

**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı**

MASALDA CADİ: “ÖTEKİNİN” ARKETİPİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Fulya İÇÖZ

DANIŞMANI : Doç. Dr. Dilek DİRENÇ

İZMİR-2008

MASALDA CADİ: “ÖTEKİNİN” ARKETİPİ

İÇİNDEKİLER	i
GİRİŞ	1
I. CADİ VE BÜYÜ	5
1.1 Antik Dünyada Cadı.....	5
1.2.Hıristiyanlık’ın İlk Yıllarında ve Ortaçağ’da Cadılık.....	21
1.3.Rönesans Dönemi ve Sonrasında Büyü ve Cadılık.....	37
II. CADİ VE MASAL	50
2.1.Masallar ve Cadılar.....	50
2.2.“Rapunzel” ve Anne Sexton’ın Dönüşmüş Aşk Hikayesi.....	64
2.3. “Pamuk Prens” ve “Snow, Glass, Apples”.....	73
2.4. <i>Fables</i> ve Cadının Gerçek Hikayesi.....	89
SONUÇ	103
KAYNAKÇA	106
ABSTRAKT	
ABSTRACT	
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Tarih boyunca cadı kavramı kadınlarla özdeşleştirilmiş ve edebiyattaki cadı rolü genellikle kadınlara verilmiştir.¹ Ancak bu rol öncelikle halkların ortak hafızasındaki mitolojilerde belirlenmiştir. Kirke, Medea, Baba Yaga ya da Hekate çeşitli mitolojilerde, farklı şekillerde karşımıza cadı arketipleri olarak çıkmaktadır. Bu mitolojilerin etkisiyle daha sonra miras alınan edebiyatta cadı-kadın figürleri oluşmuştur.

Cadı-kadın figürlerinde ataerkil tek tanrılı dinlerin etkisi büyüktür. Özellikle Hıristiyanlıkta karşıt figürler, saf/iyi/evine bağlı/söz dinleyen melek kadınlara, bağımsız/ kendi bildiğini okuyan/toplum dışına itilmiş cadı-canavar kadındır. Masallardaki cadı figürü, bu miras alınan edebiyat ve tektanrılı dinlerin etkisiyle biçimlenmiş ve toplumların hafızalarına yerleşmiştir. Hıristiyanlık ile birlikte yaratılan masum Meryem Ana ve günahkar cadı-kadın ikilemi nedeniyle özellikle masallarda toplum dışına itilmiş, insan yiyen ya da bebek kurban eden, büyülü güçleriyle havayı kontrol altına alabilen, genç kızlara ders veren ya da onlara eziyet eden, genç erkekleri hayvanlara çeviren cadı-kadın stereotipi ortaya çıkmıştır. Böyle bir tipin ortaya çıkması hiç kuşkusuz dönemin yaşam şekli ve inanç yapısıyla yakından ilgilidir ve bu konuya tezde bir bölüm ayrılmıştır.

Masallar dinleyici ya da okuyucularının cinsiyetlerine farklı hitap etmektedir. Genç kızlar için yaratılan masallar onların evle ilgilenmeleri,

¹ Büyü yapabilen erkekler 'büyücü' olarak tanımlanmış ve çoğunlukla Merlin gibi iyilik için büyü yapan karakterler olarak betimlenmişlerdir.

macera aramamaları ve sorgulamamaları gerektiğiyle ilgilidir. Eğer iyi kızlar olurlarsa eninde sonunda iyi bir erkek onları bulacak ve mutlu bir aileye sahip olacaklardır. Erkek çocuklar için olan masalarda ise erkeklerin kahramanlık ve zeka öykülerinden bahsedilir. Her iki cinsiyete hitap eden masalların içinde geçen cadıların ise genç kızlardan farklı bir rol üstlendiği açıktır. Unutulmaması gereken nokta şudur ki masalarda cadı her zaman kötü, çirkin ve acımasızdır. Ve her zaman yalnızdır çünkü toplumun kadınlara biçtiği rolün dışındadır. Tam da bu yüzden her zaman kaybetmeye mahkumdur. Çünkü o ötekidir, farklıdır. Genç kızlara biçilen yolun dışına çıkmış, ev işleriyle ya da ideal koca adayını aramakla yetinmemiştir. Kendi kendisinin efendisi olmaya çalışan cadı herkesten uzak yaşamıştır. Bu yüzden kadınlar için örnek alınmaması gereken bir figürdür. Masallarla ilgili başka bir önemli nokta da her karakterin sınırlı seçimlerinin olması ve tek boyutluluğudur. Her masal karakterinin sonu önceden belirlidir ve eğer çirkin ve kötüyse sonunda kaybedecektir. Cadılar da 'çirkin' ve 'kötü' oldukları için masalın sonunda kaybeden olacaklardır.

Masalarda kaybetmeye mahkum olan cadıların postmodern edebiyatta özellikle yeniden yazımların etkisiyle yeni bir yüzü ve yeni bir sesi ortaya çıkmıştır. Kadın ve erkek yazarlar özellikle yeniden yazımlarında cadı figürüne farklı bir boyut kazandırmışlar onu büründüğü karanlık rolden sıyırmışlardır. Özellikle feminist yazar ve eleştirmenler edebiyatta kadın rollerini sorgulamışlar ve bu bağlamda cadı figürüne geniş yer vermişlerdir. Cadının hikayesinin sadece insan yemek, ders vermek, insanları hayvanlara

çevirmek ya da nedensiz yere kötülük yapmaktan ibaret olmadığını ortaya koymuşlardır. Kadim inanç ve mitolojilerin bize miras bıraktığı kalıplaşmış cadı tipini tersine çevirmişlerdir. Bu tezin amacı mitolojiden miras alınan arketipsel cadıyı incelemek ve onun günümüz edebiyatında sahip olduğu yeni sesin üzerinde durmaktır. Bu tezde masalda bir arketip olarak cadı, onun her türlü kötü özelliğin atfediliği ötekine dönüşmesi ve postmodern edebiyat eserleri ile birlikte bu rolünden sıyrılması ve yeni bir kimlik edinmesi, Anne Sexton'ın "Rapunzel" şiiri, Neil Gaiman'ın "Snow, Glass, Apples" öyküsü ve Bill Willingham'ın "Witch's Tale" çizgi roman kesiti odak alınarak tartışılmıştır.

Tezin birinci bölümünde cadılık kavramı üzerinde durulmuştur. Üç ayrı kısımdan oluşan birinci bölümde antik dünyada büyü kavramı ve büyüün neden kadınlarla özdeşleştirildiği açıklanmış ve antik dünyada cadılıkla bağdaştırılan tanrıçalar Hekate, Kirke, Medea'dan ve kurgusal bir figür olan Erikhton işlenmiştir. İkinci kısımda Ortaçağ toplumundaki cadılık kavramı üstünde durulmuştur. Bugünkü masalarda yer alan cadı figürlerinin Ortaçağ'da Hıristiyanlık'ın yayılmasıyla birlikte şekillenmesine değinilmiş ve Ortaçağ'da karşı karşıya kalan cadı ve Meryem Ana figürlerinden bahsedilmiştir. Ortaçağ'da işlenen kurgusal figürler ise Morgana Le Fay ve Baba Yaga'dır. Birinci bölümün son kısmı Rönesans Dönemi ve Sonrası Büyü ve Cadılık'ta Ortaçağ dönemiyle birlikte gelen ve yerleşen cadılık kavramının dönemin edebiyatına yansımaları tartışılmıştır. Tezin ikinci bölümünde ise masalarda ve bu masalların yeniden yazımlarında cadı figürü üzerinde

durulmuştur. Dört kısımdan oluşan ikinci bölümde birinci kısımda masallardaki ideolojiye, masalın yapısına ve toplumla ilişkisine değinilmiştir. Cadı figürünün masalarda nasıl yansıtıldığı ortaya konmuştur. Ardından gelen ikinci kısımda “Rapunzel” masalı ve bu masaldaki cadı figürü işlenmiş, ardından Anne Sexton’ın yeniden yazdığı “Rapunzel” şiirinde cadının dönüşümü incelenmiştir. Üçüncü kısımda “Pamuk Prenses” masalı işlenmiş ve masaldaki iki karşıt figür Pamuk Prenses ve üvey anne arasındaki ilişkiye değinilmiştir. Neil Gaiman’ın yeniden yazdığı öyküsü “Snow, Glass”, Apples”ta bu ilişkinin tersine döndürülmesinden bahsedilmiş ve masalın bu kez üvey annenin ağzından nasıl anlatıldığına dikkat çekilmiştir. Dördüncü kısımda ise bütün masallardaki tek cadının hikayesinin Bill Willingham’ın çizgi roman eseri “The Witch’s Tale”da tekrar anlatılması ve bu tek cadıya bir geçmiş yazılması işlenmiştir.

I. CADI VE BÜYÜ

ANTİK DÜNYADA CADI

Antik dönem Yunan ve Roma metinleri bize o dönemdeki cadı kavramının Hıristiyanlık'a da aktarılmış olduğu konusunda güçlü bir fikir vermektedir. Romalılara göre erkekler, doğaları gereği hırsızlığa yönelirken, kadınlar büyü ve zehre yönelmekteydi. Bugünkü cadı figürü bizlere Yunan ve Roma kaynaklarındaki 'femme fatale' figürlerden miras kalmıştır. Yunan ve Roma dünyasında büyü yağmur yağdırmak, ekinleri yeşertmek ya da fırtınalardan korunmak vb. amaçlarla yapılmaktaydı. Ancak aynı zamanda düşmanın ekinini yok etmek, sağlığını bozmak, başına türlü belalar getirmek gibi 'çarpık' amaçlar için de kullanılmaktaydı. Hem Yunan hem de Roma toplumlarında açıklanamayan kötü durumlar olduğunda bunların doğüstü güçler tarafından oluşturulduğu düşünülürdü. Aslına bakılırsa belki de cadılık adı verilen büyü insanlığın kendi çevresini kontrol altına almak yolunda ilk çabasıdır. İkel insan ve antik dönemdeki insan açıklayamadığı durumları yarattığına inandığı güçlere bel bağlar. Bu durum kısacası bir 'yetersizlik' durumudur ve bu toplumlarda doğal olaylar "şeyleştirilmekte", somut nesnelere "kişileştirilmektedir" (Güngören 19). Böylece kişileştirilen doğal olayların sorumluları aranmıştır. Bu sorumlular, toplumdan farklı görünen insanlar olmuştur.

Büyü her ne kadar rahipler tarafından tarımsal alanda ve tedavi edici nitelikte kullanıldıysa da, esas mesele büyü zarar vermek amacıyla

kullanıldığında ortaya çıkmaktaydı. Büyüyü zarar vermek amacıyla kullanmak bir suç sayılmaktaydı ve yasaktı. Platon bu konuda katı bir ayırım yapmıştı. Büyüyü profesyonel amaçlarla kullanan ve kötücül büyüünün etkisinden haberdar olup bunu o yolda pratiğe döken kişilerin ciddi biçimde cezalandırılması gerektiğini öngörmekteydi. Ancak, hem Yunanlılar hem de Romalılar için büyücülüğün sınırlarının keskin çizgilerle çizilmesi kolay değildi ve de büyüünün 'iyi' ya da 'kötü' biçiminde sınıflandırılması gerekli değildi.

Romalılar için kehanet hem günlük hayatlarında hem de tanrılarla ilişkilerinde büyük önem taşımaktaydı. Olağanüstü olayların ardında tanrıların vermek istedikleri mesajlar olduğuna inanan Romalılar, kehanet için, kuşları izleyen kahinlere başvururlardı. Kahinler gelecekte haber vermek amacıyla çeşitli hayvanları izler ya da onların davranışlarını yorumlardı. Kara büyüyle uğraşanlar dönem dönem yasaklansa da güce ulaşmak için her yolu mubah sayan Roma imparatorları ve yüksek sınıftan kişiler de mevcuttu. Özellikle Sezarların kendilerinin büyüyle uğraşan kişileri yakınlarında tuttukları bilinmekteydi. Sezar, kendisinden sonra gelen Augustus ve Tiberius'un annesi Livia da oğlunun geleceği için kehanete başvurmuştu. Tiberius her ne kadar tüm astrologları Roma'dan sürse de kendisininkini yanında tutmuştu. Nero da Roma aristokrasisinden kişileri astrologunun uyarıları nedeniyle öldürmüştü. Her ne kadar astroloji kılığındaki büyü Roma'dan belirli dönemlerde uzaklaştırıldıysa da onunla ilintili aşk iksirleri gibi batıl inançlar yaşamaya devam etmekteydi.

Roma'da büyünün bir başka önemli biçimi de tedavi edici ilaçlardı. İlaç, en ilkel biçimiyle bir tür büyüydü. Bunun nedeni ise, çeşitli bitkilerden elde edilen ilaçların belli sözlerin belli bir ses tonuyla sarf edilirken insanlar ya da hayvanlar üzerinde uygulanmasıydı. Dahası bu ilaçların ve büyülü sözlerin canlı hastaları iyileştirmekten başka ölüleri konuşurma, bir tarlayı verimli ya da verimsiz kılma, kılıçları keskin ya da kör hale getirme, güneşi ya da ayı kapatma gibi etkileri de vardı. Tüm bu etkilerin de çok doğal bir biçimde karanlık büyü sanatına bağlanması neredeyse kaçınılmazdı.

Antik dönem büyücülüğüyle ilişkilendirilebilecek bir başka kavram da cinlerdi. Antik dönemde cinlerin büyücülere geleceği görmek konusunda yardımcı oldukları, ayrıca aşk büyü için istenilen kişiyi kaçırdıkları ve büyücülerin istedikleri koşulları yaratmak için onları kullandıkları düşünülmektedir. Cinler ayrıca tanrılarla dualar, adaklar ve büyülü sözler arasında bir tür aracılık görevi üstlenmekteydi. Cinler önceleri tarafsız algılanırken daha sonra iyi ve kötü olarak ayrıldılar. Dostlara yardımcı olurlarken düşmanlara karşı kötülük yapabiliyorlardı. Hatta, bazı iddialara göre, kadim Yunanlı büyücüler herkese yardımcı olabilecek cini edinmenin bir tür yolunu da bulmuşlardı. Her ne kadar bu büyücülerin şarlatanlar oldukları düşünülse de halk yine de her ihtimale karşı onlardan çekinmekteydi ve zaman zaman da onların yaptıkları büyülü tabletler, aşk iksirleri ya da muskaları kullanmaktaydı.²

² Cinlerin tek tanrılı dinlerle birlikte karanlığın güçleri ibislere dönüşmesi göze çarpan bir noktadır.

Büyünün özünde varolan hükmetme durumu ölümden sonrası için de geçerliydi. Ölüme hükmedilemese de ölümden sonrasına ölümlerin ruhlarına danışılarak hükmedilebilirdi. Bu inancın bir sonucu olarak karşımıza ölü çağırma seansları çıkmıştır; çünkü buna hükmeden doğa üzerinde sonsuz bir güce sahip olacaktır.³ “Yunanlılara göre zaman sınırlaması ölümleri hiç engellemiyordu dolayısıyla hem geçmişi hem geleceği açığa çıkarmaları için onlara başvurulabilirdi” (Burton & Grandy 188). Buna örnek olarak verilebilecek *Odysseia*'da Odiseus gelecekte haber vermek için ölümleri hiç çekinmeden çağırmakta ve ölü çağırma yöntemine başvurmaktadır.⁴ Daha sonraları Yunanlılar ve Romalılar fikirlerini değiştirmişler ve ölü çağırmaı “iğrenç ve yasadışı bir kötülük” (188) olarak görmüşler ve böyle bir şeyi ancak cadılar gibi iğrenç ve yasadışı kişilerin gerçekleştirebileceğine inanmışlardır. Aslına bakılırsa ölü çağırmaya karşı olan bu düşünce tarzı sadece kurgu eserlerde karşımıza çıkmamaktadır. Romalılar siyasi komplolardan ve suikastlara kurban gitmekten korkarlardı. Bu korkunun etkisiyle milada yakın bir dönemde insan kurban eden ve onları yiyen yamyam siyasi gruplardan söz edilir olmuştı.

Çeşitli merhemlerle ya da büyü sözlere şekil değiştirme, başkalarını çeşitli hayvanların biçime sokma, antik dönemden beri cadılarla özdeşleştirilen bir durumdur. Bu şekil değiştirme olgusu daha sonraki dönemin masallarına da yansımıştır ve folklor ve edebiyatta cadıların bir stereotip

³ Ayrıca bkz: Felsefe taşı ya da sonsuz hayat iksiri.

⁴ Bkz: *Odysseia* Bölüm XI. Odiseus Hades'e giderek ilk önce Elpenor'un ruhuyla, sonra annesinin ruhuyla, ardından Teiresias'ın ruhuyla konuşur ve Teiresias'ın ruhuna başvurur.

haline gelişinde katkıda bulunmuştur. Latin şair Apulius Tesalili cadıların kendilerine merhemler hazırlayıp bunlarla kuşa dönüştüğünü yazmıştır.⁵ Tesalili cadılar özellikle önemlidir, çünkü dönemleri içerisinde pek de eğitilmiş olmayan kişiler arasında korku uyandırmışlardır. Latin şairler Lucanus ve Apulius'un yazdıklarına göre, antik dönemin cadıları kendilerini bir başka hayvana ve özellikle de kuşa dönüştürmek istediklerinde çıplak soyunup yanan bir lambanın içine birkaç damla esans koyarak buna büyü sözler söyler ve daha sonra başka kutulardan çıkardıkları yağları bütün vücutlarına sürerlerdi. Bunun hemen arkasından vücutlarında kanatlar oluşurdu ve böylece uçabilirlerdi. Aslına bakılırsa özellikle Apulius'un bahsettiği törenlerde cadılar dolunayda toplanır, çıplak ya da siyah kıyafetlerle dans eder, köpekler ya da kurtlar gibi havlarlardı. Cadıların şekil değiştirdiğine dair inancın temelinde, kişinin kendisinin kurt ya da başka bir insan dışı varlık olduğuna inandığı *likantropi* adlı psikiyatrik durum göze çarpmaktaydı. Gerçekte bu insandan başka bir hayvana dönüşme inancı bilinen medeniyetlerden daha öncesinde ve neredeyse tüm dünyada göze çarpmaktadır. Latin şair Ovidius bu konuyla ilgili üç kesin madde belirlemiştir, bu kişiler, ya öyle doğmuşlardır; ya daha sonra bu şekilde büyülenmişlerdir ya da şekilleri çeşitli büyülerle değişmiş 'yaşlı kadın'lardır.

⁵ Lamia Gülçur tezinde cadılığın Yunanlılara göre nesilden nesle geçtiğini yazmaktadır. Buna göre Tesalili kadınların belki de Hekate yüzünden merhemlerde ve büyücülükte başarılı sayıldığını belirtmektedir. Tam da bu yüzden Apulius'un cadı olarak Tesalili kadınları seçmesi bir tesadüf değildir.

Şekil değiştirmeden başka ruhun bedenden ayrılabilceğine ya da ruh göçüne işaret eden *metampsikoz*, da antik dönemde cadılıkla ilişkilendirilebilecek bir durumdur. Orfizim'le yakından bağıntılı metampsikoz ilk kez Orfik metinlerde belirir. Orfizim, büyücü, kahin ve şarkıcı Orfeus'a bağlanan bir din hareketidir. Orfeus ruhun sonsuz olduğuna ve bedeninin içinde bir hapis hayatı yaşadığına inanmaktaydı. Ruh, yeniden doğumlarla hapis hayatı döngüsü içinde dönmekteydi bu yüzden bedenden bedene ruh göçü mümkündü. Orfeus'tan başka Batı geleneğinde metampsikozun önemli bir yeri olmasını sağlayan kişi filozof Platon'dur. Platon *Devlet*'teki mitlerinde bu düşünceyi yorumlamıştır.⁶ Tüm bu yeniden doğma ya da ruhun bedenden ayrılabilmesi ve başka bedenlere göçebilmesi yeteneğine ve insanın bir hayvandan başka bir hayvana dönüşebilmesine olan inanç antik dünya insanını ölü çağırma dolayısıyla cadılığa yönlendirmiştir.

Belirli kişilerin ve özellikle kadınların bu dönem içerisinde kendilerini ya da başkalarını çeşitli hayvanların biçimlerine soktuğuna, güç kazanmak için aşk büyülerini yapıp erkekleri etkilediğine ya da tam tersi erkeğin sevdiği kişiden soğumasına yol açtığına; en gizli saklı köşelere girmekte hiç zorluk çekmediklerine; sel, kar fırtınası ya da kuraklık gibi doğal felaketlerin sorumlusu olduklarına; insanlara bulaşıcı hastalıklar getirdiklerine; geceleri havada uçabildiklerine; düşmanları onlarla dalga geçerek ya da onların üzerine korku salarak geri püskürttiklerine inanılmaktaydı. Genelde bu kadınların bu eylemlerde bulunmak için geceleri buluştukları düşünölmekteydi. Bu nedenle

⁶ Bkz: *Meno, Phaedrus, Phaedo, Timaeus*.

dönemin edebiyatına bakıldığında cadının cinsiyetinin çoktan belirlendiği ve bunun kadın olduğu çarpıcı bir gerçektir. Tüm bu cadılık aktivitelerinin belirli tanrıçalar adına gerçekleştirildiğine inanıldığı için şimdi bu tanrıçalara ve ayrıca antik dönemde karşımıza ‘cadı figürü’ olarak çıkan Hekate, Kirke, Medea ve Erikhton’a bakacağız. Çünkü “antik dönemin cadıları güçlü karakterlerdi.Yetenekleri ve bilgileri pek de gelişmiş olmayabilirdi, ancak karakterlerinin bir yüzü öyleydi: Deyim yerindeyse kötü karakterlerinin” (Baroja 31)⁷. Kötü karakterleriyle ün salmış bu arketipsel cadılar öç alma ya da güç kazanma amacıyla insanlara ve özelliklere de erkeklere eziyet etmekteydi ve tam da bu yüzden edebi eserlerde ataerkil düşüncenin karşısındaki bir kutup olarak etiketlenmekteydiler. Bu bölümde işlenecek tüm cadı karakterleri sonraki dönemlerin edebi eserleri ve özellikle masallar için bir temel oluşturmakta ve masallardaki cadıların arketipleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Antik Dönem Mitolojisi ve Edebiyatında Cadı

Yukarıda bahsedilen Tesalili cadılardan başka antik dönem edebiyatında başı çeken belirli cadı karakterleri karşımıza çıkmaktadır. Bu cadılar daha sonraki dönemin edebi eserlerine etki edecekler ve Rönesans döneminden itibaren yeniden doğacaklardır. Bu bölümde işlenecek cadılar için sınıflandırmaya gitmek gerekirse odak noktanın erkeklerin hedef alınması olduğu dikkat çekici bir gerçektir. Hekate üç yüzlü temsiliyle kadınlığın üç

⁷ Benim çevirim.

evresinin sembolüdür ve bu sembol korkutucu bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Kirke gücünü ve kadınlığını erkekler üzerinde güç elde etmek için kullanır. Medea'nın öyküsü daha sonraları da çokça işlenecek olan bir öç alma hikayesidir. Erikhto ise masalarda çizilen çirkin ve yaşlı cadı figürünün ilk örneklerinden olacaktır.

Hekate

Hekate, antik dönemde cadılık denilince ilk akla gelen tanrıçadır çünkü kendisi cadıların tapıldığı tanrıça olarak bilinmektedir. Bazıları tarafından Titanların soyundan geldiğine inanılmaktaydı. Hekate üç yüzlü olarak kabul edilirdi. Üç yüzlü tanrıçanın yeryüzündeki kişiliği Artemis'ti; o gökte Diana, yer altında ve karanlıkta ise Persephone'ydi. Aslında Diana, Artemis ve Hekate kadınlığın üç dönemini temsil eden aynı tanrıçanın üç yüzüdür. Diana kadının genç kızlık ve bekaret dönemini, Artemis annelik ve bereket dönemini, Hekate ise yaşlılık dönemini temsil eder. Gerçekte ay kadınlığı temsil eden bir ikondur ve iki şekilde karşımıza çıkar: “Diana ya da Hekate'nin korkunç figürü” (Baroja “Witchcraft and Catholic Theology” 23). Ortaçağ'da cadıların Diana'nın gücü altında güven içinde gökyüzünde uçtuklarına inanılırdı. Cadıların koruyucusu Hekate'nin ayla özdeşleştirilmesi bir tesadüf değildir; çünkü ay kılık değiştirir ve bir değişim dönüşüm döngüsüne sahiptir. Bu yüzden bazı mitolojilerde ayı temsil eden hayvan tıpkı onun gibi değişen ve dönüşen, kılık değiştiren yılanıdır.⁸ Kadınlar, da tıpkı

⁸ Bkz: İlk Günah, kadın ve yılan ilişkisi.

yılanlar gibi değişim ve dönüşüm döngüsüne sahiptir; vücutlarında belirli yaşlarda çeşitli değişimler olur. Çocuktan genç kıza dönüşür; her ay adet görürler (başka adıyla *ay hali*), hamile kalırlar ve adetten kesilip menopoza girerler. Tartışılmaz bir biçimde “ay-bereket-kadın-yılan-ölüm-yenilenme” döngüsü mitolojilerde kadın için hep söz konusudur (Eliade 180).⁹

Hekate'nin gücü denizlere, toprağa ve öbür dünyaya yeter. Aynı zamanda çeşitli büyü ve efsunlarda maharetlidir. Onun için anahtar kelimeler “korku” ve “karanlık”tır. Etrafına korku ve karanlık salması büyü yüzündedir. Lamia Gülçur'un yazdığına göre antik dönemde heykeli sırt sırta dayalı üç figürden oluşur ve yol ayrımlarında dururdu. Ona “adsız” ya da “korkunç” olarak tapınılırdı (Gülçur 16). Hizmetinde karanlıkta ortaya çıkan hayaletler ve tayflar bulunurdu, Hekate bunları korku salmak için kullanırdı. Hekate'nin garip bir biçimde iki farklı görevi vardı. Gündüz tarlalarda etkisi olan Hekate, geceleri cadılıkla, büyüyle, mezarlar, ölüm ve hayaletlerle ilgiliydi. Hekate, “rahatsız edici bir biçimde bereket ve ölümü toprağın gücü olarak kendinde birleştirmişti” (Cotterell 45).

Hekate, en eski ve ulu tanrıçalardan biridir ve tam da bu yüzden aslında ay/karanlık ve yeryüzüyle ilgili pek çok özelliği aynı anda bünyesinde toplamıştır. Hayaletleri hizmetinde kullanan tanrıça, ölümle ilgili her şeyi bünyesinde topladığı için ölüleri canlandırmada akla gelen tanrıçadır. Buna tezat olarak bereketi de getiren tanrıçadır. Hekate korkutucu bir biçimde

⁹ Bachofen “...Luna hem ana hem de dinin kaynağıdır ve her iki görünüşte de anaerkil kadının ilk örneğini oluşturur” der (Bachofen 144).

kadınlıkla ilgili gücün simgesidir ve hem hayat veren hem de öldürendir. Bu açıdan bakıldığında ileride sözü edilecek olan masallardaki aydınlık ve karanlığın sembolü olan “Büyük Anne” arketipinin de en eski temsillerinden biridir.

Kirke

Bazı kaynaklara göre Kirke, Hekate'nin kızıdır. Aslında Helios yani güneşin kızıdır ve kendi adasına yerleşmeden önce bir kral olan kocasını zehirleyerek öldürmüştür. Yunanlı destan şairi Homeros Hekate'den hiç bahsetmese de *Odysseia*'da tam bir bölümü Kirke'ye ayırmıştır.¹⁰ Eğer Kirke Hekate'nin kızı sayılıyorsa korkunun da bir yansıması olarak karşımıza çıkmalıdır. Kirke, erkeklerin kadınların güçleri konusundaki korkularını yansıtır. Çünkü Kirke, onların şeklini değiştirebilmekte, onları evcil hayvanlara çevirebilmekte, kendine ait yapabilmektedir. Böylece erkeklerin 'erklerini' ellerinden alır, onlara kendisi hükmeder ve bunu sadece yiyecek sunarak yapar. Kirke yiyeceklerle birlikte zevk de sunar, ama bu zevk önüne geçilemez ve sorumsuzca yaşanan bir zevktir. Kirke aslında cadılığın bir kanıtı olarak karşımıza çıkar çünkü başkalarının şeklini değiştirebilmektedir. O şekil değiştirmenin arketipidir. *Odysseia*'da ondan şöyle bahsedilir:

Arkadaşlar büyük bir tezgahta mekik dokur içerde biri,
Bir güzel türkü de söyler, her yer çın çın öter,
...Kirke de çıktı dışarı ve parlak kapıları açtı,
çağırdı hepsini içeri, onlar da boş bulunup girdiler,
...Tanrıça onları içerde iskemlelere, tahtlara oturttu,
peynir, sarı bal ve arpa unu ezdi Paramnos şarabında,
sağrağa korkunç ilaçlar karıştırdı

¹⁰ Bkz: *Odysseia* Bölüm X.

...verdi onlara bu içkiyi onlar da hemen diktiler,
 onlar diker dikmez içkiyi, Kirke onlara değneğiyle vurdu,
 Ve kapattı yoldaşlarımı domuz ağılına.
 Şimdi onlar tıpkı domuza benzemişlerdi (*Odysseia* X 225-240)

Kirke önce *sesiyle* erkekleri etkiler, daha sonra içinde *ilaçlar* olan yiyecekler sunar. Böylece onların şeklini değiştirebilir. Kirke bir cadı arketipi olmasına karşın güzeldir ve erkekleri güzelliğiyle baştan çıkarmaktadır. Bu noktada baştan çıkarma anahtar kelimedir, çünkü Kirke'nin önüne geçilemez, ancak sorumsuz zevk teklifinin can alıcı noktası baştan çıkarmadır. Bu yüzden Kirke daha sonra Rönesans'ta cadılığa bakış açısını etkileyen arketip olacaktır çünkü “şeytan kadınları baştan çıkardı, kadınlar erkekleri; cadılığın kendisi insanlığa¹¹ karşı ve insanlığın kendisine ait baştan çıkarmaydı.” (Roberts 200). Kirke'yle cinsel ilişki erkeğin kontrol sahibi olduğu değil, Kirke'nin erkek üzerindeki gücünü arttırdığı bir strateji oyunudur aslında. Çünkü Kirke Homeros'a göre erkekleri “erkekliklerinden eder”. Araştırmacı Baroja'nın da bahsettiği gibi cinsellik ve aşk bir cadı için sadece gücünü kanıtlayabileceği ya da bundan güç elde edebileceği bir durumdur. Bu yüzden, Odysseus Kirke'nin yatağına girmeden önce Hermias'tan aldığı tavsiye ile ondan ant içmesini diler. Böylece Kirke'yle beraber olsa bile erkekliğinden olmayacak ve arkadaşlarını kurtaracaktır.

Latin şair Ovidius da *Metamorphoses*'de Kirke'ye *Odysseia*'dan kaynak göstererek epey yer ayırmıştır ve yazdıkları dönemin cadı arketipinin tarifleriyle birebir uyumaktadır. Evi bir tanrıça olduğu için sıradan bir cadının

¹¹ Yazar burada “humanity” yerine “mankind” sözcüğünü kullanmış, ancak ben yazar kadınların da baştan çıktığından söz ettiği için “insanlık” olarak çevirmeyi tercih ettim.

kulübesinden şekli ve etrafındaki periler bakımından farklıdır. Ovidius Kirke'nin evini tarif ederken bahçesinden söz eder. Bahçesinde dikkat edilmesi gereken ayrıntı şifalı otlardır. Çünkü Kirke'nin perileri, her ne kadar bahçedeki bitkileri toplasa ve ayırsalar da, onların ne işe yaradığını, her bir yaprağın değerini ve bunların nasıl karıştırılması gerektiğini sadece Kirke bilir.

Kirke'nin tüm değiştirme/dönüştürmeleri aslında onun içindeki bir öfkeden ve baştan çıkarmasına karşılık gelmemesinden, yani bir yetersizlik durumundan kaynaklanır. Reddedildiğinde sinirlenir. Sırf Glaukos tarafından reddedildiği için Glaukos'un sevdiği Skylla'yı bedeninden köpekler ve yılanlar çıkan bir canavara çevirir. Bunun için de bahçesinden topladığı bitkileri, ona "Hekate'nin öğrettiği" biçimde karıştırır, üzerine siyah bir giysi giyerek Skylla'nın yıkandığı suya bitkilerden yaptığı zehirli karışımı döker. Picus onu reddettiğinde de yine öfkeden kudurur ve şekil değiştirme yeteneğini yine reddedildiği için kullanır. Picus'a bunun için acı çekeceğini ve bunları ödeteceğini söyler. Kirke, öfkeden ve reddedilişten dolayı erkeklerden ve kadınlardan öcünü büyü güçlerini kullanarak almaktan çekinmez ve antik dünyanın belki de en ünlü 'femme fatale' figürü haline gelir.

Medea

Medea'nın kelime anlamı "kurnazdır" ve bu büyü güçlere sahip bir prenses için uygun bir isim sayılabilir. Aslında Yunanlılara göre Medea cadı ve tanrıça arası bir yeredir. Bazı kaynaklara göre Medea ilginç bir biçimde Kirke'nin akrabası ve hatta yeğenidir. Ancak Hekate ve Kirke'den farklı

olarak 'femme fatale' figürünün değil, trajik kadının arketipidir ve hatta onun için büyülerinin kurbanı olmuştur denilebilir. Ama Medea da tıpkı Kirke gibi Hekate'den bahseder ve onu yardımcısı olarak görür. Oyun yazarı Euripides'in *Medea*'sında, Medea kadınların doğa tarafından iyi şeyler yapabilecek yetenekte yaratılmadığını savunur ve çok doğal bir biçimde kötülüğe eğilim gösterdiğinden bahseder. Ama büyüde Medea'nın üstüne yoktur, "yıldızlara bile buyurur" (Hamilton 85).

Medea da Kirke'nin sonrasında yaptığı gibi aşık olduğu kişiye yardım eder. Iason'a ejderhayı yenmesi için büyümlü bir merhem verir ve bunu vücuduna sürmesini ister. Böylece kendisine ve arkadaşlarına zarar gelmeyecektir. Medea için merhem de yeterli değildir. Ejderhayı söylediği büyümlü şarkı ile uyutur. Böylece Iason Altın Post'u alır ve Medea da onun karısı olur. Medea'nın Iason ile kaçtığını anlayan babası, peşine kardeşini takar ama Iason Medea'nın kardeşini öldürür. Medea ve Iason Korinthos'a giderler; her şey başlarda iyi gider ancak Iason'un gözü yükseklerdedir bu yüzden Korinthos kralının kızıyla evlenir ve Medea ve çocukları şehirden sürülür. İşte bu noktada, sevdiği erkek için her şeyi yapmış, evini ve ailesini feda etmiş olan kadın için büyük bir değişim başlamıştır. Bu noktadan sonra yaptığı her şey öç duygusuna bağlıdır. Sandığından çıkardığı çok güzel bir elbiseyi büyümlü ilaçlar ve kokularla kaplar ve sonra çocuklarından bunu Iason'un yeni karısına hediye etmelerini ister. Bundan sonra elbiseyi giyen kadın yanar ve ölür. Trajedisinin en önemli dönüm noktası da burada başlar Medea çocuklarının zaten yetim kaldığını ve onların bir başkası tarafındansa

kendisi tarafından öldürülmelerinin daha doğru olacağını düşünerek çocuklarını da öldürür. Yeni karısı ve çocuklarının öldüğünü öğrenen Iason, öç almak için Medea'nın peşine düşer. Ancak Medea bir kuleden bindiği büyüleri bir arabayla birlikte kaçırmıştır. Iason arkasından bakıldığında, kendisi yerine yine Medea'ya lanet okur ama şunu unutmuştur ki başına gelen her şeyin sebebi aslında kendisidir. Medea'nın içindeki yapıcı dişiyi öldürmüş yerine derinlerde yatan yıkıcı dişiyi çıkarmıştır, Medea'nın şekil değişimi de bu olmuştur. Yaratıcılığının yerine karanlık ve yıkıcı tarafı ortaya çıkmıştır ve bu sevdiği adamdan öç almak isteği yüzünden olmuştur.

Erikhton

Erikhton, adı Latin şair Lucanus'un "Pharsalia" adlı eserinde geçen korkunç cadıdır. Pompei hiçbir çare kalmayınca bu cadıya başvurur, ama savaşla ilgili bu eserin içinde bahsedilen bu korkunç *Tesalili* cadı tüyler ürperticidir. Erikhton ölü çağırma konusunda korkutucu bir güce sahiptir bu yüzden ölümlere danışarak kehanette bulunabilir. Lucanus'un tarifiyle, yeryüzünde onun suç işleyemeyeceği yer yoktur; cehennemin derinliklerinden ölümleri çağırabilir çünkü o en gizli sırların hepsini bilir ve açamayacağı kilit yoktur. "Pharsalia" da geçtiği gibi "Eli gülen yanaklardaki hayatı takip eder". Lucanus'un şiirinde Erikhton savaştan hoşlanır ve hatta savaşın kişileştirilmesi gibidir, çünkü ölümü sever ve yaşayan vücutları öfkesiyle yok eder. Savaşta ölümlerin "onun ölümleri" olmasını ister. Erikhton, "kötü bir cadının Hristiyanlık öncesi bir tanımı olarak da eğitici" (Burton & Grandy 188). Çünkü o yamyamdır, ceninlerini büyülerinde kullanmak üzere hamile

kadınların karınlarını parçalar; insanların gözlerini oyar ve tüm bunları, Lucanus'un tarifiyle, "öfkeyle" yapar. Erikhton tanrıları bile bir tür şantajla yola getirir, çünkü antik dünyanın tanrıları aynı zamanda insani özellikler de taşıdıkları için, Erikhton bunu onlara karşı kullanmaktan çekinmez ve böylece tanrıları kendileri farkında olmasa da hizmetinde kullanır. İşin en ilginç tarafı ise Lucanus'un anlattığı hikayenin, aslında Sezar ve Pompei Magnus arasında Roma'daki bir iç savaş sırasında geçmesi ve şiirin tamamen bu savaşla ilgili bir "erkek meselesi" olmasıdır. Erikhton bir kadın olarak kendisine bu şiirde yer bulduğunda ise şeytani bir şekle bürünmüş, vahşi ve sınır tanımaz bir cadı olmuştur.¹²

Kirke nasıl cadıların aşk iksirleriyle ya da büyüleri yiyerek insanları baştan çıkarmalarının masallarda karşımıza çıkmasına katkıda bulunduysa Erikhton da ardı ardına dizdiği cesetlerle, insan öldüren, yamyamlık yapan, çocuk cesetlerini büyüleri için kullanan cadının bir arketipidir. O "Hansel ve Gretel"deki, "Pamuk Prenses"teki kalıplaşmış cadının en eski temsillerinden biridir.

Her bir antik dönem şairi, kendi cadılarını değişik biçimlerde anlatmıştır. Homeros'un Kirke'si büyüleri bir adada yaşayan, hiç sebepsiz yere erkekleri hayvanlara çeviren ve bu hayvanların arasında yaşayan, baştan çıkarıcı güzel bir kadındır. Euripides Medea'sında ise geçmişi yüzünden öç alan bir kadın yatar ve bu kadın öcünü almak için kendi çocuklarını öldürmeye

¹² Dante daha sonraları Ortaçağ'da yazdığı *İlahi Komedya*'sının *Cehennem* bölümünde Erikhton'dan şöyle bahsedecektir: "Erikhton zalimi gölgeleri bedenlere çağırırken da..." *Cehennem* Kanto IX, 22.

varan bir kin beslemektedir. Erikhton kendisini güç mücadelesi çerçevesinde gerçekleşen bir savaşın tam ortasında yer bulur. Tüm bu kadınların ortak noktası ise bazen açıklanabilen bazen hiçbir açıklaması olmayan ve tamamen doğal görünen öfkeleridir.

Batı dünyasında cadılığa bakış açısı, yadsınamaz biçimde arketip niteliğindeki örnekleriyle antik dünya büyücülük anlayışından ve fazlasıyla da antik dönem şair ve yazarlarının cadı figürlerinden etkilenmiştir. En başta doğa üzerinde güç sahibi olma ve onu kontrol etme isteği halindeki büyü, sonraları toplumun periferilerine itilmiştir. Kendisine karşı bir tehdit unsuru oluşturduğu için din, büyüü kabul edilemez, günah ve kaçınılmaz kabul etmiş; dolayısıyla da aynı zamanda tanrıça da olan kendilerinden hem korkulan ve hem de kendilerine tapınılan cadılar ‘insanlaşmıştır’. Bu ‘insan-cadılar’ göz önünde olmaktan uzaklaştırılıp, özellikle Hıristiyan toplumlarda kapı ardına itilmiştir. İnsanın özünde bulunan iyilik ve kötülük ikileminde aslında her insanda olan hırs, öfke, öç alma isteği, şiddet duygusu en abartılmış biçimiyle sıradan insandan uzaklaşmış, cadıların üzerine yapıştırılmıştır.

HIRİSTİYANLIK'IN İLK YILLARINDA VE ORTAÇAĞ'DA CADILIK

Her ne kadar antik dönemin cadı anlayışı, Hıristiyanlık sonrası dönemdeki algılayışı etkilemiş olsa da, erken dönem Hıristiyanlık'tan daha fazla Ortaçağ dönemi bugünkü cadılık anlayışımıza katkıda bulunmuştur. İlk Hıristiyanlık dönemi bir tür geçiş dönemi olmakla beraber, büyüye taze bir bakış açısı kazandırmıştır. Ortaçağ ile ilgili unutulmaması gereken önemli nokta, cadının bir stereotip olarak beyinlerimize kazınmasına yaptığı büyük katkıdır. Ortaçağ'da cadı ötekidir ve kadının konumu ve büyüye bakış açısı bunu yansıtmıştır. Cadının bir stereotip olarak varoluşunun açıklaması karmaşık olmakla birlikte antik dönemden itibaren devam eden geleneksel roller ve ölü çağırmanın etkisi oldukça büyüktür.

Hıristiyanlık'ın ilk çıkış yıllarında pagan inanişaya sahip kimseler Hıristiyanlık'ı kaçınılması gereken, kötü, şeytani bir yayılım olarak algılamışlardır. Ancak Hıristiyanlık'ın yaygınlaşması ile beraber, pagan inanişaya sahip kimseler her ne kadar bir süre bu tek tanrılı dinle birlikte yaşayamaya çalıştılsa da sonuçta periferiye itilen, dışlanan, kötülünen, şeytani taraf oldular. Böylece çoktanrılı ya da pagan dönemdeki büyüye bakış açısı da yeni bir yöne doğru gitti. Tüm eski çoktanrılı ve pagan inanişlar tepetaklak oldu. Antik dönemin tanrıları şimdi şeytandılar. Geçmiş ahlak anlayışı giderek yerini dini grupların ahlak anlayışına bıraktı. Cadılık ve büyü için en önemli dönüm noktası da burada oluştu, çünkü cadılık bir fenomen olarak kabul edilmeye başlandı.

Hıristiyanlık gibi tektanrılı bir dinde karşıtlıklar bulunması cadılık için konum değiştirmesi açısından önemlidir. Çünkü Hıristiyan edebiyatında cadı hep ötekidir. Temsil ettikleri açısından dinin yanında olamayacağı için doğal olarak karşıındadır. Böylece öteki olduğu için günahkardır, şeytanidir, dışarıda olması gerekendir, suçludur, her türlü kötülüğün, deyim yerindeyse, ‘anasıdır.’

Unutulmaması gereken nokta şudur ki, önceki bölümde de belirtildiği gibi bir tür bereket kültü olarak da kabul edilebilecek büyü kullandığına inanılan tanrıçalar bereketi getirdikleri noktaya, toprağa gömüldüler. Özellikle Hıristiyanlık’ın ilk yıllarında antik dünyanın tanrıları ve tanrıçaları bir kafa karışıklığı yaratmışsa da beşinci yüzyılın sonlarına doğru köklü bir inanç sistemi ortaya çıkmaktaydı. En başlarda bir tehdit olarak görülmeyen Hıristiyanlık da zaten Avrupa’da bir gecede varoluveren bir tektanrılı din değildi. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, Roma devletinin onu bir tehdit olarak algılaması üçüncü yüzyılın ortasına denk gelmiştir. İlk kez bu dönem içerisinde bir Roma imparatoru Hıristiyanlık’a karşı bir hareket başlatmıştır bunun Hıristiyanlık yönüne daha fazla taraftar toplamasını önleyememiştir. Sonrasına Hıristiyanlık’ın meşru ve uygulanabilir bir din olduğu Roma devleti tarafından kabul görmüştür.

Bu ortaya çıkan inanç sistemi kendisinden öncekini ret etse de onun pek çok özelliğini kendisine uyarlamıştı. “Aslına bakılırsa tanrı ve tanrıçaların kaybolduğu bir yer yoktu, sadece şekil değiştirmişlerdi. Hıristiyanlık doğası itibariyle monoteist olduğu için “tanrı ve tanrıçaları... azizler ve şeytanlara

çevirdi” (Pennethorne 49). Prensip olarak tek tanrısından başka herhangi bir tanrıyı kötü dolayısıyla da şeytan ilan eden Ortaçağ metinleri pek de şaşırtıcı değildir. Bu tekil otoritenin karşısında cadılık otorite karşıtıydı. Çünkü iki karşıt gücün yani din ve büyüün bir kutbuydu. Din kendi otoritesini insanlar üzerinde kurarken, cadılık bir biçimde dünyayı anlamayı ve onu kontrol altına almayı öneriyordu. Cadılık ve Hıristiyanlık karşıtlığı artık birbirinden ayrılamaz bir bütün olarak birbirini besliyordu.

Peki Ortaçağ’da cadılık nasıl açıklanabilirdi? Araştırmacı Jeffrey B. Russell bunun için dört temel madde belirleyerek bir çerçeve çizmiştir. Birinci maddeyi oluşturan elementler içinde antik dönem büyücülüğünde de bahsi geçen şekil değiştirme (*likantropi*) ya da başkalarının şeklini değiştirebilme, uçmak ve çocukların öldürülmesi ve yenmesi yer alır. İkinci madde içinde Russell, tanrıça Diana ile olan ilişkiden ve incubi¹³ ve succubi¹⁴’nin yardımlarından bahseder. Üçüncü maddede seks alemlerinden ve Hıristiyanlık’ın tam tersi olan dini bir mezhebe üye olmayı, sapkınlığı kısacası, Hıristiyan kilisesine ait düşüncelere aykırılık içinde olmayı sayar. Son maddede ise Şeytan’a inanç, ona tapınma, ona adaklar verme yer alır. Russell aynı zamanda Avrupa’nın çeşitli kültürlerinde sayısı elliye yaklaşan değişik cadı motifinin bulunduğunu da öne sürer. Bunlardan en tanıdık olanların arasında; “cadıların geceleri uçmaları, şekil değiştirebilme

¹³ Incudi: Erkek cin.

¹⁴ Succubi: Kadın cin.

özellikleri, “çeşitli hayvanları emirlerinde kullanmaları”, “yamyamlık”, çıplak dansetmek, “nazar”, “cadıların insan kalbi yemesi” ve insanlara hastalık göndermesi sayılabilir (Russell 14).

Ortaçağ Batı düşüncesindeki cadılıkta Şeytan’a olan inanç büyük ölçüde temel oluşturmaktadır. Bu dönem içerisinde toplumdaki ayrı yaşayan topluluklar Şeytan’la işbirliği içinde kabul edilmekteydi. Yahudiler, cüzamlılar, sapkınlar ve cadılar bu periferi içerisinde yer alıyordu. Yahudiler ve sapkınlar bazen kendi istekleri dışında Şeytan’la işbirliği içine girmiş bile olsalar, cadılar bunu bile isteyebilir ve şeytanla bir anlaşma imzalayarak yapıyorlardı.

Cadı çılgınlığı, Şeytan’ın tarihindeki en önemli olaylardan birini oluşturur. Şeytan’ın dolaysız ve korkunç güçlerine inanç, çöl babalarının zamanında bile rastlanmayan ölçüde bütün toplumda canlandı. Ve Şeytan’a inanç en korkunç tehlikesini açığa vuruyordu: güvenilmeyen ya da korkulan kişilerin İblis’in hizmetkarları, nefretin ve yok etmenin uygun hedefleri olduğunu varsayma isteği. Kişinin mutlak kötülüğü kendi düşmanlarına yansıtması, Şeytan’a insana özgü bir özellik olmasa da ... İblis’e inanma, şeytanlaştırmanın özellikle grotesk görünümüne – ki, bu cadılıktı- elverişli oldu.

(Russell *Lucifer* 404-405)

Ortaçağ Batısı’nda cadılığı kavramak için o toplumun Şeytan inancını kendisinden ayrı tutmamak gerekir. Deyim yerindeyse ve Le Goff’un tabiriyle Ortaçağ Avrupa’sı bir korku toplumdur. Bu dünyada yaşarken yapılan şeylerin–günah işlemenin korkusu ve öbür tarafta bunun kefaretinin cehennemde ödeme korkusu toplumda önemli bir yer tutar.

Korkunun bir yansıması olarak beden kaçınılması gereken, günaha sürükleyen, nefsi baştan çıkararak, kısacası cehenneme giden kestirme bir yol

olarak görülmekteydi. Beden meselesi Şeytan-cadı (kadın) ilişkisi içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü kadın yaradılış itibariyle bedenine daha çabuk yenik düşen onun istediklerini yerine getirmeye daha hazır cins olarak kabul edilmekteydi. Cisimleş(tiril)miş Şeytan da bu yüzden onu daha kolay baştan çıkarabilirdi. Çünkü kadın Floransalı Antonio'unun deyişiyle¹⁵ “avidum animal- açgözlü hayvan”, “concupiscencia carnis-şehvetli beden”, “invidiosus ignis- heyecanlandırıcı ateş”, “prima peccatrix-baş günahkar”, ruina regnorum–krallıkların felaketi”ydi. Kadın, denetlenemez, disiplin altına alınamaz doğanın erkekten daha fazla parçasıydı. Hatta disiplinsiz bir biçimde “rahatsız edici bir güç tarafından” yönetilmekteydi (Thomasset 51). Bu güce karşı duyulan korku elbette ki erkekler tarafından oluşturulan bilimsel ve kurgu edebiyatta göze çarpmaktaydı.

Rahatsız edici güçler tarafından yönetilen kadınlardan merhemler, çeşitli aşk büyülerini hazırlayanlar ya da daha basitçe çöpçatanlık yapan yaşlı kadınlar özellikle tehlikeliydi. Çünkü bu kadınlar erkeklerin nasıl baştan çıkacağını ve nasıl aldatılacağını biliyordu. Erkeğin ve hatta Şeytan'ın yapamadığı kötülükleri yapabilecek kapasitedeydiler. Bu çoğunlukla dul olan kadınlar, genç kadınlar için de ayrıca bir tehdit oluşturmaktaydı. Bunun nedeni ise onlara örnek ve “taklit edilecek modeller” olabilecekleri, daha genç kadınlara “ders verebilecekleri” ya da “onları *düzeltebilecekleri*”¹⁶ korkusudur (Casagrande 79). Hıristiyanlık'taki kadından korkunun temelinde “kilise

¹⁵ Lamia Gülçur'dan aktarımla.

¹⁶ İtalyan bana ait.

babalarının cinsel ilişkiye karşı olan kuşkucu bakışlarının etkisi büyüktür” (Russell *Witchcraft in the Middle Ages* 282). Bekaret bir idealdir ve kadın da bedenine daha bağlı olduğu için insanı mükemmellikten-bekarettten uzaklaştıran bir tehdittir.

Ortaçağ’da beden konusu daha sonrasında gelişen cadı avları boyunca çeşitli ilginç örneklerle ortaya konmuştur. Her ne kadar işkencelerle ilgili resimler ve gravürlerde cadılıkla suçlananlar çıplaksa da, gerçekte işkence süresince bu kişiler giyiniktir. Cadılıktan suçlanan kadınlar cellatlarının önünde giyinip soyunmak zorunda kaldıkları için bu uygunsuz bir durum olarak kabul edilmekteydi ve kadınlar için bu işkencenin kendisinden bile daha utanç verici bir olay olarak algılanmaktaydı. Su deneyine¹⁷ tabi tutulacak kişinin soyunması da uygunsuzdu çünkü tüm bu deneyler kamuya açıktı. Bununla birlikte dikkat edilmesi gereken bir başka nokta vardı. İnfazlar sırasında çıplaklığa bu kadar dikkat edilirken işkence sırasında kadınının vajinası tıraş ediliyordu. Bunun sebebi kadının vajinasına iblisler tarafından hazırlanmış herhangi bir koruyucu muska saklamasından korkulmasıydı. Tüm bu bedenle ilgili meseleler Ortaçağ infazcılarının kafasını yorarken, bu duruma itirazlar da yükselmekteydi. Çünkü ne olursa olsun kadınların cinsel organlarının -çoğunlukla ebe gibi diğer kadınlar tarafından bazen de

¹⁷ Cadı olduğundan kuşkulanan kadının suya atılıp batıp batmayacağına dair yapılan deney. Deneyin en akıl almaz yanı, suçlanan kişinin kaçınılmaz bir biçimde ölüme mahkum oluşudur. Elleri ve ayaklarından bağlanan kişi suya atılır. Eğer batmazsa demonlar tarafından korunduğuna inanılır ve derhal yakılır. Şayet batarsa, ölüme terk edilir ve ruhunun öbür dünyada arınacağına inanılır.

infazcılarının kendileri tarafından- ayrıntılı bir biçimde incelenmesi “genellikle utanmazlık ve ahlaksızlık addediliyor ve sık sık açıkça eleştiriliyordu” (Duerr 228). Böylesine “dünyevi” konulardan uzak kalmak isteyen Ortaçağ toplumunda bedenin en gizli yerlerinin -incelenenler cadı bile olsa- açıkça gözlemlenmesi kaçınılması gereken bir durumdu ve belki de infazcılarının kendileri cadılıkla suçlanan kadınları daha da küçük duruma düşürmek ve itirafları kolaylaştırmak için kadınların kendi bedenlerini onlara karşı bir silah olarak kullanıyorlardı.

Kadınların bedenlerinin kendilerine karşı kullanılmasını sağlayan, onları korkutucu yapan, yani cadılığa yaklaştıran şey de kadim anaerkil toplumlarda kadınların yüklendiği görevle ilişkilendirilebilir. Kadınların ocağın ve kutsal ateşin koruyucusu ve yaşam verici olmaları onları doğal olarak doğanın sunduklarına daha yakınlaştırmıştır. Ateşin koruyucusu kadınlar ataerkil toplumlarda rol değiştirmemiş olsalar da rollerinin şekli değişmiştir ama temel prensip aynıdır. Kadın bu kez yemek pişiren, hastayla ilgilenen ve çocuk doğurtan ebedir. Çocuk doğurma ve ayrıca adet dönemi de bu role katkıda bulunur. Kadınlar bitkilerin bilgisine sahiptir; bu yüzden iyileştirici olabildikleri gibi tehlikelidirler çünkü onlardan merhem yapabildikleri gibi zehir de hazırlayabilirler. Bilgiyi başka bir kadına aktarabildikleri için de sonu gelmez bir biçimde bu tür eylemlerin yaratıcılarıdır. Ortaçağ toplumunda büyücülükle değil ama cadılıkla özdeşleştirilen büyü gökyüzüne hükmeden ak büyü değil de toprakla ilişkilendirilen ve daha çok pratiğe dayalı olan otacılık olduğu ve bu bitkiler

alanı çoğunlukla kadınların egemenliği içinde olduğundan, kadınlar cadı olmaya daha yatkındır ve bu yüzden onlardan korkulmalıdır.

Ortaçağ toplumunda Hıristiyanlık'ın ilk dönemlerinde kilise babaları tarafından kadının karşısına çıkarılan iki İncil figürü ise özellikle Ortaçağ kadınının toplumsal konumunu belirlemiştir. Bunlardan birincisi Havva diğeri ise Bakire Meryem'dir. Bu iki figür birer kutup halinde Ortaçağ kadınının karşısına çıkar. Ortaçağ kadını için erkekle arasında bir tür eşitlik mevcuttur elbette, mesela aynı Tanrı'ya inanabilir, aynı kiliseye gider -adet dönemi dışında- ama bu onun konumuna herhangi bir katkıda bulunmaz ve çoğunlukla bu durum göz ardı edilir. Kadın için esas sorun, İlk Günah'tır çünkü kadın Havva olarak günahın doğmasını sağlamıştır. Aynı zamanda insanlığa karşı bu borcunu ödemek için Meryem Ana olarak İsa'yı bakireyken doğurmuştur. Bu ikilik kadının karşısına sürekli sunulmuştur: Kilise'yi temsilde pozitif bir yönde, erkeğin karşısında erkek akılken ruhu ve hisleri temsil ettiğinde negatiftir. Negatiflik aşamasında ise "hayal edilebilecek her türlü negatif özelliği" barındıran cadılığa karşı büyük bir eğilim gösterir (Briggs 62).

Negatif ve pozitif kutuplar temsilleri açısından birbirlerinin kaçınılmaz bir biçimde karşıtıdır. İyi özellikler Ortaçağ toplumunda Bakire Meryem'de toplanırken cadının Meryem'in karşısına tam da onun zıddı bir karakterde çıkarılması tesadüf değildir. Bakire Meryem, doğadan ve duygulardan arınmış bir kadının portresi olarak görülebilir. Onun maddesel hiçbir şeyle ilgisi yoktur; o ruhsal dünyanın temsilidir. Bakire Meryem figürü bir kadın için idealden başka bir şey olamaz çünkü nesillerin devamı için kadın bedeninin

üretkenliği şarttır. O halde her gerçek kadın Bakire Meryem'in gerçek olması imkansız figürü karşısında cadı olma potansiyeline sahiptir. Bedenin bilgisine sahip cadı ise bakireler için tehlikelidir. “Şu belirtilmelidir ki, genel olarak kadın cinsi cadılık suçlamalarına maruz kalırken küçük kızlar değildir. Ergenlik öncesi kızların idam edilmesi çok nadirdir” (Russell *Witchcraft in the Middle Ages* 284). Ortaçağ toplumunda kadının konumuna göz atıldığında, Meryem Ana kültüne rağmen kadının yeri aşağılardadır. Eğitim alabilen kadın sayısı azdır, üniversite eğitimi¹⁸ alabilen kadın sayısının kısırlığı göze çarpmaktadır. Özellikle on üçüncü yüzyıldan sonra kadının toplumdaki konumunda gerileme söz konusu olmuştur.

Yedinci yüzyıl sonlarına doğru her ne kadar dini görüşlerde pagan-Akdeniz etkileri ve Hıristiyanlık karışımı söz konusu olmuş ve cadılık anlayışı konusunda tam bir bütünlük sağlanamamışsa da antik dönemin aksine “cadının insanlaşması” ve “erkekten çok kadın” olarak algılanması konusu belirginleşmiştir (Russell *Witchcraft in the Middle Ages* 62). Kadınların Şeytan'la ilişki kurduğuna; Diana ya da Hekate gibi çeşitli antik dönem tanrıçalarına tapındığına ve kurbanlar verdiklerine inanılmakta ve bu gibi aktiviteler daha çok Hıristiyanlık'a aykırı düşmek olarak değerlendirilmekteydi.

En başlarda cadıların Şeytan'la bir anlaşma imzaladığına inanılmasa da sekizinci yüzyıl sonlarında bu anlaşmaya daha çok önem verilmeye başlandı

¹⁸ Üniversitelerin bir kurum haline gelmesi Ortaçağ'a rastlar.

ve işin daha da ilginç olan tarafı ‘maleficium’ yani kötü amaçlarla büyü yapma ve yapan kişiler olduğuna dair inanç pagan elementler etrafında toplanmaya başlandı. 1000-1150 yılları özellikle bu değişim için önemli yıllardır çünkü Hıristiyanlık’a ayrı düşmenin tanımlanmasının cadılıkla birlikte anılması bu yıllara rastlar. Bu yıllardan sonra özellikle on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda insanların kafasında Şeytan inancının daha da belirginleşmesiyle birlikte cadılık da daha canlı bir görüntü kazanır. Bunun yanı sıra eski cadı inanışları geliştirilir ve bunlara yenileri eklenir: Yamyamlık, çocuk öldürmek, geceleri çeşitli yerlerde buluşmak ve Hıristiyanlık dışı dini törenler düzenlemek vb. Çocukları kaçırmak ve öldürmek, bu bağlamda oldukça önemli bir yer tutmaktadır, çünkü karşımıza bununla bağlantılı üç tür cadı inanışı çıkmaktadır: “Beşikteki çocukları öldürmekle itham edilen yamyam-cadılar” (Kieckhefer 94), “çocukları öldürüp cesetlerini sabbatlarına götüren cadılar” (100) ve “büyüleriyle çocuklara fiziksel zarar veren ya da onları öldüren cadılar” (107). Çocukların özellikle kurban seçilmesinin önemli bir nedeni olarak onların adak olarak Şeytan’a sunulması gösterilmektedir. Cadılar bazen kendi çocuklarını da bu amaç uğruna öldürmekten çekinmezler; dahası çocuklarını yalnızca öldürmekle kalmaz onların ellerini, ayaklarını ve kafalarını keserler. Cesedin geri kalanını ise tüketilmek üzere sabbata götürürler. Bunun gibi inanışların yaygınlaştığı Ortaçağ toplumu için masalın içindeki cadı sadece bir masal figürü değil aynı zamanda tehdit edici bir gerçektir de.

Aslına bakılırsa on beşinci yüzyıla kadar bir fenomen olarak kabul edilen ve pagan elementlerle birleştirilen cadılık kavramına büyük katkıyı daha sonra bahsedilecek *Canon Episcopi* yapmıştır. *Canon Episcopi*'ye göre bütün bu inanışlar her ne kadar insanlara zarar vermek isteyen ve bunun için büyüü kötü amaçlarına alet eden kişiler olsa da saçmaydı ve cadıların gece uçtukları ise bir gerçek değil sadece bir safsata olarak düşünölmeliydi. Ancak on beşinci yüzyılda yazılan *Malleus Maleficarum* tüm bu cadı inanışlarını tersine çevirmiş ve *Canon Episcopi*'nin rafa kalkmasını sağlamıştır.

On dördüncü ve on beşinci yüzyıllar yani geç Ortaçağ ve erken Rönesans dönemi ise cadılığa karşı alınan tavır açısından oldukça karanlıktır. *Malleus Maleficarum*'un yazılmasıyla birlikte daha öncesinde yaşanmamış bir cadı çılgınlığının başlangıcı söz konusu olmuştur. Başka dinlerden insanlar - mesela Yahudiler- bile Hristiyanlık için cadılıktan daha az tehdit oluşturmaktadır. Russell'a göreyse bunun sebebi cadılığın “sosyal psikoloji ve Hristiyan ve feodal mitolojilerden” oluşmasıdır (Russell *Witchcraft in the Middle Ages* 266).

Ortaçağ Edebiyatında Kadın-Cadı

Bu bölümde gerek kurgusal cadı figürleri ve gerekse içinde cadıların başlı başına konu olduğu eserler incelenecektir. İçinde cadılığın geçtiği; onu tanımlayan ve kendisine karşı alınacak önlemleri sıralayan eserler kurgusal değildir. Ancak sözü edilen eserler kendi döneminin ve kendinden sonra gelen

ve hatta çağdaş edebiyatta ters yüz edilmiş cadı tipinin oluşmasında büyük katkıda bulunmuşlardır.

Canon Episcopi

1140 yılında Gratian tarafından yazılan *Canon Episcopi* din adamlarına tehlikeler konusunda uyarı niteliği taşır. Şeytan ve Tanrı arasındaki karşıtlık, Şeytan'ın sürekli insanları baştan çıkarmasıyla devam etmektedir. Kilise'nin Şeytan'dan etkilenen sapkınları temizlemesi gerekmektedir. Eser ayrıca şunu da ekler:

Şu da unutulmamalıdır ki Şeytan tarafından saptırılmış; demonların illüzyonları ve fantezileri tarafından baştan çıkarılmış bazı kötü kadınlar, geceleri paganların tanrıçası Diana'yla birlikte canavarların üstünde yol aldıklarına; gecenin ıssız saatlerinde sayısız çoğunluktaki kadın, dünyanın çeşitli yerlerini dolaştıklarına ve hanımlarının emirlerine uyduklarına ve belirli gecelerde hanımları tarafından hizmetine çağırıldıklarına inanmakta ve bunu iddia etmektedir.

(*Decterum* Bölüm II)

Açıkça görülebilir ki, bu satırlarda pagan tanrıçası Diana'dan ve onun nezdinde tüm pagan inanışlardan duyulan korku ve bu korkunun büyüyle bağdaştırılması yatmaktadır. Hiç kuşkusuz pagan törenleri devam ettiren gizli topluluklar olması bu korkuyu pekiştirmekte ve büyü kisvesi altında aslında din adamları paganizme karşı uyarılmaktadır. Bazı kötü kadınların Diana'ya tapınmaları ise Diana'nın ay kültürüne rahatlıkla bağlanabilir. Beşinci yüzyılda cadının kadın kimliği belirginleştiğine göre ondan beş yüz yıl sonra özellikle kadınların Şeytan tarafından baştan çıkarılmaları da şaşırtıcı bir durum değildir.

Canon Episcopi beden olgusuna da bu bağlamda değinmektedir. Bu kötü kadınlar tüm bu yukarıda sayılan şeyleri yaptıklarına *inanmakta* ve bunu *iddia etmektedir*. *Canon Episcopi*'ye göre bu kadınların akılları "kendisini meleğin ışığına çeviren Şeytan" tarafından ele geçirilmiştir (*Decterum* II). Oysa tüm bu olup bitenler ruhun içindedir, akılsa bunun bedende geçtiğini düşünmektedir.

Bedenin önemi/önemsizliği *Canon Episcopi*'yi *Malleus Maleficarum*'dan ayıran hayati bir özelliktir aynı zamanda. Çünkü *Canon Episcopi*'ye göre her kim her şeye gücü yeten, her şeyi bilen ve yaratan Tanrı'dan başkasının fiziksel olarak bir şeyleri yaratabildiğine, yok edebildiğine ya da insanları ve hayvanları iyi ya da kötü çeşitli şekillere büründürebildiğine inanırsa o bir kafirdir. *Canon Episcopi* Şeytan'la işbirliği içine girilebildiğine; onun insanları yoldan çıkarabildiğine; kötü şeyler yaptırabildiğine yürekten inanır ama bütün büyü kavramının gerçeklikten uzak olduğunu vurgular. Bu gerçeklikten uzak kavrama inanan kişi de kuşkusuz Tanrı'ya inancını yitirmiş demektir.

***Malleus Maleficarum* (Cadıların Çekici)**

Malleus Maleficarum 1486 yılında iki Dominiken Heinrich Kramer ve Jacobus Sprenger tarafından yazılmıştır ama özellikle 1487-1520 yılları arasında pek çok baskısı çıkmıştır. *Malleus Maleficarum*'un cadılık kavramına yönelik getirdiği en büyük yenilik ise önceleri cadıları yakalama ve sorgulama gibi işler daha üst sınıftan insanların tekelindeyken, bunu halka indirmesi ve hatta sıradan kişilere bu görevi yüklemesidir. On dördüncü yüzyıla kadar

cadılıkla suçlanan erkeklerin sayısı kadınlarla neredeyse eşitken, on beşinci yüzyıldan sonra kadınlara yönelik suçlamalarda artışın nedenlerinden biri de kuşkusuz *Malleus Maleficarum*'dur.

Malleus Maleficarum'dan önce literatürde cadılık konusunda cinsiyetçi bakış açısı çok yaygın değildir. *Malleus Maleficarum*'dan sonra görülen davalarda cadı olarak görülen kadınların sayısında belirgin bir artış gözlemlenmiştir. Cadı avlarının din adamlarının ellerinden sıradan insanlara bu kitapla geçirilmesinden sonra yani on beşinci yüzyıl sonrası cadı olarak suçlanan kadın sayısı yukarıda belirtildiği gibi erkekleri katlamıştır. *Malleus Maleficarum*'un iddia ettiği gibi kadınların hem fiziksel hem de entelektüel açıdan zayıflığı elbette ki sadece Kramer ve Sprenger'e ait görüşler değildir; onlar dönemlerinin uç bir yansımasıdır. Bununla birlikte cadılığa bakış açısı konusunda Ortaçağ toplumundaki kadının konumu ve *Malleus Maleficarum* birbirlerini beslemişlerdir. Böylece şu da kolaylıkla iddia edilebilir ki, Ortaçağ toplumunda sadece cadılık değil kadının kendisi de bedeni ve zekası bağlamında bir stereotiplere indirgenmiştir. Araştırmacı Kieckhefer'e göre "genel cinsiyetçi stereotipler davaları destekliyordu ki bu da daha sonra stereotiplerin daha da gelişmesini destekliyordu. Stereotipler, diğer yönden, davanın başlı başına nedeni olmaz. Ona tutkuyu artırarak bir yön ve amaç verebilir; ama bu olduğunda onlar başka faktörlerle güdülenmiş davayı doğrulamak ve desteklemek için göreve çağrılırlar" (Kieckhefer *Magic in the Middle Ages* 198). Denilebilir ki, *Malleus Maleficarum*'un kadınları açıkça hedef göstermesi bu iki din adamının kadın cinsine karşı nefretlerini kusmaları

gibi basit bir nedenle açıklanabilse de cadı avlarının ve davalarının altında yatan gerçek nedenler sadece cadılara karşı duyulan tutkulu nefret değildir. Toplum içinde güçlü kişilerin konumlarından edilmeye çalışılması, uzun süreli anlaşmazlıklar yaşanan kişilerin ortadan kaldırılmak istenmesi, suçlanarak öldürülen kişilerden kalan servetin suçlayanlar, avcılar ve mahkeme heyeti arasında paylaşılması ve bunun cadı avları kisvesi altında yapılması da cadı avlarının altında yatan pragmatik nedenlerdir elbette. Buna ek olarak yakalanan kişilerin başka cadıların adlarını verme zorunluluğu sonu gelmez döngüyü körükleyen bir başka nedendir.

Canon Episcopi'nin aksine *Malleus Maleficarum*, cadılığa inanmamamın Hıristiyan kilisesine aykırı düşmek demek olduğunu söyler ve her Hıristiyan'ın cadılığın kökünü kurutmak için buna inanması ve harekete geçmesi gerektiğini belirtir. *Canon Episcopi*'ye gönderme yapar: “cadılığın etkilerinin bir illüzyon ve hayali olduğuna inananlar fazlasıyla yanılmıştır” (*Malleus Maleficarum* Bölüm I, soru I).

Malleus, elbette ki Ortaçağ'ın kadının karşısına çıkardığı erdemli ve erdem yoksunu kadın ikiliğini içinde barındırır. “Ama iyi kadınlar için övgümüz çoktur” der Kramer ve Sprenger (*Malleus Maleficarum* Bölüm I, soru VI). Eski Ahit'in yerine Hıristiyanlık'ın kadına bakış açısını değiştirdiğini savunur.¹⁹ Havva'nın getirdiği laneti, Bakire Meryem

¹⁹ Burada *Eski Ahit*'ten birkaç örnek vermek gereklidir:

“Bütün kötülükler kadının kötülüğünün yanında azdır, günahkarın hissesi ona düşsün.”

“Günahın başlangıcı kadından geldi ve onun sayesinde hepimiz öleceğiz.” (Ecclus.XXV)

temizlemiştir. Ancak kadınlar yine de cadılığa erkeklerden daha yatkındır çünkü kadınlar bedensel olarak erkeklerden daha güçsüzdür bu güçsüzlük ve yetersizliklerini büyü yaparak kapatmaya çalışırlar. Ayrıca kadınlar her şeye inanmaya ve bunu yaymaya erkeklerden daha yatkındırlar çünkü çok konuşurlar. Kadınlar bedensel ve zihinsel anlamda erkeklerden daha zayıf oldukları için inançlarını kaybetmeye ve büyüye yönelmeye daha eğilimlidirler. Bununla birlikte açıkça görülebilir ve Kramer ve Sprenger'in yazdıklarından rahatlıkla şu sonuç çıkarılabilir ki esas mesele “kadınların erkeklerden daha şehvetli” oluşudur (*Malleus Maleficarum* Bölüm I, soru VI). Kadın daha bedenine düşkün ve bedeniyle ilgili olduğu, kısacası erkekten daha fazla dünyevi meselelerle ilgili olduğu için “mükemmellikten uzak bir hayvana” benzer ve bu yüzden hep aldatır. Güçsüz kadın inancında da güçsüzdür bu da cadılığın kökenidir. *Malleus Maleficarum*, Avrupa toplumlarında kadınların cadılığa yakın oluşuna hiç kuşkusuz güçsüzlüklerini bahane ederek katkıda bulunmuştur. Böylece cadıların kadın olmasının kabul edilmesine etki etmiştir.

Malleus Maleficarum'a göre kadınları lükse olan düşkünlükleri, hırsları ve inançsızlıkları yönlendirir. Cadılar hem iyi hem de kötü büyü yapabilmektedir. Ancak bunlardan en tehlikeli olan cadılar hem zarar verici hem de iyileştirici büyü yapabilenlerdir. Çünkü büyüünün tüm yetkesine sahiptirler. Bunlar çocukları öldürür, onları yerler ya da cesetlerini iblislere ve Şeytan'a kurban ederler. Başkalarının akıllarını büyüyle değiştirebilir istedikleri şeyleri yaptırabilirler. İblisleri sayesinde geleceği görebilirler.

Erkekleri iktidarsız hale getirebilirler ve kadınları kısırlaştırabilirler. Dahası iblislerle cinsel ilişki içine girerler. Kramer ayrıca cadıları kendi gözleriyle uçarken gördüğünü de eklemiştir.

Kramer ve Sprenger *Malleus Maleficarum*'da yani Türkçe'siyle *Cadıların Çekici*'nde *Eski Ahit*'ten örnekler vererek *Canon Episcopi*'nin hayal olarak kabul ettiği cadılık kavramının gerçekliğine okuyucularını ve uygulayıcılarını Rönesans döneminin başlangıcında inandırabilmiştir. Çekiç cadıların kafasından çok, tüm kadın cinsine balyoz etkisi yapmıştır. Böylece zaten bir stereotip olarak kabul edilen cadı-kadını cinsiyetçi bir yaklaşımla on beşinci yüzyıl ve ardından uzun bir süre daha toplumların belleklerine kaydetmiştir. Astronom ve yazar Carl Sagan'ın yerinde tespitiyle bu cinsellik ve kadın düşmanı öğelerin kilise içinde barınmasının sebebi içinde bulunulan ortamın "Cinselliği bastırılmış, erkek egemen bir toplumda, yargıçları bekar kalmaya mahkum edilmiş rahipler sınıfından gelen bir ortam" olmasıdır (Sagan 122).

RÖNESANS DÖNEMİ VE SONRASINDA BÜYÜ VE CADILIK

Her ne kadar *Malleus Maleficarum* Ortaçağ dönemine ait bir eser olarak literatüre geçse de herhalde cadı avlarının doruğa ulaştığı on altıncı ve on yedinci yüzyılların bir başucu kitabı olmuştur demek yanlış bir önerme olmayacaktır. Ortaçağ döneminde cadılığa olan olumsuz bakışı ve cadı avlarının başlangıcını Katolik kilisesi sağlamışsa da, Rönesans döneminde ve

sonrasında bu Katolik kilisesinin tekelinden çıkmış ve neredeyse bağımsız bir biçim almıştır.

Rönesans dönemi için büyü ve cadılığa bakış açısından birkaç önemli nokta göz ardı edilmemelidir. Bu dönem içerisinde Şeytan'a olan inanç Ortaçağ'ınkiyle benzerlik göstermekte ve Şeytan'la yapılan anlaşmalardan hala bahsedilebilmektedir. Zaten cadının kendi başına bir gücü olduğuna değil tüm gücünü Şeytan'dan aldığına inanılmaktadır. Baştan çıkarıcılığına inanılan, bedeninin emirlerini önemseyen güçsüz ve kötücül Ortaçağ kadını imgesi de cadılık ve büyüye karşı Rönesans bakış açısını kuşkusuz etkilemiştir.

Kraliçe Elizabeth döneminde her ne kadar cadılığa karşı sert kanunlar getirilse de, Elizabeth'in kendisinin astrologlara danıştığı bilinmektedir. 1566'da ise İngiltere'deki ilk cadılık davası görülmüş ve bir kadın cadılıkla suçlanarak asılmıştır. İngiltere için cadı avlarının en önemli noktası yöneticiler boyutunda Kral James ile birlikte başlamıştır. İncil'de geçen "Thou shalt not suffer a witch to live/ Cadıyı yaşatmayacaksın" (Exodus 22.18) alıntısını kendisine referans alan Kral James Elizabeth'ten sonra cadılığa karşı aldığı katı önlemlerle İngiltere tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Kral James *Of Daemonologie* (1597) adlı eserinde cadılığın bir suç olduğuna dair büyük bir yer ayırmış ve büyüye karşı olan nefretini dile getirmiştir. En başta cadıların Şeytan'ın köleleri olduğundan bahsetmiş (Birinci Kitap, Üçüncü Bölüm) ve cadıların kötülüğün aletleri olduğunu belirtmiştir. Büyünün iyi yönde de kullanılabileceğine dair olan inanişe olan tepkisini de "büyü yoluyla hasta insanlara yardım etmek yasal değildir" (Birinci Kitap, Dördüncü Bölüm)

cümlesiyle dile getirmiştir. Kral James cadılığın kadınlarla olan yakın ilişkisine de dikkat çekmiştir, kadınların güçsüz cins olduğu konusundaki Ortaçağ bakış açısını yansıtmaktan geri kalmamıştır. *Of Daemonologie*'deki şu cümlesi özellikle dikkat çekicidir: “Şeytan en büyük cehaleti ve medeniyet yoksunluğunu nerede bulursa oraya yerleşir bu yüzden cadılar daha çok kadınlardan çıkmıştır” (Birinci Kitap, Dördüncü Bölüm). Ana tanrıçanın izinden çoktan yoksun bırakılmış, başka dinlere ve özellikle pagan dinlere inananların kafirlikle suçlandığı ve bu dinlerin pratiğinin yok denecek kadar az kaldığı bir dönemde yaşayan bir kral için bu cümle hiç de şaşırtıcı değildir elbette. Kral James bu cümlesiyle bir taşla iki kuş vurmuştur: Cehaletle suçladığı kadınlar ve barbarlıkla suçladığı diğer dinlerin mensupları (bunun içine Yahudilik ve İslam da kolaylıkla girebilir).

Rönesans dönemi ve sonrası için yukarıda da belirtildiği gibi büyüye bakış açısında sadece dini bir yön yoktur. Aslına bakılırsa bunun kontrolü Katolik kilisesinden çıkmış olduğu için Avrupa’da belli bir dönemden sonra bu hava koşullarıyla da ilgili olmuş ve dolayısıyla da ekonomik bir yön almıştır. Hava koşullarının kötüye gitmesi günah keçileri aranmasına sebep olmuştur ve cadılarda bunlardan birisi haline gelmiştir. Cadı avları Avrupa için on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda en önemli dönemini görmüştür. Emily Oster bununla ilgili yazdığı makalesinde bu dönemdeki hava koşullarının cadılıkla suçlanan kişilerle paralel bir yön çizdiğini belirtmiştir. Buna göre cadı avlarının en yoğun olduğu dönem Avrupa’da “Küçük Buz Devri” olarak adlandırılan döneme denk gelmektedir. Artan soğuk ekinlerin sayısında

azalmaya ve doğu Avrupa'ya goc eden ve onemli bir besin kaynağı sağlayan balıkların gocünün neredeyse durmasına neden olmuştur. On ucüncü yuzyıldan itibaren başlayan cadıların başkalarına zarar verdiğine dair olan inanış burada tesadüfi sayılamayacak bir biimde devreye girmiştir ve bu sert hava koşullarının ortaya ıkışı bir gunah keisi aranmasına neden olmuştur. Bulunan gunah keileri de oğunlukla yalnız yaşayan, dul kalmış ve korunmasız kadınlardır. Erken dönemden itibaren havayı değiştirebildiğine inanılan cadı figürü devreye girmiştir. Ancak bu kez erken dönemlerden farklı olarak cadılar hem Katolik hem de Protestan Kiliseleri tarafından, hem dini hem de laik mahkemelerde yargılanmışlardır ünkü bu kez durum biim değiştirmiştir. “Küçük Buz Devri” on dördüncü yuzyılda havada başlayan soğumalarla birlikte 1590 ve 1730 yılları arasında etkisini gstermiştir. Oster'a göre “[cadı] avları havanın ısısı düşüp yükselirken, yükselip düşmektedir” (Oster 6). Bu aıklamaya göre, havanın düşük ısısı cadı avlarında bir katalizör görevi üstlenmektedir. Büyük fırtınaları ve hava anormalliklerini takiben cadı avlarında da bir yükselme yaşanmaktadır.

Avrupa için cadı avlarının bir başka boyutu da bu durumun bir tür para kazanma hadisesine dönüşebilmesidir. Özellikle bu dönemdeki cadı avcıları yakaladıkları cadılar üzerinden ok büyük paralar kazanmışlardır. Eğer cadılıkla suçlanan kişi zenginse serveti de kilise, mahkemeler ve cadı avcıları arasında bölüştürülmüştür. İngiltere'deki ünlü cadı avcısı Matthew Hopkins bu durumun belirgin bir örneği olarak karşımıza ıkmaktadır. Hopkins kariyerinin doruk noktasına İngiliz İç Savaşı sırasında ulaşmıştır. Kitabı *the Discovery Of*

Witches'da kariyerine 1644 yılında a bazı kadınların Şeytan'la görüştüğüne dair olan konuşmalarına kulak misafiri olduktan sonra başladığını belirtir. Hopkins'in burada önemli bir örnek teşkil etmesi köyden köye dolaşırken ziyaretleri için o zaman için pek çok kişinin hayal bile edemeyeceği bir para olan 20 sterlin alabiliyor olmasıdır. Sadece iki sene bu işi sürdürdüğü halde yirmi beşe yakın kadının suçlanıp ölmesine sebep olmuştur.

On altı ve on yedinci yüzyıl döneminde sadece Avrupa'da değil yeni kıta Amerika'da ve özellikle Salem kasabasında cadı avları söz konusu olmuştur. Bugün Salem'in turistik bir amaçla karikatürize ettiği ve hatta polis logolarında, anahtarlıklarda ve diğer hatıralık eşyalarda görülen cadı figürü aslında acı bir geçmişin sembolüdür. Önceleri bu Puritan Salem toplumunda erkeklerin de cadılıkla suçlandığı bir gerçekse de özellikle 1680 yılından sonra azımsanamayacak sayıda kadın cadılıkla suçlanmış ve öldürülmüştür. Bu kadınların çoğunluğu da gözden kaçamayacak bir biçimde orta yaşın üzerindeki dul kadınlardır. Carol F. Karlsen'in de dikkat çektiği gibi bu kadınlar genelde kırk yaşını aşmıştır bu da o toplumdaki konumları açısından önemlidir. Çünkü bu kadınlar artık Puritanların kadınlar için biçtiği en önemli rolden yoksunlardır: "Artık çocuk doğurmamaktadırlar" (Karlsen 71). Her ne kadar Yakınçağ'a girildiğinde cadı avları sona ermiş bile olsa İtalya'da Engizisyon adına 1800'lü yıllara kadar bu davaların sürmesi ne acıdır ki gerçek bir durumdur.

Özellikle on altıncı ve on yedinci yüzyıllar arasında geçen dönem içerisinde çoğunluğu kadın pek çok kişinin cadılıkla suçlanıp öldürülmesi

destek bulduğu kadar tepki de çekmiştir. Çeşitli edebiyat dışı eserinde kendine yer bulan cadı avları meselesi dönem insanının başka insanlara değil daha çok Şeytan'a olan bakış açısı ve onunla ilişkisi açısından da incelenmelidir. Reginald Scot *Discoverie of Witchcraft* adlı eserinde büyüün batıl inançlarla ilişkisi bulunduğunu ve yerel insanların safsatalarından ibaret olduğunu yazmıştır; ayrıca her türlü doğüstü olayın mantıklı bir açıklaması olabileceğini de eklemiştir. Kitabında şöyle belirtmektedir: “Tüm Hıristiyanlar anlamalı ki, cadıların haklarında söylenen şeyleri yapabildiklerini iddia etmek, Yaratıcı'nın gücünü bir yaratığa atfetmektir”²⁰ (Scot 337). Scot cadılıkla suçlananların çoğunun da yaşlı, solgun görünüşlü, zavallı ve yüzleri kırışıklıklarla dolu kadınlar olduğu konusunda açık bir betimleme yapmıştır.

Scot'ın eseri *Discoverie of Witchcraft*'ten sadece birkaç sene sonra basılan Jean Bodin'in 1580 yılında yazdığı *De la demonomazie des Sorciers* ise Scot'ın kuşkucu bakış açısından oldukça yoksun bir biçimde Bodin'in cinsiyetçiliğinin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Bodin'in de meselesi Şeytan ve onun dünyevi hayatla olan ilişkisidir ama Bodin'e göre Şeytan dünyevi işlere karışmak için büyük bir rahatlıkla kadınları alet edebilmektedir. Bodin, Şeytan'ın zor kullanarak insanları yönettiğine değil, insanların tamamen kendi iradeleriyle onunla işbirliği içine girdiğine inanır. Kadınların da böylesine kolaylıkla yoldan çıkabilmelerinin, cadılıkla ve büyüyle haşır neşir olmalarının sebebi ise onların doğal zaafı ve tam da bu zaafı nedeniyle bedenlerini kontrol altına alamamalarıdır.

²⁰ Benim çevirim.

1631 yılında basılan *Cautio Criminalis (Yargıçlar İçin Önlemler)* ise cadı avlarının teorisinden çok pratiğine bulaşmış biri olan Freidrich Von Spee tarafından yazılmış ve cadılıkla suçlanıp işkence gören kişilerin yaşadıklarını birinci elden aktaran önemli bir eserdir. Von Spee sonraları köylerde rahiplik yapmış Alman bir ilahiyat profesörüdür. Von Spee her ne kadar büyüünün ve cadıların varlığını inkar etmese de haksız yere işkence gören ve öldürülen insanların başına gelenlerden duyduğu rahatsızlığı dile getirmek amacıyla yazdığı kitapta, işkence görenlerin ifadelerini ve işkence yöntemlerini anlatmıştır. Von Spee insanların işkence gördükçe başka insanların adlarını teşhir ettiğini ve bu işkencelerin de başka bir şeye yaramadığını belirtmiştir. Ona göre büyücülüğe karşı verilen savaşta verimli bir sonuç alınamamasının tek nedeni davaların sadece cezalandırma yöntemi üzerine kurulu olmasındandır. Suçlanan yaşlı kadının kurtulması neredeyse imkansız gibidir çünkü suçlanıyorsa zaten erdemsiz bir hayat sürmüştür, erdemli bir hayat sürmüş gibi görünüyorsa da cadılar gerçek yüzlerini saklamakta çok büyük ustalık gösterirler. Von Spee yazdığı eserde doğrudan yargıçlara seslenir ve cadılık davalarında en önemli çıkış noktasının vicdan olması gerektiğini bildirir, çünkü ancak vicdan en doğru yolu gösterecektir. O da tıpkı Reginald Scot gibi ancak Tanrı'ya atfedilebilecek durumların cadılıkla özdeşleştirilmesinden rahatsızlık duymuştur. Birçok insanın kafasında gerçeğin ta kendisi gibi görünen cadılık aslında tıpkı Piskopos Francis Hutchinson'ın dediği gibi insanın "kendi beyinde oynayan içsel bir imgeydi." Olağanüstü kabul edilen cadılık kavramı aslında insanların sadece kendi

beyinlerinde uydurdukları bir imgeydi ve kendileri dışında kötü ve farklı gördükleri her şeye atfettikleri bir tanımdı.

İnsanın beynindeki “içsel imge”nin edebiyata yansması elbette ki kaçınılmazdı. Dönemin edebiyatında hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde bir başkaldırı olarak görülebilecek olan büyü sahnedeydi bu kez. Marlowe’un Doctor Faustus’u Şeytan’la bir anlaşma imzalamaktan geri kalmıyordu, ya da Shakespeare’in Sycorax’i korkunç çirkin, yaşlı ve eğitimsizdi ama Prospero’su onun zıddı bir biçimde gücü elinde bulunduruyordu. Bu dönemin edebi eserleri içerisinde özellikle Kirke’den tekrar söz etmek gerekmektedir çünkü Kirke bir döngü içerisinde yine karşımıza çıkmaktadır. Gareth Roberts “The Descendants of Circe” aldı makalesinde buna şöyle dikkat çekmektedir: “Oyunlardaki ve kurgu eserlerdeki büyü pratikçileri çoğunlukla yeniden üreten, birbirine geçiren ve birbirini bilgilendiren bir aile ağacına sahip klasik dönemin bütün bir dizi eserinden metinsel yaratımlardır” (Roberts 186). Dolayısıyla Kirke’nin ya da antik dönemin bir başka cadı figürünün kendisi olarak ya da varyasyonlarıyla yeniden ortaya çıkması şaşırtıcı bir durum değildir. John Milton “Kim Kirke’yi bilmez/ Güneşin kızını?” diye sorar. Gerçekten de bu dönem içindeki neredeyse tüm şairler Kirke’nin yeniden doğuşuna tanıklık ederler. Ya kendi başına ya da Kirkemsi varyasyonlarıyla, Kirke büyüünün ve değişimin bir arketipi olarak dönem edebiyatı içinde kendine yer bulur.

Shakespeare’in *Comedy of Errors* (*Yanlılıklar Komedyası*) adlı oyununda Kirke’nin büyüü havası mevcuttur:

Derler ki burası doludur aldatmacayla,
 Çünkü hokkabazlar gözü kandırır hızla,
 Karanlık işlerle uğraşan akli değiştiren büyücüler,
 Ruh öldüren bedeni bozan cadılar,”²¹

(*Comedy of Errors* I.ii.97-101)

Edmund Spenser’ın *Faerie Queene* adlı eserinde Kirke benzeri cadı ekolünden örnekler görülebilmektedir. Duessa kötücüllüğüyle ve baştan çıkarıcılığıyla korku salmaktadır. Tıpkı Kirke gibi zevk ve seks vaat etmekte ama tıpkı onun gibi erkekleri erkekliklerinden etmektedir. Ancak Duessa bunun için “cehennemden gelen” bir tür büyü kullanmakta ve gerçek yüzünü göstermemektedir. Oysa Duessa gerçekte “Yaşlı kirli bir kadın”dır (*Faerie Queene* I.i.).

Dönemin edebiyatına ve sürekli bir döngü içerisinde olan antik edebiyatın etkilerine kapsamlı bir bakış açısı kazanmak için Shakespeare’den *Macbeth*’e göz atmak özellikle anlamlı olacaktır. Çünkü:

Biyolojiye karşı, insanoğlunun toplumsal doğasına karşı, Paul’ün gizemli İsa’sına karşı, yüzyıllar öncesi Hıristiyanlık geleneğine karşı, bireysel özgüven ve mücadeleye yönelik... vurgulama, inançlı Hıristiyanı gece vakti, kötülüğün kış rüzgarlarına karşı savunmasız, çırılçıplak, kara çalılırların arasında tek başına bırakmıştır. Bu dönemin edebiyatsal kahramanlarının, gece yarısı bir yol ağzında Mephistopheles’le birlikte tek başına ayakta duran Faust’la, yine tek başına, fırtınalı bir fundalıkta üç cadıyla karşı karşıya gelen Macbeth olmasına şaşmamak gerekir. Yalnızlık dehşeti çağırır; dehşetse, Şeytan’ın gücünün abartılı bir görünümüdür.

(Russell *Mephistopheles* 34)

Macbeth ve Cadıları

Shakespeare’in *Macbeth* oyunundaki cadılar Rönesans döneminden belleklere yerleşen en önemli kurgu cadılardır belki de. Ancak döneminin

²¹ Benim çevirim.

nabzını çok iyi yakalayan Shakespeare için *Macbeth*'teki cadılar da döneminin bir yansıması olacaktır elbette. Reginald Scot'ın yazdığı *Discoverie of Witchcraft* eserine büyük ihtimalle başvurmuş olan Shakespeare'in cadıları yaşlı, çirkin ve toplum dışında itilmiş figürler olarak göze çarpılmaktadır ve teknik açıdan oyuna korku ve gizem öğelerini yerleştirmek adına konmuşlardır. Oyun içerisinde çok az görünseler de oyunun açılışını yaparlar ve tüm olay örgüsü içerisinde sonradan çözülecek olaylar zincirini başlatırlar.

Rönesans döneminde yukarıda da belirtildiği gibi antik dönem cadı figürleri birer arketip olarak edebi eserlere ilham kaynakları olmuşlardır. Bunlar arasında baştan çıkarıcılığıyla ünlü Homeros'un Kirke'si, Ovid'in Medea'sı ve Apuleius'un cadılarının dönem edebiyatındaki etkisi azımsanamayacak boyuttadır. Tüm bu cadılardan birer tutam almak Shakespeare'in cadıları için yeterli olmuştur elbette.

Macbeth'in cadıları tesadüfi olamayacak biçimde üç kişidir. Bu üçlü, Hekate'nin üç yüzünü, dolayısıyla kadınlığın üç dönemini yansıttığı gibi mit ve masallarda en önemli sayılardan 3'ün de kullanımı açısından oldukça anlamlıdır. 3 sayısı deyim yerindeyse adeta büyüdür. "Kahinlikte çoğunlukla 3'ün kullanımı esas alınır. Ayrıca şifa verici bütün formüller üç defa yinelenir. Sorular ve bilmeceler 3 kez ya da üç parçalı olarak sorulur" (Schimmel 91-93). 3 sayısının çok daha kapsamlı bir açıklaması vardır çünkü 3 "kapsayıcı sentezdir" (Schimmel 69). *Macbeth*'deki cadıların üç kişi olmasının ise bizim algı durumumuzla yakından bir ilişkisi olabilir. Bizler dünyayı üç boyutlu olarak algılarız ve zamanı da öyle algılarız, yani geçmiş, şimdi ve gelecek

koordinatlarında.Peki ya *Macbeth*'teki cadılar şunları söylerken hangi zaman diliminden haber vermektedirler? :

Birinci Cadı: Selam sana Macbeth! Selam Glamis Beyi!

İkinci Cadı: Selam sana Macbeth! Selam Cawdor Beyi!

Üçüncü Cadı: Selam sana Macbeth! Geleceğin kralı!

(*Macbeth* I.iii. 48-50)

Cadılar Macbeth'i üç şekilde selamlarlar: Geçmişteki unvanı olan Glamis Beyi olarak; yeni kazandığı Cawdor Beyi unvanıyla ve Duncan'ı öldürdükten sonra alacağı krallık unvanıyla. Cadılar bu yönleriyle antik mitolojiden figürleri de yansıtırlar. Birbirlerine “Weird Sister” olarak seslenirler. “Weird” kelime olarak “tuhaf” anlamına gelir ama aynı zamanda İngilizce'deki bir diğer sözcük olan “Wyrd” yani “kötü” sözcüğünü de çağırıştırır. Birbirine “Weird” olarak seslenen cadılar Shakespeare'in tesadüfi bir seçimi midir bilinmez ama kelime kökeni açısından oldukça anlamlıdır. Yunan mitolojisinde Moerae yani Kader Tanrıçaları olarak bilinen aslen İskandinav mitolojisindeki Nornlar yani insanların ve tanrıların hayat ipliklerini döndüren ve kesen üç tanrıçadan ilk olanının adı “kader” anlamına gelen “Urd”dur. “Anglo-Saksonlar “Urd” kelimesini “Wyrd” olarak söylemişlerdir” (Cotterell 211). Bu üç kader tanrıçası kız kardeşin gücüne inanış Hıristiyanlık sonrası dönemde de etkisini sürdürmüştür. Nitekim Shakespeare'in üç cadı kız kardeşi de Macbeth'in kaderinden haber vermektedirler.

Cadılar Macbeth'in kaderinden haber verirken aynı zamanda bilinçli ya da bilinçsiz bir biçimde gelecekteki kaderinden de haber vermektedirler. “Üç

kere seninkini ve üç kere benimkini,/ Ve üç kere daha dokuz yapar/ Huzur! Büyünün sona erişi” (35-37). Buradaki dokuz sayısı kederin temsilcisi olarak ve acı çekmenin bir işareti olarak yorumlanabilir çünkü “İsa günün dokuzuncu saatinde ölmüştür” (Schimmel 177). Dokuz aynı zamanda üçün katı olduğu için üçün mükemmelleştirilmiş bir hali gibidir. Büyünün sona erişi ve huzur hali de burada yatar. *Macbeth*'in cadıları dönemin cadı anlayışı konusunda fikirler vermektedir. Cadıların kendi aralarındaki konuşmalarda insanlara yağdırdıkları lanetlerden bahsederler. Bunun yanı sıra, üçüncü perde beşinci sahnede Hekate'nin ta kendisi tarafından Macbeth'e söyledikleri sözler dolayısıyla sorgulanırlar ve yardım görürler. Ayrıca görünüşleri de yaşlı kocakarılar gibidir. Banquo şaşkınlık ve karmaşa içindedir: “Kadın olmalısınız/ Ancak sakallarınız beni alıkoyuyor/ Öyle olduğunuzu düşünmekten” (I.iii.46-48). Cadıların görünüşü dönem içerisinde ve öncesindeki cadılık inanışlarıyla bağıntılı tutumları destekler. Çeşitli hayvanların organlarından “Ay’ın ekseninde gümüşleşmiş” büyüler yaparlar, yeni doğan bir bebeği boğup onun bedenini kullanırlar, bir Türk’ün burnu ve bir Tatar’ın dudaklarını kesip kazana atarlar (IV.i.5-35).

A.C. Bradley, Shakespeare'in cadı figürü olarak özellikle bunu yarattığını savunur çünkü ona göre cadıların bu hali insanların korku ve gizem duygularına dokunmakta; ilk sahnede bilmecevari konuşan bu kadınlar oyunun heyecanını sürüklemektedir. Ancak açıkça bellidir ki cadılar sadece kehanet işlevi görmekte ama doğrudan doğruya Macbeth'in eylemlerine müdahale etmemektedirler. Bradley'e göre “Cadıların kehanetleri basitçe Macbeth'in

uğraşmak zorunda olduğu tehlikeli durumlar olarak sunulmaktadır” (Bradley 172). O halde tam da bu noktada “insanın beyninde dolaşan içsel imgeden” söz etmek yerinde olabilir. Cadılar içsel imgeler olarak Macbeth’i uyarırlar ve geleceğinden haber verirler. Her şey Macbeth’in bu işaretleri doğru okumasına bağlıdır oysa. Cadıların anlattıkları safsatadan ibaret değildir çünkü.

Aslında cadılar tüm “toplum dışına itilmişliklerine” (İşçi 150) rağmen insanlar hakkındaki gerçeği görebilmektedirler; belki de tam da periferide durdukları için insanın kafa karmaşıklığının sırrını çözmüşlerdir: “Fair is foul, and foul is fair, /İyi kötüdür ve kötü de iyi” (I.i.11). Macbeth için de aynı talihsiz durum söz konusudur çünkü kötünün içindeki iyiyi, iyinin içindeki kötüyü göremeyecek bir düzlemde yaşamaktadır. Yani sadece önüne geleni görebilmekte ama tepeden bakmamaktadır. Cadılar tam da periferide olmaları sebebiyle çemberin dışındadırlar. Anlayışlarının sınırı yok gibidir; buna da büyü sayesinde kavuşurlar. Oysa “sınırlı anlayışımıza göre, bazı şeyler bize iyi, bazılarıysa kötü görünür” (J.B. Russell *Mephistopheles* 40). Cadılar bizim sınırlı anlayışımızın ötesine geçmişlerdir ve sıradan insanlardan farklı bir biçimde zamanın herhangi bir boyutuna dair bilgiye sahiptirler.

II. CADI VE MASAL

MASALLAR VE CADILAR

Çocukken yatakta dinlediğimiz masallar ve bu masalların içinde hayranlık duyduğumuz, kendimizle özdeşleştirdiğimiz ya da nefret ettiğimiz kahramanların kuşkusuz oldukça eski bir geçmişi vardır. Ancak bugün bizlere ulaşmış masallar ilk hallerinden uzaklaşmış, yeniden yazılmış ve gözden geçirilmiş durumdadır. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* kitabına göre masalın tanımı şudur: “Yazıdan çok ağızdan ağza dolaşan ve bu yüzden yazıya geçirilmeden ya da kayda alınmadan önce silsile halinde yeniden anlatımlarla değiştirilmiş hikaye”²² (Baldick 85). Masallar yüzyıllar boyunca özellikle geliştikleri Ortaçağ’dan itibaren çeşitli şekillerde anlatılarak değiştirilmiştir. Yazıya geçmeleri ise on yedinci yüzyılı bulmuştur.

Bugün Bizlere ulaşan Jacob ve Wilhelm Grimm kardeşlerin *Kinder- und Hausmarchen* adlı masal derlemesi 1812 yılına rastlamaktadır. Jacob ve Wilhelm Grimm kardeşlerin bu masal derlemesi bugün en bilinen derlemedir ancak içindeki masallar özlerinden çok şey kaybetmişler ve çoğunlukla ağızdan ağza dolaşan şekillerinden daha az şiddet ve cinsellik içeren bir hale ve ahlak dersi niteliğine bürünmüşlerdir. Masallardaki bakış açısı dönemin dinleyici ve okuyucu kitlesinin yapısına göre sansürlenmiş, değiştirilmiştir ama karakterler doğrudan ve tek boyutlu olmaya devam etmiştir. Karakterlerin tek boyutlu olması ve özelliklerine göre sonlarının belirli olması eleştirmen

²² Benim çevirim.

Jack Zipes'a göre şöyle açıklanabilir: “Masalarda tek boyutlu bir anlatım söz konusudur bunun sebebi ise bu anlatımın feodal toplumda kişinin konumunun alternatiflerinin olağanüstü biçimde sınırlı olmasıdır”²³ (Zipes 8). Alternatifleri sınırlı olan bireyler de kendilerine biçilen rollere uymak ve rollerine uygun görevleri yerine getirmek zorundadır.

Yukarıda belirtildiği gibi masallar toplum yapısına göre şekillenmiştir. Bu yüzden masalların çocuk edebiyatı haline gelmesi zaman almıştır. Masalların çocuk edebiyatı biçiminde karşımıza çıkması ise yazılı derlemelerle başlamaktadır. Ancak şuna dikkat edilmelidir ki, masallar yazıya döküldüğünde cinselliğin ağırlıklı olduğu masallar atılmış ancak şiddet öğeleri bir ders niteliğinde korunmaya (şiddet öğeleri sözcükler değiştirilerek zayıflatılsa da) devam etmiştir. Masallar çocuklara erken yaşlardan itibaren toplum içinde nasıl davranılması gerektiğine dair dersler verir. Masalarda genel olarak söz dinlemeyen çocukların başına korkunç şeyler gelir; bir cadıyla, bir canavarla, bir kurtla ya da buna benzer tehlikeli yaratıklarla karşı karşıya kalırlar. Kimi zaman gereken dersi alırken, kimi zaman da ölürlere; tıpkı “Dikbaşı Çocuk” masalında olduğu gibi: “Vaktiyle dikbaşı bir çocuk varmış, annesinin söylediği şeyi yapmaya yanaşmamış. Tanrı Baba da onu sevmezmiş hiç” (*Grimm Masalları* 736), tanrı çocuğu hiç sevmediği için de ona ölümcül bir hastalık yollamış ama çocuk ölüp gömüldükten sonra bile kolu mezardan çıkmaktaymış. “Bunun üzerine annesi mezara gelmiş ve elindeki değnekle kola vurmuş. O zaman kol geriye çekilmiş ve çocuk da

²³ Benim çevirim.

mezarında rahata kavuşmuş” (736). Hıristiyan toplum düzeninin bir parçasını böylesine dayatan masalların yanı sıra hem Hıristiyan toplum düzenini hem de erkek egemen anlayışı dayatan masallar da mevcuttur. Babasının zengin olmak için Şeytan’la anlaşmasının sonunda ellerini yitiren “Elsiz Kız” masalında karşımıza çıktığı gibi olduğu gibi. Ancak Elsiz Kız (ki bu kızın masalda başka bir adı da yoktur) tıpkı benzerlerinde olduğu gibi tüm meziyetlerinin ödülü olarak genç ve yakışıklı bir prensle evlenir.

Masallarda genç bir kız için en önemli sosyal konum evli kadın olmaktır. Bu yüzden Külkedisi baloya katılır, bu yüzden Pamuk Prenses üvey annesi tarafından bir tehdit olarak görülür. Bir kadın için en önemli amaç, evlenmek ve sonsuza kadar mutlu yaşamaktır, onun için başka bir yol yoktur. Eğer bu yoldan çıkmayı denerse ya bir ormanda tek başına kalmaya ve cadı olarak etiketlenmeye mahkum olur ya da “Kırmızı Başlıklı Kız” masalında olduğu gibi hiç unutamayacağı bir ders alır. Kırmızı Başlıklı Kız annesinin sözü dinlemeyip tek başına yoldan sapmış, yabancılarla -kurt- konuşmuş böylece her söze kanmanın cezasını hayatını tehlikeye atarak ödemiştir. Ancak her kız Kırmızı Başlıklı Kız kadar şanslı değildir, bazen söz dinlemeyen kızlar kurtulamamakta ve “Madam Holle” gibi masalarda ölümlerle cezalandırılmaktadır. Tüm bu cezalandırmanın nedeni isyankarlığın, söz dinlememenin ya da bildiğini okumanın masalın olay örgüsü tarafından kabul görmemesidir ve her ne kadar periferide dursa da eninde sonunda toplumsala bağımlı olduğu için bu kişi yaptığı kötülüklerin cezasını ödemeli ve tercihen ölmelidir. Masaldaki ataerkil ideolojinin devamlılığı masal kahramanı

kadınların söz dinlemesiyle yakından ilgilidir. Kendi hayatının kontrolünü eline almış ve yalnız yaşayan, bir erkeğe bağımlılığı bulunmayan cadı karakteri ise bu durumun tamamen dışındadır ve bu yüzden ataerkil düşünceye karşı bir tehdit oluşturmaktadır. O halde masaldaki ideolojinin devamı için bu karakter hep kötü ve çirkin olarak çizilmelidir.

Masallarda bilindik sonlar ve kalıplaşmış karakterler bulunur. İyiler her zaman kazanır kötülerse masalın sonunda acımasız bir biçimde cezalandırılır. Güzellik iyilikle özdeşleşir, çirkinlik ise her zaman kötülüğe işarettir. Masallar kaçınılmaz bir biçimde içinde yaratıldıkları toplumun değerlerini ve ideolojisini yansıtır. Bu bakımından gerçeğin aslında ta kendisini yansıtır çünkü, “ Masallar şeylerin özünü ifade etmeye ya da onları “adlandırmaya” bir hikaye anlatarak muktedir olurlar”²⁴ (Markman 33). Onlar bu yüzden toplumlarının özüdür ve bu yüzden adlandırdıklarının insanların hayal gücündeki gerçekliğinin gücü tartışılmazdır. Ortaçağ Avrupa toplumlarında cüzamlılara yapılan kötü muameleye benzer bir biçimde masalda çirkin olanlar her zaman kendilerinden uzak durulanlardır çünkü onların kötülük yapma potansiyeli olduğuna inanılır. Bu yüzden Külkedisi'nin üvey kız kardeşleri her zaman çirkindir, çünkü onların masaldaki rolü kötü olmaktır. Yani masallarda çirkinlik ve kötülük hem birbirinin nedeni hem de sonucudur. Bugün çekilen romantik komedilerin bile birçoğunda iyi ve güzel genç kızlar eninde sonunda sırf iyi ve güzel oldukları için hayatlarının aşkları yakışıklı

²⁴ Benim çevirim.

prenslere kavuşabilmektedirler ve genç kızlara bu umut verilmektedir. Bu taraftan bakıldığında ise masalarda sağlıklı cinsel ve toplumsal kimliklerin aşılandığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Genç kızların evlenmekten başka alternatifleri yoktur ve daha da fazlası hayatlarında ilk kez gördükleri kişilerle hemen evlenirler. Daha önce yüzlerini hiç görmedikleri erkekler tarafından “Uyuyan Güzel” masalında olduğu gibi öpülerek uyandırılır ya da “Pamuk Prenses” masalında olduğu gibi bedenleri hiç bilmedikleri bir saraya götürülmek üzere onlar uykudayken sahiplenilir. Çirkin kız kardeşler, kötü üvey anneler ya da basitçe çirkin karakterler de doğalarının cezalarını çekmekte ve sadece bazı yeniden yazımlarda ve postmodern filmlerde birer kalıplaşmış karakter olmaktan uzaklaşabilmekte ve güzel/iyi karakterlerin bu kalıp özellikleri de baş aşağı edilmektedir.²⁵

Masalların yazıya dökülmeden önce en fazla gün yüzüne çıktıkları Ortaçağ dönemi masal karakterlerinin kalıplaşmış özellikleriyle ilgili ele alındığında oldukça anlamlıdır. Daha önce de Ortaçağ’da kadına bakış

²⁵ Bu bazı yeniden yazımlara göz atmak gerekirse Oz Büyücüsü öyküsündeki Batının Kötü Cadısının öyküsünün yeniden anlatıldığı müzikali de yapılan kitabı *Wicked, the Life and the Times of the Wicked Witch of the West*, Gregory Maguire; pek çok masalın yeniden yazıldığı *the Bloody Chamber*, Angela Carter; iyilik perilerinin insanlar için doğru olanı değil, kendi dünyalarında güzel buldukları dilekleri yerine getirdiğini anlatan *Witches Abroad*, Terry Pratchett; *Macbeth* oyununun yeniden yazımı olan ve cadıların karanlığın güçlerini temsil etmediği aksine doğrunun yanında olduğunu anlatan *Wyrd Sisters*, Terry Pratchett; masum iyi kızların prens bulmak yerine bileklerinin hakkıyla kendi özgürlüklerini kazandıkları çizgi roman serisi *Nightmares and Fairy Tales*, Serena Valentino ve masallardaki kalıp karakterlerin değişerek dönüştüğü Fransız yapımı animasyon *Princes et Princesses* örnek gösterilebilir.

açısından bahsedildiğinde belirtilen iki karşıt kutup, Meryem Ana ve karşısındaki cadı figürü masalarda biçim değiştirmiş bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Masalda cadı, anne arketipinin bir temsili olarak belirir. Jung anne arketipini açıklarken onun hem karanlık hem de aydınlık yüzünden bahseder: “Anne arketipinin özellikleri “annelikle” ilgilidir: dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri; yararlı içgüdü ya da itki; gizli, saklı, karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan” (Jung 22). Bu bağlamda Meryem Ana ve cadı ikilisine dönüldüğünde Meryem Ana’nın tüm bu karanlık yüzünden sıyrılmış ve sadece aydınlık yüzü görünen bir temsil olarak karşımıza çıkması kaçınılmazdır. Açıkça bellidir ki, anne arketipinin yaratıcı ve yıkıcı özellikleri cadı ve Meryem Ana arasında paylaştırılmıştır. Hıristiyan ve ataerkil görüşün bir dayatması olarak masum kötü davranılan kız Meryem Ana özellikleri taşıırken, cadılar geleneksel bir biçimde Şeytan’la işbirliği içindedir. Mesela masaldaki yaramaz kız Bayan Trude’ye “Ay, ay, Bayan Trude, pencereden bakıp sizi göremeyince, alev alev yanan başıyla şeytan gözüme çarpınca içime öyle bir korku düştü ki sormayın” der, Bayan Trude de cevap verir: “*Sen cadıyı gerçek kılığında görmüştün.*²⁶ O gördüğün bendim.” (Grimm Masalları 290)

Aslen anaerkil mitoloji içinde yaratılmış masallar, ataerkil dönem içerisinde özünden fazlasıyla yitirmiştir. Masallardaki anaerkil öğeler zaman

²⁶ İtalic bana ait.

içerisinde ataerkil söylemin bir parçası haline gelmişlerdir. Jung'un "ölüler dünyası, baştan çıkarıcı, korku uyandıran ve kaçınılmaz olan" tanımlaması kuşkusuz akla Hekate, Kirke ve Baba Yaga'yı getirmektedir (Jung 22). Bu tanrıça mertebesindeki kadın figürleri kendilerinden korkulduğu halde saygı duyulan konumlarını ataerkil ideolojiyle birlikte yitirmişler ve tanrıçalıkları özellikle Ortaçağ dönemindeki sözlü edebiyat içerisinde cadı ya da üvey anne rollerine indirgenmiştir.

Kendisinden özellikle çekinilen büyü konusundaysa bir çifte standart söz konusudur. Masallarda büyü iki şekilde belirir: İyi amaçla kullanılan ve kötü amaçla kullanılan büyü. İyi amaçla kullanılan büyülerde iyilik perilerinin payı oldukça büyüktür. Neredeyse her masum/ kötü davranılan kızın yardımcı bir perisi vardır. Sırf iyi ve güzel oldukları için hikayelerinin başlarında olmasa da sonlarında ödüllendirilen bu saçları altın sarısı/kömür karası, teni bembeyaz ve en kötü giysiler içinde bile ışıldayan kızlar için büyü sadece onları prenslerine götüren bir yoldur ve bu uğurda her yol mubahtır. Külkedisi'nin baloya gitmesi için iyilik perisi balkabağından bir araba yaparken ya da fareleri arabacılara dönüştürürken bir cadının korkunç amacıyla hareket etmez, o yüzden onun yaptığı büyü bir başkaldırı ya da özgürlük gösterisi olarak değil; aksine Külkedisi'ni ataerkil bağlarla bir saraya bağlayacak bir yol için kullanılmış pratik bir yöntemdir. Masum/kötü davranılan kız, "merak etmek" gibi ölümcül bir hata işlerse de cezasını yine bir bilge kadının lanetiyle bulmaktadır ve kendi hareketlerinin sorumluluğu kesinlikle ona atfedilmemektedir. "Uyuyan Güzel" masalında bunun en

bilinen örneği işlenmektedir. Çocuğunun doğumuna sofrasında sadece on iki tabak olduğu için ülkedeki on üçüncü²⁷ bilge kadını çağırmayan kralın partisine çağırılmadığı halde giden on üçüncü bilge kadın prensese on beş yaşına geldiğinde eline bir iğne batarak uyuması için bir lanette bulunur. Prenses on beş yaşına geldiğinde küçük bir odada karşılaştığı “iplik eğiren yaşlı bir kadına” “Ne yapıyorsun öyle?” diye sorar ve “Ben de biraz eğireyim bakayım” der (*Grimm Masalları* 337). Merak edip denemeye kalktığı için laneti yüzünden eline iğne batar ve tam da her şeyi öğreneceği dönem olan ergenlik çağını yüzyıllık bir uykuda geçirir. Yine de tüm bunlar onun hatası değildir çünkü o öyle “güzel, terbiyeli, güleryüzlü ve akıllı biridir ki, kim görse kanı kaynar, onu sevmekten kendini alamaz” (*Grimm Masalları* 337).

Kadınlar için masalda biçilen bir başka rol ise anne arketipinin iki yüzüdür. Birincisinde masalın çok başlarında ölen iyi öz anneler diğerinde ise öz annenin ölümünden sonra masala dahil olan kötü üvey anne veya çocuklara kötülük yapmak için fırsat kollayan annenin karanlık yüzü olan cadıdır. Bu karanlık yüzün görevi “annelerle özdeşleştirilmiş tüm kötülükleri abartmak ve çarpıtmakla sınırlıdır” (Tatar 142). Masallar, yarattıkları stereotiplerle, kız çocuklarına iffetli olurlarsa ödül kazanacaklarını öğütlerken; daha yaşlı ya da menopoz dönemine yakın kadınlar içinse korkulması ve çekinilmesi gereken kötü üvey anne ya da cadı olacakları konusunda bir uyarı gönderir. Masallar

²⁷ On üç sayısının lanetinin burada oldukça anlamlı olduğunu belirtmekte fayda var. Batıl inançlı bazı insanlar evlerine yemeğe on üç kişi davet etmeye çekinirler. Annemarie Schimmel on üç sayısını açıklarken şunları belirtir: “13, çoğu kez cehenneme layık bir hiyerarşinin sayısı olarak anılır, benzer şekilde cadılar da genellikle 13’lü gruplar halinde görülür. Beklenildiği gibi daha genel olarak cadılık ve karabüyüyle bağlantılıdır” (Schimmel 226).

konusunda unutulmaması gereken belki de en önemli nokta onların cinsiyetlere göre şekillendiği ve cinsiyetçi bir bakış açısıyla oluşturulduğu, ardından yazıya geçirildiğidir. Kız çocukları ve erkek çocuklarına anlatılan masalların sembolleri daha farklıdır. Daha önce Baba Yaga masallarında kız ve erkek çocuklarının üstlendikleri görevlerin farklılığına, Baba Yaga'nın portresinin kızlar için bir öğretmen olarak ancak erkek çocuklarının penislerini tehdit eden bir cadı olarak çizildiğine dikkat çekilmişti. Baba Yaga kız çocuklarına yönelik masalarda kız çocuklarına çeşitli görevler vererek onların kişisel gelişimlerini sağlamaktadır. Ancak erkek çocuklarına yönelik masalarda onları korkutarak dolaylı olarak erkekliklerini tehdit etmektedir. Aynı şekilde diğer Avrupa kökenli masalarda bu durum sıkça karşımıza çıkmaktadır. Erkek çocuklarına anlatılan masalarda daha basit konular işlenirken, kız çocuklarının başrolde olduğu masallar daha karmaşıktır ve dolaylı olarak kız çocuklarının cinsiyetine ve toplum içerisinde üstlenmesi gereken iyi kalplilik, beceriklilik, hamaratlık görevlerine ve korumaları gereken iffetlerine gönderme yapar. Kızlar erken yaştan itibaren ancak bu şartları yerine getirdiklerinde toplum içinde kalacaklarını, aksi takdirde toplum dışına itileceklerini öğrenirler. Toplum dışına itildikleri noktada ise cadılıkla suçlanacaklardır. Grimm masallarından “İplik Eğiren Tembel Kadın” örneğinde olduğu gibi: Evde iplik eğirmek istemeyen kadın kocasına iplik eğirmemek için türlü oyun oynar ve sonunda kocasını iplik eğirmekten tamamen vazgeçirir. Burada dikkati çeken nokta ise masalın bitiş cümlesidir: “Ama sen de itiraf edeceksin ki, adamın karısı *cadalozun tekiymiş.*” (Grimm

Masalları 796) Bir ev kadını olarak üstlenmesi gereken rolden hoşlanmayan kadın, cadalozun tekidir çünkü.

İplik Eğiren Tembel Kadın'a benzer şekilde kendisine biçilen toplumsal rolden hoşlanmayan ve boyun eğmeyen kadınlar, yani cadılar ise masallarda büyük bir hata işlemektedirler çünkü onlar da tıpkı masum-kötü davranılan kızların ölümcül hatası olan meraklılık gibi, isyan etme ve boyun eğmeyi reddetme yanlına düşmüşlerdir. Öncelikle cadılar büyü yoluyla istediklerini elde etme eğilimi içindedirler ve bu da onları ne olursa olsun güçlü kılmaktadır. Dahası cadılar genelde toplumundan oldukça uzakta, başlı başına tehlikeli bir yer olan ormanda yaşarlar. Orman bilinmeze ve karanlığa açılan en büyük kapıdır ve aynı zamanda yoldan çıkmanın ve herkesçe bilinenden uzaklaşmanın da bir sembolüdür. Cadılar bir biçimde yoldan sapmışlar ve kendi başlarına, bağımsız bir biçimde tehlikeli ormanda yaşayarak tam da tehlikenin ta kendisi olmuşlardır. Cadılar sıradan insanların tam aksi karakter özellikleri gösterirler ve bunu “toplumdaki ahlaki bir kuralı çiğneyerek” yerine getirirler (Jackson 124). Ancak masallardaki her cadı belli başlı benzerlikler gösterse de çeşitli masallarda farklı motiflerin içinde görülebilmektedir. Bu bağlamda içinde cadıların olduğu masallar şu şekilde sınıflandırılabilir:

*Güzelliğin (ve İyiliğin) gücü: “Rapunzel” ve “Pamuk Prenses”

*İyiliğin Kötülüğe karşı zaferi : “Hansel ve Gretel”

*Çocukların maruz kaldığı zalim davranış: “Hansel ve Gretel” ve “Pamuk Prenses” (Wake 63-75)

Yukarıdaki masallara göz atıldığında iki şey dikkat çekmektedir, bu sınıflandırmaya dahil edilen masalarda cadı ya çocuklara doğrudan kastetmekte ve onları yemeye çalışmaktadır ya da ergenlik çağındaki genç kızların güzelliklerini kıskanmakta ve onlara zarar vermeye çalışmaktadır. Cadının doğrudan amacı ne olursa olsun, sonuç yine de değişmemekte ve cadı her seferinde kaybetmektedir.

“Pamuk Prenses” ve “Rapunzel” daha sonra ayrıntıyla işleneceği için bunlardan konusu itibariyle farklılık gösteren “Hansel ve Gretel”e göz atmakta fayda olabilir. “Hansel ve Gretel” tipik bir biçimde cadıların doğasında olduğuna inanılan yamyamlığa doğrudan bir gönderme yapar. Üvey anneleri ve öz babaları tarafından ormana gönderilen ve aç bırakılan (ki burada üvey anne açıkça suçlanırken buna göz yuman baba es geçilmektedir) iki kardeş ormanda şekerlemeden yapılmış bir evle karşılaşır. Çocuklar kaçınılmaz bir biçimde eve saldırırlar çünkü masal bir kıtlık zamanında geçmektedir. Kıtlık bu türdeki masalarda kültürel yapıyı açıklamak açısından önemli bir rol oynamaktadır çünkü kıtlık insanlık tarihinde ölümcül bir rol oynamaktadır. İnsanların yaşadığı yerler nedeniyle yamyamlığın bazı kültürlerde yaygınlaşmış olduğu bilinen bir gerçektir aynı zamanda tekrarlanan yiyecek azlığı da insanlarda yamyamlık korkusunu depreştirmekte dolayısıyla bu durum masallara da yansımaktadır. Masalın sonunda cadı Hansel’i besleyip yemeye çalıştığında Gretel onu ocağa iterek yakar. Bu cadıların yakılarak cezalandırılmasına doğrudan gönderme yaparken, dolaylı olarak da ocak ve kadınlık sembollerine işaret eder. Cadı tesadüfen ocağa

itilmemiştir. Ocak burada toplumsal “kadının alanı”na işaret etmektedir (Jones 32). Ocak aslında kadının toplumsal rolünün sınırlandırıldığı evin ve evin içindeki mutfağın bir parçasıdır. Cadı ait olduğu alana geri itilmiştir. Bunu Hansel’in değil de kız kardeşi Gretel’in yapması ayrıca anlamlıdır çünkü bu masal hem kız hem de erkek çocuklara hitap eder ve Gretel’in bu davranışı kendi toplumsal konumunun güvenliğini garanti etmektedir, yani Gretel bir kadının yerini öğrenmiştir.

Masallarda cadılar sadece güzel kızlara ve çocuklara zarar vermeye çalışmakla kalmaz aynı zamanda genç erkekleri de hayvanlara çevirirler. Bunu yaparak doğrudan genç erkekler için bir tehlike oluştururlar. Bu durumun en bilinen örneği “Kurbağa Prens”tir²⁸, kötü bir cadı, yakışıklı prensi bir kurbağaya çevirmiştir ve bu büyü ancak bir kız onu öperse tersine döndürülebilmektedir. Burada yakışıklı prens yakışıklı olduğu için cadı tarafından cezalandırılırken²⁹, genç kız da bir kurbağayı öpmeye zorlanarak cezalandırılmaktadır.

Masallarda iyi ve güçlü kadınların sayısı, kötü, büyücülükle uğraşan yaşlı kadınların sayısına göre nispeten daha azdır.³⁰ Bunun sebebi masalların geleneksel olarak insan ilişkilerine dair ders verici nitelikte olması ve yoldan sapanların her zaman ceza alacaklarına dair uyarılarda bulunmasıdır. Buna ek olarak masalların ataerkil düşünce yapısı ve erkek yapımı kadın yaratma

²⁸ Çağdaş sinemada Hayao Miyazaki *Howl's Moving Castle* adlı animesinde kötü bir cadının aşkını reddettiği için korkuluğa dönüştürülen yakışıklı bir prens tiplmesi çizer.

²⁹ Kirke'nin aşkını reddeden erkekleri cezalandırdığı gibi.

³⁰ Bu genellemede genç kızlar dışarıda bırakılmıştır çünkü onlar kadınlık boyutuna prenslerle tanıştıklarında geçerler.

çabası da oldukça etkili olmaktadır. Cadı masalda kötülüğün kalıplaşmış halidir ve “stereotip kendi içinde . . . kendi folklorunu yaratır” (Trevor-Roper 120).³¹ Zaman içerisinde ve tarihsel/ dönemseller değışimlerin etkisiyle masallar yeniden okunur ve yeniden değeriendirilir. Buna ek olarak o zamanın ihtiyaçlarına uygun bir hale getirilerek değıştirilir ve dönüştürülür. Çağdaş edebiyatta masalların olay örgüsünün, kahramanlarının durumlarının çağdaş yazarlar, çizerler ve senaryo yazarları/yönetmenler tarafından değıştirilmesi, çağdaş döneme uyarlama çabası da bundan kaynaklanmaktadır. Feminist edebiyat ve eleştiri, masallardaki stereotipleri yeniden yaratmakta ve çağa uygun taze bir bakış açısıyla onları yeniden değeriendirmemize yardımcı olmaktadır.

Feminist eleştirinin bir parçası olan mit eleştirisi tezin son bölümde incelenecek olan üç yeniden yazım açısından oldukça anlamlıdır çünkü üç eserde -her ne kadar ikisi erkek yazarlar tarafından yazılmış olsa da- feminist eleştirinin amaçlarına hizmet etmektedir. Feminist eleştirinin amaçlarından olan eril edebiyatın incelenmesi, kadının eril edebiyat içindeki figürlerinin alt üst edilmesi bağlamında önemlidir. Bu hayatsal noktada feminist eleştiride yönlendirici:

. . . eril edebiyat tarihi konusunun, eril metinlerin yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğinin gösterilerek konumlandırılmasıdır. Bu eleştiri izlekseldir, edebiyatta bir izlek olarak kadınlara baskı yapılması üzerinde odaklanır ve bir kadın okurun erkeklerin ürettiği yapıtların tüketicisi olduğunu varsayar.

(Humm 26)

³¹ Benim çevirim.

Masallar, anaerkillikten ataerkilliğe giden yolda ataerkil semboller açısından önemli yapı taşlarıdır. Masallardaki ataerkil doğada farklı olana “garip ve korkunç” etiketi yapıştırılır ve cadılar gibi toplumsal rollerinden bağımsız kadınlar ise, deyim yerindeyse, garipliğin ve korkunçluğun sınırları zorlanarak ötekileştirilir. Kız çocukları daha küçük yaşlardan itibaren “farklılık ve ötekiliğe karşı körleştirilerek” toplum kurallarına uymaya zorlanır (Benhabib 28). Feminist eleştiri ise “öteki” olarak adlandırılan ve ataerkil söylemin merceğinden bakılan edebiyattaki kadın imgelerini taze bir gözle değerlendirir. Ataerkil söylemi yansıtan masallar gibi eserlerin yeniden yazımlarında ise eril genel geçer anlayışın yeniden gözden geçirilmesi ve “toplumsal genellemeler haline gelmiş ataerkil kültürel imgelerin” gerçek yüzlerinin ortaya çıkması söz konusudur (Wildner 370). Tezin son bölümünde değerlendirilecek olan içinde cadının bulunduğu masallar ve bunların üç yeniden yazımı, edebiyattaki kadın ve cadı imgesinin tersine çevrilmesi açısından olumlu örneklerdir. İlk yeniden yazım örneğinin özgün metni “Rapunzel”de yaşlı ve çirkin bir kadın tarafından kuleye hapsedilmiş bir genç kız vardır. Amerikalı şair Anne Sexton’ın yeniden yazdığı *Transformations*’da bulunan “Rapunzel” şiirinde ise lezbiyen bir aşk hikayesinden bahsedilmekte ve beyaz atlı prensin gerçek aşkı temsil edemeyeceğini savunulmaktadır. İngiliz yazar Neil Gaiman’ın yeniden yazdığı *Smoke and Mirrors* öykü derlemesinde yer alan “Snow, Glass, Apples” öyküsünde ise masum ve kötü davranılan kız imgesiyle dalga geçilmekte, bu

ingenin imkansızlığı ortaya konmakta ve cadı olan üvey annenin zaaflarının ve mükemmellikten uzak oluşunun onu insana daha da yaklaştırdığı vurgulanmaktadır. Son eser Amerikalı yazar Bill Willingham'ın *Fables* adlı çizgi roman serisinin içinden alınmış bir parçadır. Serinin kahramanlarının gerçek hikayelerini anlatan *1001 Nights of Snowfall* kitabında tüm Grimm Masalları içinde geçen cadının genç kızlığına dönüşmekte ve nasıl cadı olduğu anlatılmaktadır. Bu yeniden yazımda ise kötü cadı başlarda saf bir kızken kandırıldıktan sonra büyü yapmaya başlamış ve büyüü öç almak için kullanmıştır. Özellikle postmodern yazar ve çizerler bilinen eserlere – mitoloji ve masallara yeniden – dönmekte ve oradaki kalıp tipleri yeniden ele alarak farklı açılardan değerlendirmekte ve bugünün okurunda bambaşka ve yeni bir bilinç oluşturmaktadır.

“RAPUNZEL” VE ANNE SEXTON’IN “DÖNÜŞMÜŞ” AŞK HİKAYESİ

“Rapunzel”

“Rapunzel” hem masaldaki genç kız ve hem de erkeğin hikayeleri açısından en ilgi çekici Grimm masallarından biridir. Masalın en fazla akılda kalan ayrıntısı ise Rapunzel’in kuleden sarkan upuzun saçlarıdır. Rapunzel cadının masaldaki konumu bakımından da sınıfındaki diğer masallardan ayrılmaktadır. “Rapunzel” masalındaki cadı ne Rapunzel’in güzelliğini kıskanır, ne ona ders vermeye çalışır ne de onu pişirip yemek amacındadır. “Rapunzel”deki cadı onu bir kuleye kapatır ve sadece kendisi görmek ister.

Amerikalı şair Anne Sexton bunu şiirinde cadının Rapunzel'e olan aşkına bağlar.

Rapunzel'in hikayesi yine Pamuk Prenses'te olduğu gibi annesinin karnındayken başlar. Rapunzel'in annesi ona hamileyken komşu kadının bahçesindeki kuzukulaklarına aş erir. Ancak komşu kadın bir cadıdır ve herkes ondan “korkmakta” ve “çekinmektedir” (Rapunzel 87). Kocasını yine de kadını kıramaz ve cadının bahçesinden kuzukulaklarını çalar ama çalarken yakalanır. Cadı adamla bir anlaşma yapmak ister ve ona kuzukulaklarını sadece doğan çocuğunu kendisine vermesi şartıyla vereceğini söyler. Adam korkudan bu anlaşmayı kabul eder ve Rapunzel doğduğunda cadı onu alır. Burada dikkat çekilmesi gereken nokta şudur ki cadı Rapunzel'i hemen kuleye kapatmaz. Onu kuleye kapatmak için on iki yaşına gelmesini bekler. Rapunzel on iki yaşına geldiğinde cadı onu bir kuleye kapatır ve Rapunzel cadıdan başka hiç kimseyi görmez. On iki yaş ergenliğe girer ve Rapunzel de tıpkı Pamuk Prenses gibi ergenliğini sosyalleşerek geçirmez. Bu süreci tamamen masum bir biçimde, çevresiyle ilgilenme fırsatından uzak geçirir. Cadı burada Rapunzel'in cinselliğini “kıskanç bir biçimde korur” ve tüm dış dünyayla olan bağlantılarını koparır (Jones 27).

Rapunzel kulede kapalıyken aynı zamanda saçları da uzar. Masala göre belik belik sapsarı saçlara sahip olur. Sarı saç genel olarak masallardaki kurban rolündeki genç kızların sahip olduğu saç rengidir. Sarı saç Amerika'da yapılan bir ankete göre “güzel ve fazlasıyla kadınsı” kadınların saç rengi olarak algılanmaktadır (Synnott 386). Bunda masalların etkisinin büyük

olduğu da rahatlıkla öne sürülebilir. Rapunzel sarı ve uzun saçlarını cadı onu her çağırdığında bulunduğu kuleden sarkıtır böylece cadı rahatlıkla saçına tırmanarak onun yanına gider. Uzun saç saç sembolizminde “bastırılmamış cinselliğin” ve “toplumun dışında olmanın” sembolüdür (Synnott 381 -82). Rapunzel saçını kuleden sarkıtarak aslında bedeniyle ve cinselliğiyle ilgili dışarıya verebildiği tek mesajı vermektedir. Rapunzel saçıyla davetkar bir hale gelir. Sarı saç aynı zamanda Pamuk Prenses masalında belirtildiği gibi beyaz tenle birlikte meleksi bir saflık sunmaktadır. Özellikle barok dönemde “güzellik ancak altın sarısı olabilir” (Paquet 48). Nitekim ormandan geçerken Rapunzel’in sesini duyup cadıya sarkıtığı uzun ve altın sarısı saçını gören prens de cadının kullandığı yolla onun yanına çıkar ve ona evlenme teklif eder. Bu Rapunzel için bulunmaz bir fırsattır çünkü prensin yaşlı cadıdan daha fazla umut vaat ettiğini düşünür. Bu onun için bir çıkış yoludur çünkü “masaldaki kadın kahramanlar için kaçış bir kurtuluştur” (Barzilai “Say That I Had...” 231). Burada dikkat edilmesi gereken bir başka nokta ise Rapunzel’in hiçbir çaba göstermeden bir prensten evlenme teklifi almasıdır. O sadece oturup beklemekte ve prens ona gelmektedir. Hem “Pamuk Prenses” hem “Rapunzel” masalı bu bağlamda benzerlik taşımaktadır. Her ikisi genç kız da “güzelliğiyle ya da güzelliği hakkındaki duyumlarla büyülenen bir prens tarafından kurtarılır” (Jones 31).

Ancak işler Rapunzel ve prensin istediği gibi yürümez. Cadı Rapunzel’in prensin adını ağzından kaçırmasıyla durumu anlar ve der ki “şu söylediğin şeye bak! Ben de sanıyordum ki bütün dünyadan koparıp aldım

seni. Demek aldanmışım!” (*Grimm Masalları* 90). Bunun üzerine cadı Rapunzel ve prensle ceza vermeye kararlıdır. Bu yüzden ilk iş olarak Rapunzel’in saçını keser. Saç kesme, saç sembolizminde “sosyal kontrol” olarak yorumlanabilir (Synnott 382). Cadı böylece Rapunzel üzerindeki gücünü son bir kez daha kullanarak onun sosyal yaşamdaki konumunu değiştirir. Çünkü kısa saç uzun saçın aksine saç sembolizminde “sınırlandırılmış cinselliğin” sembolüdür (Synnott 381).³² Dolayısıyla uzun saçları kesilip bir tür sürgüne giden Rapunzel uzun süre prensle görüşemez.

Prens de tıpkı Rapunzel gibi cadı tarafından cezalandırılır ve kuleye tırmanıp Rapunzel yerine cadıyla karşılaşınca aşağıya atlamaktan başka çare bulamaz. Gözlerine aşağıdaki dikenler batar ve kör olur. Yine de Rapunzel’le seneler sonra karşılaşır ve evlenirler. Cezayı her ikisi birden çeker. Buna ek olarak Rapunzel’in masalında üzerine eğilmeyi gerektiren iki nokta daha vardır. Birincisi Rapunzel’in evlenmeden yani prensle kulede buluşmaları sonucu olarak iki çocuğa hamile kalmasıdır. Bu, masalarda iyi, güzel, masum ve kurban rolündeki genç kızların genel özelliklerinin dışındadır. Çünkü onlar evlenmeyi bir çıkış yolu olarak görürler. Rapunzel’in durumundaysa kulede prensle yalnız kalmak onun cinselliğinin gelişmesinde yeterli olmuştur. İkinci önemli nokta da masalın sonunda cadıdan bahsedilmemesidir. Cadının adı son bölümde hiçbir biçimde geçmez ve cadının başına ne geldiği konusunda herhangi bir bilgi verilmez. Cadı diğer masalların tersine yaptıklarından dolayı

³² Saç sembolizmine dair bilgiler Anthony Synnott aktarımıyla Leach araştırmasından alınmıştır.

ceza görmez. Belki de Rapunzel'i kaybetmesi yeterli bir ceza olarak yorumlanabilir.

Anne Sexton Gözüyle “Rapunzel” ve Yasak Bir Aşk Hikayesi

Eleştirmen Humm'a göre “feminizm sadece kadın konularının incelenmesi değil aynı zamanda bir düşünme yoludur” (Humm 346). Bu açıdan bakıldığında mit eleştirisi kapsamında masalların kadın şair ve yazarlar tarafından yeniden yazılması, onların sadece incelendiğinin değil aynı zamanda onlar üzerine düşünüldüğünün ve alternatifler yaratıldığının da bir göstergesidir. Amerikalı Sylvia Plath, Anne Sexton, İngiliz Angela Carter ve Kanadalı Margaret Atwood gibi kadın yazar ve şairler edebiyatta yerleşmiş, kalıplaşmış ve anlaşılması güç sembollerin üzerine tekrar düşünüp onları yeniden yazarak kadının düşünme biçimini ortaya koymuşlardır.

Daha önce de üzerinde durulduğu gibi masallar geçmişten miras bırakılmış, öncelikle mitlerde yaratılmış arketipler içerir. Bunlar masallarda karşımıza birer stereotip olarak çıkar. Bu stereotipler toplumların ortak hafızasının bir parçasıdır ve bizler farkında olmasak da toplumsal rollerimiz üzerinde etkileri bulunmaktadır. Ataerkil düzen düşünce biçimimizi etkiler. Bu yüzden feminizm sadece edebiyattaki kadın örneklerini incelemez, aynı zamanda onlar üzerine düşünür. Bunu ataerkil düşünce biçimiyle dalga geçerek de yapar. Amerikalı şair Anne Sexton'ın şiirleri bunun en iyi örneklerinden biri olarak gösterilebilir. Anne Sexton bilinen masalları *Transformations (Dönüşümler)* şiir derlemesinde “yeniden yazar ve bir kadın

tarihini yeniden ortaya koyar” (Wildner 370). *Transformations* sadece kadın hikayelerini anlatmaz aynı zamanda masallardaki tüm stereotipleri yeniden yaratarak onlarla dalga geçer. Kitabın adı mit eleştirisi açısından anlamlıdır çünkü her masal karakteri bambaşka hale gelir ve masalların olay örgüsü farklı biçimlere dönüşür. Kitap bir giriş ve Grimm Kardeşler’in on altı masalının yeniden yazımını içerir. Sexton kitabın giriş bölümünde anlatıcının yani kendisinin “orta yaşlı bir cadı” olduğundan bahseder. Eleştirmen Alicia Ostriker’a göre “Sexton toplumsal geleneklerin çoğuna zarar verir, özellikle kadınsallıkla ilgili olanlara. Bekaret ve güzellikle değer olarak dalga geçer. Sexton’ın versiyonunda aşk kendini arayıştır” (Ostriker 83). Tüm bu belirtilen noktalar Sexton’ın “Rapunzel” şiirinde rahatlıkla görülebilir.

“Rapunzel” şu mısrayla başlar: “Bir kadını seven bir kadın/ her zaman gençtir”. Bu mısrayla birlikte “Rapunzel” masalının boşlukta kalmış noktasını doldurur Sexton. Çünkü yukarıda da bahsedildiği gibi cadının Rapunzel’i kuleye kapatması için herhangi bir neden öne sürülmemektedir. İçinde cadının olduğu diğer masallardaki gibi cadı Rapunzel’in güzelliğini kıskanmaz – “Pamuk Prenses” masalında olduğu gibi; onu yemeye çalışmaz – “Hansel ve Gretel” masalında olduğu gibi ya da ona ders verme amacıyla değildir – “Madam Holle” masalında olduğu gibi. Sadece her gün Rapunzel’in saçlarına tırmanarak onu görmeye gider. Onu tüm dünyadan saklamak ister ve onu kendine ayırır ancak masalda bunun nedeninin ne olduğu belirtilmez. Anne Sexton ise şiirinde bunu lezbiyen bir aşk hikayesine bağlar. Cadı Rapunzel’i başka kimsenin görmesini istemez çünkü ona aşıktır ve onu sevdiği için de her

zaman genç hissetmektedir. Rapunzel de onun bu aşkına cevap vermektedir. İşte bu noktada Sexton bu hikayenin soru işaretini ortadan kaldırır. “Neden?” sorusuna en basit şekilde cevap verir, çünkü bu iki kadın arasındaki bir aşk hikayesidir. Böylece Sexton “bildiğimiz hikayelerin kodunu tahmin etmiş olmamız gereken anlamları açığa vurarak çözer. “Rapunzel” tamamıyla heteroseksüel normallikle lanetlenmiş bir yaşlı ve bir genç kadının aşk hikayesidir” (Ostriker 83-84). Toplumda yüceltilen Heteroseksüel ilişkiye karşı bir kadın başkaldırısıdır. Bunun yanı sıra bir yaşlı ve bir genç kadın arasında geçmektedir ve toplum içinde kabul gören yaşlı erkek- genç kadın ilişkisini de alt üst etmektedir. Üstelik bu genç kadın kendini toplumdaki soyutlamış, onun dışında kalmayı tercih etmiş kendisinden daha yaşlı bir kadınla beraberdir.

Sexton şiirinde özgün masalın hikayesinden ayrılmaz ve Rapunzel’in annesi yine cadının bahçesindeki kuzukulaklarını ister. Sexton cadının bahçesini tarif ederken “Havva’nın bahçesinden güzel” der. Havva’nın bahçesinin çağrıştırdığı sembol elbette ki yine İlk Günah’tır. Cadının bahçesi Ortaçağ boyunca karşı karşıya kalan iki tezat kadın figürüne de işaret etmektedir yani Meryem Ana ve Havva’ya. Masum Meryem Ana’dansa baştan çıkarıcı, günahkar Havva’nın adının cadının bahçesi için geçmesi daha uygundur. Rapunzel’in annesi de Rapunzel’e aş ererken cadının bahçesi tarafından baştan çıkarılır. Kocasını tıpkı özgün masaldaki gibi cadıdan kuzukulağı çalarken yakalanır ve yine aynı anlaşmayla Rapunzel doğduktan sonra cadıya teslim edilir. Ama özgün masaldan farklı olarak Rapunzel

güzelliğinden ötürü cadıyı büyüler ve bu yüzden cadı onu her şeyin üstünde tutar. Büyüdükçe cadı onun güzelliğini paylaşamaz olur ve kendisinden başka kimsenin ona dokunmasını istemez.

Özgün masaldaki gibi yakışıklı prens aynı biçimde Rapunzel'e ulaşır ve aşkını ilan eder. Ancak daha önce cadıdan başka insan görmemiş olan Rapunzel şaşırır ve prensi bir yaratık gibi görür. Kendi kendine düşünür: "Bu canavar da ne böyle?" Bu canavarın kollarında yılanlara benzeyen kaslar vardır, sesi köpek sesi gibi derindir. Sexton burada tıpkı Neil Gaiman'ın daha sonra işlenecek öyküsünde yaptığı gibi yakışıklı prens stereotipini alaşağı eder. Ama prens Rapunzel'i "dans eden çubuğuyla" etkiler. Bu çubuk penise gönderme yapar elbette. Cadının dans eden çubuğu yoktur bu yüzden Rapunzel büyülenmeyecektir. Nitekim özgün masalda da Rapunzel evlilik teklifine, "Rapunzel de bakmış ki genç ve yakışıklı bir prens dikiliyor karşısında, beni o cadıdan elbet daha çok sever" diye düşünüp olumlu cevap verir (*Grimm Masalları* 90).

Özgün masalda olduğu gibi cadı yine Rapunzel ve prensin ilişkisini fark eder. Rapunzel'in saçı kesilir, prens yine kör olur. Yıllar sonra Rapunzel ve prens tekrar karşılaşır ve hikayeleri mutlu sonla biter. "Dünya çiftlerden ibarettir" diye yazar Sexton. Ancak bu çiftler elbette ki gelenekselin çerçevesinde oluşabilirler yani çemberin dışında değildirler. Cadı ve Rapunzel'in ilişkisi ise geleneksel düzen içerisinde bir zincirin kopmasında önemli bir noktayı oluşturmaktadır. Cadı bağımsızlığı, başkaldırısı ile zaten toplumun dışındayken yaşadığı lezbiyen ilişkiyle ikinci kez dışarıdadır. Sexton

heteroseksüelliğe mahkum olan toplumsalın bu ataerkil maskesini “Rapunzel” şiiriyle indirir. Onun cadısı da toplumun dışındadır ama bunu başka bir kadına duyduğu aşkı özgürce yaşamak istediği için bu kez düzenin karşısındadır.

Özgün masalda cadıya ne olduğundan ve cezalandırılışından bahsedilmese de Anne Sexton’ın lezbiyen cadısı sevgilisi gittikten sonra acı çeker. Sexton şiirini Rapunzel ve prensin mutlu sonu yerine cadının hikayesiyle bitirir ve böylece özgün masaldaki bir boşluğu daha doldurur. Cadı Rapunzel mutlu sona kavuşurken yapayalnız kalır. Herhangi bir terk edilmiş sevgili gibidir. Kalbi iğne kadar kalır, hep Rapunzel’in sarı saçlarını hayal eder çünkü artık sevgilisine bir daha sarılamayacaktır.

Sonuç olarak Anne Sexton “Rapunzel” şiirinde “alternatif senaryo” önerir (Schenck 18). Bu senaryoda hikaye mutlu sonla bitmez. Çünkü Sexton özgün masalın aksine cadıya ne olduğunu umursamaktadır. Aslına bakılırsa ona göre bu hikayenin en önemli karakteri cadıdır. Bu yüzden bu Rapunzel ve prensin değil cadının aşk hikayesidir. Cadı topluma başkaldırmıştır ve kendi cinsinden birini sevmiştir ama her şey toplumun kurallarına uygun olmak zorundadır bu yüzden cadı her zamanki gibi yalnız kalmalıdır. Anne Sexton cadıyı kendi şiirinde de yalnız bırakarak bu çıkmazın altını çizmektedir. Ama onun yarattığı cadı masaldaki tek boyutlu karakterin aksine bir insandır ve insani bir acı çekmektedir.

“PAMUK PRENSES” VE “SNOW, GLASS, APPLES”

“Pamuk Prenses”

“Pamuk Prenses” Grimm masalları içerisinde en bilinen ve en fazla uyarlanan masallardan biridir. Pamuk Prenses’in simsiyah saçları, üvey annesinin aynası ve yedi cüceler bu masalın en bilinen ayrıntılarıdır. Özellikle Pamuk Prenses ve üvey annesi arasındaki çekişme ve üvey annenin kıskançlığı yüzünden Pamuk Prenses’i öldürme teşebbüsleri masalın olay örgüsündeki en dikkat çeken öğelerdendir. Pamuk Prenses olay örgüsünde güzel, çalışkan ve iyi olmanın ödülünü almasıyla bir rol modeli olarak genç kızlara sunulurken, üvey annesi kıskançlığı, kötülüğü ve büyüye yatkınlığı açısından kaçınılması gereken bir kadın modeli olarak ortaya çıkmaktadır. Bütün masalın iskeleti de bu iki kadın arasındaki güzellik çekişmesi üzerine kuruludur. İngiliz yazar Neil Gaiman ise bu çekişmeyi “Snow, Glass, Apples” adlı kısa öyküsünde karikatürize ederek, Pamuk Prenses’in gerçek olamayacak güzelliğinin onun zaten bir insan değil insanların kanını emen bir vampir olmasında yattığını ve bugün miras alınan edebiyatta cadı olarak görülen üvey annenin de hakkında çıkarılan dedikodular yüzünden bizlere bu şekilde ulaştığını anlatmaktadır.

Edebiyat tarihi içerisinde sunulan kadın modellerinin çeşitliliğinin kısıtlı oluşu “Pamuk Prenses” masalında özellikle belirgindir. Miras alınan kadın modellerinden ilki kurbanı dönüştürülen, edilgen, hayattaki tek amacı ve seçeneği evlenmek olan genç kızlardır. Diğer model ise istediği şeyleri elde etmek için elinden geleni ardına koymayan, öldüren, insan yiyen, zehirleyen, işkence eden, kötülük yapan ve belli bir temele dayanmayan nefretleri

yüzünden de masalın sonunda kaçınılmaz ölüme mahkum olan üvey anneler ve cadılardır. “Pamuk Prenses” masalında üzerinde durulması gereken en önemli nokta, kurban rolündeki Pamuk Prenses’in karşısına çıkarılan üvey annenin hem üvey anne olarak masaldaki stereotip konumunu koruması, hem de büyü yapabilmesiyle bir cadı figürü olarak karşımıza çıkmasıdır. Hem Pamuk Prenses hem de üvey annesi bir klişe olarak yapmaları gerekenleri yerine getirirler. Pamuk Prenses ses çıkarmadan her yapılamaya katlanır ve sonunda hak ettiği ödülü alır, üvey annesi de ona her türlü kötülüğü yapar ve sonunda hak ettiği gibi cezalandırılır. Bu ödül-ceza yöntemiyle “toplumun sağlamlığı” garanti altına alınır (Girardot 281). Eğer bu rollerde bir değişim olursa, yani üvey anne boyun eğmediği için ödül alırsa ataerkil düzen içinde bir zincir kopacaktır. Toplumsal rollerin güvenliği açısından isyan eden, içinde bulunduğu durumdan hoşlanmayan kadın cezalandırılmalı ama boyun eğen, şikayet etmeyen ve bulduyuyla yetinen, fazlasını aramayan kadınsa ödüllendirilmelidir. Durumundan şikayet etmeyen ev çıkış yolu aramaya çalışmayan kadın melek gibidir, her zaman iyi ve güzelken, onun tam karşısındaki kadınsa her zaman kötü ve çirkindir.

Pamuk Prenses’in güzelliğine masalın sonundan başına kadar vurgu yapılır. Pamuk Prenses annesinin dileği üzerine ve tam da onun dilediği gibi doğar. Pamuk Prenses’in annesi “Kar gibi beyaz tenli, kan gibi al yanaklı ve şu pencerenin çerçevesi gibi siyah saçlı bir çocuğum olsaydı, Tanrıdan başka şey istemezdim!” diye dilekte bulunur (*Grimm Masalları* 357). Pamuk Prenses’in çok güzel bir kız olacağı masalın başından belirtilir ve neredeyse

sipariş verilircesine güzelliği tarif edilir. Çünkü masalların yaratıldığı ataerkil kültür içerisinde en önemli şey çocukların “görünüp görünmediği”dir (Barzilai 526). Yani dış görünüşle iç dünyanın güzelliği doğru orantılıdır. Çirkin bir karakter iyi olamaz, güzel bir karakter ise asla kötü olamaz. Bu yüzden güzel görünmek masallarda iyi olmanın kapısını açmaktadır. Yani asıl problem görünürlüktür, ancak güzel biri başkalarının dikkatini çekebilir. Başka bir deyişle genç kızların nasıl görüldüğü en önemli problemdir çünkü güzellikleri onların arzulanır bir evlilik yapmalarını kolaylaştıran bir basamaktır.

Üvey anne için de durum aynıdır çünkü üvey annenin güzelliği bir kralla evlilik yapmasını kolaylaştırmıştır. Pamuk Prenses’in çizgi film uyarlamalarında üvey anne her ne kadar ağır makyaj yapan ve yüzünde korkunç bir ifade olan yaşlı bir kadın olarak belleklerimizde yer etse de, masal örgüsü içerisinde gerçekte çok güzel olduğunun üzerinde defalarca durulmuştur. Mesela üvey anne Pamuk Prenses daha bir bebekken aynasına “benden güzeli var mı bu dünyada?” diye sorarken hep şu cevabı alır “Bu diyarda kadınların en güzeli/Sizsiniz kraliçem bildim bileli” (*Grimm Masalları* 358). Buradan çıkarılması gereken sonuç üvey annenin aslında güzel oluşudur ancak Pamuk Prenses büyüdüktan sonra ona kıyasla daha güzel değildir. Bu noktada özellikle Ortaçağ’daki güzellik kavramının üzerinde durmakta fayda vardır; “ortaçağ güzelliği genç ve yeniyetmedir” (Paquet 35). Kadın yirmili yaşlardan sonra doğum yapıp bedensel olarak değişir, ağırlaşır ve hatları yuvarlaklaşır, on yıl sonra da “gizlenen bir ihtiyar” ya da “onarılmış bir

ihthiyar” olup çıkar” (Paquet 35).³³ Bu önermeye göre kadınlar erken yaşta ihtiyarlanmış kabul edilmektedir. Çocuk doğuran kadınlar artık eskisi gibi bedensel olarak körpe değildir bu yüzden onarılmıştır, yaşlandıkları için de gizlenmektedirler. Masallar da yaratıldıkları kültürün bir parçası olarak bu önermeyi yansıtmakta, Pamuk Prenses yedi yaşındayken otuzlu yaşlarını sürmekte olan üvey anneyi doğrudan yaşlı ve çirkin yapmaktadır. Masalın örgüsü içinde de Pamuk Prenses serpilip gelişmeden önce üvey anne ile aralarında–sınıfındaki diğer masallardan farklı olarak–herhangi bir çekişme yoktur ve üvey annenin Pamuk Prenses’e karşı eziyet ettiğinden bahsedilmez. Bu demektir ki Pamuk Prenses ve üvey annesi arasındaki tek çekişme güzellik üzerinedir. Ataerkil düzen yaşlanmakta ve belki de menopoz dönemine yaklaşmakta olan bir kadınla, ergenlik dönemine yaklaşmakta olan bir genç kıızı karşı karşıya getirmektedir. Güzellik yarışında yerini üvey kızına kaptırma korkusundaki üvey anne, içten içe üvey kızına karşı kin beslemekte, ne zaman Pamuk Prensesi görse “yüreği çatlayacak gibi” olmaktadır (*Grimm Masalları* 359). Burada eleştirmen Christina Bacchilega’nın belirttiği gibi masal problem çözmek yerine ideal kadın imgesini öne sürerek problem yaratmaktadır. Genç kız ve kadınlar hiç de adil olmayan bir biçimde karşı karşıya getirilmekte ve deneyimli kadın kötülenmektedir. Cinsel açıdan deneyimli kadın artık eskisi kadar “saf” değildir bu saflığını yitirdiği için de artık güzel değildir. Bu noktada ortaçağ güzellik anlayışına dair bir hatırlatma yapmaya gerek duyulmaktadır: Genç kızlar “saf ve meleksi bakireyi göz önüne seren zambak

³³ Adam De la Halle’den aktarımla.

ya da kar rengi teniyle ışıltılıdır. Derin gamzeli yanakları alev alev yanar, tıpkı “lal ya da kiraz pembesi” dudakları gibi (Paquet 35). Bu noktalar Pamuk Prenses masalı açısından okuyucuya hiç de yabancı gelmeyecektir. Böylece tüm bu bahsedilen özelliklerden yoksun üvey anne ideal kadın konumunu yitirecek ve çemberin dışına itilecektir. Bunun üzerine sihirli aynasından da anlaşılacağı gibi büyüdeki hünerlerini göstermeye başlayacak ve bir cadı figürüne dönüşecektir.

Bir cadı figürüne dönüşen üvey anne Pamuk Prenses’in güzelliğine daha fazla katlanamaz ve onu öldürtmeye karar verir. Bunun için görevlendirdiği avcıdan Pamuk Prenses’i öldürdükten sonra onun ciğeri ve kalbini getirmesini ister. Kalp ve ciğer gelince de onları tuzlayıp yer. Üvey anne burada cadıların yaptığına inanılan davranışlardan birini yani yamyamlığı sergilemektedir. Üvey anne “Hansel ve Gretel”deki cadı gibi açlık sonucunda değil, kıskançlık sonucunda insan eti yemiştir, ama Pamuk Prenses’in kalbini yiyerek (yediğini zannederek) bir biçimde onun güzelliğine can veren organını da ortadan kaldırmıştır.

Pamuk Prenses ormana gönderildikten sonra onun için başka bir hayat başlar çünkü avcı onu öldürmemiştir ve o da ormanda bir kulübe bularak buraya yerleşmiş, birlikte kaldığı yedi tane cücenin ev işlerini yapmaya başlamıştır. Burada Pamuk Prenses’in ev işlerini yapması onu evliliğe hazırlayan bir aşamadır. Çünkü ataerkil düzen içerisinde Pamuk Prenses “sosyalleşmek” için “kadına uygun olan” görevleri yerine getirmektedir (Jones 24-25). Üvey annesi içinse herhangi bir ev işinden bahsedilmemektedir. Üvey

anne sadece aynası ile meşgul olmaktadır. Aynasından Pamuk Prenses'in yaşadığını öğrenince de onu öldürmek için üç kere teşebbüste bulunur. Birincisinde satıcı kadın kılığına girerek Pamuk Prenses'e bir kemer satar ve kemeri belinde sıkarak onun nefessiz kalmasını sağlar. Bu nokta ayrıca önemlidir çünkü üvey annenin kemer satmasından itibaren masalda kendisinden açıkça “cadı kadın” diye söz edilir. Üvey anne ilk denemesinde Pamuk Prenses'in ölmediğini öğrenince başka bir yol arar. “Hemen oturup bildiği büyülerin yardımıyla” bir tarak yapar (Pamuk Prenses 365). Tarağı bohçacı kadın kılığında Pamuk Prenses'e satar ve yine bayılmasına neden olur. Ancak ikinci denemesi de başarısızdır ve yedi cüceler Pamuk Prenses'i yine kurtarmayı başarır. Üçüncü denemesinde ise üvey anne bu kez büyüleri bir elma yapar. Yaşlı bir satıcı kadın kılığına girerek Pamuk Prenses'e elmayı yedirmeyi başarır. Cadı üvey annenin Pamuk Prenses'e bir elma vermesi ise İlk Günah'ı çağrıştırır ve bu elmayı yoldan çıkarıcı bir cadı kadın kılığında vermesi de tesadüf değildir. Bu olaydan sonra Pamuk Prenses uzun bir uykuya dalar ve ergenlik döneminin büyük bir kısmını uykuda geçirir. Bu elmayla birlikte “çocukluktan yetişkinliğe, doğal yaşamdan kültürel yaşama, asexualitten seksüelliğe” geçer (Giardot 280). Nitekim uyanmasının hemen ardından bir prensle tanışır ve evlenir. İlginç bir biçimde Pamuk Prenses'i “cinsel bir rakip” (Jones 29) olarak elemek isteyen üvey anne onu doğrudan prense ulaştırmıştır.

Pamuk Prenses için yeni bir hayat başlamışken üvey annesi de Pamuk Prenses'e yaptığı kötülüğün cezasını Pamuk Prenses'in düğününde ateşte

kızdırılmış demirden pabuçları giyip dans ederek öder. Çünkü üvey anne masalda anne arketipinin cadının kapsadığı yönlerinin bir temsilidir: Hayatı sona erdirmeye çalışır, zehir kullanır ve karşısındakinde korku uyandırır. Üvey anne bu yönüyle “cadının temsil ettiği tüm yıkıcı ve karanlık güçlerin” bedenleşmiş halidir (Girardot 288). Bunun nedeni ise cadının masallarda kalıplaşmış davranış modeli olarak öldürmeye ve yok etmeye uğraşmasıdır. Bu yüzden “ölmek zorundadır çünkü hayatın çarkı yeni bir hayata doğru dönmektedir” (Girardot 297). Üvey anne bu haliyle “tanıdık bir korku”yu temsil etmektedir (Warner 222): Acımasız, yapıcılıktan uzak, kural bozan, düzene karşı çıkan, karanlık, Büyük Anne’nin ikincil yüzünü.

“Snow, Glass, Apples” ve Tersine Çevrilmiş Cadı Figürü

Daha çok fantastik edebiyat alanında verdiği eserlerle tanınan İngiliz yazar Neil Gaiman, miras bırakılan edebiyat eserlerini ve çeşitli mitolojik öyküleri yeniden yazmasıyla ünlüdür.³⁴ İlk basımı 2001 yılında yapılan *Smoke and Mirrors (Hile)* öykü derlemesinde yer alan “Snow, Glass, Apples” (“Kar, Ayna, Elmalar”) adlı öyküsünde “Pamuk Prenses” masalını yeniden yazmış ve güzel, iyi, masum, edilgen, eziyet edilen kadın kahraman figürüne farklı bir açıdan yaklaşmıştır. Neil Gaiman’ın öyküsünde Pamuk Prenses artık masum ve iyi değildir, aksine tüm öykünün olay örgüsü içerisinde yaşanan kötülüklerin kaynağıdır. Pamuk Prenses masalında kötü bir cadı olarak

³⁴ Bkz: *Sandman & American Gods*.

gösterilen üvey anne ise Pamuk Prenses tarafından hakkında çıkarılan dedikodular yüzünden cadı ilan edilir ve bir cadı gibi ölüme mahkum edilir.

Gaiman öyküsüne “Onun ne tür bir şey olduğunu bilmiyorum”³⁵ cümlesiyle başlar. Bu cümlesiyle üvey anne Pamuk Prenses’in aslında insan olamayabileceğine vurgu yapar. Öykünün ilerleyen bölümlerinde Pamuk Prenses’i öldürmeye çalışmasından önce “bilge” olarak anılmasından ve bu öldürme teşebbüsünden sonra ise adının “bilge ve cadı” olarak değişmesinden bahseder. Bu değişim üvey annenin masal içindeki rolü açısından oldukça anlamlıdır çünkü aslına bakılırsa özgün masalın tümü üvey annenin Pamuk Prenses’e karşı kurduğu planlardan ibarettir ve karakterindeki hareketlilik üzerinedir. Çünkü üvey anne “bir hikaye yaratıcı, bir cadı, sonsuz yaratma enerjisine sahip bir kadındır” (Gilbert & Gubar 38).

Üvey anne Pamuk Prenses’in babasıyla evlendikten ancak bir süre sonra kızıdaki garipliği fark edebilmiştir. Pamuk Prenses onlarla yemek yememekte ve saray içinde ortalıkta pek gözükmemektedir. Üvey annesine yaklaştığı tek anda ise onun elini ısırır ve kanını emer. Üvey anne bundan sonra Pamuk Prenses’in bir insan olamayacağı yönünde şüpheler beslemeye başlar. Öncelikle teni bir insana göre fazla beyazdır, saçları fazla siyah ve dudakları da fazla kırmızıdır. Özgün masalda övülen bu özellikler Gaiman’ın öyküsünde bir insanın sahip olamayacağı özellikler olarak gösterilir. Masalda bir güzellik göstergesi olarak kabul edilen “kar gibi beyaz” ten, öyküde açlığın ve ölümün mevsimi olan kışı çağrıştırmaktadır. Bir insan için kar gibi beyaz

³⁵ “Snow, Glass, Apple” öyküsünden tüm alıntıların çevirisi bana aittir.

ten, abanoz siyah saçlar ve kan kırmızısı dudaklar doğal değildir; dolayısıyla Pamuk Prenses de doğal değildir.

Pamuk Prenses'in babasının "bir erkeğin gölgesine" (Gaiman 327) dönüşüp ölmesinden sonra Pamuk Prenses ve üvey anne yalnız kalırlar Gaiman'ın kral için bir erkeğin gölgesi tanımlamasını yapması özgün masal için anlamlıdır. Çünkü baba özgün masalda tıpkı bir gölge gibidir. Üvey anne şimdi dul kalmıştır ve cadılar için genel olarak yapılan tanımlamaya –dul yaşlı kadınlar– daha da yakınlaşmıştır. Gaiman, öyküsünde Pamuk Prenses ve üvey anne yalnız kaldıktan sonra olanlardan ayrıntısıyla bahsetmez. Üvey anne yalnızca Pamuk Prenses'in öldürülmesini ve kalbinin kendisine getirilmesini emrettiğini söyler. Ancak kalbi yemediğini özellikle belirtir ve "bu onun yalanı, benim değil" der (Gaiman 328). Öyküde Pamuk Prenses'in kalbi çıkarıldıktan sonra bile atmaya devam etmektedir ve üvey anne onu takibe almak için odasındaki yatağın üzerine asar.

Seneler boyunca üvey anne ülkeyi refah içinde yönetir. Ancak bu durum bir süre sonra değişir. Her sene yapılan fuarlara gelen insanlar orman yolunda kaybolmakta ve her sene fuarlar daha da renksiz geçmeye başlamaktadır. Bunun üzerine fuarın yöneticisi kraliçeye gelir ve bu soruna bir çözüm bulmasını ister. Yöneticinin söyledikleri üvey annenin özgün masaldaki tanımlanışından çok uzaktır çünkü Gaiman'ın üvey annesinin sihirli aynasını güzelliğinin derecesini ölçmek için kullanmadığı ortaya çıkar. Yönetici der ki, "Size geldim çünkü siz bilgesiniz. Çocukken bir mürekkebe bakarak terkedilmiş bir tayı buldunuz, bir genç kızken aynanıza bakarak

annesinden ayrılmış kayıp bir çocuğu buldunuz. Sırları bilirsiniz ve gizli kalan şeyleri arayabilirsiniz” (Gaiman 330). Üvey anne öyküde masaldakinin aksine sihirli aynasını bir medyum gibi kullanmaktadır ve insanlara yardımcı olmaktadır. Gaiman’ın üvey annesi cadının temsil ettiği karanlık yönün tersine anne arketipinin yapıcı yönünün yani “dışının sihirli otoritesi; aklın çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik” (Jung 22) özelliklerinin temsilidir. Bu nedenle masalın üvey annesinin ters yüz edilmiş halidir.

Üvey anne orman yolunda kaybolan insanların gizeminin ardında Pamuk Prenses’in olduğunu anlar. Sihirli aynasından Pamuk Prenses’i görür. Pamuk Prenses üzerinde yama görmüş yıpranmış elbiseleriyle büyümüştür artık ama onu Pamuk Prenses yapan özellikleri aynıdır: Saçları kömür karasıdır, dudakları kan kırmızıdır. Teni de soluktur. Gaiman yine özgün masalda övülen bu özellikleri birer anormallik olarak sunmaktadır. Pamuk Prenses’in dudakları kan kırmızıdır çünkü insanları öldürüp kanını içmektedir. Rengi pamuk gibi bembeyaz değildir, aksine hoşa gitmeyecek bir solukluktur. Pamuk Prenses ormanda büyümüştür çünkü vahşi bir hayvan gibi yaşamayı öğrenmiştir ve avlarını beklemektedir. Prenses’in avları da genellikle ormandan geçen yalnız adamlardır. Pamuk Prenses onları baştan çıkarmakta ve cinsel ilişki sırasında öldürüp kanını emmektedir.

Üvey anne halkını bu tehlikeden korumak için bir kez daha Pamuk Prenses’i alt etmek zorunda olduğunu anlar. Kendi kendine “Mecburdum, beni dehşete düşürmesine rağmen” (Gaiman 332) der. Öyküde kendisinden korkulan, çekinilen üvey anne değil, Pamuk Prenses’in ta kendisidir. Üvey

anne Pamuk Prenses'ten asla bir insan olarak bahsetmez ve onun bir "yaratık" olduğunu belirtir (Gaiman 332). Üvey anne Pamuk Prenses'e karşı ilk seferki gibi merhamet göstermek niyetinde değildir. Bu kez silahlarını kuşanmıştır. "Eski kitaplarla zaman geçirdim. Çingene kadınlarla zaman geçirdim" der (Gaiman 332). Burada cadıların güçlerini aldıkları varsayılan kaynaklara başvurmuştur. Eski yani kadim kitapları cevap için arar ve çingene kadınların geleceği görme bilgilerine ve halkın arasına karışarak bilgiyi geçirme özelliklerine danışır.

Pamuk Prenses kanla baştan çıkmaktadır. Bu nedenle üvey anne de onu kanla cezbetmek istemektedir. Bu noktada masaldaki büyülü elmanın aksine kendi kanını akıtarak yeşil elmaların rengini kırmızıya çevirir. Onlar artık dünyadaki en güzel elmalar olmuştur. Özgün masalın aksine elmalar bu kez canlılığı temsil etmektedir. Üvey anne yaşlı bir satıcı kadın kılığına girer ve Pamuk Prenses'le karşılaşır ve yine masaldakinin aksine elmaları bırakıp arkasına bile bakmadan kaçar. Pamuk Prenses kanla yapılmış zehirli elmaları yer ve üvey anne odasına vardığında görür ki kalp atmayı durdurmuştur.

Pamuk Prenses bir süreliğine hikayenin dışına çıkar ama bu kez hikayenin gidişatına başka bir karakter eklenir: Yakışıklı prens. Yakışıklı prens ilk kez üvey anneyle karşılaşır ve onunla birlikte olur. Ancak Yakışıklı prens ile üvey anne arasındaki cinsel ilişki sırasında oldukça sembolik bir olay gelişir. Yakışıklı Prens, üvey anneden cinsel birleşmeden önce çıplak bir biçimde balkona çıkıp tenini soğutmasını ister. Ardından cinsel birleşme sırasında konuşmamasını ve hareket etmemesini talep eder. Üvey anne bu

noktada bu kuralın dışına çıkar ve bu kural dışılığın bedelini ağır bir biçimde öder. Çünkü konuştuğu ve hareket ettiği anda prensin ona olan ilgisi sönmüştür. Nitekim prens ertesi sabah erkenden sarayı terk eder. Üvey anne yaşam belirtisi göstermiş ve kurala uymamıştır, kendisine “biyolojik olarak verilmiş bir cinsel organı toplumun istediği gibi, onun kurallarına göre hareket ederek” kullanmamıştır (Gezgin 55). Zaten oluşan bu durum öykünün kilit noktasıdır çünkü bu aynı zamanda üvey annenin temsil ettiği bedenselliğin karşısına çıkan ‘masumiyet’ kavramının yüceltilmesiyle bir alay edıştır. Ancak sonuçta üvey anne bedenselliğinin cezasını ölümle ödeyecektir çünkü onun yaratıcı enerjisi, boyun eğmenin karşısında isyan etmek anlamına gelmektedir.

Üvey annenin bedensel olarak zevk almasından hoşlanmayan prens ormana adım attığında Pamuk Prenses’in kristal tabutunu bulur. Üvey anne, prens tabutu bulduğunda düşündüklerini hayal eder. “Çok soluk. Çok soğuk. Camın altında çıplak, bir kızdan biraz daha fazla ve ölü” (Gaiman 336). Üvey annenin bu sözleri de tıpkı prensle olan cinsel birleşmesi gibi sembolik bir anlam ifade ettiği düşünülebilir. Pamuk Prenses Prens’in önünde bedeninin her noktası teşhir edilmiş bir biçimde durmaktadır ve Prens bilmektedir ki bu “kızdan biraz daha fazla” bedenin sahibi kuralların dışına çıkmayacaktır. Hareket etmeyecek ve konuşmayacaktır.

Üvey anne prensin gidişinden bir süre sonra Pamuk Prenses’in kalbinin tekrar attığını fark eder. Çok geçmeden prens ve Pamuk Prenses de çıkagelir. Prens üvey annenin yüzüne tükürür; Pamuk Prenses kalbini geri alır ve yerine koyar. Tıpkı özgün masalda olduğu gibi prens ve prenses evlenmeye karar

verir ve düğüne Üvey anne de çağrılır. Ancak düğüne kadar bir hücreye kapatılır. Düğün günü de hücrelerinden çıkarılır, temizlenir ve başıyla cinsel organı tıpkı cadılara yapıldığı gibi tıraş edilir, vücudu yağla kaplanır. Daha sonra el ve ayaklarından taşınarak fırına atılır ve orada yanar. Ancak burada bu yeniden yazımın en vurucu cümlelerini sarf eder: “Çılgılık atmayacağım. Onlara bu tatmini vermeyeceğim. Bedenime sahip olacaklar, ama ruhum ve hikayem bana ait ve benimle ölecekler” (Gaiman 339). Bu cümleler hem hikayenin olay örgüsü hem de üvey annenin bir cadı figürü olarak karşımıza çıkması bağlamında önemlidir. Çünkü Gaiman hikayeyi baştan sona üvey annenin bakış açısından anlatır ve sesi çıkmayana bir ses verir. Daha önce sesi duyulmamış olan karaktere kendini anlatması için fırsat sunar. Zaten üvey anne başından itibaren Pamuk Prenses’in yalan söylediğini iddia etmektedir bu yüzden okuyucuya başka bir pencere açar ve “kuşkuyla bakmayı” önerir (Humm 225).

Üvey Anne ölürken Pamuk Prenses’in ünlü özelliklerini düşünür, kömür karası saçları, kandan kırmızı dudakları ve kar beyaz cildini. Son cümlenin içindeki sözcük “kar beyaz”dır artık, solgun değildir. Bunun nedeni Üvey Anne ölürken, Pamuk Prenses’e yaşam şansı verilmiş olmasıdır. Gaiman öyküsünün sonunda özgün masalın sonundan uzaklaşmaz. Ataerkil güzellik bir değer olmasının yanı sıra kadınlar için kaçınılmaz bir gerçektir ve kurallara karşı gelen kadın cadı muamelesi görerek öldürülürken, kurala uyan kadın yaşam hakkı kazanmıştır. Çünkü “güzel olmanın ani ve tahmin edilebilir sonucu seçilmektir...Güzel kız seçilme onuru için bir şey yapmak zorunda

değildir. Cesaret, beceri ya da zeka göstermek zorunda değildir” (Lieberman 188).

Neil Gaiman “Snow, Glass, Apples” öyküsünde aynı zamanda masalın en can alıcı sembollerine de değinmiştir. “Kar, Ayna, Elmalar” Pamuk Prenses masalının en fazla hatırlanan sembolleridir. Ancak Gaiman bu sembolleri masaldaki rollerinden arındırmış ve tersine çevirmiştir. “Kar” masalda kışı çağrıştırdığı için ölümün ve açlığın sembolüdür. Pamuk Prenses’in teni de soluk bir beyazlıktadır ve kar gibi beyaz tenli olması kana olan açlığının ve aslında yaşamadığının bir göstergesidir. Üvey annenin aynası ise özgün masalın aksine güzelliği ölçen bir birim olmanın çok ötesinde bir kristal küre görevini görmektedir. Öyküde aynanın sesi hiç duyulmaz, çünkü ona hükmeden üvey annedir. Üvey anne aynasını bir yol gösterici olarak kullanır, özgün masalda ise ayna bir eleştirmen gibi davranır. Ayna, “yöneten ataerkil sesin yargısıdır” (Gilbert & Gubar 38). Üvey anne ve Pamuk Prenses’i “melek kadın” ve “canavar kadın” ikilemine sokar ve üvey annenin yavaş yavaş bir cadıya dönüşmesine katkıda bulunur. Çünkü ayna erkek sesinin yansımasıdır ve Pamuk Prenses ve üvey annenin “kimliklerini tanımlar” (Bacchilega “Cracking the Mirror” 3).³⁶ Bir başka sembol olan elma ise

³⁶ Burada bir başka yeniden yazımdan söz etmek yerinde olur. Amerikalı yazar Serena Valentino masalları yeniden yazdığı *Nightmares and Fairy Tales Once Upon a Time* çizgi romanında üvey anne ve aynası arasında anlamlı bir ilişki kurar. Üvey anne kendisini güzel olmak zorunda hissettiği için aynaya danışmaktadır. Valentino versiyonunda ise üvey anne aynaya Pamuk Prenses’in ondan daha güzel olduğu konusunda emin olup olmadığını sorduğunda, ayna: “Kraliçem güzellik içten gelir, sizin kalbiniz nefretle dolu onunki ise saf

öyküde elmalara dönüşür. Ancak görevleri aynı olsa da yani Pamuk Prenses'i öldürme teşebbüsünde araç olsalar da Pamuk Prenses için çekici olmalarının nedeni masal ve öyküde farklıdır. Özgün masalda Pamuk Prenses “nefis elmayı canı çektiği” için yer (Pamuk Prenses 368). Neil Gaiman öyküsünde ise elmalar üvey annenin kanına bulanmış olduğu için Pamuk Prenses'e çekici gelir. Çünkü ona can verecek tek şey başka insanların kanını emmektir.

Aslına bakılırsa Neil Gaiman bu sembolleri öyküsünün başlarında kullanır ve öykünün olay örgüsü konusunda okuyucuya fikir verir. Öykünün sonunda kaz yağına bulanıp yakılan üvey anne ve bembeyaz hayat belirtisi göstermeyen teniyle Pamuk Prenses iki ayrı mevsimin temsilidir. “Sonbahar kurumanın, saklamanın, elma toplamanın, kaz yağı eritmenin zamanıdır. Kış, açlığın, karın ve ölümün ve kış ortası festivalinin zamanıdır” (Gaiman 326). Kış ortası festivalinde kaz yağı sonbahar elmalarıyla doldurulmuş bir domuza sürülür ve ya pişirilir ya da şişe saplanır. Öykünün başında belirtilen bu ayrıntıların tümü öykünün sonunda yine bir kış günü yaşanır. Ancak bu kez yağ sürülüp yakılan üvey anne olmuştur. Üvey anne genç kızlıktan kadınlığa geçtiği için kurumanın sembolüdür, öykünün Pamuk Prenses'i de ölümün sembolüdür. Üvey anne “kuruyan” her kadın karakter gibi masalda ölmeye mahkumdur.

der.” Kraliçeyse “Sana inanmıyorum” dediğinde aynadan bir el uzanır, üvey anneyi sarsar ve “Bir daha asla benden şüphe duymaya kalkma” der. Aynanın düşüncesinin üzerinde herhangi bir düşünce söz konusu olamaz.

Özgün masal incelendiğinde Pamuk Prenses ve üvey annenin karakterlerinin zıtlık gösterdiği ortadadır. Özgün masalda Pamuk Prenses çocuk gibi masum, her şeye katlanan ve boyun eğendir. Pamuk Prenses kendini korumak için herhangi bir çaba göstermez ya da hayatını düzene sokmak için herhangi bir şey yapmaz. Ona her şey kendiliğinden gelir ve o sadece bekler. Üvey anne ise tamamen farklı karakter özellikleri sergiler. Kesinlikle çocuksu değildir, kendini hiçbir şeye katlanmak zorunda hissetmez, hiçbir şey için beklemez. İstedikleri olmadıkça daha da sinirlenir ve hırsı daha da artar. Bu yüzden Pamuk Prenses edilgenliğin simgesidir ama Üvey anne daha çok erkek kahramanlara layık görülen etkenliğin simgesidir. Pamuk Prenses'in "*bir hikayesi yoktur*" (Gilbert & Gubar 38). Benzer biçimde Gaiman'ın öyküsünde de okuyucu aslında üvey annenin hikayesine tanıklık yapar, onun hikayesini onun aktarımıyla dinler. Çünkü bu kez üvey annenin sesi duyulur.

Sonuç olarak, Neil Gaiman, "Snow, Glass, Apples" adlı öyküsünde Pamuk Prenses masalını onun gözünden anlatırken ve onun "cadı" olarak tanımlanan karakterini tersine çevirirken; Pamuk Prenses'i de tersine çevirir. Özgün masaldaki rekabetin yerini ölüm-kalım savaşı alır. Özgün masaldaki iyi, güzel ve kurban rolündeki Pamuk Prenses bu kez tehlikenin ta kendisidir ve dış görünüşünün tüm özellikleriyle aslında gerçekte böyle bir genç kız olamayacağını ve bunun bir erkek fantezisinde ibaret olduğunu kanıtlar. Üvey anne ise öyküde insan özellikleri taşımakta ve hayatını kurtarmak için Pamuk Prenses'i öldürmeye çalışmaktadır. Ancak bunun için toplumsal

olandan uzaklaşmayı seçtiği ve her söyleneni kabul etmediği için Pamuk Prenses ve yakışıklı prens tarafından hakkında yalanlar uydurulur ve bir cadı gibi yakılarak ölmeye mahkum edilir.

FABLES VE CADININ GERÇEK HİKAYESİ

Tüm Masalların Tek Cadısı

Hikaye anlatma sanatı antik dönemlere kadar uzanan bir eylemdir. Her toplum kültürel değerlerini devam ettirmek için kendi hikayelerini yaratır. Masallar bu hikaye anlatma sanatının büyük bir bölümünü oluşturmakta ve içinde yaratıldığı toplumun ahlaki değerlerini taşımakta ve onların gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır. Önceleri sözlü gelenekte var olan masallar, daha sonrasında yazıya geçmeleriyle birlikte yaygınlaşmıştır ve çağdaş edebiyat içinde biçim değiştirmiştir. Bu değişen biçim içerisinde çizgi roman da masalların aktarılmasına ve yeniden yazılmasına katkıda bulunmuştur.

Çizgi roman kanon edebiyatının bir kolu olarak varolmamakla birlikte yine de rahatlıkla hikaye anlatma sanatının bir parçası olarak görülebilir, yalnızca çizgi roman için biçem farklılığı söz konusudur. Çizgi roman anlatmak istediğini farklı yollarla ifade eder, “anlatım imgeler ve sözcüklerle nakledilir” (Porcel 4). Aynı zamanda çizgi roman kanon edebiyatından etkiler de taşımaktadır. Superman, Batman ya da Spiderman gibi güncel kahramanlar gözü peklikleri ile Ortaçağ efsanelerindeki kahramanların izlerini taşımaktadır.

Mesela Fransız yazar Alejandro Jodorowsky *Metabarons* adlı bilimkurgu türündeki çizgi romanında bile kahramanlarını Ortaçağ efsanelerindeki savaşçılardan esinlenerek yaratmıştır.

Çizgi romanın kanon edebiyatıyla ilişkisi ondan etkiler taşımakla sınırlı değildir. Günümüz çizgi romanları kanon edebiyatının eserlerini cesurca eleştirmekte, onlara yeni pencerelerden bakmaktadır. Bir önceki bölümde işlenen İngiliz yazar Neil Gaiman tarafından yazılmış çizgi roman serisi *Sandman* dünden bugüne mitoloji, efsaneler ve masallardan derin izler taşımaktadır. Buna rağmen Gaiman hikayeleri yeniden biçimlendirmiş ve okuruna yeni bakış açıları kazandırmıştır. Buna verilebilecek en önemli örneklerden biri serinin üçüncü kitabı *Dream Country (Rüya Ülkesi)* içinde yer alan Shakespeare'in ünlü oyunu *A Midsummer Night's Dream (Bir Yaz Gecesi Rüyası)* oyununun yeniden yazımıdır. Bu yeniden yazım içerisinde Shakespeare rüyalar lordu Dream ile bir anlaşma yapar. Bu anlaşmaya göre Dream için iki oyun yazması gerekmektedir ve bu oyunlardan ilki *A Midsummer Night's Dream* olacaktır. "Bu hikaye içinde hikaye" (Olson 48) oyunda periler kendilerinin temsillerini görmek amacıyla seyirci olarak oyunu izlemeye gelirler. Dream, Titania'ya perilerin ölümsüzlüğünün garantisini bir edebiyat eserinde temsil edilmeleriyle verir.

Çizgi romanın kanon edebiyatını yeniden yazması bununla sınırlı değildir elbette. Tezin dipnotlar bölümünde bahsedilen Serena Valentino da feminist bakış açısıyla yazdığı *Nightmares and Fairy Tales* adlı eserinde bilinen masalları ters yüz etmiş ve kahramanların hikayelerini değiştirmiştir.

Onun masum kurbanları, artık ‘masum kurbanlar’ değildir aksine kendilerini kurban rolünden kurtarmış ve hayatlarına kendileri yön veren güçlü kadınlardır. Mesela Pamuk Prenses kendinden kalbini çalan kötü kalpli üvey annesinin elinden cesaretiyle kalbini geri alır ve onu kendi elleriyle yerine koyar.

Neil Gaiman ve Serena Valentino’nun çağdaşı Bill Willingham ise yine onlarla aynı yöntemi kullanmakta olan Amerikalı çizgi roman yazarıdır. Bill Willingham bir çok kayda değer eserinin yanı sıra çizgi romanın büyük ödülü Eisner Ödülü’nü kazanmış *Fables* serisiyle ünlenmiştir. *Fables* serisi çoğunlukla Grimm masallarından kahramanların yeni hayatlarını anlatmaktadır. Masalların bilinen kahramanları artık ülkelerini terk etmişler ve gerçek dünyada dışa kapalı bir topluluk oluşturmuşlardır. Kendi dünyalarında çıkan savaş nedeniyle gerçek dünyada, Amerika’da yaşamak zorunda kalmışlardır. Bu yeni toplulukta kimse eskisi gibi değildir. “Kırmızı Başlıklı Kız” masalının kötü kurdu, bu yeni topluluğun güvenliğinden sorumlu kişiyken; Külkedisi’nin bir ayakkabı dükkanı bulunmaktadır.

Fables masal kahramanları için yeni bir dünya sunsa da, Bill Willingham üstüne basa basa bu kahramanların birer stereotip olduğunu vurgulamaktadır. Bir örnek vermek gerekirse yakışıklı prens karakterinin üzerinde durmak yerinde olacaktır. *Fables* serisinde sadece bir yakışıklı prens vardır ve o tüm prenseslerle birlikte olmuştur. Bill Willingham böylece masal karakterlerindeki tek boyutluluğu belirgin biçimde göz önüne sermiştir. Gerçekten de değişik masallar olmasına rağmen her masaldaki prens aynı gibi

görülmektedir. “Külkedisi” masalındaki prensle, “Pamuk Prenses” masalındaki prens arasında herhangi bir fark yoktur. Bill Willingham masallardaki bu boşluğu yakalamış ve *Fables* dünyasında tek bir kötü kurt, tek bir yakışıklı prens ya da tek bir cadı yaratmıştır.

Fables dünyasında karakterlerin tek boyutluluğu üzerinde durulmuş olsa da, masal dünyasındaki seçim kısırlığı *Fables* karakterleri için geçerli değildir. Her karakter yerleştiği yeni dünyada artık bir stereotip olmaktan uzaktır. Her karakter için kendine ait bir hayat ve yaptığı seçimler söz konusudur. Böylece Willingham bu yeniden yazım örneğinde masal karakterlerini tek boyutluluktan, sınırlı seçimlerden ve önceden belirlenmiş sonlardan kurtarmıştır. *Fables* serisinde her karakter masalların aksine, insana ve gerçekliğe daha yakındır. Onlar insani hatalar yaparlar ve tıpkı gerçek hayat gibi bunun bedelini öderler. Yine yakışıklı prens karakterinin üzerinde durmak gerekirse, *Fables*'taki yakışıklı prens tek bir kadınla yetinmek yerine ilk karısı olan Pamuk Prenses'i aldatır. Daha sonra Uyuyan Güzel ve Külkedisi ile evlenir. En sonunda gerçek dünyada çapkın bir erkek olarak karşımıza çıkar. Bill Willingham yakışıklı prensin hikayesini değiştirmiştir ve ona bambaşka bir geçmiş ve gelecek yaratmıştır. Yakışıklı prens, artık ideal bir koca aday olmanın çok uzağındadır aksine kalp kırıcı çapkın bir erkek olarak hayatını sürdürmektedir. Yine de bu durumun hikaye yazımı açısından olumlu bir yanı yok değildir. Çünkü bundan böyle yakışıklı prens bir geçmişe sahiptir. Hikayenin ortasında birden bire beliriveren bir karakter değildir. Aynı biçimde geçmişi nedeniyle bir hikayesi vardır. Üstelik artık bu hikayeyi kendisi

biçimlendirecek güce sahiptir. Hayatını tamamen kendi yaptığı seçimler belirlemektedir.

Bill Willingham *Fables* serisi içerisinde yarattığı her karaktere bir geçmiş yazmıştır. Bu karakterlerin geçmişlerinden ayrıntılı bir biçimde *Fables 1001 Nights of Snowfall* adlı kitapta bahsedilir. Bu kitapta baş karakterlerden Pamuk Prenses sultan tarafından hapsedilir ve Şehrazat'ın yerine Şahriyar'a hikaye anlatmak durumunda kalır. Hatta böylece Şehrazat'ı ölümden kurtarır. Şehrazat Pamuk Prenses'e nasıl kurtulduğunu sorduğunda, Pamuk Prenses şöyle cevap verir: “(Sultan) hikayelerden hoşlanıyor” (Willingham 140). Sultanın hoşlandığı hikayeler ise sanılanın aksine bilinen sonlarla biten stereotiplerin hikayeleri değildir. Tam tersine sultan aslında bu stereotiplerin *gerçek* hikayelerinden hoşlanmıştır. Bu hikayelerde Pamuk Prenses yedi cüceleri birer birer öldürmüştür. Çünkü bilinenin aksine yedi cüceler tüm ev işlerini Pamuk Prenses'e yaptırarak ona işkence etmişlerdir. Bill Willingham bir röportajında Pamuk Prenses'ten şöyle söz eder: “Pamuk Prenses temelde çok kapalı ve kendine güvenen bir kadın” (Arrent “Bill Willingham’s Modern Fables”). Bu yeniden yazımdaki Pamuk Prenses açıkça özgün masaldaki kurbandan farklıdır. Buna benzer bir biçimde bir sonraki bölümde ele alacağımız cadı karakteriyle ilgili olarak “Hansel ve Gretel” masalında gerçekte ne olduğu da *Fables* serisinde anlatılır. Hansel ve Gretel yaşlı cadıyı yakarlar ama Hansel aynı zamanda kendi kız kardeşini de öldürür ve hayatına bir cadı avcısı olarak devam eder. Hansel ve Gretel tarafından yakılan cadı ise

1001 Nights of Snowfall'da küllerinden yeniden doğar ve kendi hikayesini onun küllerini bulan Pamuk Prenses ve kız kardeşine anlatmaya başlar.

Sadece Hak Eden Kişiler İçin: “The Witch’s Tale” (“Cadının Hikayesi”)

Hikaye anlatma sanatı toplumun ihtiyaçlarından doğmuştur ve bu yüzden ondan ayrı düşünülemez. Her masal yaratıldığı toplumdan bir kesittir ve onun gerçekliğini, ideolojisini ve ahlaki değerlerini içerir. Bu yüzden masal ya da bu bağlamda kurgu insan düşüncesini ve insan hayatını anlatmayla ilgilidir. İngiliz tarihçi Arnold Toynbee insanı anlatmanın üç yolu olduğundan bahseder. Bunlardan birincisi “gerçekleri kaydeden” tarih, ikincisi kanunlar ve üçüncüsü ise “gerçeklerin sanatsal bir biçimde yeniden yaratılması olan” kurgudur (Toynbee 43)³⁷. Bu önerme çarpıcı bir biçimde doğrudur çünkü bu bağlamda masal insan hayatının bir yansımasıdır. Çağdaş edebiyatta ise masallar yeniden yaratılmaktadır. Postmodern edebiyat eserlerinde ve bunların arasından özellikle feminist bakış açısıyla yazılmış olan eserlerde, karakterler yeniden ele alınır ve hikayeleri değiştirilir ve dönüştürülür.

Bill Willingham *Fables* serisinde neredeyse her masalı yeniden yazmıştır. Bu yeniden yazılan ve yaratılan masallar arasında cadının hikayesi de vardır. Cadı ilk kez Frau Totenkinder adıyla serinin dördüncü kitabı *March of the Wooden Soldiers*'da belirir ancak onun gerçek hikayesi yine *1001 Nights of Snowfall*'da anlatılır. *1001 Nights* tüm seriden bağımsız olarak yayımlanmıştır ve sadece kahramanların geçmişleriyle ilgilidir. Cadı “Witch’s

³⁷ Benim çevirim.

Tale” (“Cadının Masalı”) bölümünde karşımıza çıkar ve Pamuk Prenses ile kız kardeşi onu bulduklarında bir fırının içinde kemikleri parçalanmış bir şekilde beklemektedir. Pamuk Prenses’in kız kardeşinin kemikler hakkında yaptığı ilk yorumsa “Sanırım yaşıyor”³⁸ olmuştur (Willingham 94). Bu yorum hikayenin gidişatı açısından ayrıca anlamlıdır çünkü cadı küllerinden doğup ete kemiğe büründüğünde yaşama geri dönmüştür. Aynı zamanda ete kemiğe büründüğünde yaptığı ilk şey hikayesini anlatmak olmuştur. Bir hikayesinin olması onu hafızalarda canlı tutmaktadır.

Bill Willingham cadı karakterinde cadılar için öne sürülen tüm genellemelerden yararlanmıştır. Cadı, Pamuk Prenses ve kız kardeşine hangi mantar ya da bitkilerin yenilebilir olduğunu gösterir. Kulübesi ormanın derinliklerindedir ve en korkunç yaratıklar bile oraya gelmeye cesaret edememektedir. Cadının kendi cümleleriyle toplum dışında yaşadığını ifade etmesi ise başka bir önemli noktadır. Cadı der ki “Ben her zaman yalnızım ve dışarıdayım. Kabilelere, kulüplere, kasabalara ya da imparatorluklara *katılmam*” (Willingham 113). Daha önce de belirtildiği gibi “melek” ve “canavar” ikilemi içerisinde kalan kadın imgesinde cadı “canavar” tarafında durmaktadır ve her zaman toplumun geleneklerinin dışında, geleneksele karşı yaşamaktadır. Ancak Bill Willingham cadıyı bu genellemelerle tanımlamanın ötesine geçer. O cadının *neden* toplumun dışında yaşadığını anlatır ve böyle bu ‘femme fatale’ karaktere okurun bir biçimde sempati duymasını sağlar. Bill Willingham cadısının geçmişini arketipsel cadı hikayelerinden yararlanarak

³⁸ *1001 Nights of Snowfall*’dan yapılan tüm alıntıların çevirisi bana aittir.

anlatır. Bölümün başında “Witch’s Tale” başlığının altında şu alt başlık bulunmaktadır: “ve öğreniriz ki aşkın ve öcün eylemleri genellikle aynı görünür” (89). Bu alt başlık bazı cadı arketiplerinin hikayelerini çağrıştırmaktadır. Böylece okuyucu Kirke’nin ya da Medea’nın erkeklerden öç alma hikayelerine benzer bir hikaye ile karşılaşacağını kolayca anlayabilecektir.

Kirke aşkına cevap vermeyen erkeklerden öç alır ve Medea da onun aşkını hor kullanan kocasından intikamını acı bir biçimde alır. *Fables* serisinin cadısının hikayesi de bu iki arketipsel karakterin hikayeleriyle paralel gider. Cadı gençliğinde bir kabiledede yaşamaktadır ve bu kabiledede ilk adet gördüğü andan itibaren gelecekte haber veren bir tür falcı olarak yer almaktadır. Tıpkı antik dönemlerdeki falcılar gibi ne zaman yağmur yağacağını, hangi avlanma yerlerinin uygun olduğunu, hangi savaşçının yaralanacağını ya da öleceğini ve fırtınanın yaklaştığını bilir. Kabilenin şefinin oğluyla yaşadığı aşk ilişkisi sonucunda hamile kalır ancak kabile şefinin oğlu başka biriyle evlenmek zorundadır. Cadı evlilik dışı hamile kaldığı için utanmaktadır. Ama kabile şefinin oğlu onu korumaz aksine ondan hemen kurtulması gerektiğini düşünür. Bu yüzden cadıya iftira atar ve onun geceleri kötü ruhlarla birlikte olduğunu, onların güçlerini ve bir canavarın çocuğunu taşıdığını iddia ederek kabileden sürülmesine neden olur³⁹. Bu noktadan itibaren cadı tıpkı Medea gibi intikam almaya yemin eder ve kendisine atfedilen ve aslında hiçbirini işlemediği tüm

³⁹ Burada “canavarın çocuğu” tanımlaması aslında kendisi için anlamlıdır çünkü kendisi bu noktada kendi çocuğunu reddederek bir canavar gibi davranmaktadır.

suçları gerçekleştirmeye karar verir. İlk olarak kendi çocuğunu büyümlü güçler elde etmek için kurban eder. Arkasından kazandığı güçlerle atıldığı kabilesine felaket getirir. Şefin oğlunu yaptığı büyümlerle hilkat garibesine çevirir ve kabilenin yok olmasına neden olur. Her sene masum bir bebeği kurban ederek gücünü korur böylece bir biçimde Yunan mitolojisindeki kader tanrıçalarına benzer çünkü istediğini yaşatır, istediğini öldürür, istediğine iyi bir hayat sunar. Elllerinde “doğumun, ölümün ve hikaye döngüsünün gücünü” tutar (Rowe 63).

Cadı gençlik ve güzelliğini korumak için her sene iki çocuk kurban eder. Köylere, kasabalara ve şehirlere seyahat eder ve oradaki insanlara büyümleriyle yardımcı olur. Ancak sadece onun istediğini yapan kişilere iyilikte bulunur. Bunu da şöyle ifade eder: “Bana karşı kibar olanlara yardım ettim” (Willingham 105). Kendisine kibar olmayanlara karşı ise sonsuz kötülükler yapar ve bu noktada cadılarla ilgili bilinen tüm masalların tek kahramanı olur. Kendisine kötü davranan köylümlere karşı fareli köyün kavalcısını tutar ve köyün çocukları ortadan kaybolur. Ancak cadının asıl savaşı genç ve yakışıklı erkeklere karşıdır. Onlardan kendi gençliğinde yaşadığı acının intikamını almaya yemin etmiştir. “Güzel ve Çirkin” masalından tanıdığımız prensi ancak canavara dönüşürse gerçek aşkını bulabileceğine ikna eder. “Kurbağa Prens” masalından tanıdığımız yakışıklı prensi de aynı şekilde kandırmayı başarır. Burada kendi deyimiyle hem “sanatını icra eder” hem de erkeklerden öcünü almayı başarır (109). Aslında tüm bu davranışlarının açıklamasını yapması ataerkil düzen tarafından kendisi hakkında yapılan “canavar” tanımlamasına

bir tepkidir. Cadı gerçekte güç arayışı içerisindedir, “kendini ifade etme gücünü aramaktadır” (Gilbert & Gubar 76). Kendi adaletini kendisi sağlar, haklı gördüklerine yardım eder, haksız bulduklarını ise cezalandırmaktan çekinmez. Mesela Rapunzel’i kuleye hapsederken onu davranışlarını değiştirmesi yönünde uyarır, aynı zamanda Rapunzel’in sevgilisi prensten de yakışıklı olduğu için -diğer prenlere yaptığı gibi- öcünü alır.

Ancak cadının ifade ettiği gibi “genç bedenini kendi talepleri vardır” (Willingham 108). Bu yüzden cadı kendini yaşlandırmayı seçer. Böylece genç erkeklerle ilgilenmeyecek, neredeyse cinsiyetsiz olacak ve yaşlı bir kadına dönüşecektir. Cadı bu yöntemle kendisini masallardaki ideal kadın güzelliği çıkmazından da kurtaracaktır. Kendini genç ve güzel hissetmek zorunda değildir, öyle olmak zorunda değildir çünkü onun kendini ifade edebilme gücü bunların çok ötesine geçmiştir. Bu nokta masallar açısından çok ilginçtir çünkü masallardaki güç arayışı içerisindeki kadınların aslında bir kısır döngü içerisinde olduğuna işaret etmektedir. Cadı, ataerkil düşüncenin cisimlendirip biçimlendirdiği güzellik kavramının üzerine çıkar. Sırtını başkalarına dayamadan varolmanın yolunu bulur ve kendisini güzelliğini kullanan kadınların yaşadığı kısır döngüden kurtarır. Çünkü “çekiciliklerini kullanarak güç arayan ya da elde eden kadınlar genellikle erkeklerin kaynaklarına en fazla bağımlı olan kadınlardır” (Baker- Sperry & Grauerholz 711). Aynı şekilde unutulmaması gereken nokta şudur ki masalarda genç kadınların güzelliği üzerinde daha fazla durulur ve yaşlı kadınların güzelliğinden bahsedilmez, Willingham burada hem bu durumun altını çizer hem de güzel

olmadan güç sahibi olabilmenin mümkün olduğunu vurgular. Masallarda “güzellik ödüllendirilirken çirkinlik cezalandırılır” (719). Bill Willingham’ın cadısı bunu tersine çevirir ve güzelliği cezalandırır. Güzelliği cezalandırırken de masalların çoğunda olduğu gibi bunu kadınlar için tehlike olmaktan çıkarır. Çünkü güzel kızlar güzellikleri kıskanıldığı için acı çekmektedir. Aynı biçimde güzelliğiyle dikkat çekmeyen kadınlar da “sıradan” görünüşleri yüzünden acı çekmekte ve kendilerinden daha güzel olanları kıskanmaktadır. Ataerkil düzen, kadını dış görünümüne karşı hassas kılmaktadır.⁴⁰ Masallarda övülen şey hep genç kızların tazeliği ve güzelliğidir. Önce dış görünüşü ayrıntılı bir biçimde tarif edilen kızların (kömür karası, altın sarısı saçlar, pamuk ten vb) karakterlerinden daha sonra söz edilir. Cadı ise kendini bu çıkmazdan kurtarır. Güzellik kavramının üzerine çıkar. Kendisine yaşlanma özgürlüğünü verirken, genç ve yakışıklı erkeklerin yakışıklılığını yok etmeyi tercih eder. Böylece güzellik kavramını kendi silahıyla vurur. Güzel ve yakışıklı olan cadının adalet sisteminde asla bu nedenle ödüllendirilmeyecektir. Aksine bu sistem içerisinde bu vasıflar birer ceza olarak sahibine geri dönmektedir. Bill Willingham’ın *Fables* serisinde zaten hiçbir karakter dış görünüşü nedeniyle ödüllendirilmemekte ya da cezalandırılmamaktadır. Herkes sadece yaptığı seçimlerin bedelini ödemektedir ve bu cadının adalet anlayışı içinde oldukça uygun bir durumdur.

⁴⁰ Bugün bile kadınlar tıpkı masallarda olduğu gibi dış görünüşleriyle fazlasıyla ilgilenmektedir. Kadınlar için üretilen tüm ürünlerde güzelliğe vurgu yapılmakta ve kadınlar çirkinleşmek ve yaşlanmakla korkutulmaktadır. Göz çevresi kremleri, yüz kremleri ya da vücut kremlerinin reklamlarında genellikle yaşlanmakta olan bedenler sergilenmektedir. Böylece kadınlar yaşlanmaktan giderek daha çok korkacak ve bu ürünleri kullanmaya mahkum olacaktır.

Cadının yaşlanmasıyla ilgili üzerinde durulması gereken başka bir nokta da, cadının, yaşlanmasıyla birlikte hem kendi hayatını hem de başkalarının hayatlarını daha fazla denetim altında tutabilmesidir. Cadı bunu şöyle dile getirir: “Böylece savaşlarımı yaparken, sanatımı icra ederken, beni memnun etmeyenlerin hayatını mahvederken ve memnun edenleri mutlu ederken, kendimin yaşlanmasına izin verdim” (Willingham 108-109). Cadı bunu kazanmanın bir bedeli olarak sunmaz aksine bu onun kendi seçimidir ve kendi gücüyle *yaşlanmayı tercih etmiştir*. Böylece kendi hayatının yazarı olmuştur. Bununla birlikte ataerkil düzenin tanımlamasında bir “canavar” olmuştur çünkü artık “cinsiyetsiz” ya da “çarpık cinsiyetli” bir kadındır (Gilbert & Gubar 34). Fakat “Pamuk Prenses” masalındaki üvey annenin yaşlanmayla olan probleminin aksine bu onun üzerinden yük kaldırmış, bedeninin ihtiyaçlarının yolunda engel olmasını önlemiştir. Cadının yaşlanmaya bakış açısı ona izin vermektir yani kendi bedeninin denetimi onun elindedir ve herhangi bir dış baskı nedeniyle bedenini değiştirmeyi düşünmemektedir. Yani masal karakterlerinin üzerindeki güzel olma zorunluluğunu kendisinden uzaklaştırmıştır.

Cadı hikayesini anlatarak gücünü ve ölümsüzlüğünü Pamuk Prenses ve kız kardeşine kanıtlar. Hikayesini bu iki genç kadına anlatır çünkü bu iki genç kız ona karşı kibar davranmış ve “hikayesini duymayı –kötücül yanlarını bile” hak etmişlerdir (Willingham 97). Cadının ataerkil düzenin kendisiyle ilgili olarak yaptığı “canavar” tanımlaması umurunda değildir bu yüzden yaptığı kötülüklerin asıl nedenini kimseye anlatma ihtiyacı hissetmemiştir. Sadece hak

edenler hikayesini öğrenebilir, aksi halde kimsenin onunla ilgili düşündükleri onu ilgilendirmemektedir. Hikayesinin sonunda Hansel ve Gretel tarafından nasıl yakıldığını anlattığında ise Pamuk Prenses'in kız kardeşi “şimdi sana hem hayranlık duyuyorum ve hem de senden korkuyorum” der (112). Bu cümle cadının ‘gerçek’ hikayesini okuyan her okuyucu için geçerlidir.

Sonuç olarak Bill Willingham okuyucularına masallardaki kalıplaşmış cadının başka bir yüzünü gösterir. Bu yüz hem kötücüdür hem de okuyucuda empati uyandırır. Cadı aslında toplumun dışındadır çünkü bunu kendisi tercih etmiştir, “insanlardan yorulmuştur” (Willingham 110), erkeklerin şeklini değiştirmesi gençliğinde yaşadığı aşk acısı yüzündendir. Cadının kendine ait bir yaşam hikayesi, nedenleri ve seçimleri vardır. Grimm masallarındaki gibi genç kızları hiçbir neden olmadan cezalandırmaz, sebepsizce erkekleri hayvanlara çevirmez. Tüm amacı kendini bir karakter olarak var etmektir. Bill Willingham da cadıya nedenler sunarak, hikayesinin başka bir yüzünü gözler önüne sererek cadının masallardaki kalıplaşmış davranışlarına bir anlam yükler. “Metnin öteki tarafına hapis olmuş” cadının bizim yanımıza geçmesine yardımcı olur (Gilbert & Gubar 16). Aslında cadının hikayesi tüm kötü karakterlerin hikyesidir. Bizler, okuyucu ve dinleyiciler olarak kötü karakterlerin neden kötü olduklarını merak etmeyiz. Onlar sadece kötüdür. Ama *Fables* serisindeki karakterlerin kötü olsalar bile bir nedenleri vardır. Yani onlar tıpkı insanlar gibidir. İnsani zaafı, insani hataları ve tıpkı insanlar gibi yapmak zorunda oldukları seçimler ve ödemeleri gereken bedeller vardır. Bu yeniden yazım örneğindeki tüm karakterler stereotip

olmaktan kurtulmuşlardır. Çünkü onlar hikayeleri dolayısıyla değişimler geçirmişler ve kişilik sahibi olmuşlardır. Cadı da aynı biçimde değişmiş, dönüşmüş, iyi ve kötü deneyimler yaşamış, iyilik ve kötülük yapmıştır.

Hem Anne Sexton, hem Neil Gaiman ve hem de Bill Willingham'a bakıldığında aynı ortak nokta görülebilir. Her birinin yeniden yazım eserinde nedenler ve sonuçlar söz konusudur. Özgün masallarda ise sadece olay örgüsünün ilerlemesi önemlidir, neden-sonuç ilişkileri masalların konusu değildir. Oysa her üç eserde göze çarpan tam da bu neden-sonuç ilişkisidir. Hiçbirinde her şey birdenbire olmaz, kimse olay örgüsünün ortasında aniden ve nedensiz bir biçimde belirmez. Kimse sebepsiz yere iyilik yapmaz ve kimse sadece dış görünüşü yüzünden ödüllendirilip cezalandırılmaz. Daha da önemlisi her üç karakterin de bir sesi vardır artık ve kendi hikayelerini anlatabilecek güce sahiptirler. Yüzyıllar boyunca dinlediğimiz ve okuduğumuz masallarda sesi çıkmayan karakterler yeniden yazımlarda kendileri hakkında konuşabilmekte ve kendilerini savunabilmektedirler.

SONUÇ

Masallar belirli bir olay örgüsü içinde ilerlemek zorundadır. İçlerindeki karakterlerin hepsinin ayrı görevleri vardır ve buna göre hepsinin sonu bellidir. Ancak masalların içindeki her karakter aynı zamanda toplumdan bir parçayı yansıtır ve sembollerle dolu olan dersler toplumun bireyelerine gönderme niteliği taşır. Cadılar da kaçınılmaz olarak bu ders verme biçiminin bir parçasıdır ve örnek alınmaması gereken karakterleri temsil ederler.

Cadılar, ataerkil tek tanrılı dinlerin etkisiyle başkaldıran kadınların temsili olarak karşımıza çıkarlar. Bu yüzden masaldaki cadıların her biri kötüdür ve sonunda kaybetmeleri onların kadınlar tarafından örnek alınmaması gerektiğindedir. Çünkü cadılar denetim altına almanın bir sembolüdür, onlar kendilerini ve başkalarını denetim altına almayı yani gücü isterler. Oysa ataerkil düşünce içinde bir kadının güç istemesi başlı başına bir suçtur ve kabul edilemez.

Cadılar ev hayatını seçmedikleri, soru sordukları ve merak ettikleri için kötüdürler. Bu yüzden çocuk yemek, insanların şeklini değiştirmek, insanlara çeşitli felaketler getirmek gibi gücün kötüye kullanılmasıyla ilgili her türlü eylem masallarda cadılara atfedilir. Onlar kurban rolünü oynamayı reddederler ve aksine kendi hikayelerini yaratmayı isterler. Masallarda ise cadıların kendi hikayeleri yoktur ve kötü olan her şey onlara atfedildiği için sonları da kötü olur. Yani gerçek hayatta gücü elde etmeyi isteyen kadınların cezalandırıldığı, toplum dışına itildiği ve ötekileştirildiği arketiptir cadılar. Bu yüzden

toplumun dışında, korkulan ve çekinilen ormanda yaşarlar. Topluma herhangi bir aidiyet hissetmezler ya da toplum onlara bu aidiyeti bağışlamaz. Cadılar masallarda güzel olarak tarif edilmezler. Çünkü güzellik masallarda ancak boyun eğmekle bağdaştırılabilecek bir durumdur. Boyun eğmeyen kadın-cadı da kötüdür ve çirkindir.

Postmodern edebiyatla birlikte cadılar da kendilerine atfedilenlerden daha farklı bir kimlik kazanmışlardır. Yeniden yazımlarla bir sese ve hikayeye sahip olan cadılar masallardaki konumlarından sıyrılmış ve yepyeni bir kimliğe bürünmüşlerdir. Şilili yazar Isabel Allende bu kimlik ve hikaye değişimiyle ilgili önemli bir noktaya parmak basarak şöyle yazar: “Hafıza kurgudur” (Allende 303). Masallar da aynı biçimde toplumların ortak hafızasının kurgusudur. İnsanlar sadece en iyileri ve en kötülerini hatırlamayı seçerken, masal karakterleri hatırlanan en iyi ve en kötülerin bir temsilidir. Cadılar, en çok korkulan ve korkularak hatırlanan kadın tipinin kurgusudur. Ancak yeniden yazımlarla birlikte bu korkulan kadın tiplmesi tersine döner ve hafıza bir kez daha kurgulanır. Yani cadılar artık metnin ötesinde durmaktadırlar ve değişen hikayeleriyle yeni şekillere sahip olmaktadır.

Duvarım anneme...

Temmuz '08.

KAYNAKÇA

Akın, Haydar. *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı*. Ankara: Dost, 2001.

Allende, Isabel. *Portait in Sepia*. Harperperennial, 2002.

Aquinas, St. Thomas. "from *the Summa Contra Gentiles: Magic and the World Nature*". *Early Modern European Witchcraft Centres and Peripheries* (Oxford: Clarendon Pres, 1990):53-62.

Arrant, Chris. "Bill Willingham's Modern Fables." *PW ComicsWeek* (Sept 2006).<http://www.publishersweekly.com/article/CA6375148.html?nid=2789>

Bacchilega, Christina. "An Introduction to the "Innocent Persecuted Heroine" Fairy Tale". *Western Folklore* Vol.52 No.1 Perspectives on the Innocent Persecuted Heroine in Fairy Tales (Jan.1993): 1-12.

-----". "Cracking the Mirror Three Re-Visions of "Snow White". *Boundary 2* Vol.15 No.3 (Spring- Autumn, 1998): 1-25.

-----". *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1997.

Bachofen, J.Jakob. *Söylence, Din ve Anaerki*. İst: Payel, 1997.

Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*.

Baroja, Julio Caro. *The World of the Witches*. Chicago: Chicago UP, 1994.

-----". "Witchcraft and Catholic Theology". *Early Modern European Witchcraft Centres and Peripheries* (Oxford: Clarendon Pres, 1990):19-43.

Barzilai, Shuli. "Reading "Snow White": The Mother's Story". *Signs* Vol.15 No.3 The Ideology of Mothering: Disruption and Reproduction of Patricarchy. (Spring, 1990): 515-534.

------. "Say That I Had a Lovely Face: the Grimms' "Rapunzel", Tennyson's "Lady of Shalott" and Atwood's *Lady Oracle*". *Tulsa Studies in Women's Literature* Vol.19 No.2 (Autumn, 2000): 231-254.

Bass, Alan. "Time and the Witch: Femininity, Metapsychology and the Temporality of the Unconscious". *MLN* Vol.91 no.5 Centennial Issue: Responsibilities of the Critic. (Oct., 1976): 871-912.

Benhabib, Seyla & Judith Butler & Drucilla Cornell & Nancy Frazer. *Çatışan Feminizmler*. İstanbul: Metis, 2006.

Bettelheim, Bruno. *Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. NY: Vintage, 1977.

Bovenschen, Silvia, Jeanine Blackwell, Joanna Moore, Beth Weckmuellen. "The Contemporary Witch, the Historical Witch and the Witch Myth: The Witch, Subject of the Appropriation of Nature and Object of the Domination of Nature". *New German Critique* No. 15 (Autumn, 1978): 82-119.

Briggs, Robin. " 'Many Reasons Why': Witchcraft and the Problem of Multiple Explanation" *Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief*. (NY: Cambridge UP, 1996): 49-63.

Bulfinch, Thomas. *The Golden Age of Myth and Legend*. Hertfordshire: Wordsworth, 1983.

- Bunce, J.T. *Fairy Tales, Their Origin and Meaning*. www.gutenberg.net. June, 2005. e-book #8226.
- Burton, Dan & David Grandy. *Büyü, Gizem ve Bilim Batı Uygarlığında Okült*. İstanbul: Varlık, 2005.
- Carter, Angela. *Kanlı Oda*. İstanbul: Everest, 2001.
- Casagrande, Carla. "Korunan Kadın." *Kadınların Tarihi II Ortaçağ'ın Sessizliği* (İstanbul: İş Bankası):75-105.
- Coghall, Ralph of. "The Witch of Reihms (1176-1180)". *Witchcraft in Europe 1100-1700: A Documentary History* (University of Pennsylvania Press, 1972): 44-47.
- Cotterell, Arthur. *The Encyclopedia of Mythology*. London: Select Ed., 2001.
- Çüçen, A. Kadir. "Kötülük Problemi". *Doğu-Batı* (Ağustos 2005):113-134.
- Dante. *İlahi Komedyâ Cehennem*. İstanbul: Oğlak, 1998.
- Di Berardino, Angelo, ed. *Encyclopedia of the Early Church Vol I. & II*. Cambridge: James Clark & Co, 1992.
- Direnç, Dilek. *Kadın Yazarlardan Eski Masallar Yeni Meseller*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2008.
- Duerr, Hans Peter. *Çıplaklık ve Utanç* Ankara: Dost, 1998.
- Ehrenreich, Barbara & Deidre English. *Cadılar, Büyücüler ve Hemşireler*. İst: Kavram, 1992.
- Eliade, Mircea. *Dinler Tarihine Giriş*. İstanbul: Kabalıcı, 2003.
- . *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi III*. İst: Kabalıcı, 2003.
- . *Mitlerin Özellikleri*. İstanbul: Simavi, 1993.

Erol, Burçin. “Ortaçağ Avrupası ve Üniversiteler”. *Doğu-Batı* (Ağustos 2005): 81-96.

Estés, Clarissa Pinkola. *Women Who Run with Wolves*. NY: Ballantine, 1997.

Estin, Colette & Helen Laporte. *Yunan ve Roman Mitolojisi*. Ankara: TÜBİTAK, 2003.

Franz, Marie-Luise von. *Shadow and Evil in Fairy Tales*. Boston: Shambhala, 1994.

Gaiman, Neil. *Smoke and Mirrors Short Fictions and Illusions*. NY: Harper Collins, 2001.

Garrett, Clarke. “Women and Witches: Pattern of Analysis”. *Signs*, Vol.3, No.2 (Winter, 1977), 461-470.

Gezgin, İsmail. *Masalların Şifresi Kırmızı Başlıklı Kız’dan İlk Günah’a*. İstanbul: Sel, 2007.

Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. “Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality”. *New Literary History* Vol. 16 No. 3 *On Writing Histories of Literature* (Spring, 1985):515-543.

----- . *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale, 1984.

Girardot, N.J. “Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and Seven Dwarfs”. *The Journal of American Folklore*, Vol.90, No.357 (Jul-Sep., 1977), 274-300.

Grant, James. *The Mysteries of All Nations*. www.gutenberg.net Nov, 23, 2006. e-book #19900.

- Green, Roger Lancelyn. *King Arthur and His Knights of the Round Table*. Middlesex: Penguin, 1984.
- Guerber, H.A. *Legends of the Middle Ages*. www.gutenberg.net. May, 27, 2004. e-book #12455.
- Gülçur, Lamia. *The Witch: Herione or Anti-Heroine*. Boğaziçi University, 1995.
- Güngören, Ahmet. *Caduların Günbatımı*. İstanbul: Patika, 1998.
- Hamilton, Edith. *Mitologya*. İst: Varlık, 1968.
- Harris, Marvin. *İnekler, Domuzlar, Savaşlar ve Cadılar*. Ankara: İMGE, 1995.
- Homeros. *Odyseia*. İst: Can, 1998.
- . *İlyada*. İst: Can, 1998.
- Hopkins, Matthew. *The Discoverie of Witches*. www.gutenberg.net. Nov, 10, 2004. e-book #14015.
- Howl's Moving Castle*. Yön. Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 2004.
- Hughes, Pennethorne. *Witchcraft*. England: Penguin, 1969.
- Humm, Maggie. *Feminist Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Say, 2002.
- İşçi, Günseli Sönmez. *Yeni Eleştiriden Yeni Tarihselci Eleştiriye Macbeth*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 2001.
- Jackson, Antony. "The Science of Fairy Tales?" *Folklore* vol. 84 no.2 (Summer, 1973): 120-141.
- James, Clarese A. "Folklore and Fairy Tales". *Folklore* Vol.56 No. 4 (Dec., 1945): 336-341.

Jones, Steven Swann. "The Innocent Persecuted Genre: An Analysis of Its Structure and Themes". *Western Folklore*, Vol.52, No.1, Perspectives on the Innocent Persecuted Heroine in Fairy Tales. (Jan.1993):13-41.

"John Salisbury: A Twelfth Century Sceptic (1154)" *Early Modern European Witchcraft Centres and Peripheries* (Oxford: Clarendon Pres, 1990):36-37.

Johns, Andreas. "Baba Iaga and the Russian Mother". *The Slavic and East European Journal*, Vol. 42, No:1. (Spring, 1998): 21-36.

Jordan, Rosan A. & F.A. De Caro. "Women and the Study of Folklore". *Signs* Vol.11 No.3 (Spring, 1986): 500-518.

Jung, Carl Gustav. *Dört Arketip*. İstanbul: Metis, 2003.

Kaçar, Turhan. "Ortaçağ'ın Dinsel Fermentasyonu". *Doğu-Batı* (Ağustos 2005): 97-112.

Kieckhefer, Richard. "Avenging the Blood of Children: Anxiety Over Child Victims and the Origins of the European Witch Trials". *The Devil, Heresy and Witchcraft in the Middle Ages* (Leiden: Brill, 1998): 91-109.

Kramer, Heinrich & James Sprenger. *Malleus Maleficarum*. Online text: <http://malleusmaleficarum.org/mmtoc.html>.

Le Goff, Jacques. *Ortaçağ Batı Uygarlığı*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 1999.

Levi- Strauss, Claude. *Din ve Büyü*. İstanbul: Yol, 1983.

Lieberman, Marcia K. " 'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale". *Don't Bet on the Prince Contemporary*

Feminist Fairy Tales in North America and England (NY: Gower, 1986): 185-200.

Link, Luther. *Şeytan*. İstanbul: Ayrıntı, 2003.

Lundell, Tuborg. "Folktale Heroines and the Type and Motif Indexes". *Folklore* Vol.94 no.2 (1983):240-246.

Macculloch, J.A. "Folk Memory in Folk- Tales." *Folklore* Vol.60 No.3 (Sep., 1949):307-315.

Maguire, Gregory. *Lanetli Batının Kötü Cadısı*. İstanbul: Yerdeniz, 2006.

Malinowski, Branislaw. *Büyü, Bilim ve Din*. İstanbul: Kabalcı, 1990.

Malmerbury, William of. "The Witch of Berkeley 1140". *Witchcraft in Europe 1100-1700: A Documentary History* (University of Pennsylvania Press, 1972): 32-35.

Markman, Roberta Hoffman. "The Fairy Tale: An Introduction to Literature and Creative Process". *College English* Vol. 45 No. 1 (Jan., 1983):31-45.

Mclean, Marie. "Oppositional Practises in Women's Traditional Narrative." *New Literary History* Vol.19 No. 1 Feminist Directions (Autumn, 1987):37-50.

Mizejewski, Linda. "Sapho to Sexton Woman Uncontained". *College English* Vol. 35 No.3 (Dec., 1973):340-345.

Murray, Margaret A. *The God of the Witches*. Online text: www.blackmask.com.

------. *The Witch Cult in Western Europe*. Online text: www.blackmask.com.

- Olson, Steven P. *Neil Gaiman*. NY: Rosen Publishing Group, 2005.
- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking". *Signs* Vol.8 No.1 (Autumn, 1982): 68-90.
- Ovid. *Metamorphoses*. Middlesex: Penguin, 1955.
- Paquet, Dominique. *Bir Güzellik Öyküsü*. İst: YKY, 2007.
- Pope Gregory IX. "The Witches of Stedlingerland." *Witchcraft in Europe 1100-1700: A Documentary History* (University of Pennsylvania Press, 1972): 48-49.
- Pratchett, Terry. *Lords and Ladies*. NY:Harperrprism, 1994.
- . *Witches Abroad*. Corgi, 1991.
- Princes et Princesses*. Yön. Michel Ocelot, 2000.
- Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi Olağanüstü Masalların Yapısı*. İst: Om, 2001.
- Riggs, Cheryl A. "Prophecy and Order: Mysticism and Medieval Cosmologies in the Twelfth and Thirteenth Centuries". *The Devil, Heresy and Witchcraft in the Middle Ages* (Leiden: Brill, 1998):149-163.
- Roberts, Gareth. "The Descendants of Circe: Witches and Renaissance Fictions" *Witchcraft in Early Modern Europe: Studies in Culture and Belief*. (NY: Cambridge UP, 1996):183-106.
- Rowe, Karen E. "Feminism and Fairy Tales". *Don't Bet on the Prince Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England* (NY: Gower, 1986):209-226.

- , "To Spin a Yarn: the Female Voice in Folklore and Fairy Tale." *Fairy Tales and Society* (University of Philadelphia Pres, 1986): 53-74.
- Russell, Jeffrey Burton. *Lucifer Ortaçağda Şeytan*. İst: Kabalcı, 1999.
- , *Mephistopheles Modern Dünyada Şeytan*. İst: Kabalcı, 2001.
- , *Witchcraft in the Middle Ages*. Cornell Paperbacks, 1984.
- Sagan, Carl. *Karanlık Bir Dünyada Bilimin Mum Işığı*. Ankara: TÜBİTAK, 1999.
- Schenck, Celeste M. "Feminism and Deconstruction: Re-Constructing the Elegy". *Tulsa Studies in Women's Literature* Vol.5 No.1 (Spring, 1986): 13-27.
- Schimmel, Annemarie. *Sayıların Gizemi*. İstanbul: Kabalcı, 2000.
- Sexton, Anne. *Transformations*. NY: Houghton Mifflin, 1999.
- Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. DKY Editions.
- Sperry- Baker, Lori & Liz Grauerhoz. "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales". *Gender and Society* Vol.17 No.5 (Oct., 2003): 711-726.
- Stone, Kay. "Things that Walt Disney Never Told Us." *The Journal of American Folklore* Vol.88 No. 347 Women and Folklore (Jan-March, 1975): 42-50.
- Synnott, Anthony. "Shame and Glory: A Sociology of Hair". *The British Journal of Sociology* Vol. 38 No.3 (Sep, 1987): 381-413.

Tatar, Maria M. *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987.

Thomasset, Claude. "Kadın Doğası" *Kadınların Tarihi II Ortaçağ'ın Sessizliği* (İstanbul: İş Bankası): 51-75.

Toynbee, Arnold. *A Study of History Vol.I-VI*. London: Oxford University Press, 1949.

Trevor- Roper, H.R. *The European Witch Craze of the 16th and 17th Centuries*. Middlesex: Penguin, 1969.

Valentino, Serena. *Nightmares and Fairy tales Once Upon a Time...*SLG,2006.

Vesme, Caesar de. *Peoples of Antiquity II*. London: Rider & Co, 1931.

Wake, Staniland C. "The Philosophy of Folk-Tales." *The Folk-Lore Journal* Vol.4 No.1 (1886): 63-75.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. NY: FSG, 1994.

----- . *The Absent Mother or Women Against Women in the 'Old Wives' Tale'*. Hilversum, 1991.

Weber, Euger. "Fairies and Hard Facts: The Reality of Folktales". *Journal of the History of Ideas* Vol.42 No.1 (Jan.-Mar., 1981):93-113.

Williams, Edith Whitehast. "Morgan Le Fee as Trickster in "Sir Gawain and the Green Knight". *Folklore* Vol.96 No.1 (1985): 38-56.

Willingham, Bill. *Fables 1001 Nights of Snowfall*. NY: DC, 2006.

----- . *Fables 3 Storybook Love*. NY:DC, 2004.

----- . *Fables 4 March of the Wooden Soldiers*. NY: DC, 2004.

“Witchcraft in Christendom 1100-1250”. *Witchcraft in Europe 1100-1700: A Documentary History* (University of Pennsylvania Press, 1972): 25-27.

Zimmer, Heinrich. *Kral ve Hortlak*. İst: Kabalcı, 2004.

Zipes, Jack. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. NY: Heinemann Educational Books Ltd, 1988.

ABSTRAKT

Kültürel mirasın bir yansıması olarak karşımıza çıkan masallar arketipler adı verilen semboller içerir. Arketipler, değişmeyen ve toplumların ortak belleğinde yer etmiş sembollerdir. Masallar da bu arketiplerden yaratılmış kalıplaşmış kahramanların maceralarından oluşur. Prenslar, prensesler mutlu sonlarına ulaşmak için maceralara atılırlar ama iyi kahramanların yanı sıra masallar kötü kahramanları da içinde barındırır. Bunlardan bir tanesi de cadıdır. Cadılar iyi kahramanların yolunu kesen, onları öldürmeye çalışan, sebepsiz yere onlara kötülük yapan karakterlerdir. Ancak cadıların bu şekilde karşımıza çıkmasının nedenleri vardır.

Önceleri sözlü gelenekte daha sonra yazılı gelenekte karşımıza çıkan masalların kökleri mitoloji ve efsanelere kadar uzanmaktadır. Mitolojik karakterler ise edebiyat geleneği içerisinde kalıplaşmış ve kendinden sonra gelen edebiyattaki karakterler için örnekler oluşturmuştur. Bu yüzden bugün masalarda karşımıza çıkan kötü cadı karakterinin geçmişi aslında mitolojideki Hekate ya da Kirke gibi pek çok kadın karakterle bağlantılıdır. Masallardaki cadılar bu mitolojik karakterlerden pek çok özelliği barındırmaktadır.

Masallar aynı zamanda toplumun kültürünün de bir yansımasıdır. Bu yüzden içindeki karakterlerin toplumla bağlantıları kaçınılmaz bir biçimde belirgindir. Masalların yaratıldığı dönem içerisinde yaşanan toplumsal olaylar, masalın olay örgüsünü ve karakterlerin eylemlerini de belirlemiştir. Bu yüzden Hıristiyanlık inancına bağlı olmayan, toplumdan bağımsız yaşayan ya da topluma kafa tutmuş kadınlar, toplumsalı reddettikleri için dışlanmış ve ötekileştirilmişlerdir. Toplumdaki diğer kadınlara örnek teşkil etmemeleri gerektiği için de masalarda hep yalnız, toplum dışında, kötü ve korkulması gereken olarak gösterilmişlerdir. Bu yüzden masalarda cadı, kadındır ve kötüdür.

Feminist eleştiri ve postmodern edebiyat ise masallara daha farklı

boyutlardan yaklaşmıştır. Postmodern edebiyatta karakterler yeniden yaratılmış, biçimlendirilmiş ve onlara farklı bir pencereden bakılmıştır. Kanon edebiyatında cadılar gibi sesi olmayan karakterlerin günümüz edebiyatında artık bir sesi ve bir hikayesi vardır. Tezde de öncelikle cadının toplumdaki konumu tartışılmış, cadılığın neden kadınla ilişkili olduğuna değinilmiştir. Sonrasında ise masallarda cadının konumu üzerinde durulmuş ve çağdaş edebiyatta değişen cadının yeniden yazımlardaki dönüşümü incelenmiştir.

ABSTRACT

Fairy tales which appear as the reflection of the cultural inheritance consist of symbols called archetypes. Archetypes are symbols which do not change and are stable in the collective conscious of people. Fairy tales consist of the adventures of the stereotypes which were created from these archetypes. Princes, princesses have adventures to reach their happy ending ever after but tales also has evil characters besides the good ones. One of these evil characters is witches. The witches are the characters who create obstacles in the hero/heroine's way, try to kill the good characters, do evil deeds without any obvious reason. However there are reasons for the witches to appear like this.

Tales, which we can come across first in the oral tradition later in the written tradition, have roots in mythology and legends. Mythological characters have become stereotypes and examples for their successors. That is why the past of the evil witch has a connection with many female characters such as Hecate and Circe in mythology. The witches in tales possess many peculiarities of these mythological characters.

Tales are the reflections of the culture of a society, too. For this reason the connection of their characters with society is inevitably obvious. The affairs of

the times in which the tales were created determined the plot of the tale and the actions of the characters. That is why the women who were not faithful living independently from the community and/or defying the community were alienated and became the other. To prevent their example for the other women of the society, they were shown as an outsider and as the one who had to be feared. That is because the witches in tales are women and evil.

However, feminist criticism and postmodern literature have different approaches on the matter of fairy tales. Postmodern literature re-writes, re-creates, re-shapes the characters and it has a different point of view. The characters who do not have voices in canonical literature have voices and stories in contemporary literature. In this thesis firstly the status of the witch in society and later woman-witch problematic are discussed. Next the status of the witch in tales is stated and its transformation in contemporary literature is examined.

ÖZGEÇMİŞ

18 Ocak 1983 İzmir doğumludur. İlk ve ortaöğrenimi İzmir’de yapmıştır. 2005 yılında İzmir Ege Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nden mezun olmuştur. Hali hazırda Ege Üniversitesi Kadın Çalışmaları Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisansını yapmaktadır ve edebiyatta cadı figürü üzerine çalışmaktadır. Aynı zamanda Ankara Üniversitesi TÖMER İzmir Şubesi’nde İngilizce okutmanı olarak çalışmaktadır. Çeşitli dergilerde öyküleri yayınlamıştır ve şu anda da çizgi roman çevirileriyle ilgilenmektedir. İngilizce ve Rusça bilmektedir.

