yola çıkarak ataerkinin kadınları baskı altında tutmak için kullandığı çok çeşitli araçlara değinir. Bu yüzyıllarda görülen cadı avları ile oyunun esas konusu olan modern çağda kadın bedenine yönelik ataerkil baskılar arasındaki bağ I. bölümün III. sahnesinde açıklık kazanır:

> Jane: [Fransa] tarihinde, ülkenin her yerinden, hatta güneydeki ülkelerden kadınların toplanıp kasaba meydanında bir saat içerisinde yakılmışlığı vardır. Koca köylerde sadece tek bir kadın bıraktılar. Tek bir kadın. Ama bunu yapan doktor değildi, kiliseydi.
>
> […]
>
> Rose: Var olan şeylere yeni adlar veriyorlar. O da olmazsa başka bir ad veriyorlar.
>
> Grace: Bu hiç bitmeyecek. Ne şimdi, ne de sonra. Erkekler doğurabilene kadar bu durum böyle devam edecek, sonra da hepimizi ortadan kaldıracaklar. (Daniels, 1997:349)

Daniels'in ifade ettiği gibi, kadınlar üzerindeki baskı ve ataerkinin kadını tahakküm altına alma isteği her dönemin koşullarına bağlı olarak kılık değiştirerek varlığını sürdürmüştür. Daniels, kadın üzerinde her daim var olan bu baskının toplum yaşamında meydana gelen gelişmeler, teknoloji ve bilim alanında görülen ilerleme ve

bilgi artışına rağmen, hatta onlarla birlikte, süreklilik gösterdiğini Grace'in sözleri ile anlatmıştır: "Zamanla yeni icatlar ve işkence işbirliği yapar" (1997:348). Buna göre, kadınlar üzerindeki toplumsal baskı her zaman var olmuştur, değişen yalnızca baskının var olma şeklidir. Toplumsal hayatın dini yaptırımlar temel alınarak düzenlendiği dönemlerde yaşam biçimleri aykırı olarak görülen kadınlar dinden saptıkları gerekçesiyle cadılıkla suçlanıp yakılmışlardır. 18. yüzyıldan itibaren insanların dine olan bağlılıklarının azalmasıyla beraber bilime verilen önem artmaya başlamıştır. Bunun neticesinde cadılığa olan inanç sarsılmış ve cadılık suçlamaları geçerliliğini yitirmiştir. Kadınlara yönelik baskı şekil değiştirmiş ve totaliter toplumlarda tedavi adı altında birtakım tıbbi uygulamalar baskı aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu duruma örnek olarak 19. yüzyılda histeri ve nevrasteni (sinir zayıflığı) teşhisi koyulan kadınlara uygulanan yatak istirahati tedavisi gösterilebilir. Tania Woods bu tedavininin ortalama 6-8 hafta sürdüğünü, bu süre içerisinde hastanın arkadaşlarından ve ailesinden uzak tutulduğunu ve zamanını yatakta geçirdiğini ifade etmiştir. "Genellikle hastaların konuşmalarına, yazmalarına ya da herhangi bir aktivitede bulunmalarına izin verilmezdi, [bu hastalar] kendi temizlikleri ve beslenmeleri için tıpkı çocuklar gibi bir bakıcıya bağımlı hale gelirdi" (http://www.nyu.edu/classes/keefer/EvergreenEnergy/woodst.pdf).Virginia Woolf ve Charlotte Perkins Gilman'ın bu tedaviye maruz kaldıkları bilinir.

Oyun karakterlerinden Jane ataerkil baskılardan kaçmak için erkek kılığına girerek savaşa[27] katılır ve bu süre içerisinde erkekleri daha yakından tanıma fırsatı bulur. Erkeklerin düşünceleri hakkında diğer karakterlere göre daha fazla bilgi

[27]*Byrthrite* İngiliz İç Savaşı (1642-1651) döneminde geçer.

sahibi olan Jane onların savaşmaya ve kadın bedenini kontrol etmeye olan eğilimleri arasındaki ilişkiden şöyle bahseder:

> Jane: [Savaşmak] erkeklerin yetersiz oldukları konuları telafi etme [istekleri] olabilir. Doğuramadıklarından dolayı paniğe kapıldıkları için öldürerek nam salıyorlar. Bu durum kendilerini kanıtlamak dışında bir şeye yaramayan konularda neden tehlikelere atıldıklarını kesin olarak açıklıyor-doğum kıskançlığı. (Daniels, 1997:375)

Jane'in değindiği "doğum kıskançlığı" kavramı Amerikalı psikanalist Karen Horney tarafından Freud'un "penis kıskançlığı" kavramına karşı olarak geliştirilmiş olup "rahim kıskançlığı" ya da "vajina kıskançlığı" olarak da ifade edilir. Freud penis kıskançlığını ataerkil bir bağlamda değerlendirerek kız çocuklarının bilinçaltında yatan erkek olma isteği ile açıklamıştır. Horney ise "erkekleri pohpohlayan bu görüşe rahim kıskançlığı kavramı ile (erkeklerin kadınların çocuk doğurma ve bakma yeteneklerini kıskanması) karşılık ver[miştir]" (akt. Burger, 2006:176). Buna göre, erkekler çocuk doğurma yeteneklerinin olmayışını diğer alanlarda elde ettikleri başarılarla dengelemeye çalışırlar. Bu durum *Byrthrite*'ta Grace'in sözleri ile açıkça ifade edilmiştir: "Bizim cinsimiz yalnızca doğurabilme gücünden ötürü köylerin, kasabaların, şehirlerin ve ülkelerin yönetimi üzerindeki erkek hâkimiyetine karşı bir tehdit oluşturur" (Daniels, 1997:410). Bu bağlamda, oyunda erkeklerin kadın bedeni ve doğum üzerinde egemenlik kurmak istemeleri, yönetmeye ve savaşmaya olan eğilimleri doğum kıskançlığı kavramı ile açıklanabilir.

Rowland, bu kıskançlık neticesinde erkeklerin kendilerini doğum sürecinden dışlanmış hissettiklerini ve kadınlardan intikam almak istediklerini belirtmiştir. Rowland'a göre ebe kadınların doğum sürecinden uzaklaştırılmasının

temelinde de bu nefret yatar. Rowland, bu kıskançlık sonucunda kadın bedeninin nasıl ataerkinin deney laboratuarı haline getirildiğini şöyle açıklamıştır:

> Erkekler [doğum sürecinde] kendi dışlanmışlıklarını sona erdirmeye çalışırken kadınların rahimlerine, yumurtalarına ve embriyolarına, bedensel benliklerine ve doğurganlıklarının devamına el koyarak doğum sürecinden dışlanmayı kadınların bir gerçekliği haline getirdiler. Kadınlar ve insanlık üzerinde gerçekleştirilen deneylere 'terapi' adını vererek ve insan genetiğine yön verme arzusunu 'çocuğu olmayanlara yardım etmek' söylemi altında gizleyerek çocukları ticaret, bilim ve tıp arasındaki ilişkilerin malzemesine dönüştürdüler. Bu süreçte kadınlar erkeklerin hayat verme [sürecini] kontrol etme isteklerinin deneysel ham maddesi haline getirildiler; ataerkinin canlı laboratuarları. (1992:13)

Kadınların ataerkinin laboratuarlarında bir malzemeye dönüştürülmesi Daniels'ın oyunda ataerkiye yönelttiği eleştirinin temelini oluşturur. Ancak Daniels kadınların ataerkinin kendileri üzerinde oynadığı oyunları fark edemezlerse daha büyük tehlikelerin kendilerini beklediğini ima eder. Bu tehlike gelecekte kadın neslinin tamamen ortadan kalkmasıdır.

Oyunda I. bölümün III. sahnesinde yer alan "Armstrong İsimli Bir Adam Ayda Yürüdü" isimli ikinci şarkı Daniels'ın kadın neslinin ataerkil düzen içerisinde yok olacağına dair imalarını açıkça dile getirir. Şarkı, bir adamın ayda yürümesi gibi 17. yüzyıl kadınları için imkânsız gibi görünen ancak 20. yüzyılda gerçekleşen bir olayı okuyuculara hatırlatır ve 20. yüzyıl kadınlarına imkânsız görünebilecek kadın neslinin ortadan kaldırılması uyarısının dikkate alınması gerektiği mesajını içerir:

> Burada bir uyarı var, kardeşler, buna dikkat edelim,
> […]
> Şimdilik çocuklarınızın doğumunu kontrol edebiliyorsunuz
> Ama yakın zamanda laboratuarlarda Yıldız Savaşları başlatıp

Bizim yerimizi alacaklar.
Erkekler doğum yapabilsin ve soyumuzu kurutsunlar diye
Onların içine yeni [organlar] yerleştirecekler.
Bu yüzden, bilim adamlarının yaptığı
Bu şakaya gülmeyin. (Daniels, 1997:350)

Şarkı, Daniels'ın kadınlara olan geleceğe dair uyarılarını içerir ve oyunun feminist distopya yönünü ortaya koyar. "[…] [D]istopyalar nüfusun tamamının ya da belli bir kesiminin baskı altında olduğu ve/ya da korkunç politik, ekolojik veya sosyolojik bir ortamda yaşadığı toplumları […] tasvir ede[n] [anlatılardır]. […] Feminist distopyalar[sa] özellikle ataerkil toplumlar[ın] […] yapılarında var olan cinsiyet ayrımcılığına dikkat çekmek için toplumsal cinsiyete dayalı ideolojileri ve toplumsal cinsiyet[ten] [kaynaklanan] sorunları ele alırlar ve sıklıkla içinde yaşanılan zamanın sosyal şartlarından faydalanırlar" (Reid, 2009:91). Feminist distopyaların birçoğunun ortak noktası doğum ve üreme konularındaki erkek tahakkümüne dikkat çekiyor olmalarıdır. Distopik yönünün yanı sıra *Byrthrite*'ta feminist ütopyaların özellikleri de göze çarpar. "Feminist ütopyalar özellikle toplum karşısında bireyin konumuna olan yaklaşımları ve daha iyi bir yaşam için sundukları alternatiflerde uyuma, iletişime ve cinsler arası eşitliğe önem vermeleri ile erkekler tarafından yazılmış ütopyalardan ayrılmaktadır" (Yıldırmaz, 2016:171). Beatrice Halsaa "A Feminist Utopia" başlıklı çalışmasında feminist ütopyaların asıl konularının üreme üzerindeki üretme baskısının vurgulanması olduğunu söylemiş ve bu anlatıların idealize ettiği dünyayı şu şekilde betimlemiştir:

> Bu dünya, içerisinde bugün olduğu gibi parçalanmadığımız, bir bütün olarak yaşadığımız, sevdiğimiz ve öldüğümüz; kadınla erkek, çocukla yetişkin, beden ve ruh, üretme ve üreme, aile ve iş, sevgi ve emek, insan ve doğa arasında var olan,

> farklılıkların ve zıtlıkların olmasa bile, rekabetin kalktığı bir dünyadır. (1988:327-328)

Halsaa'nın belirttiği bu özellikler *Byrthrite*'ta da yer yer vurgulanarak yazarın kadınlar için nasıl bir dünya hayal ettiği ortaya konmuştur. Yazarın tasarladığı bu dünyada en göze çarpan özellik çoğu feminist ütopyada olduğu gibi üreme ve doğum konularının kadınların tekelinde olmasıdır. Diğer bir özellik ise kadınlar arası dayanışmadır. Bu durum özellikle Grace karakterinin oyundaki diğer kadın karakterlere olan tutumunda yansıtılmıştır. Grace oyundaki kadınların en yaşlısıdır ve sahip olduğu tüm tecrübeyi ve bilgiyi diğer kadınlarla paylaşır. Örneğin, Rose okuma yazmayı Grace'ten öğrenmiştir. Bu sayede Rose kendisinin ve arkadaşlarının yaşadığı baskıları anlatan bir tiyatro oyunu yazar. Böylece, sonraki nesiller onların yaşadığı sıkıntıları öğrenme imkânı bulabilecek ve ataerkinin baskılarına karşı daha bilinçli olabileceklerdir. Grace'in yaşadığı kulübe, *Vinegar Tom*'daki Ellen'ın kulübesi gibi, diğer kadınların erkeklerin baskısından kısa süreliğine de olsa kaçıp özgürce zaman geçirebilecekleri bir yerdir. Grace burada gözlerden uzakta, doğa ile iç içe, çeşitli bitki ve hayvanlarla yaşar ve doğal tedavi yöntemleri ile hastalara yardımcı olur. Buna rağmen, Grace kendini yaşam ve ölüm konularında bir otorite olarak görmez, yalnızca bazı otlar ve bitkiler hakkında detaylı bilgiye sahip olduğu için insanlara tavsiyelerde bulunduğunu söyler. Bu tutumuyla Grace onu, kanını akıtarak tedavi etmeyi öneren otoriter doktor figüründen[28] ayrılır. Tüm kadınlar

[28] Oyundaki doktor figürü Michel Foucault'nun "toplumsal beden kurumu" (2015:39) tanımını örneklendirir. Foucault, politikacıların ve doktorların bireyin bedeni üzerindeki iktidarına dikkat çeker ve bu kurumların günümüz toplumlarında ne tür bir bedene ihtiyaç duyulduğunu belirlediklerini ifade eder. Foucault: "[t]ıbbın iktidar etkilerinin her yerde ortaya çıktığı görülmektedir: ailede, okulda, fabrikada, mahkemelerde, cinsellikte, eğitimde, çalışmada, suçta. Tıp genel bir toplumsal işlev haline geldi: Hukuku kuşatmaktadır; hukuka eklenir, ona işlev kazandırır" (2015:78) ifadeleriyle tıbbın insan yaşamı üzerindeki geniş çaplı etkisine dikkat çeker. Szasz gibi Foucault da psikiyatrinin birey üzerindeki denetimini vurgular. Foucault psikiyatristin 19. yüzyılda ortaya çıkan bir devlet kurumu olduğunu ifade eder ve "pskiyatr engizisyoncunun soyundan gelir" (2015:77) diyerek psikiyatri ile engizisyon mahkemelerinin bireye olan baskıcı tutumu arasındaki paralelliğe değinir.

kendi yoluna gidip iki yıl sonra döndüklerinde hiçbir şeyin bıraktıkları gibi olmadığını fark ederler. Birlikte korkutup kaçırdıkları Pricker onların yokluğunda daha da güçlenip ünlenerek geri gelmiştir. Ann ve Mary cadı oldukları gerekçesiyle asılmıştır. Bu iki durum kadınların dayanışma içerisinde hareket etmemeleri durumunda nelerin olabileceğine işaret eder. Daniels'in kadınlar için idealize ettiği feminist dünyada göze çarpan diğer bir özellik ise kadınların erkekler gibi olmaya çalışmadan kendileri gibi yaşayabilmeleridir.

Daniels, kadınlar arası dayanışmayı önemli bir kavram olarak vurgulasa da ataerkil bir toplumda bunun imkânsızlığına dikkat çeker. Yazarın tasarladığı türde ütopik bir dünya ancak kadın ve erkeklerin ortak çabası ile mümkün olabilecektir:

> Çoğu kadın, feminist olmadığı için feminist bir ütopyanın kadınlarla erkekler ve radikal kadın hareketleri ile diğer alternatif oluşumlar arasında politik işbirliği olmaksızın gerçekleşmesi neredeyse imkânsızdır. Aslında bu imkânsız olmamalıdır; çünkü feminizm sadece kadınların kişisel çıkarlarını içermez. Bir feminist ütopya […] hem kadınları hem erkekleri kucaklamalıdır. […] Bu, cinsel ve diğer türlü çok çeşitli ilişkilere hoşgörüyle yaklaşılan ve kadınların ve erkeklerin ataerkil olmayan bir sistemde […] farklılıklara karşılıklı saygı duyarak birlikte yaşayabildikleri bir dünyadır. (Halsaa, 1998:328-329)

Byrthrite'ta cadı avı imgesi kullanılarak ele alınan konular yalnızca kadın bedenini ilgilendiren doğum, üreme, tıp, teknoloji ve annelik ile bunlarla bağlantılı olan "anoreksi, tecavüz, sütanneliği, regl, kanama (tıbbi bir tedavi yöntemi olarak)" (Carlson, 1989:4) gibi konular değildir. Oyunda kadınların tiyatro yazarlığı, kadın edebiyatı, kadınlar arası dayanışma, tarih yazımcılığı, savaş gibi konulara da yer verilir ve bu konuların aydınlatılmasında da cadı avları temel imge olarak kullanılır. Örneğin, oyunda Rose tarafından yazılan tiyatro metni kadınlar tarafından geceleri gizlice ve sessizce prova edilir; çünkü 17. yüzyılda sanat dalları ile uğraşmak

kadınlara yasaktır ve köyün cadı avcısı Pricker geceleri Grace'in evinin etrafında dolaşıp kadınları dinleyerek onları cadılıkla suçlayabileceği deliller toplamaya çalışır. Kadınların sanatsal faaliyetlerden dışlanması yalnızca oyunun kurgulandığı 17. yüzyılda değil, yazıldığı 20. yüzyılda da kadınlara uygulanan bir baskı biçimidir. Bu nedenle, kadınların sanatsal faaliyetlerden uzak tutulması cadı avlarının tarihsel olarak sürekliliğine işaret eder. *Byrthrite*'ta kadınları baskı altında tutmak için uygulanan cadı avları kadınlar arası dayanışmaya engel olur. Pricker'ın baskıları sonucu kadınlar hayallerini gerçekleştirebilmek uğruna köyü terk etmek durumunda kalırlar ve iki yıl boyunca birbirlerinden uzak kalırlar. Tekrar bir araya geldiklerinde Ann ve Mary artık onlarla değildir. Bu süre içerisinde hastalanan Grace ise ölmek üzeredir. Cadı avlarının yarattığı baskı kadınların birliğini ve dayanışmasını bozarak onların bu baskılara karşı mücadele gücünü ellerinden almıştır.

Daniels oyundaki kadın karakterleri 17. yüzyılda cadılıkla suçlanan kadınlar gibi kurgulamış; ancak onları büyü yapan ya da doğaüstü yaratıklarla konuşan kadınlar olarak değil, 17. yüzyılda toplumun kadına yasakladığı konularda hak iddia eden kadınlar olarak tasvir etmiştir. Bu yönüyle *Byrthrite Vinegar Tom* ile benzerlik gösterir. I. bölümün II. sahnesinde Mary, Helen ve Rose toplantı odasında bir araya gelerek Rose'un yazdığı tiyatro oyunu için prova yaparlar. Prova esnasında cadı avcısı Pricker'a yakalanmamak için çok dikkat edip ses çıkarmamaya özen gösterirler. 17. yüzyıldaki cadı avcısı figürünün doğrudan bir yansıması olan Pricker toplantı odasının etrafında dolaşarak bu kadınları cadılıkla suçlayabilecek gerekçeler bulabilmek için onların konuşmalarını dinlemeye çalışır. Oyun provası yapmaya çalışan kadınların toplantıları erken modern dönemdeki cadı meclislerine benzer bir şekilde yansıtılmıştır. Toplantılar geceleri ve gizlice yapılır. I. bölümün VI.

sahnesinde Jane Grace'e bir sonraki toplantının ne zaman düzenleneceğini sorduğunda Grace "Gece yarısından önce değil" (Daniels, 1997:358) cevabını verir. Bunun üzerine Jane'in "Doğru, cadı meclisleri tam gece yarısında toplanır" (Daniels, 1997:358) yanıtını vermesi Daniels'ın 17. yüzyıldaki cadı meclisleri ile 20. yüzyıldaki kadın toplantıları arasında paralellik kurarak her iki dönemde kadınların sanatsal, kültürel ve zihinsel faaliyetlerden dışlandığını göstermek istediğine işaret eder. Ortaçağ'da kadınların geceleri ıssız mekânlarda bir araya gelerek şeytana tapınmak için ayin düzenledikleri inancı nedeniyle kadınlar sürekli gözetim altında tutulurdu. *Byrthrite*'ta bu inanışın uzantısı Pricker'ın tiyatro provası yapmak için toplanan kadınlara olan tutumunda kendini gösterir. Kadın toplantıları oyunun kurgulandığı 17. yüzyılda ve yazıldığı 20. yüzyılda da otoritelerin takip ve baskısına maruz kalır.

Kadınların oyunu prova etmeye çalıştıkları VI. sahnede cadı avcısının gözetimine maruz kalmalarının nedeni 17. yüzyılda kadınlara yasak olan sahne sanatları ile ilgileniyor olmalarıdır. Bu durum Mary'nin şu sözlerinden anlaşılır: "[Ş]arkı söylemek, dans etmek, [oyunculuk], her türlü eğlence kanunlara aykırı. […] [K]adınların bunları yapması duyulmuş şey değil" (Daniels, 1997:337). *Byrthrite*'ta sanatsal ve kültürel alan dışında kadınların dâhil edilmedikleri bir başka alanın tarih olduğu göze çarpar. II. bölümün II. sahnesinde Helen'in eşi Parson bir deftere yazılar yazarak bunun tarih yazmak olduğunu iddia eder:

> Parson: […] Ben burada tarihi yazıyorum.
>
> Helen: […] Sebep ne?
>
> Parson: Yıllar sonra insanlar bizim dönemimizin olayları hakkında bilgi sahibi olmak isteyecekler.

> Helen: Sen sadece kilisede olup bitenleri bilirsin. Ben sana bu konuda yardım edebilir miyim?
>
> Parson: Kadınlar yazamaz, kâğıtta yazılı olanları anlayabilecek aklı olsa bile, duyguları gerçeği anlamaya engel olur.
>
> […]
>
> Helen: Bence ben sana yardımcı olsam daha iyi bir çalışma olur.
>
> Parson: Aptal olma, kadınlar tarih yazmaz. (Daniels, 1997: 381)

Kadınların tarih yazımcılığı alanından dışlanması ve yazılı tarihe kadınların gerçek hikâyelerinin aktarılmaması İkinci Dalga Feminizm'in kadınların tarihini yeniden yazma konusundaki çabasının nedeni olarak görülebilir. Feminist söylem "[a]taerkil kalıplar içinde çarpıtmalardan ibaret bir kurgu şeklinde gösterilen kadınlığın gerçeklikle bağlantısı zayıftır" (*Mimesis,* 2006:xviii) görüşünü ortaya koyar. Ataerkil söylemin kurguladığı söyleme ilişkin feministler dildeki cinsiyetçiliğe de dikkat çekerek dilin ezberci ve cinsiyetçi yapısını bozmayı denemişlerdir. "Örneğin, women kelimesindeki 'men'den kurtulmak için womon, womyn, wimmin oluşturulmuştur. Tarih anlamındaki history sözcüğü herstory'e dönüştürülmüştür" (Belkıs, 2015:85).

Oyundaki kadınlar her ne kadar baskıya uğrasalar ve ataerkil toplum içerisinde kendileri olarak var olabilmek uğrunda pek çok zorlukla karşılaşsalar da bu kadınların her biri haksızlığa uğradıklarında seslerini yükseltebilecek cesarete sahip olan güçlü kadınlar olarak yansıtılmıştır. Örneğin, I. bölümün III. sahnesinde Pricker'ın asistanı siyahlar giyip şeytan kılığında Grace'i korkutmak için onun evine geldiğinde Rose, Mary ve Jane evin yakınındaki ağaca tırmanıp çığlık atarak onu kaçırır ve asistan istediğini alamadan oradan uzaklaşır. II. bölümün II. sahnesinde

Helen mezhebini değiştirip Quaker[29] olmaya karar verdiğinde bunu yapamayacağını söyleyen kocasını terk eder ve giderken de vaftiz kabına tükürerek kahkaha atar. Helen'in bu tutumu kadınları baskı altına alan tüm dini otoritelere karşı tepkisini simgeler. II. bölümün VI. sahnesinde doktor, yaşlılıktan dolayı güçsüz düşmüş olan ve anlamsız kelimeler söyleyen Grace'i tedavi etmek için onun kanını akıtmak istediğinde Rose doktorun kendi bıçağıyla onu korkutarak kaçırır.

Oyundaki karakterlerden daha üst sınıfa mensup olan Bayan H. Ann ve Mary'nin işverenidir. Sosyal statüsünden dolayı Pricker Bayan H.'e diğer kadınlara davrandığı gibi kötü davranmaz, geceleri toplantı salonunun civarında dolaşmaması gerektiğini söyler, aksi halde onu cadı sanabileceği konusunda uyarır. Bayan H. kadınların toplantılarına katılıp onlarla vakit geçirdikten sonra "kendisine ayrıcalık sağlayan ama çok az güç ve bilgi kazandırmış olan" (Carlson, 1989:173) unvanından kurtulmaya ve ebeler için bir okul kurmaya karar verir. I. bölümün VI. sahnesinde Rose ve Jane bir ayıyla Pricker'ın evine gidip onu korkutup kaçırmayı başarırlar. I. bölümün sonunda Pricker'dan ele geçirdikleri parayı bölüşüp kendi hayallerini gerçekleştirmek üzere her biri kendi yoluna gider ve iki yıl sonra buluşmak üzere sözleşirler. İki yıl sonra buluştuklarında korkutup kaçırdıkları Pricker'ın daha da güçlenerek geri döndüğünü, Mary ve Ann'in asıldığını öğrenirler. II. bölümün IV. sahnesinde yer alan, Jane ile birlikte erkek kılığında savaşa katılan Rose'un söylediği "Rosie'nin Şarkısı" isimli şarkı kadınların erkeklerin dünyasına girerek ya da onlar gibi olmaya çalışarak değil, kendileri gibi olup birbirlerine destek olduklarında üzerlerindeki baskılardan kurtulabilmelerinin mümkün olduğunu anlatır:

[29] 17. yüzyılda Hristiyanlığın mevcut mezheplerinden memnun olmayanların İngiltere'nin kuzeybatısında benimsedikleri mezheptir. Bu mezhepte İsa'nın dünyaya gelerek binlerce yıl hükümranlık süreceği inanışı vardır. Sonradan ABD, İrlanda, İskoçya ve Avustralya'ya da yayılmıştır.

Erkeklerin doğuştan sahip oldukları
Özgürlük için erkeklerle omuz omuza savaşırken,
Köyüme tekrar dönebilecek miyim ve
Yeni bir mücadeleye başlayabilecek miyim diye düşündüm.
Bir erkek olarak var olmamın bedelini
Kendi cinsime olan inancımı kaybederek ödedim.
Bu çok daha büyük bir planın parçası
[…]
Onlar savaşacak bir asker daha kazandılar
Doğuştan gelen hakkını savunmak için bir kadın eksildi.
[…]
Başarmanın ve güçlü olmanın tek yolu direnmek
Ve onların savaşında yer almamak
[…]
Ama güçleneceğim ve haklarımızı elimizden alan
Doğuştan gelen hakkımıza, özgürlüğümüze göz diken
Doktorlara, askerlere ve erkeklere karşı savaş başlatacağız, yeniden mücadele edeceğiz! (Daniels, 1997:391-392)

Bu şarkıda İkinci Dalga Feminizm'in en çok üstünde durup aşmaya çalıştığı "tıpkı erkekler gibi meselesi"nin (Belkıs, 2015:30) eleştirisi göze çarpar. Bu durum günümüzde de feminizmin yanlış anlaşılmasına yol açar. Belkıs'ın ifade ettiği gibi, feminizmin asıl amacının ataerkil düşünce yapılarının ve kurumlarının mevcut halinin korunarak bunların erkekler yerine kadınlar lehine korunması olduğu yönünde yanlış bir değerlendirme mevcuttur. Oysaki feminizmin asıl amacı cinsiyetten kaynaklanan tüm sınıf ayrıcalıklarının ve sömürünün ortadan kaldırılması ve kadın, erkek herkesin eşit bireyler olarak yaşayabilmesidir. Bu nedenle kadınların

sorunlarını çözecek olan erkeklerin dünyasına girerek onlar gibi yaşama hakkını elde etmek değil, herkesi kucaklayan eşit bir dünyanın yaratılmasıdır.

Sonuç olarak, *Vinegar Tom*'da Caryl Churchill 17. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar geçen süre içerisinde edebiyat temsillerinde cadılığın ele alınışındaki değişimi ve cadı imgesine yüklenen yeni anlamları açık bir şekilde gösterir. Buna göre, 1970'lere gelindiğinde cadı, içerisinde yaşadığı toplumun kendine dayattığı kurallara ve normlara karşı kendine alternatif yaşam biçimleri arayan kadın olarak tasvir edilir. Oyunda hikâyesi anlatılan beş kadın ataerkil düzene tek başlarına karşı koyabilecek güçleri olmadığı için bu düzenin kurbanları olurlar. Oyundaki yaşlı ve fakir kadınlar, Joan ve Ellen, asılırken üst-orta sınıfın üyesi olan Betty ailesinin kendisi için çizdiği yolda yürümeye mecbur bırakılır. Alice ve Susan'ın akıbeti ise belirsizdir. Churchill, ataerkinin kadınlar üzerindeki baskısının hiçbir zaman bitmediğini ve bitmeyeceğini açıkça ortaya koyar. XX. sahnede yer alan "Cadılara Ağıt" şarkısında 17. yüzyılın bilge, doğa ile barışık, bağımsız kadınlarının yok edilmesinden duyduğu üzüntüyü dile getiren yazar, erkek egemen dünyanın yeni yüzyıllarda suçlayacak yeni cadılar bulacağından duyduğu endişeyi vurgulayarak *Vinegar Tom*'u kadınların geleceği açısından karamsar bir bakış açısı ile sonlandırır:

> Onlar, iyileştirme gücüne sahip
> İyi kalpli cadılardı.
> Cehenneme yollanmaktan başka
> Çıkış yolları olmayan çaresiz cadılardı.
> […]
> Cadılar nereye kayboldular?
> Artık kime cadı diyeceğiz? (Churchill, 1985:175-176)

Byrthrite'ta ise Sarah Daniels ataerkil bir toplumda bilimin ve teknolojinin kötü amaçlara alet edilerek kadınlar üzerinde baskı kurmak için yeni bir araç olarak kullanılabileceğine dikkat çeker. Kadın bedeni ve cinselliği ile ilgili konuların kadınları esaret altında tutmak için nasıl manipüle edildiğini gösteren Daniels, tarihin farklı dönemlerinde kadınlara yasak edilen sanat ve tarih yazımcılığı gibi alanlara değinerek kadınların bu alanlarda varlık gösterip kendi hikâyelerini yazabilmek için birbirlerini desteklemeleri gerektiğini vurgular. Her ne kadar kadınları kendi gelecekleri konusunda uyarsa da, Churchill'den farklı olarak Daniels, oyununu iyimser bir bakış açısı ile sonlandırır ve karşılaştıkları sorunları aşmak konusunda birlikte hareket etmeleri durumunda kadınların bu sorunların üstesinden gelebileceklerini ima eder:

> Jane: […] [O]yunun bir kopyasını güvenli bir yerde saklamak için bu kutuyu getirdim ve Grace'in [mezarının] yanına gömdüm.
>
> Rose: Ama henüz hiç oynanmadı ki.
>
> Helen: Bu sayede sen hayattayken oynanmazsa bile sen öldükten sonra birileri bir şekilde onu bulabilir.
>
> Rose: Ya hiç kimse bulamazsa?
>
> Jane: […] Dünyadaki tek kadın sen değilsin, Rose. (1997:420)

Jane'in Rose'un oyununun bir gün kadınlar tarafından keşfedilip oynanacağı ve oyunun mesajının gelecek kuşaklara iletileceği yönündeki inancı Daniels'ın kadınların bilinçlenmelerinin ve birlikte hareket etmelerinin ataerkinin onlara uyguladığı baskıları ortadan kaldırabileceği yönündeki inancının bir yansımasıdır.

Caryl Churchill *Vinegar Tom*'da cadı ve cadılık kavramlarının İkinci Dalga Feminizm'le birlikte uğradığı değişimi ortaya koyar. *Vinegar Tom*'da cadı olmakla suçlanan kadınlar 17. yüzyıl İngiltere'sinde kadından beklenen davranış

normlarına uymayan kadınlardır. Bu kadınlar cinselliklerini özgürce yaşamayı seçen, kendi bedenleri ile ilgili konularda kendi kararlarını vermek isteyen, yaşlı ve bakıma muhtaç oldukları için yolunda gitmeyen gündelik meselelerde komşularının gözünde potansiyel suçlu durumunda olan, bitkiler hakkındaki bilgisiyle hastalara yardımcı olmaya çalışan ya da evlenmeyi reddeden kadınlardır. Oyundaki cadı imgesi ataerkil toplumlarda aile, evlilik, cinsellik, din ve tıp gibi kurumların kadınlar üzerindeki baskısını açığa çıkarır. Bu oyundaki cadı temsili 17. yüzyılda yazılan çok sayıdaki cadı oyununda yer alan cadı temsillerinden farklı olarak kadınların ataerkil düzene olan başkaldırısını ve direnişini temsil eder. *Byrthrite*'ta ataerkil toplumlarda kadınları baskı altına alan aile, evlilik, cinsellik, din ve tıp gibi alanların yanı sıra 20. yüzyılda gelişmeye başlayan üreme teknolojileri de yeni bir baskı alanı olarak ele alınır. Bu nedenle oyundaki cadı imgesi kadınların hayatına dair geleceğe yönelik mesajları da içinde barındırır ve yazarın kadınların hayatının gelecekte de yeni baskı araçları tarafından kontrol edilmeye çalışılacağı yönündeki mesajını iletir.

SONUÇ

Büyücülük ve cadılara olan inanış tarihin hemen her döneminde varlık göstermiş, ait olduğu toplumun ve kültürün bir parçası olmuştur. Ankarloo ve Clark'ın belirttiği üzere "[…] büyü, tüm isyankâr ve toplum-karşıtı havasına rağmen, doğrudan doğruya toplumun kural ve değerlerine bağlıdır ve bunlara göre biçimlenmektedir" (2015:3). Ankarloo ve Clark'ın bu saptamasından hareketle, büyücü ve cadı olgularının ait oldukları kültürden bağımsız düşünülemeyeceği ve bu sebeple de herhangi bir toplumun büyü ve cadılık inanışlarını ele almanın aynı zamanda o toplumun insana, özellikle de büyücü ve cadı olarak görülen kadına bakış açısını algılamaya olanak tanıdığı söylenebilir. Çok tanrılı dönemlerde büyü ile ilgilendiği düşünülen insanlar cinsiyet gözetilmeksizin büyücü olarak kabul edilmişler ve insanlara zarar verdiğine inanılan kara büyüler yapmadıkları sürece bu kişiler herhangi bir ceza ya da yaptırıma maruz kalmamışlardır. Antik Çağ'da büyüye karşı bu ılımlı tavrın temelinde bu dönemde din ve büyünün iç içe geçmiş olmasının yattığı kabul edilir.

14. ve 15. yüzyıllara gelindiğinde Batı'da kilise toplumdaki diğer kurumlar ve bireyler üzerinde mutlak bir otoriteye sahip olmuştur. Kilisenin öğretileri bireylerin yaşantısını düzenlemede temel kaynak olmuş ve gücünden ötürü kilisenin söylemleri sorgulanmadan kabul edilmiştir. Bu nedenle, kendilerini Hristiyanlık dininin bu dünyadaki temsilcileri olarak kabul eden din adamları halk üzerinde büyük bir güce sahip olmuş ve bu gücü kötüye kullanarak kendilerinin söz sahibi oldukları bir toplumsal düzen inşa etmeye çalışmışlardır.

Ortaçağ'da ortaya çıkan cadı avı olgusu kilise ve din adamlarının toplumdaki bireylerin zihinlerini kontrol edip onlarda birtakım korkular yaratarak

kendi otoritelerini sürdürebilmek için yaratılmış bir gerçekliktir. Ancak, cadı avlarının toplumsal bir çılgınlık boyutuna ulaşmasında yalnızca kilisenin değil, siyasi otoritesini muhafaza etmek isteyen devletin de rolü büyük olmuştur. Ehrenreich ve English'in de vurguladığı üzere "[c]adı avları, iyi organize edilerek kilise ve devlet tarafından koşullandırılıp finansmanı sağlanmış olan avcı birliklerince yürütülmüştür" (1992:17). Kilise ve devletin cadı avlarını başlatıp desteklerken başvurdukları yöntem ise toplumda ve kişilerin özel yaşantılarında ortaya çıkan sorunlarda sorumluluğun yüklenebileceği bir günah keçisi yaratmak olmuştur. Böylelikle kilise ve devlet kendi masumluğunu halka her zaman gösterebilmiştir. Günah keçisi olarak seçilen kişiler ise hemen hemen her zaman yalnız, savunmasız ve kimsesiz kadınlar olmuştur. Seçilen günah keçileri her çağda o çağın sosyal, kültürel ve politik koşullarına göre belirlenmiştir. Girard'ın söylediği gibi "tüm evren […] günah keçileriyle doludur" (2005:57). 14. ve 16. yüzyılların günah keçileri olan Yahudiler'in yerini 17. yüzyılda cadılar almıştır. 19. yüzyılda tekrar Yahudiler günah keçisi yapılmışlardır. 20. yüzyılın günah keçisi psikiyatrik vaka olan kadındır.

Avrupa'nın büyük bir bölümünde 17. yüzyılın başında en yoğun biçiminde görülen cadı avları her ne kadar tarihsel bir gerçeklikmiş gibi görünse de aslında olması istenen, planlanan ve farklı kurumlarca desteklenen bir projedir. "Kilise, devlet ve doktorluk mesleği ilişkilerinin yarattığı ortaklık, [cadı] davaları ile zirve noktasına ulaşmıştı" (Ehrenreich ve English, 1992:34). Bu nedenle, cadı avları "[…] din savaşları, […] modern devletin yükselişi, kapitalizmin gelişmesi, […] tıbbi düşüncedeki değişiklikler, […] sosyal ve kültürel karmaşa, paganizmi silme çabası, […] doğum kontrolüne karşı çıkma, […] kadın düşmanlığı…" (Levack, 2006:2) gibi

farklı şekillerde tanımlansa da en kapsamlı tanım cadı avlarının bir güç, iktidar ve değişim mücadelesi olduğu yönündeki tanımdır.

Cadı avı kavramı zaman içerisinde anlam değişikliğine uğramış ve tarihi bir olguya atıfta bulunmaktan çok politik bir duruma işaret eder hale gelmiştir. Günümüzde cadı avı kavramı, mevcut düzenin devam ettirilmesi amacıyla kendinden olmayanı, farklı düşüneni ve farklı yaşayanı bulup ortaya çıkarmak ve çeşitli baskı yöntemleriyle ortadan kaldırmak anlamında kullanılır. Amerikalı ünlü oyun yazarı Arthur Miller 1952 yılında kaleme aldığı *Cadı Kazanı* (The Crucible) isimli tiyatro oyununda cadı avlarını imge olarak kullanmış ve kavramın uğradığı anlam değişikliğini ortaya koymuştur. Oyunda, 17. yüzyılda ABD'nin Massachusetts eyaletinin Salem kasabasında cadı oldukları gerekçesiyle yargılanıp idam edilen insanların hikâyesi anlatılır. Miller'ın oyunda anlattıkları Salem cadı olaylarına dair bilinen tarihsel gerçeklikler ile neredeyse tamamen aynıdır. Miller, mekânı, karakterleri ve olayları tarihi gerçekliğe bağlı kalarak oyununa aktarmıştır. Oysaki *Cadı Kazanı*'nda Miller'ın ele aldığı asıl konu 1940'ların sonundan 1950'lerin sonuna kadar ABD'de varlık göstermiş olan ve pek çok kişinin komünist olmakla suçlanıp yargılanmasına yol açan McCarthycilik'tir. Yazar, cadı avları imgesi altında baskıcı yönetim biçimlerini eleştirmiştir.

Cadı avlarının güç, iktidar ve değişim ile olan ilgisi bu tezde ele alınan konuları aydınlatmada önemli bir işleve sahiptir. Tezde ele alınan dört oyunda da temsil edilen cadı avları 17. ve 20. yüzyıldaki güç ve iktidar odaklarının kadına olan bakışını sergiler. Cadı avlarının politik bağlamı, insanların yaşamlarına yön vermeye çalışan ataerkil kurumlar ve düşünce biçimleri ekseninde tezin ikinci bölümünde analiz edilen oyunlarda açıkça görülebilir.

Tezin I. bölümünde ele alınan *The Witch* ve *The Witch of Edmonton* oyunları cadı avcılığının ve cadıların varlığına olan inanışın devam ettiği bir dönemde yazılmışlardır. Bu sebeple bu oyunlarda cadılığın tarihsel boyutu bir imge olmaktan çok 17. yüzyılda toplum nazarında hoş karşılanmayan davranışlar sergileyen kadınların Ortaçağ'ın ve erken modern dönemin cadılarından çok da farklı olmadığını göstermek için oyunlara dâhil edilmiştir. Toplumun gözünde bu kadınlar da tıpkı cadılar gibi çirkin, pis, şeytani ve tehlikelidirler.

Toplumun, sosyal normların dışında hareket eden kadınları cadı olarak benimsediği gerçeği *The Witch*'te açıkça kendini gösterir. Oyunda Hecate, Ortaçağ ve erken modern dönem cadılık inanışlarının somut bir hali olarak yer alır ve ensest ilişki, hayvanlarla ilişki, büyü yoluyla kadınların doğurganlığını ve erkeklerin cinsel gücünü ellerinden almak gibi ataerkil zihniyetin kendi hayal dünyasında cadılara atfettiği tüm korkunç işlere müdahil olur. Oyunda Düşes, Francisca, Florida ve Amoretta'ya dair herhangi bir cadılık suçlaması yoktur. Yazar bu kadınlardan bahsederken cadı kelimesini dahi kullanmaz. Ancak, bu kadınlar ataerkil sistemin kadınlara koyduğu kuralları çiğneyerek tıpkı Hecate gibi aile ve toplum yaşantısını bozacak davranışlar sergilerler. Bu durum oyundaki kadınların cinsel kategorilere ayrıştırılması sonucunu doğurmuştur. Kadınlardan kendilerine uygun görülen cinsiyet rollerine uygun yaşamaları beklenir. Bu kategorilerin dışına çıkmaya cesaret eden kadın toplumun gözünde cadı olmaya adaydır. Oyunda, bu kategorilerin dışına çıkan tüm kadınlar değersizleştirilir. Middleton, bu kadınlara herhangi bir ceza vermez; ancak kendine biçilen itaatkâr eş rolüne harfiyen uyan Isabella'yı yücelterek kadına karşı kendi bakış açısını ortaya koymuş olur. Keller'ın belirttiği gibi "Isabella'nın oyundaki [zaferi] kadınlara yaşamda ilerlemek için erkeklerin

meselelerine karışmayıp ev işlerine odaklanmaları [mesajını verir]" (1991:55). Bu noktada, açıkça dile getirilmemiş olsa da, yazarın kadınlara olan bakış açısının dönemin kadına olan bakış açısını yansıttığı sonucuna varılabilir. Middleton, kadınların tabiatlarında var olduğuna inanılan öfke, saldırganlık, şehvet, ahlaksızlık, yalan söyleme, arabozuculuk, kıskançlık gibi özelliklerin kontrol altına alınmadığı takdirde toplumsal düzeni sarsabilecek düzeyde tehlikeli olabileceğini vurgular ve toplumu bu konuda uyarır.

The Witch of Edmonton'ın yazarları da Elizabeth Sawyer'ı tasvir ederken Ortaçağ'ın ve 17. yüzyılın cadılık inanışlarından yola çıkmışlardır. Sawyer da, tıpkı Düşes, Francisca, Florida ve Amoretta gibi, büyücülük ile ilgisi olduğu için değil, sosyal normlara uyan bir kadın olmadığı için yaşadığı çevrede hedef noktası haline gelmiştir. Sawyer'ın durumu günah keçisi kavramının tam karşılığıdır: Sawyer savunmasız, kimsesiz, yaşlı ve fakirdir; bu nedenle yaşadığı çevrede ters giden işlerin sorumluluğu ona yüklenir. Köyde biri hastalandığında, hayvanlar sakatlandığında ya da yetiştirilen ürünlerden istenen verim alınamadığında köylüler Sawyer'ı suçlarlar. Suçlamalar karşısında direnemeyeceğini anlayan Sawyer büyü güçlerine tutunur; ancak kendisine bu güçleri sunan Tom adlı köpek de en zor anında onu terk eder. Bu nedenle, "[Elizabeth Sawyer] hem köyün kendisine karşı olan önyargısının hem de şeytanın kurbanıdır" (Ahmed, 2014:134).

Sawyer'ın içinde bulunduğu durum ataerkil toplumun insana olan ikiyüzlü değer yargılarını açığa çıkarır. Üst sınıfa mensup olan Frank Thorney Susan'ı öldürdüğü gerekçesiyle çıkarıldığı mahkeme sonucunda idam edilse de geride kalan insanlar onu affederler. Bu durum toplumun insana verdiği değerin cinsiyet ve sınıf temeline göre belirlendiğine işaret eder; zira köyde yaşanan aksaklıkların sorumlusu

olarak kabul edilen Sawyer komşularının işbirliği sonucunda çıkarıldığı mahkemede cadı olduğu yönünde somut deliller olmaksızın idam edilir.

Görüldüğü üzere, hem *The Witch*'in hem de *The Witch of Edmonton*'ın erkek yazarları cadı ve cadılık konularını içinde bulundukları toplumun kadına olan baskılayıcı ve kısıtlayıcı tutumu bağlamında kurgulayarak toplumsal normların dışına çıkmaya cüret eden kadınların toplumda yol açabileceği sorunlara işaret etmekte işlevsel bir araç olarak kullanmışlardır. Erkek yazarlar tarafından kaleme alınmış erken modern dönemdeki cadı ve cadılık temalı çoğu oyunda yazarların bu konuyu toplumsal gerçeklikle oyunlarına yansıttıkları ve çoğu zaman da toplumun kadına olan tutumuyla örtüşür bir söylem içerisinde eserlerini kurguladıkları söylenebilir.

20. yüzyıla gelindiğinde ise 1970'lerde ortaya çıkan feminist harekete bağlı olarak cadı ve cadılık konuları tekrar gündeme gelmiş ve kadın yazarların eserlerinde yepyeni bir kimliğe bürünerek [c]adılar, tarihin en uzun ömürlü/ölümsüz figürleri[ne]" (Karaküçük, 2010:53) dönüşmüşlerdir. Bu eserlerde cadı, doğa ile uyum içinde yaşamını sürdürür, yaşadığı çevre ile bir bütündür, doğadan gelen bilgisi sayesinde hastalıkları tedavi edebilir ve insanlara yardımcı olabilir. Ayrıca, cadılar arasında dayanışma ve bilgi paylaşımı söz konusudur. Birlikte hareket ettiklerinde ataerkil toplumun kendilerine dayattığı her türlü baskıdan kurtulabilecek güçleri vardır.

Değişen bu cadı imgesi ilk kez ve en bilinen şekilde Caryl Churchill'in *Vinegar Tom* oyununda gözlemlenmiştir. Bunda 1970'lerde ortaya çıkan İkinci Dalga Feminist Hareket'in etkisi büyük olmuştur. Bu dönemdeki feministler ataerkil

bakış açısından yazılan kadın tarihini ve hikâyelerini reddederek kadının manevi gücünü vurgulayan yeni bir kültür çerçevesinde kendi tarihlerine bakma ihtiyacı hissetmişlerdir. Bu noktada cadılar ve cadılık bu dönem feministlerinin kadın tarihini feminist bir bakış açısıyla yeniden değerlendirme amaçlarına uygun bir konu haline gelmiştir. Janelle Reinelt "Caryl Churchill and the Politics of Style" başlıklı yazısında *Vinegar Tom*'un bu dönemin feminizm anlayışını ne şekilde yansıttığını şöyle ifade etmiştir:

> Tiyatroya, edebiyata ve yaşama yönelik pek çok feminist araştırmanın realist biçimde yansıtılan kişisel deneyime odaklandığı 1970'lerde Churcill kadınların deneyimini yansıtmak için sosyal [ve] bir değeri olan bir yaklaşım geliştirmek konusunda kararlıydı. Brecht'inkine benzer bir epik dramaturji kullanarak karakterlerini cinselliklerini kontrol altında tutan ve sosyal kimliklerini tayin eden ekonomik, dini ve politik güçlerin kesişme noktasına yerleştirdi. (2000:175)

Churchill cadı avları kavramının altında kadınlara yönelik ataerkil baskı araçlarını ortaya koyar ve ataerkil bir toplumda kadınlar üzerindeki baskının hiçbir zaman azalmayıp her çağda farklı şekillerde devam ettiği gerçeğine işaret eder. Bu sürekliliği aktarmada şarkılar, müzik ve modern kostümler gibi epik tiyatroya özgü unsurların işlevsel katkısı olmuştur.

17. yüzyıl İngiltere'sinde geçen *Vinegar Tom*'da cadı avları 20. yüzyılda kadınları baskı altında tutan aile, evlilik, cinsellik, din ve tıp gibi toplumsal kurumların tümünü simgeleyen bir imgelemdir. Alice cinselliği özgürce yaşadığı için, Susan kendi isteğiyle hamileliğini sonlandırdığı için, Joan evlenip cinsel yaşantısına devam etmek istediği için, Ellen otlarla hastalıkları tedavi ettiği için ataerkil toplumun gözünde birer cadıdır. Ait olduğu sınıfın kendisine sağladığı

avantaj sayesinde cadı olmaktan kurtulan Betty ise evlenmek istemediği için histeriktir.

Betty'nin histerik olarak yaftalanması cadı avı kavramının uğradığı değişimi ortaya koyması açısından önemlidir. Betty'nin durumu modern çağda ataerkinin yeni kurbanlarının hasta olarak kabul edilen kadınlar olduğunu gösterir. Önceki yüzyıllarda cadı olarak yaftalanan kadınlar cadılığa olan inanışın son bulmasıyla beraber yaşanılan çağda kabul gören gerekçeler bahane edilerek toplumdan dışlanırlar. Churchill *Vinegar Tom*'da kadınlara bu baskılardan kurtulmak ve ataerkinin tuzaklarından kendilerini korumak için birlikte hareket etmenin hayati önem taşıdığı mesajını iletir. Bunun için kadınların yapmaları gereken birey olarak değil, kolektif hareket etmektir. Bu mesajda Churchill'in sosyalist feminist kimliği görülebilir.

Ataerkil bir toplumda kadına yönelik toplumsal baskının azalmak bir yana zamana bağlı olarak daha da arttığı gerçeği Sarah Daniels'ın *Byrthrite* oyununda güçlü bir şekilde vurgulanır. Oyunda kadın bedeni ve üreme konusundaki erkek tahakkümü ataerkil toplumlara özgü bir iktidar ve güç mücadelesi olarak yansıtılır. Oyunda aile, evlilik, cinsellik, annelik, din ve tıbbın kadın üzerindeki baskısı ve denetimi gücünü hiç yitirmeden sürerken 20. yüzyılın getirdiği teknolojik gelişmeler neticesinde ortaya çıkan üreme teknolojisi kadın bedenini kontrol altına alan yeni bir alan olarak ortaya çıkar.

Byrthrite'ta vurgulanan nokta kadın bedeninin denetiminin ve doğum kontrolünün bir devlet politikası olarak cadılık inanışlarının var olduğu Ortaçağ ve erken modern dönemden bu yana var olduğu, değişenin yalnızca uygulanan

yöntemler olduğudur. Cadıların büyü yaparak insanların bebek sahibi olmalarına engel oldukları ve yeni doğan bebekleri kaçırıp ayinlerde şeytana kurban ettikleri yönündeki inanış cadılardan korkulmasının önemli nedenlerinden biridir. Cadılara duyulan bu korku, ebe kadınların doğum sürecinden dışlanmasına yol açmıştır. Federici, ebelerin evlilik dışı olduğundan şüphelenilen ve gizlice gerçekleştiği sanılan doğumlar dâhil olmak üzere tüm doğumları devlete ihbar etmeleri durumunda işlerini yapmaya devam edebildiklerini aktarır. Ebe kadının yerini erkek doktorun almasıyla doğum üzerindeki devlet denetimi devamlılığını sürdürebilmiştir. Daniels, *Byrthrite*'ta kadınların bedenleri ve doğum konusunda devletin denetim araçlarının farkında olmaları gerekliliğinin altını çizer. Aksi takdirde gelecekteki kadın varlığı tehlikeye girebilecektir. Oyunda kadın bedeni üzerinde her çağda var olan erkek baskısı ve denetiminin varabileceği nihai nokta kadınların bilinçli bir şekilde tamamen yok edilmesi olarak resmedilir. Daniels, bu ürkütücü tablo ile kadınlarda ataerkil toplumun baskı ve denetimlerine duyarsız kalmaları durumunda başlarına nelerin gelebileceği konusunda farkındalık yaratmayı amaçlamıştır.

Hem *Vinegar Tom*'da hem *Byrthrite*'ta yazarların feminist ütopya ve distopya türündeki anlatılarda bulundukları gözlemlenebilir. Yazarların kadınlar için hayal ettiği dünya her türlü ataerkil baskının ortadan kalktığı, kadınların, erkeklerin ve çocukların kendi kimlikleriyle barışık bir şekilde özgür olarak yaşadıkları bir dünyadır. Ataerki yalnızca kadınların ve çocukların değil, erkeklerin de özgürlüğünü kısıtlar, onlara da birtakım roller ve sorumluluklar yükler. Bu nedenle bu baskılardan kurtulmak için yalnızca kadınların mücadele etmesinin ataerkil toplumlarda herhangi bir kazanım sağlaması her iki oyunda da mümkün görünmez; çünkü erkeklerin

ataerkinin kendilerine sağladıkları ayrıcalıkları terk etmesi mevcut koşullarda olası değildir.

İncelemede ele alınan dört oyunda da kadınların özgürlüğünün kısıtlanmasının ve yaşamlarının zorlaşmasının erkeklerin neden olduğu baskılar kadar kadınların kendi aralarındaki dayanışma eksikliğinden kaynaklandığı ortaya konmuştur. Örneğin, *The Witch*'te Francisca Isabella'yı tuzağa düşürerek onun evliliğini bozmaya çalışır. Oysaki kendisi de erkek baskısına maruz kalan bir kadındır; evlilik dışı hamileliğinden ötürü ağabeyi tarafından öldürülme tehlikesiyle karşı karşıyadır. *The Witch of Edmonton*'da köylü kadınlar Elizabeth Sawyer'ı cadılıkla suçlama konusunda köyün erkeklerine destek olurlar; fakat kendilerinin de bu erkekler tarafından sömürüldüklerinin farkında değildirler. *Vinegar Tom*'da Margery Joan'a yiyecek yardımında bulunmayı reddeder ve onu cadılıkla suçlamak konusunda kocası Jack'le işbirliği yapar. Ancak, Jack Margery'i sürekli tembel olmakla itham eder ve onu aşağılar. Jack, Alice'le birlikte olmaya çalışır, ancak ondan olumlu yanıt alamaz. Kocasının kendisini sömürdüğü gerçeğinin farkında olmayan Margery sosyal ve ekonomik olarak kendisinden aşağı pozisyondaki bir kadını sömürerek ataerkiye hizmet eder. *Byrthrite*'ta ise Pricker'dan elde ettikleri parayı bölüşerek kendi kişisel ideallerini gerçekleştirmek için ayrı yollara giden kadınlar döndüklerinde arkadaşlarından ikisinin asıldığı gerçeğiyle yüzleşirler.

Sonuç olarak, 17. yüzyılda erkek yazarlar tarafından kaleme alınan *The Witch* ve *The Witch of Edmonton*'da incelenen cadı imgesi toplumun belirlediği davranış normlarına uygun davranmayan kadınların Ortaçağ'da ve 17. yüzyılda büyü yoluyla insanlara kötülük yaptığına inanılan cadılarla ilişkilendirildiğini ortaya koyar. Kadınların Ortaçağ ve erken modern dönemde var olduklarına inanılan cadılarla

ilişkilendirilmesi toplumun onlardan duyduğu korkuya işaret eder. *Vinegar Tom* ve *Byrthrite*'ta ise cadılık kadınların büyü yaparak insanlara zarar vermeleriyle ilişkili bir kavram değildir. Bu oyunlarda cadı ataerkil baskılara başkaldırma ve direnme cesareti gösteren kadındır. *The Witch* ve *The Witch of Edmonton*'da olduğu gibi, bu oyunlardaki cadı imgesi ataerkil toplumun kadının bilinçlenmesinden ve kendi gücünü fark etmesinden duyduğu korkuyu yansıtır. Churchill ve Daniels kadınların kendilerine uygulanan baskılar karşısında bilinçli davranmamaları durumunda karşılaşacakları durumları onlara göstermeye çalışmışlardır. *Vinegar Tom*'da bu durumlar kadınların tamamen erkeklerin koyduğu kurallar çerçevesinde özgürlükleri olmadan yaşamaları olarak gösterilirken *Byrthrite*'ta bunlara ek olarak gelecekte kadın neslinin ortadan kalkması ihtimaline de yer verilmiştir. İncelenen oyunlardaki cadı imgesi ataerkil toplumlarda kadınlara yönelik baskıların tarihin her döneminde var olduğuna işaret etmektedir. Dört oyunda da ataerkil baskıyla mücadele etme noktasında kadınlara düşen görevin kişisel çıkarlarını bir kenara bırakarak hemcinsleriyle dayanışma içinde olmaları gerektiği düşüncesi ortaya çıkmaktadır.

KAYNAKÇA

Adiseshiah, Siân. "Utopian Space in Caryl Churchill's History Plays: *Light Shining in Buckinghamshire* and *Vinegar Tom*". *Utopian Studies*. 16:1, 2005. 3-21.

Ahmed, Shokhan Rasool. *The Staging of Witchcraft in the Jacobean Theatre*. Doktora Tezi. Leicester Üniversitesi, 2014.

---."Witches Which Never Flew: Native Witchcraft and the Cunning Woman on the Stage". *International Journal of Literature and Arts*. 2: 5, 2014. 130-141.

Akın, Haydar. *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*. Ankara: Phoenix, 2011.

---. *Ortaçağ Sonları ve Yeniçağ Başlarında Avrupa'da Çocuk Cadılar ve Çocuk Cadı Avı*. Ankara: Phoenix, 2010.

Aksan, Yücel. "1450-1750 Yılları Arasında Avrupa'da Cadılık". *Tarih İncelemeleri Dergisi*. 28:2, 2013. 355-368.

Albright, Daniel. "The Witches and the Witch: Verdi's Macbeth". *Cambridge Opera Journal*. 17:3, 225-252.

Ankarloo, Bengt ve Stuart Clark, ed. *Eski Yunan ve Roma'da Büyü ve Büyücülük*. Çev. Çiğdem Dürüşken ve Eyüp Çoraklı. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat, 2015.

Barker, Roberta. "An Honest Dog Yet: Performing *The Witch of Edmonton*". *Early Theatre*. 12:2, 2009. 163-182.

Bartleet, Carina. "Eve's Side of It: Sarah Daniels' Biblical Revision". *Sydney Studies in Religion*. 2008. 191-203.

---."Sarah Daniels: Feminist Enque(e)ry within the Mainstream". *New Theatre Quarterly*. 26:2, 145-160.

Basourakos, John. "Witches, Matriarchs, and Whores: Casting Intrasexual and

Intersexual Oppression in Caryl Churchill's *Vinegar Tom*". *The Explicator*. 70: 4, 2012. 279-282.

Belkıs, Özlem. *Feminist Tiyatro*. İstanbul: Mitos-Boyut, 2015.

Berktay, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis, 2015.

Brome, Richard ve Thomas Heywood. *The Witches of Lancashire*. İngiltere: Nick Hern Books, 2002.

Bruton, Sarah. *Bedlam and Broomsticks: Representations of the Witch in Nineteenth-and-Twentieth-Century Women's Writin*g. Doktora Tezi. Cardiff Üniversitesi, UMI, 2006.

Burger, Jerry M. *Kişilik*. Çev. İnan Deniz Erguvan Sarıoğlu. İstanbul: Kaknüs, 2014.

Carlson, Susan. "Empowerment on Stage: Sarah Daniels' Agenda for Social Change". 1989.http://www.eric.ed.gov/contentdelivery/servlet/ERICServlet?accno=ED302868.

---. "Self and Sexuality: Contemporary British Women Playwrights and the Problem of Sexual Identity". *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 1989. 157-177.

Case, Sue-Ellen. *Feminizm ve Tiyatro*. Çev. Ayşan Sönmez. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2008.

Cheng, Elyssa Y. "Marginalizing Women: Forced Marriage, Witchcraft Accusations, and the Social Machinery of Private Landownership in *The Witch of Edmonton*". *Concentric: Literary and Cultural Studies*. 36:1, 2010. 119-134.

Churchill, Caryl. *Vinegar Tom*. *Plays I*. Londra: Methuen Drama, 1985. 127-179.

Clément, Catherine ve Hélène Cixous. "Sorceress and Hysteric". *The Newly Born Woman*. Çev. Betsy Wing. Londra: I.B. Tauris, 1996. 3-6.

Coelho, Paulo. *Portobello Cadısı*. Çev. Celâl Üster. İstanbul: Can, 2015.

Daniels, Sarah. *Byrthrite*. *Plays I*. Londra: Methuen Drama, 1997. 329-420.

---. "Introduction". *Plays I*. Londra: Methuen Drama, 1997. ix-xii.

de Angelis, April. *Crux. Seven Plays by Women*. Ed. Cheryl Robson. Londra: Aurora Metro Publications, 1991. 48-91.

de Blécourt, Willem. "The Making of the Female Witch: Reflections on Witchcraft and Gender in the Early Modern Period". *Gender&History*. 12:2, 2000. 287-309.

Dhillon, Monika. "*Medea* by Euripides: A Postmodern Scrutiny". *Research Journal of English Language and Literature*. 2:4, 2014. 204-210.

Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. Taylor&Frances e-Library, 2006.

Dworkin, Andrea. "Gynocide: The Witches". *Woman Hating*. New York: Penguin, 1974. 118-150.

Ehrenreich, Barbara ve Deirdre English. *Cadılar, Büyücüler ve Hemşireler*. Çev. Ergun Uğur. İstanbul: Kavram, 1992.

Engels, Friedrich. *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Çev. Kenan Somer. Ankara: Sol, 1998.

Federici, Silvia. *Caliban ve Cadı: Kadınlar, Beden ve İlksel Birikim*. Çev. Öznur Karakaş. İstanbul: Otonom, 2014.

Firestone, Shulamith. *Cinselliğin Diyalektiği: Kadın Özgürlüğü Davası*. Çev.

Yurdanur Salman. İstanbul: Payel, 1993.

Foucault, Michel. *İktidarın Gözü*: *Seçme Yazılar 4*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı, 2015.

Freud, Sigmund ve Josef Breuer. *Histeri Üzerine Çalışmalar*. Çev. Emre Kapkın. İstanbul: Payel, 2001.

Gaskill, Malcolm. *Witchcraft: A Very Short Introduction*. New York: Oxford UP, 2010.

Genç, Özlem. "Ortaçağ Avrupasında Kadın". *Ortaçağda Kadın*. Ed. Altan Çetin. Ankara: Lotus, 2011. 241-296.

Girard, René. *Günah Keçisi*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Kanat, 2005.

Greenblatt, Stephen. "Shakespeare Bewitched". *Shakespeare and Cultural Traditions*: *the Selected Proceedings of the International Shakespeare Association World Congress*. Ed. Tetsua Kishi, Roger Pringle ve Stanley Wells. Newark: Delaware UP, 1991. 16-42.

Griffin, Gabriele ve Elaine Aston. "Introduction". *Herstory*: *Plays by Women for Women*. 1. Ed. Gabriele Griffin ve Elaine Aston. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1991. 7-18.

Güngören, Ahmet. *Cadıların Günbatımı*. İstanbul: Patika, 1998.

Halsaa, Beatrice. "A Feminist Utopia". *Scandinavian Political Studies*. 11:4, 1998. 323-336.

Hanmer, Jalna. "Foreword". *Byrthrite. Plays I*. Londra: Methuen Drama, 1997. 331-333.

Hoorens, Vera. "Why did Johann Weyer Write *De Praestigiis Daemonum?* How

Anti-Catholicisim Inspired the Landmark Plea for the Witches". *Low Countries Historical Review*. 129:1, 2014. 3-24.

Howe, Katherine, ed. *The Penguin Book of Witches*. New York: Penguin Books, 2014.

Jackson, Louise. "Witches, Wives and Mothers: Witchcraft Persecution and Women's Confessions in Seventeenth-Century England". *Women's History Review*. 4:1, 1995. 63-83.

Kâhya, Hasan. "Histeri". *Atatürk Üniversitesi Tıp Bülteni*. 4, 1975. 415-420.

Karaküçük Arslan, Suna. "Korkunun Kadınları: Cadılar ve Cadıcılık". *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*. 13:2, 2010. 40-63.

Keller, James R. "Middleton's *The Witch*: Witchcraft and the Domestic Female Hero". *Journal of the Fantastic in the Arts*. 4:16, 1991. 37-59.

Khozaei, Zahra. "Gender Politics and Deconstruction of Patriarchy in Caryl Churchill's Selected Plays". www.ukm.my/solls09/Proceeding/PDF/zahra.pdf.

Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çev. Nilgün Tutal. İstanbul: Ayrıntı, 2014.

Latacz, Joachim. *Antik Yunan Tragedyaları*. Çev. Yılmaz Onay. İstanbul: Mitos-Boyut, 2006.

Levack, Brian P. *The Witch-Hunt in Early Modern Europe*. İngiltere: Pearson, 2006.

Lyly, John. *Mother Bombie*. *The Complete Works of John Lyly*. Ed. R. Warwick Bond. Hawaii: World Public Library, 2010.163-229.

MacFarlane, Alan. *Witchcraft in Tudor and Stuart England*: *A Regional and Comparative Study*. Taylor&Francis e-Library, 2008.

Mackay, Christopher S. *The Hammer of Witches: A Complete Translation of the Malleus Maleficarum*. New York: Cambridge UP, 2009.

Marlowe, Christopher. *Dr. Faustus*. Çev. İrfan Şahinbaş. Çağdaş: 1999.

Martin, Lois. *Cadılığın Tarihi: Ortaçağ'da Bilge Kadının Katli*. İstanbul: Kalkedon, 2009.

Middleton, Thomas. *The Witch*. *Thomas Middleton: The Collected Works*. Ed. Gary Taylor ve John Lavagnino. New York: Oxford UP, 2007. 1124-1165.

Miller, Arthur. *Cadı Kazanı*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu ve Vedat Günyol. İstanbul: Mitos-Boyut, 2010.

Millet, Kate. *Cinsel Politika*. Çev. Seçkin Selvi. İstanbul: Payel, 2011.

Mimesis. "Giriş". 12. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2006.v-xi.

O'Connor, Marion. "The Witch". *Thomas Middleton: The Collected Works*. Ed. Gary Taylor ve John Lavagnino. New York: Oxford UP, 2007. 1124-1165.

O'Mahoney, Katherine. "The Witch Figure: *The Witch of Edmonton*". 24:2, 2009. 238-259. http://dx.doi.org/10.1080/0268117X.2009.10555629.

Pearson, Meg F. "A Dog, a Witch, a Play: *The Witch of Edmonton*". *Early Theatre*. 11:2, 2008. 89-110.

Purkiss, Diana. "Women's Stories of Witchcraft in Early Modern England: the House, the Body, the Child". *Gender&History*. 7:3, 1995. 408-432.

Ravari Khozaei, Zahra. "*Vinegar Tom*: Women's Oppression through Patriarchal-Capitalist Dominations". *Rewiew of European Studies*. 2: 2, 2010. 153-163.

Reid, Robin Anne, ed. *Women in Science Fiction and Fantasy*. 2. Westport: Greenwood Press, 2009.

Reinelt, Janelle. "Brecht'in Ötesinde: Britanya'nın Yeni Feminist Tiyatrosu".

Mimesis. 12. *Çev*. Sinem Yılancı. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2006. 299-312.

---. "Caryl Churchill and the Politics of Style." *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrigts*. Ed. Elaine Aston ve Janelle Reinelt. Cambridge: Cambridge UP, 2000. 174-193.

Roberts, Keith A. "The Conflict Perspective: Witch-Hunts and Women's Roles". *Religion in Sociological Perspective*. Wadsworth, 1995.

Rowland, Robyn. *Living Laboratories*: *Women and Reproductive Technologies*. Avustralya: PanMacmillan, 1992.

Rowley, William, Thomas Dekker ve John Ford. *The Witch of Edmonton*. Ed. Peter Corbin ve Douglas Sedge. Manchester: Manchester UP, 1999.

Sayın, Gülşen. "Caryl Churchill'in Sirke Tom (1977) Oyununda 'Cadı' İmgesine Feminist Yaklaşım". *Dil ve Edebiyat Dergisi*. 5: 1, 2008. 17-38.

Scot, Reginald. *The Discoverie of Witchcraft*. Londra: Forgotten Books, 2013.

Sempruch, Justyna. *Fantasies of Gender and the Witch in Feminist Theory and Literature*. West Lafayette: Purdue UP, 2008.

Seneca. *Medea*. Çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Türkiye İş Bankası, 2013.

Shakespeare, William. *Macbeth*. Çev. Bülent Bozkurt. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2015.

Spoto, Stephanie Irene. "Jacobean Witchcraft and Feminine Power". *Pasific Coast Philology*. 45, 2010. 53-70.

Szasz, Thomas S. *Deliliğin İmalatı: Engizisyon ve Akıl Sağlığı Hareketi Üzerine Karşılaştırmalı İnceleme*. Çev. Gözde Genç. İstanbul: Yerdeniz, 2007.

---. *Yalanlar Bilimi Psikiyatri*. Çev. Nur Küçük. İstanbul: Aylak, 2013.

Templin, Lisa Marie. *I'le Tell My Sorrowes Unto Heaven, My Curse to Hell: Cursing Women in Early Modern Drama*. Yüksek Lisans Tezi. Ottawa Üniversitesi. 2014.

Tyson, Donald. *The Demonology of King James I*. Woodbury: Llewellyn, 2011.

Wandor, Michelene. *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. Taylor&Francis e-Library, 2005.

Wolf, Naomi. *The Beauty Myth*: *How Images of Beauty are Used against Women*. New York: HarperCollins, 2002.

Woods, Katherine. *Witchcraft Plays 1587-1635: a Psychoanalytical Approach*. Doktora Tezi. Loughborough Üniversitesi, 2011.

Woods, Tania. "From Female Sexuality and Hysteria to Feminine Psychology: the Gender of Insanity in Literature". http://www.nyu.edu/classes/keefer/EvergreenEnergy/woodst.pdf.

Wright, Andrea Rohlfs. "Witchcraft and Science in the Renaissance: *The Witch of Edmonton*, *The Late Lancashire Witches*, and Renaissance Attitudes toward Science". *Éndoxa: Series Filosóficas*. 7, 1996. 217-230.

Yıldırmaz Temizarabacı, Yasemin. *Ütopyanın Kadınları Kadınların Ütopyası*. İstanbul: Sel, 2016.

Zadeh, Mohammad Reza Modarres ve Helen Quliaeinia. "Caryl Churchill's *Vinegar Tom*: Beyond Feminisim?". *Journal of Language Teaching and Research*. 4: 2, 2013. 310-316.

ÖZET

THE WITCH, THE WITCH OF EDMONTON, VINEGAR TOM VE *BYRTHRITE* OYUNLARINDA CADI İMGESİNİN FEMİNİST ANALİZİ

Bu tezde 17. yüzyıl İngiliz oyun yazarları Thomas Middleton tarafından yazılan *The Witch* (1616), William Rowley, Thomas Dekker, John Ford tarafından yazılan *The Witch of Edmonton* (1621) oyunlarındaki cadı ve cadılık kavramları ile 20. yüzyıl İngiliz tiyatrosunun önde gelen kadın yazarlarından Caryl Churchill'in *Vinegar Tom* (1976), Sarah Daniels'ın *Byrthrite* (1986) oyunlarında yer alan cadı ve cadılık kavramı karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve bu oyunlarda temsil edildiği şekliyle cadı ve cadılığın 17. ve 20. yüzyıllarda kadınlarla ilişkili hangi değer ve yargıları ortaya koyduğu ile bu değer ve yargıların zaman içerisinde uğradığı değişim üzerinde durulmuştur.

The Witch ve *The Witch of Edmonton*'da kadın karakterler toplumun kendilerine biçtiği davranış normlarına uygun şekilde davranmadıkları gerekçesiyle Ortaçağ ve erken modern dönemin cadılarıyla ilişkilendirilirler. Bu kadınlar ataerkil düzenin kendilerine yönelik baskısını üzerlerinde hissetseler de bu baskılara karşı bilinçli olmadıkları gözlemlenir. Erkek egemen toplumun kendilerine yönelik baskılayıcı ve ayrımcı tutumunun farkında oldukları durumlarda ise bu baskılara ve ayrımcılığa karşı tek başlarına mücadele etmelerinin mümkün olmadığı görülür. Bu nedenle bu oyunlarda ataerkil düzenin kadınlara yönelik ayrımcı tutumuna karşı bilinçli ve ortak bir mücadeleden söz edilemez. *Vinegar Tom*'da ve *Byrthrite*'ta ise cadılık suçlamasına maruz kalan kadınların ataerkil baskılara başkaldıran ve direnen kadınlar oldukları göze çarpar. İki oyunda da ataerkil baskılar kadınların bir araya

gelerek dayanışma içerisinde hareket etmelerinin önündeki en büyük engeldir. Churchill'in ve Daniels'ın oyunlarında vurguladıkları asıl nokta ataerkiden kaynaklı sorunların çözümü için kadınların bu sorunlara karşı tam bir farkındalık geliştirmelerinin ve kişisel çıkarlarını bir kenara bırakarak dayanışma içerisinde hareket etmelerinin temel koşul olduğudur.

Giriş bölümünde Avrupa topraklarında görülen büyü/büyücü, cadılık/cadı kavramlarının tarihi evreleri ve geçirdiği değişim süreçleri anlatılmıştır. Bu kavramların Antik Çağ'dan Ortaçağ'a, Ortaçağ'dan erken modern döneme kadar geçen süre içerisinde bu çağların politik, kültürel, sosyal, dini, ekonomik, coğrafi vb. koşullarına bağlı olarak ne tür anlam değişikliklerine maruz kaldığı ortaya konmuştur. Ayrıca, cadı ve cadılık kavramlarına zaman içerisinde atfedilen bu farklı anlamları somutlaştırmak amacıyla Batı tiyatrosundan örnekler sunulmuştur.

Birinci bölümde *The Witch* ve *The Witch of Edmonton* oyunlarındaki cadı ve cadılık kavramları ele alınmış, bu oyunlarda cadı olarak yansıtılan kadınların gerçekte büyücülükle ya da başkalarına zarar veren uğraşılarla ilgilerinin bulunmadığı, 17. yüzyılın ataerkil toplumunun kadından beklentisini yansıtmayan davranışlar sergiledikleri gerekçesiyle cadı olarak yaftalandıkları belirtilmiştir. *The Witch*'te ataerkil toplumun kadınları ayrıştırmak için başvurduğu cinsel kategoriler üzerinde durulurken *The Witch of Edmonton*'da günah keçisi kavramı üzerinde durularak toplumun kadınlara karşı olan ikiyüzlü tutumu yansıtılmıştır. Oyunda ataerkil toplum yapısı içerisinde kendi başına ayakta kalmaya çalışan kadının toplumun mevcut düzenine bir tehdit oluşturduğu, bu nedenle de toplum tarafından yok edilmesinin kaçınılmaz olduğu vurgulanmıştır. Her iki oyunun yazarlarının

eserlerinde cadı ve cadılık konusunu ele alırken yaşadıkları dönemin kadına bakış açısını yansıttıkları sonucuna varılabilir.

İkinci bölümde, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan İkinci Dalga Feminist Hareket çerçevesinde cadı ve cadılık kavramlarının feminist yazar ve araştırmacıların eserlerinde kazandığı yeni kimlik incelenmiştir. *Vinegar Tom*'da cadı imgesinin kazandığı bu yeni kimlik evlilik, cinsellik, fahişelik, çocuk doğurma, annelik, kadın bedeni, tıp ve sınıf kavramları ile ilişkilendirilerek tartışılmıştır. *Byrthrite*'ta bu kavramlara ek olarak tıptaki gelişmelerin ataerkil toplumlarda kötü niyetlere alet edilmesinin kadınlar açısından doğurduğu sonuçlar üzerinde durulmuştur. Cadı avı imgesi ile kadın bedeninin ataerki tarafından tahakküm altına alınması arasındaki ilişki ele alınmıştır.

Sonuç bölümünde, 17. yüzyılda erkek yazarlar tarafından yazılan *The Witch* ve *The Witch of Edmonton* oyunlarında ve 20. yüzyılda kadın yazarlar tarafından yazılan *Vinegar Tom* ve *Byrthrite*'taki cadı ve cadılık kavramlarının karşılaştırmalı incelenmesinden elde edilen bulgular üzerinde durulmuştur. Cadı ve cadılık kavramlarının zaman içerisinde farklı anlamları taşımaya başladığı ifade edilmiştir. 17. yüzyıl oyunlarındaki cadılığın toplumun kadınlara biçtiği rollerin dışına çıkan kadınların Ortaçağ ve erken modern dönemin büyücü ve cadılarıyla ilişkilendirildiği ve bunun kadınlara karşı duyulan korkunun ve onların hayatları üzerindeki baskıların temel nedeni olduğu belirtilmiştir. 20. yüzyıl oyunlarındaki cadılığın ise sembolik bir anlam taşıdığı ve baskılara boyun eğmek yerine karşı çıkan ve direnen kadınlarla ilişkili olduğu ortaya çıkmaktadır. 17. ve 20. yüzyıllarda yazılmış bu oyunlardaki cadı imgesinin karşılaştırmalı analizinden kadınların her dönemde çeşitli baskılara

maruz kaldığı, çağlar içerisinde değişen tek durumun bu baskıların uygulanma biçiminde olduğu sonucuna varılabilir.

Anahtar Sözcükler: *The Witch, The Witch of Edmonton, Vinegar Tom, Byrthrite*, Cadılık, Cadı imgesi, Feminist eleştiri

ABSTRACT

A FEMINIST ANALYSIS OF THE WITCH IMAGERY IN *THE WITCH, THE WITCH OF EDMONTON, VINEGAR TOM*, AND *BYRTHRITE*

In this thesis the notions of witch and witchcraft in two 17th century plays-*The Witch* (1616) by Thomas Middleton, *The Witch of Edmonton* (1621) by William Rowley, Thomas Dekker, John Ford-and in two 20th century plays-*Vinegar Tom* (1976) by Caryl Churchill, and *Byrthrite* (1986) by Sarah Daniels–have been explored within a comparative framework. Through a close examination of these plays, this work discusses the morals and norms attributed to women in relation to the notions of witch and witchcraft, and the ways in which these meanings have been altered.

In *The Witch* and *The Witch of Edmonton* female protagonists are associated with the witches of the Middle Age and the early modern period due to their refusal to conform to the sanctions of their patriarchal society. Although these women are overwhelmed by patriarchy's oppression, they do not seem to be aware of this, and when they are aware of the oppressive and discriminative attitude of their patriarchal society, they are not able to struggle with this on their own. Thus, it is not possible to observe a conscious struggle against the discriminative attitude of the patriarchal society in these plays. In *Vinegar Tom* and *Byrthrite*, however, one can see that women who are labelled as witches are those who rebel against patriarchal oppression. In the plays, patriarchal oppression is the primary obstacle to women's sisterhood and solidarity. The main point that Churchill and Daniels emphasize in

their plays is that women must act in solidarity and they must be fully conscious in their struggle against patriarchal problems.

In the Introduction, the historical phases of the notions of witchcraft and witches in Europe from the Ancient Age towards the end of the 18th century, and the various meanings attributed to these notions, depending on the political, cultural, social, religious, economical and geographical states of these ages are explained. In addition, relevant examples from the Western theatre are presented so as to showcase the different meanings these concepts have acquired over time.

The first chapter explores the concepts of witches and witchcraft in *The Witch* and *The Witch of Edmonton* in the light of the female characters who, labelled as witches, have, in fact, nothing to do with sorcery or dangerous deeds–they are stigmatized as witches simply because their attitudes are not in accordance with the expectations of their patriarchal society. While the analysis of *The Witch* mainly focuses on the sexual categories into which women are placed by patriarchal society, *The Witch of Edmonton* is explored in relation to the concept of the scapegoat and the hypocritical attitude of the society to women. The play emphasizes the idea that a woman who tries to stand on her own feet is regarded as a threat to her society, and therefore it is inevitable for her to be destroyed. Thus, the writers of both plays reflect the viewpoint of their age towards women while handling the subject of witches and witchcraft.

In the second chapter, the ways in which the new meanings ascribed to the notions of witches and witchcraft in Churchill's *Vinegar Tom* and Daniels' *Byrthrite* are examined within the framework of feminist criticism. For this purpose, the

chapter discusses the new identity of the witch image portrayed in *Vinegar Tom* in relation to some concepts such as marriage, sexuality, prostitution, childbirth, motherhood, female body, medicine and class. In the analysis of *Byrthrite*, the ways in which women are affected by the abuse of medical improvements in patriarchal societies as well as the oppression of the female body enacted by the witch hunt image are elaborated.

In the Conclusion, the critical insights from this comparative analysis of the concepts of witches and witchcraft in *The Witch* and *The Witch of Edmonton* by the 17th century male writers and *Vinegar Tom* and *Byrthrite* by the 20th century female writers are expressed. By highlighting the idea that the implications of the witches and witchcraft have changed in time, the thesis argues that witchcraft in the 17th century plays is largely associated with the magicians and witches of the Middle Age and the early modern period, and this is the main reason for patriarchy's fear of women's power, as represented in these plays. However, witchcraft in the 20th century plays has a symbolic meaning and it is associated with women who rise up against patriarchal oppression. Through the comparative analysis of the witch imagery in the selected plays from the 17th and the 20th century, it can be inferred that women have been exposed to various forms of oppression, repression, and manipulation, and that what has changed over time is the way how these forms of oppression are executed, an idea which the selected texts strikingly dramatise.

Key Words: *The Witch*, *The Witch of Edmonton*, *Vinegar Tom*, *Byrthrite*, Witchcraft, Witch imagery, Feminist criticism