

CARYL CHURCHILL'İN *SİRKE TOM* (1977) OYUNUNDA 'CADI' İMGESİNE FEMİNİST YAKLAŞIM

Gülşen SAYIN

Beykent Üniversitesi

Özet: Bu makalede, İkinci Dalga Feminist akımın en önemli sosyalist feminist İngiliz yazarlarından Caryl Churchill'in *Sirke Tom* (Vinegar Tom) adlı oyunu 'cadılık' bağlamında ele alınır, önce 'cadı' kavramı ve bu kavramı tamamlayan bileşenler oyunun geçtiği on yedinci yüzyıl tarihsel bağlamında irdelendikten sonra son dönem Anglo-Sakson ve oransız feminist yazar ve kuramcılar tarafından 'cadı' imgesinin metaforik kullanımına değinilir. Bir başka deyişle, cadı imgesinin kadının kimlik oluşturma sürecinde ataerkil baskı ve denetim mekanizmalarına karşı başkaldırı simgesi olarak nasıl yeniden canlandırıldığı tartışmalarına yer verilir. Son olarak, çağdaş İngiliz oyun yazarı Caryl Churchill'in 1977'de ilk kez Monstrous Regiment Tiyatro Topluluğu için yazdığı ve onlarla birlikte sahnelediği *Sirke Tom* oyununda 'cadılığın' feminist tiyatro geleneğinde nasıl yeniden sunulduğu irdelenir.

Anahtar sözcükler: *Cadı, büyü, cadı kuramı, feminist tiyatro.*

Abstract: Owing to the feminist intervention in drama and theatre studies, the witch, once again, three hundred years after her first treatment by Elizabethan and Jacobean playwrights, is dealt with by Caryl Churchill on the contemporary English stage. This essay first analyzes the image of the witch, and her characteristics, together with the theory of witchcraft within the seventeenth century context: then it moves to the recent developments of the witch image as a site for the feminist identity construction in the work of the Anglo-American and French feminists: and finally, in the light of all this historical background, it explores the resurrection of the witch image in Caryl Churchill's *Vinegar Tom* (1977) as a metaphor for the oppression of the women by the patriarchal order.

Keywords: *Witch, witchcraft, witch theory, feminist theatre.*

1. GİRİŞ

1960'larda başlayan kadın hareketinin bir uzantısı olan feminizm tüm yazın dallarında olduğu gibi, tiyatro alanında da kendini hissettirmiştir. Tiyatroyu kadın hareketini savunmada etkili bir ifade aracı olarak kullanan feminist İngiliz oyun yazarı Caryl Churchill, *Sirke Tom* (1977) adlı oyununda onyedinci yüzyıl İngiliz tiyatrosunda çok sık rastlanan 'cadı' imgesini yeniden canlandırarak ona yeni bir yorum getirmiştir.¹ 'Cadı' imgesinin 1970'li yıllarda canlanması, kuramsal olarak ele alınması ve akademik geçerlilik kazanması kadınların yaşamın her alanında özerklik aradığı dönem olan İkinci Dalga Kadın Hareketi ile örtüşür. Churchill'in bu oyununun 2000'li yıllarda bile en çok sahnelenen oyunlar arasında yer almasının ve buna bağlı olarak bu yazıda tekrar ele alınmasının nedeni ise oyunun geçtiği onyedinci yüzyıldan günümüze kadar gelen tarihsel süreçte ataerkil ideolojinin, farklı din, ırk ve coğrafyalarda da olsa benzer şekillerde kadını toplum dışına itererek eve kapatma ve diğerleştirerek günah keçisine dönüştürme eğilimini sürdürmesidir.

Caryl Churchill'in *Sirke Tom* adlı oyunu on yedinci yüzyıl İngilteresinde geçtiği için, makalede önce 'cadı' kavramı ve dönemin tarihsel bağlamında bu kavramı tamamlayan özellikler irdelenecektir. Bu kavram ve özellikler tanıtılırken, cadı imgesinin kadının ataerki tarafından nasıl denetim ve baskı altında tutulmak ve sindirilmek amacıyla yaratıldığı ve sistematik olarak sürdürüldüğü görüşü vurgulanacaktır. İkinci bölümde ise son dönem Anglo-Sakson ve Fransız feminist yazar ve kuramcılar tarafından ele alınan 'cadı' imgesinin metaforik kullanımına değinilecektir. Bir başka deyişle, cadı imgesinin kadının kimlik oluşturma sürecinde ataerki baskı ve denetim mekanizmalarına karşı başkaldırı simgesi olarak nasıl yeniden canlandırıldığı tartışmalarına yer verilecektir. Son olarak, çağdaş İngiliz oyun yazarı Caryl Churchill'in *Sirke Tom* oyununda 'cadılığın' feminist tiyatro geleneğinde nasıl yeniden sunulduğu irdelenecektir.

1 On yedinci yüzyılda 'cadı' temasını işleyen belli başlı yazarlar ve oyunları John Marston'ın *Sophonisba* (1606), William Shakespeare'in *Macbeth* (1611), Thomas Middleton'ın *Cadı* (1613), Thomas Dekker'in *Edmonton Cadısı* (1621), Thomas Heywood ve Richard Brome'un *Lancashire Cadıları* (1634) olarak sayılabilir.

Hemen belirtmek gerekirse, 1970'lerin sonuna doğru kuramsal olarak 'feminizm', yerini 'feminizmler'e bırakmış ve farklı feminist söylemler doğmuştur. Bu makalede irdelenecek oyun, radikal feminizm ve materyalist feminizm söylemleri çerçevesinde ele alınacağı için ileride bu kuramlar ana hatlarıyla tanıtılacaktır.

2. ONYEDİNCİ YÜZYILDA 'CADI' IMGESİ

Batı kültürünü şekillendiren ataerkil dünya görüşünün, doğaüstü güçlerini kullanarak masum insanlara kötülük eden kişi ve çoğunlukla kadın olarak yanlış tanımlandığı 'cadı'² gerçekçi olarak ele alındığında erkek egemen toplumun sapık fantazileriyle beslenmiş çarpık ideolojisinin bir ürünü olarak görülebilir. Bu erkek merkezli görüşün yarattığı tanım, ilk kez iki Dominik'li Engizisyon Mahkemesi üyesi olan Heinrich Kramer ve James Sprenger'in 1486'da yazdığı *Malleus Maleficarum*'da (Cadıların Tokmağı)³ somutlaşarak pek çok Avrupa ülkesinde tarihe 'cadı avı' diye geçecek kadın katliamlarının başlamasına neden olmuştur. Engizisyon Mahkemesi üyesinin 'el kitabı' olarak sorucevap formatında kaleme alınan bu kitapta mahkeme üyesine kolaylık sağlamak amacıyla cadıları tanıma yöntemleri yer alır. Örneğin, şüpheli kişinin vücudunun en mahrem bölgelerinde yer alan şeytana ait işaretlerin nasıl aranacağı ve itiraf etmesi için ona nasıl işkence etmek gerektiği ayrıntılarıyla yazılmıştır. Kitapta ısrarla vurgulanan tanımda, 'cadılık' daha çok kadına özgü bir kavram olarak tanıtılmakta ve "kadınların doymak bilmeyen şehvetinden kaynaklandığı" ileri sürülmektedir (MM, Bölüm I, Soru VI)⁴. Ayrıca, geleneksel erkek-merkezli düş gücünün ve ideolojinin ürettiği, her dönemde sıkça yer alan, erkekleri çeşitli yaratıklara dönüştüren, erkeklerin cinsel organlarını çalarak onları iktidarsız bırakan, şeytanla çiftleşen, fırtınalar çıkarma gücü olan, süpürgesinin üzerinde uçabilen cadı imgesi de kitapta sıkça yer almaktadır. Yüzyıllarca Batı'nın kadına bakışını şekillendirmiş olan bu kitap bugün "erkek-merkezli Batı ideolojisinin geleneksel sosyokül-

2. 'Cadı', Türkçe'ye Farsça'dan girmiş bir sözcük olup, ilk anlamı "geceleri dolaşarak insanlara kötülük ettiğine inanılan hortlak"tır. İkinci anlamı ise "huysuz, çirkin ihtiyar kadın"dır. Eski dilde "çok güzel göz" anlamına da gelmektedir (*Türkçe Sözlük*, Dil Derneği Yayınları, 2005)

3. Metin içinde atıfta bulunulan kaynakların çevirisi yazara aittir.

4. www.malleusmaleficarum.org/part1/mmo1-toc.html (3 Mart 2008)

türel yargılarını sağlamlaştırarak yeniden oluşturduğu” (Cixous ve Clément, 1996, s.xi) ve pek çok masum insanın vahşice yakılarak, asılarak veya linç edilerek kurban edilmesine neden olduğu için günümüz bilim insanları tarafından lanetlenmektedir.⁵

Onyedinci yüzyıl sahnesinde ‘cadı’ imgesinin sıkça yer alması rastlantısal değildir. Tarihsel olarak bu dönem onbeşinci yüzyıl ortalarında İngiltere, Almanya, Fransa gibi bazı Avrupa ülkelerinde başlayıp, onyedinci yüzyılda tüm Avrupa ülkelerinde en üst noktada yaşanan ve onsekizinci yüzyıl ortalarına kadar süren, ‘cadı mahkemelerinin’ kurulduğu, ‘cadı avı’ adı altında insan katliamlarının yapıldığı ve buna bağlı toplumsal huzursuzluğun yoğun olarak yaşandığı dönemdir. Bengt Ankarloo ve Stuart Clark gibi olaya dikkatli ve revizyonist yaklaşan araştırmacılar ‘cadılık’ ve her türlü büyüü dönemin kendi anarşik doğasından ve iç çelişkilerinden bağımsız düşünmenin yanlış olduğunu savunurlar. Avrupa’da Rönesansı da içinde barındıran bu dönemin ayırt edici özellikleri olarak Protestan ve Katolik mezheplerindeki başkaldırıları, reform hareketlerini, köylü ayaklanmalarını, devlet yapısı ve sosyal kurumlardaki köklü değişimi, nüfus artışını, nüfusu tehdit eden yiyecek kıtlığını, tarıma dayalı ekonomilerdeki istikrar mücadelesi ve kaynaklara ulaşma yarışını ve son olarak da tıp ve doğa bilimlerindeki gelişmeleri sayabiliriz (Ankarloo ve Clark, 2002, s. ix). Orta Çağ’ın tanrıyı merkeze koyan yaşam tarzının, yerini Rönesans fikirlerinin etkisiyle yavaş yavaş insanı merkeze yerleştiren bir yaşam anlayışına bırakması, ataerkil kurumlarda yapısal değişimlere yol açar ve özellikle Kilise’yi olumsuz yönde etkileyerek güç kaybetmesine neden olur. Bu kaybı telafi etmeye çalışan Kilise, toplumsal yaşamın her alanında baskısını arttırmak için korku ve dehşet saçarak yıldırma politikası gütmekle kalmaz, gücünü kanıtlayabileceği bedenler, günah keçileri arar (Bovenschen, 1978, s. 96). İşte böyle bir ortamda, dinin gerektirdiği gibi yaşamayan ‘cadı’, Kilise için iyi bir hedeftir.

‘Cadı Avı’ nın en yoğun yaşandığı dönemlerde cadılıkla suçlananların toplumsal konumlarına bakıldığında, çoğunun yaşlı

5. Avrupa ve İngiltere’de cadılıkla suçlanıp yargılanan ve yakılarak öldürülen kadınların bölgelere göre sayıları ve davalarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Bengt Ankarloo, Stuart Clark, William Monter. *Witchcraft and Magic in Europe: The Period of The Witch Trials* (London: The Athlone Press, 2002).

ve fakir dul kadınlar veya kasaba ve köy ebeleri, falcı veya üfürükçü olduğu rivayet edilen kadınlar ve hiç evlenmeyerek “erkeğin toplumsal koruyucu gücünden” (Thompson, 1993, s. 110) yararlanmayı seçmemiş, yalnız yaşayan kadınlar olduğu gerçeği ortaya çıkar. Bu kadınların çoğu kendi toplumsal çevrelerinden soyutlanmış veya bu çevre tarafından dışlanmış marjinal kadınlardır. Pek çok araştırmacı, bu kadınların toplum dışına itilmelerinin temel nedeni olarak ataerkil düzenin yaptırımlarıyla yaşamak yerine bu düzenin denetiminin dışında yaşamlarını sürdürmeyi seçmiş olmalarını gösterir.⁶ Yine dönemin batıl inançlarına göre, bu kadınlar yüzlerinde iri benleri olan, sakallı, bedenleri deforme olmuş son derece çirkin yaratıklar olarak tanımlanır ve bu çirkinlikleri “doğüstü güçlerinin bir göstergesi” kabul edilirdi (Purkiss, 1996, s. 127). Ayrıca, kurulan ‘cadı mahkemelerinde’ yargılanan şüpheli kadınların vücutlarının deforme olmuş bölümlerinin ‘şeytan izi’ olduğuna inanılırdı. Görünen bir organda deformasyon yoksa, ‘şeytan izi’, çoğu erkek olan mahkeme üyeleri tarafından şüpheli kişinin tüm vücudunda, özellikle de cinsel organlarında aranır, doğum lekesi, eskiden kalma bir yara izi, normal vücut oranlarından büyük veya küçük bir meme veya meme ucu işaret olarak kabul edilirdi (Purkiss, 1996, s. 130-131). Bu durumda vücudu ve cinsel organları yaşlılığa bağlı olarak deforme olan pek çok kadın, şeytandan izler taşıdığı varsayılarak ‘cadı’ kabul edilirdi (Thompson, 1993, s. 123). Bu sorgulama/yargılama sırasında işkenceye alınan kadınlar çırılçıplak soyulur ve şeytan izlerini bulmak için vücutlarına iğne batırılırdı. Kadınlar bu sırada işkenceci veya onun yardımcısı tarafından tecavüze uğrayabilirdi (Robbins, 1959, s. 503). İşkence yasaldı, çünkü *Malleus Maleficarum*’da yazıldığı üzere, bedensel acı şeytanın etkisinden kurtulmaya yardımcı olurdu. Hatta bazı durumlarda işkence yapılan şüphelinin o anki davranış ve tutumu ‘cadı’ olup olmadığı konusunda mahkeme üyelerine ipucu verir ve karar vermelerini kolaylaştırırdı. Örneğin, işkence altındaki kişi acıyla kıvrılır, haykırır, ağlar veya bayılırsa, şeytanın onun vücuduna hükmetmediğine ve bu yüzden kişinin acı çekme yetisini kaybetmediğine, dolayısıyla ‘cadı’ olmadığına ve serbest bırakılmasına

6. Avrupa ve İngiltere’de cadılıkla suçlanıp yargılanan ve yakılarak öldürülen kadınların bölgelere göre sayıları ve davalarıyla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Bengt Ankarloo, Stuart Clark, William Monter. *Witchcraft and Magic in Europe: The Period of The Witch Trials* (London: The Athlone Press, 2002).

karar verilirdi. ‘Cadı Avcılığı’ ataerkinin yarattığı yeni bir meslek haline gelmişti. 1645 ile 1647 arasında İngiltere’nin sadece Essex, Suffolk ve Norfolk bölgelerinde 100 kişi ‘cadı’ oldukları için idam edildi (Crow, 2006, s, 270). Ancak bazı bölgelerde işkencenin ikinci aşaması da vardı. Birinci aşamadan sağ olarak kurtulan şüpheli, sağ eli sol ayağına, sol eli sağ ayağına degecek şekilde çapraz bağlanır ve suya atılırdı (Crow, 2006, s, 277). Batmazsa, bunun şeytanın yardımıyla olduğuna inanılır ve kişi hemen sudan çıkartılıp öldürülürdü; şüpheli batarsa, cadı olmadığı kanıtlanırdı ve hemen sudan çıkartılırdı, ancak geç kalındığı için şüphelinin boğularak öldüğü durumlara da rastlanırdı. Yani, cadılıkla suçlanıp da bu işkence sürecinin sonuna kadar gelmeyi başarabilenler şimdi de hayatta kalabilmek için boğulmadan suya batmak zorundalardı.

Onaltı ve onyedinci yüzyıl cadı ve cadılık tanımlamalarının ayrılmaz iki bileşeni vardı. Bunlardan birincisi gizil güç kullanarak karşı tarafa zarar verme veya kötülük yapma anlamına gelen *maleficium*. İkincisi ise şeytanla cinsel ilişkiye girildiğine inanılan ‘Cadı Toplantıları’ veya *sabbat*. Bu konuda yapılan araştırmaların bulgularına göre, tipik bir ‘cadılık’ olayı şu şekilde gelişirdi: Olayın başkahramanı olan yaşlı ve fakir dul kadın veya yaşlı ve fakir hiç evlenmemiş, yalnız yaşayan kadın, kocası ve çocuklarıyla birlikte refah içinde yaşayan daha varlıklı komşudan yiyecek veya herhangi bir şey ödünç isteyebilir veya dilenebilirdi. Fakir yaşlı kadının bu isteği ya reddedilir ya da istediği şey ona verilirdi. Eğer fakir kadın ödünç aldığı nesneyi (yiyecek, mutfak eşyası, saksı, vb.) geri vermezse ve karşı tarafla bu yüzden tartışılırsa ve yaşlı kadın kızgınlıkla zengin komşusuna lanet okursa ve zengin ailenin başına kötü bir şey gelirse, yaşlı dulun kesinlikle gizil güçlerini kullanarak komşusuna zarar verdiğine (*maleficium*), yani büyü yaptığını ve ‘cadı’ olduğuna inanılırdı. Zengin ailenin başına gelebilecek kötü olaylar sütün bozulmasından, bahçedeki çiçeklerin kurumasına, tarladaki ürünün verimsizliğine, hayvan sürüsünün telefine, veya ailede birinin hastalanması veya ölümüne kadar çeşitli olaylar olabilirdi. Araştırmacı Lyndal Roper, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality, and Religion in Early Modern Europe* adlı kitabında çok sık rastlanan bir başka *maleficium* örneğinden daha bahseder. Bakımsızlık, cehalet ve tıptaki yetersizliklere bağlı ani bebek ölümlerinin sıkça

yaşandığı onaltıncı ve onyedinci yüzyıl kırsal kesiminde, üst veya orta sınıfların yeni doğum yapan genç anneye ve bebeğine lohusalık döneminde yardımcı olmak üzere orta yaşlı veya yaşlı, tercihen çocuğu olmayan bir bakıcı kadın tutma geleneği vardı. Bebek hastalanırsa veya ölürse, suçlamaların ilk ve tek hedefi bakıcı kadın olurdu. Genç anne bakıcı kadını çocuğuna bilerek ve isteyerek zarar vermekle (*maleficium*) suçlardı. Yapılan araştırmaların sonuçlarına göre mahkemelere de yansıyan bu tipik örneklerde ortak payda, davaların kadınlar arasında geçmesi, yani suçlayan ve ‘cadı’ olarak suçlananın her ikisinin de kadın olması ve dava nedeninin ‘yiyecek’ ve ‘annelik’ motifleri etrafında dönmesiydi (Thompson, 1993, s. 10; Purkiss, 1996, s. 96). Söz konusu motiflere baktığımızda bunların tamamen kadının ev içindeki ve erkek/koca üzerindeki ‘gücünü’ belirleyen çok önemli kavramlar olduğunu görüyoruz. Eve yiyecek sağlamak, veya sağlanan yiyeceği en uygun şekilde pişirerek ev halkını doyurmak, çocuk doğurmak ve onları sağlıklı bir şekilde büyütme, görev ve sorumluluk alanı tamamen ev ile sınırlanmış, başka hiç bir toplumsal rol verilmeyen, toplumun her alanından dışlanmış olan kadın için son derece önemli konulardı. Ama aynı şekilde, salt evli olmadığı için toplum dışına itilmiş olarak yalnız yaşayan bekar kadının böyle bir gücü yoktu; onun için tek yol gizil güçleriydi. Clarke Garret, “Women and Witches: Patterns of Analysis” adlı makalesinde bu konudaki araştırmalarıyla tanınan Keith Thomas’ın görüşlerine yer verir. ‘Cadılık’ kavramının toplumsal ve ekonomik nedenlerini inceleyen Thomas şu sonuca varmıştır: Dönemin toplumsal ve ekonomik değişimine bağlı olarak kasabalarda hüküm süren yardımlaşmaya ve paylaşmaya dayalı ortak yaşam değerleri, yerlerini bir dizi yeni bireysel değerlere bırakınca eski komşuluk ilişkileri ve bağları bozuldu; bu da kadının gücünü ve toplumsal konumunu olumsuz yönde etkiledi (Garret, 1977, s. 463). Evli kadın evinin içine hapsedilirken, dul veya bekar kadına toplum içinde özgür davranma yasağı getirildi, ve böylece o da bir yerde evine hapsedildi. Clarke Garret’a göre ‘cadı davalarında’ suçlayan ve suçlananın genellikle kadınlar olmasının nedeni her iki konumdaki kadının da bu kaybı karşılamanın yollarını birbirlerini suçlamada bulmalarındır (s. 463).

Cadılık kuramının en sık rastlanan ikinci bileşeni Cadılar Toplantısı (*sabbat*) olarak gösterilir. Erkek egemen Batı söyleminde yüzyıllar

içinde sürekli yeniden yaratılan, erkek fantezisinde çarpıtılarak yeniden şekillendirilen *sabbat*, hem şeytanla imzalanan kontratı, hem de onunla cinsel ilişkiye girilen kanlı partileri içerir. İşte bu alanda yazan ve erkek-merkezli sistemin en iyi temsilcilerinden olan Montague Summers *sabbat*'ı "kendini şeytana adanmış yarım düzine menfurun gizli randevusu" (s. 111) olarak tanımlar. Summers daha da ileri giderek bu partilerde yeni doğmuş bebeklerin öldürülerek Şeytan'a kurban edildiğini bile savunur (s. 160). Bu konuda uydurulan diğer safsata ise *sabbat*'a giden kadınların gecenin karanlığında süpürge üzerinde uçmalarıdır. Lyndal Roper bazı on altıncı yüzyıl tablolarında betimlenen erkek cinsel organı üzerinde uçarak *sabbat*'a giden kadın figürlere dikkat çekerek 'cadılık' kavramının cinsel boyutlarına değinir. Roper'a göre, 'cadılık', erkek fantazisinde çarpıtılarak yeniden şekillenmeyle, kadın cinselliğine karşı geliştirilen maskülen korku ve kaygıyla, cinsellik alanında işlenen suçlarla ve kadınla erkek arasındaki baskı altında tutulan cinsel çekimle yakından ilgili bir konudur (Roper, 1994, s, 202).

3. FEMİNİZM VE 'CADI' İMGESİ

Yirminci yüzyıla gelindiğinde, özellikle 1970'li yıllarda başlayıp 1990'larda kuramları en üst düzeyde yaygınlaşan Mary Daly, Andrea Dworkin, Helén Cixous, Catherine Clément ve Diane Purkiss gibi feminist araştırmacı ve yazarların ellerinde 'cadı' imgesi büyük bir değişime uğrayarak ataerkil otoritenin baskılarına boyun eğmek istemeyen ve direnen kadının yüzyıllar boyu süren haksız dramının ve özgürlük mücadelesinin simgesi olarak tartışılır. Bu dönem, Avrupa'da toplumsal düzlemde sosyal ve politik hak arayışına dayalı kadın hareketinin değişim geçirerek daha 'kişisel' alanda hak arayışına yöneldiği, kişisel olanın aynı zamanda toplumsal ve politik olduğunun savunulduğu ve bu tezin 'kişisel olan politiktir' sloganıyla ifade edildiği İkinci Dalga Kadın Hareketi dönemidir. Amaç, kadın imgesini, kadına ait değerleri ve kadın tarihini yeniden ele alıp tartışmak ve tarih boyunca susturulmuş kadınları dillendirmektir. Bunun kültürel yansıması olarak yüzyıllarca toplum baskısıyla yaşayan marjinal kadınlar, ebeler, şifalı otlarla veya kendi yöntemleriyle şifa dağıtan üfürükçü kadınlar ve en başta da her dönemde işkence görerek 'cadı' damgası yiyen kadının bedeni ve ruhu, kadın direnişinin simgesi olarak her alanda ele alınır. Aynı konuyu ele almada farklı feminist yaklaşımlar oluştuğu için, tam bu noktada radi-

kal feminist ve materyalist feminist görüşün temel ilkelerinden kısaca söz etmek yerinde olacaktır.

Radikal feminizm, kadını bir sınıfın veya ırkın üyesi olarak değil, birey olarak ele alır ve kadının bireysel deneyimlerine odaklanır. Radikal feminizmin ele aldığı temel konuların başında ataerkinin, yani erkek egemen sistemin toplumsal yaşamın her alanında, her sınıf ve ırktan kadını dışlayan veya ezmeye çalışan ‘egemen güç’ oluşu gelir. Toplumsal adaletsizliğin temel nedenlerinden birisi de egemen gücün kadınlara karşı yürüttüğü bu cinsiyet ayrımcılığıdır (Wandor, 1986, s. 132).

Radikal feministler kadını ezmeye çalışan bu erkek güce ve erkek kültüre alternatif olarak kaynağını kadının farklı biyolojik özelliklerinden ve sezgisel gücünden/ruhaniliğinden alan farklı bir ‘kadın gücü’ ve buna bağlı ‘kadın kültürü’ kavramlarıyla dikilirler. Bu bağlamda, tapınılan ana tanrıçaların öyküleri ve ritüelleri ile eski anaerkil toplumların işleyişi, düzeni ve ritüelleri yeniden ele alınarak kadınla birlikte ona ait kültürün de tarih boyunca egemen güç tarafından yok edildiği tezini savunulur. Kadın ritüelleri, kadınlar ve doğa arasındaki özel ilişkiyi gösterdikleri için önemlidir, çünkü bu ritüellerde “doğanın döngüleri, kadınların adet döngüleri, ayın evreleri ile yaşam ve ölüm döngülerinin tümü kadın ve doğa arasındaki ilişkinin” göstergesidirler (Case, 1988, s. 72). Hatta ‘cadı’ imgesi ve ‘cadı toplantıları’ da tarih boyunca var olan bu kadın kültürünün uzantısı olarak ele alınır ve kadının doğa ile olan yakın ilişkisinin bir simgesi olarak görülerek revizyonist bir yaklaşımla kadın kültürünün içinde ‘onun hikayesi’ (herstory) olarak yeniden inşasına çalışılır. Bir başka deyişle, radikal feminizm kadına ait özelliklerin ve kadın deneyiminin ruhani boyutuna dikkat çekerek bu boyutun kadını güçlü kıldığını vurgular (Case, 1988, s. 69). Buna bağlı olarak radikal feminizm kadınlar arasında ‘kız kardeşlik’ ve ‘dayanışma’ ruhunun olması gerektiğini savunur (Wandor, 1986, s. 133).

Radikal feminist antropolog, tarihçi, sosyolog ve edebiyatçılar Orta Çağ ve sonrasında Avrupa’yı saran ‘cadı avı’ paranoyasını, ‘cadı mahkemelerini’ ve ‘cadı’nın yakılarak öldürüldüğü infazları belgelemekten öteye giderek, bu uzun dönemde çoğunlukla kadının yaşadığı trajediyi,

bu senaryoları üreten çoğunlukla kadın düşmanı ataerkil sistemin bekçilerine karşı ‘kadının öyküsü/’onun öyküsü’ olarak, bir mitos olarak yeniden sunarlar. Sue-Ellen Case’in *Feminizm ve Tiyatro* adlı kitabının “Cadılar, Tanrıçalar ve Ayinler” bölümünde vurguladığı gibi “ataerkinin cadılara zulmü, kadın cinselliğine duyulan korkunun, kadınların alternatif tedavi uygulamalarının engellenmesinin, kürtajın serbest bırakılmamasının, yalnız yaşamayı seçen kadınların toplum dışına itilmesinin ve kadın topluluklarının yasaklanmasının somut hali” (Case, 1988, s, 74) olarak yeniden ele alınır. Hatta Andrea Dworkin, 1974’de yayımlanan kitabı *Women-Hating*’de tüm yaşananların kadınlara yönelik bir soykırım olduğunu savunarak *genocide* (soykırım) sözcüğünü *gynocide* (kadınsoykırım) olarak değiştirerek kullanır. Psikanalize dayalı Fransız feminist akımının öncülerinden Hélène Cixous ve Catherine Clément’e göre ise ‘cadı’, ‘yeni doğmuş kadın’dır. Yeni Doğmuş Kadın (*Newly Born Woman*) adlı kitapta ‘cadı’yı ‘üfürükçü’ ve ‘histerik’ ile karşılaştıran Clément, üçünün de ataerkil sistemdeki aynı ağa yakalanarak toplum dışına itildiğini ve diğerleştirildiğini savunur (Cixous ve Clément, 1996, s, 10). Clément’e göre, “üfürükçü ve histeriğin kadın olarak rolleri belirsiz, karmaşık ve sisteme karşıydı” (s. 5). Sisteme karşıydı çünkü “topluma, gruplara, özellikle erkeklere isyan ettiler”, ama aynı zamanda onları “uyandırdılar” (s. 5). Üfürükçü, Kiliseye karşı çıkararak şifa dağıtmakla kalmadı, erkeklerin tekelindeki doktorluk mesleğinin sınırlarına girdi. Aynı şekilde “ebe, evlilik dışı hamile kalan köy kadınlarına düşük yaptırdığı için Kiliseyi karşısına aldı; aslında bu yolla, kokuşmuş Hrisliyanlığın yaşanması güç yaşam alanını genişletmişti. Sonunda her ikisi de yok edildiler. Onlardan geriye kayıtlı hiç bir şey kalmadı, mitik izlerden başka” (Cixous ve Clément, 1996, s, 5). Aynı kitapta Cixous, ‘cadı’yı ‘histeriğin’ kızkardeşi olarak ele alır ve ‘cadı’nın bilinçaltında anne ile ana karnındaki doğum öncesi ilişkiye, yani Odipus öncesi birlikteliğe dönmeyi arzuladığını ileri sürer. Bu bağlamda ‘şeytan ayini’ (*sabbat*) de ataerkil düzenin baskısından kaçmak ve anneyle ilk ortak yaşamın ritmine dönmek için bilinç altındaki arzunun dışı vurumu olarak yorumlanır (Cixous ve Clément, 1996, s,19). Catherine Clément ise aynı kitapta ‘cadı’ olduğu için ruhuna ve bedenine işkence yapılan şüphelinin nasıl bir çıkmaz içine itilerek kurban edildiğine şöyle değinir:

Mükemmel bir tuzak: gülmek, gülmemek, neşeli olmak, hüznü olmak, kasılmak — veya kendini acıya bırakmak, kayıtsız kalmak: herşey işaret, herşey şeytan işareti. Herşey vücudun verdiği tepkiye bağlı. (s. 16-17)

Marksizmin bir türevi olan materyalist/sosyalist feminizm ise kadının ezilmesinde ataerkil sistemin baskıcı rolünü değil, emek ve üretimin başrolde olduğu sosyo-ekonomik etkenleri ve sınıfsal önyargıları merkeze koyar. Birbaşka deyişle, “kuramsal olarak, sınıfa dayalı güç ilişkileriyle toplumsal cinsiyete dayalı güç ilişkilerinin bireysel ve toplumsal düzlemde nasıl etkileştiğini anlamaya çalışır” (Wandor, 1986, s. 136). Heidi Hartman’a göre ise materyalist feminizm, “hem ataerkiye hem de kapitalizme karşı yürütülen bir savaştır” (Hartman, 1981, s. 33). Materyalist feminizme göre, sınıf, “üretim araçları sahiplerinin işçileri baskı altında tutarak kendilerine ayrıcalıklı konum yarattıkları hiyerarşik bir yapıdır... ve üst-orta sınıf kadınlar ile işçi sınıfı kadınları arasında önemli farklar vardır — bütün kadınların kız kardeş olduğu doğru değildir, hatta ayrıcalıklı sınıfın kadınları işçi sınıfı kadınlarını ezer” (Case, 1988, s. 82-83). Kadınları bir sınıf olarak ele alan materyalist feminizm, piyasada bazı iş alanlarında kadınların tercih edilmemelerini, işsizliklerini, erkeklerden daha düşük ücret almalarını sorgulayarak ev içi alanda kadının ücretlendirilmeyen ev işi, çocuk doğurma ve yetiştirme emeğinin sömürülmesini vurgular. Aile içinde kadının hem erkek tarafından hem de daha geniş anlamda kapitalist sistem tarafından sömürülerek ‘özel mülkiyet birimi’ (s. 83) olarak görüldüğüne dikkat çeken materyalist feminizm, kadının ev içindeki konumunun iyileştirilmesine çalışır. Ancak, materyalist feminizmin toplumsal cinsiyet ve cinsel baskı gibi sorunlara hiç eğilmemesi materyalizm ve feminizmin mutsuz evliliği denen kavramı yaratmıştır (s.83).

4. *SİRKE TOM*’DA CARLY CHURCHILL’IN ‘CADI’ YA BAKIŞI

‘Cadi’ nın tanımı ve betimlenmesindeki değişim çağdaş tiyatro sahnesine farklı oyunlarda yansımakla beraber en bilindik olanı Caryl Churchill’in *Sirke Tom* oyunudur. Oyun ilk kez Londra’da, tamamı kadın oyuncuların kurulu Monstrous Regiment (Canavarvari Rejim) tarafından sahnelenmiştir. Bu feminist tiyatro topluluğunun adı “cadi yakma dönemlerimle kadın düşmanı bir Püritenin vaazından”

esinlenerek oluşturulmuştur (Case, 1988, s, 74). On yedinci yüzyıl İngiltere'sinde geçen *Sirke Tom*'da ataerkil sisteme farklı şekillerde meydan okuyarak tehdit oluşturan, yaşları on altı ile elli arasında değişen beş kadının toplum tarafından önce 'cadılaştırılması' ve sonunda bu yüzden cezalandırılması anlatılır. Kadınların cadı olarak görülmesine neden olan özellikleri ise erkeksiz bir hayat seçmeleri, cinselliklerinin bilincinde olmaları, bazı otlarla şifalı ilaçlar yapmaları ve istenmeyen gebelikle kendilerinden yardım isteyen diğer kadınların çocuk düşürmesine yardımcı olmalarıdır. Ayrıca, Sue-Ellen Case'in deyimiyile oyun sınıf analizi yapar, ancak bunu yaparken, ileride belirtileceği gibi, materyalist feminizmin bazı öğelerini radikal feminizmin öğeleriyle birleştirir (s.74). Oyunun yazarı Caryl Churchill, değişen feminizm ve feminist kavramlarla birlikte değişmiş, ancak kadının toplumsal konumunu yükseltme hedefinden ve bu amaçla tiyatroyu toplumsal gelişme aracı olarak kullanmaktan hiç vazgeçmemiştir. Çoğunluğun 'kişisel olan politiktir' sloganıyla kadının salt kişisel deneyimlerini yansıttığı 1970'lerde, Churchill, kadının kişisel deneyimlerini sahneye taşıırken, kadın karakterlerini "ekonomik, dinsel ve politik güçlerin kesiştiği noktada toplumsal varlıklar olarak konumlar" (Reinelt, 2000, s. 175). Jane Thomas, Churchill'in *Sirke Tom*'u yazarken Michel Foucault'nun Hapishanenin Doğuşu (*Discipline and Punish*) adlı yapıtındaki görüşlerinden etkilendiğini ileri sürer (Thomas, 1992, s. 161). Foucault, uygarlık tarihinde bir yolculuk yaparak Rönesans, Aydınlanma Çağı ve modern toplumdaki ceza sistemlerini irdelediği kitapta, 'ceza' nın toplumsal bağlamda, değişen güç ilişkileriyle nasıl şekillendirildiğini gösterir. İncelediği her dönemin kendi 'düşünce yapısına' (*episteme*) bakarak bu yapı içindeki bilgi üretiminin toplumu denetleme adına kurallar ve bazı yanlış işleyişlere maruz kaldığına ve bu yolla her 'yapı' içinde kabul gören 'normal' in aslında güç odakları tarafından belirlenip toplumsal olarak inşa edildiğine dikkat çeker (s. 161). Foucault'ya göre toplumsal güç kendini doğa yasasıymış gibi göstererek tarihsel ve keyfi olanı da bu yolla daimi ve tartışılmaz hale dönüştürür (s.163). *Sirke Tom*'da Churchill, güç mekanizmalarının nasıl işlediğini bize göstermek için bastırılmış, susturulmuş ve 'cadı' diye etiketlenerek dışlanmış olanın direniş yöntemlerine göz atar. Oyundaki kadın karakterler tarihin belli bir döneminde toplumsal, ekonomik ve dinsel güçlerin oluşturduğu ağa

takılan ama bu ağdan çıkamayıp günah keçisine dönüştürülerek yakılan kadınlardır. Bu bağlamda, oyunun diğer bir işlevi de “tarihsel oyun türünün kadın bakış açısından düzeltilerek yeniden yorumlanması”nı sağlamış olmasıdır (Hanna, 1978, s. 10-11).

Kadınların kişisel acılarının toplumsal ve politik nedenlerinin sergilendiği *Sirke Tom* oyununu Caryl Churchill şöyle tanıtır: “Konusu cadı olan ama içinde hiç cadı olmayan bir oyun yazmak istedim; kötülükle, histeriyle veya şeytan tarafından ele geçirilmeye değil, yoksullukla, aşağılanmayla, önyargıyla ve cadılıkla suçlanan kadınların kendilerini nasıl gördüğüyle ilgili bir oyun” (Churchill, 1985, s. 130). Gerçekten de oyunun dramatik kurgusunu ‘cadılar’, ‘büyücüler’ veya ‘şeytan ayinleri’ değil, yoksullukla çevrelenmiş cehalet ve cehaletin yol açtığı bilgisizliğin batıl inançlarla beslenmesi oluşturur. Bunlara toplumsal cinsiyet rolleri, cinsel dinamikler ve aile içi güç dinamikleri de eklenince ‘cadı’ olmak veya çevrede ‘cadı’ bulmak için uygun koşullar kendiliğinden oluşur. Oyunun adı ironiktir, çünkü oyuna adını veren karakter, yani *Sirke Tom*, cadılıkla suçlanan yaşlı ve yoksul dul kadın Joan’ın kedisidir. Dönemin inancına göre, şeytan kendini saklamak için hayvan kılıfına girebilirdi ve her cadının aslında şeytan olan bir hayvanı olurdu. Çoğu durumda bu hayvan ‘cadılık işareti’ olarak kabul edilirdi. Tek suçu şişmanlığı ve komşudan süt çalması olan zavallı *Sirke Tom* da cahil ve batıl inançları olan komşular tarafından Joan’ın ‘cadılık işareti’ olarak görüldü ve sahibinin asılmasına zemin oluşturdu.

Churchill, Brecht’in birbirinden bağımsız sahnelerden oluşan ama her bir sahnenin kendi içinde bir bütün olduğu ve eleştirel bir toplumsal jesti (*gestus*) ele aldığı epizodik anlatım tekniğini kullanır. Oyunda yirmi bir sahne vardır ve her birinin merkezinde cinsel, politik veya toplumsal açıdan eleştirilen bir jest vardır. Oyun boyunca kullanılan bu ve diğer epik teknikler karakterlerin kişisel ve bireysel deneyimlerini onların sosyo-politik bağlamına yerleştirerek kişisel olan her şeyin aynı zamanda politik olduğunu ve toplumu da şekillendirdiğini vurgular. Oyundaki bir diğer Brechtien öğe de oyun içinde kullanılan şarkı sözlerinin hem on yedinci yüzyılda ‘cadı’ olarak değerlendirilen ve asılan kadınlara hem de tarihin her döneminde ve günümüzde yaşanan dinsel, etnik ve cinsel ayrımcılığa/düşmanlığa göndermeler yaparak geçmişle günümüz arasında bağlantı kurmasıdır. Bir başka deyişle, Churchill

‘cadı’ imgesini kullanarak hem günümüz kadınının toplumsal konumuna hem de genel olarak ataerkil uygulamalara on yedinci yüzyıl lensleriyle bakarak sorunu tarihselleştirir.

YAKACAK BİR ŞEYLER

Bazen cadılar, yoksa kimi seçeceksiniz?
 Bazen deliler, kapatın onları.
 Siyahlar ve kadınlar ve Yahudiler
 Hepsi gitse ne kadar mutlu olurduk.
 Yakacak bir şey bul.
 Bırak duman alsın götürsün.
 Dertlerin de yansın kül olsun. (s. 154)

Verilen mesaj, kadının toplumsal konumunda çok fazla bir ilerleme olmadığı, günümüzde bile haklarını almak için savaşmak zorunda olduğu, ataerkinin diğerleştirip şiddet uyguladığı kadından başka grupların da var olduğu ve ataerkinin tarihin her döneminde “yakacak bir şeyler bulduğu” gerçeğidir.

Ana karakterler Joan, Alice, Susan, Ellen ve Betty toplumsal normların dışında bir yaşam sürmek istedikleri için, yani düzene baş kaldırdıkları için toplum tarafından “cadı” olarak damgalanır ve cezalandırılırlar. Oyunun Susan dışındaki kurbanları evlilik kalkanına sığınmadan sürdürebildikleri erkeksiz bir yaşamı yeğleyen, bu yüzden de ataerkil sisteme bir noktada meydan okudukları için yazının başında ana hatlarıyla tanıtılan ‘cadı’ kuramında yer alan tanıma tam olarak uyan kadınlardır. Oyunun açılış sahnesinin merkezindeki jest, tek kelimeyle cinselliktir ve yalnız o dönemin değil tüm dönemlerin cinsel dinamikleri sergilenir. Sahne, Alice ve metinde açıkça ataerkiyi simgelediği için Churchill’in kendisine bir isim vermeyip Adam demekle yetindiği siyahlar giymiş erkek arasında geçer. Alice, cinselliğinin bilincindedir ve seksini günah ne de üreme aracı olarak görür; seksini duygusal ve bedensel haz aldığı için ister. Babasının kim olduğunu bilmediği, evlilik dışı çocuğu vardır. Yani, ‘cadı’ olmadan çok önce ‘fahişe’ olarak damgalanmıştır ve o yörede hiç bir erkeğin onu ‘eş’ olarak seçmeyeceği kesindir. Adam ise bir yandan Alice’in bedenini kendi arzu nesnesi olarak kullanırken, diğer yandan da onu şeytanla

ilişki kurarak suç işlediğine inandırmaya çalışmakta, ona suçluluk ve günah duyguları yüklemekte ve onu aşağılayarak hem kadın cinselliği karşısında duyduğu maskülen kaygıyı saklamak hem de Alice'in cinselliğini baskı ve denetim altında tutmak istemektedir.

ADAM: Ben iblisim. Siyahlar içindeki adam, öyle derler ya, hep öyle derler, siyahlar giymiş adam gece geldi ve beni fundalığa götürdü ve bana ağza bile alınamayacak pis şeyler yaptırdı (...) Seni yanıma mı alayım? Bir fahişeyi?

ALİCE: Fahişe değilim ben.

ADAM: Nesin peki? Sen olsan kendine ne ad verirdin? Birinin karısı değilsin, dul da değilsin. Bakire hiç değilsin. Ne olduğunu söyle bana. (s. 135, 137)

Alice ve Adam arasındaki diyalog, Adam'ın İskoçya'da bir 'cadı yakma' olayını izlediğini söylemesiyle devam eder. Sahnedeki dramatik ironi, Alice'in, başına geleceklerden habersiz, merakla Adam'ın 'infaz'la ilgili anlattıklarını dinlemesidir. Adamın soğukkanlılıkla ama iştahlı bir şekilde 'cadı' nın nasıl at arabasıyla getirildiğini, boynundan ipe bağlı olduğu ve bacaklarından da kemik kırıcı işkence aletine bağlandığı için hareket edemediğini ve adamlar tarafından arabadan indirildiğini anlatmasında, bu olayı izlerken duyduğu haz yatmaktadır. Buradaki durum tam olarak Laura Mulvey'nin "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesinde feminist sinema bağlamında ele aldığı ama feminist tiyatro çalışmalarını da derinden etkileyen 'seyretmenin' psikolojik boyutuyla ilgili görüşüne uyar. Yani, kadın sinema ve tiyatrodaki (gerçek yaşamda olduğu gibi) konuşan özne değil, erkek öznenin bakması için oraya konmuş, seyredilecek nesnedir (Mulvey, 1985, s, 809). Mulvey'nin, kapitalist sömürü düzeni içinde kullanılan kadın bedeni için yaptığı bu yorumu Churchill farklı bir açıdan alarak tarihselleştirir. Kadın bedeninin, işkence altında bile olsa, insanlık tarihi boyunca haz veren görsel malzeme olarak kullanılmasını kınar.

Oyunun diğer karakteri, Alice'in annesi olan Joan ise yaşlı, çirkin ve gevezedir; vaktiyle kendisini döven kocası artık hayatta olmadığı için kızı ve erkek torunu ile yoksullukla savaşarak yaşamaktadır. Zaman zaman daha varlıklı komşuları Margery'den ekmek veya yoğurt mayası dilenmek zorunda kalan Joan'ın cadılıkla suçlanıp asılması tam olarak yazının başında söz edilen tipik cadılıkla suçlanma vakalarına tipatip

uyar. Margery'nin günlük yaşamında başına gelen aksiliklerden sürekli etrafta dolaşan Joan sorumlu tutulur.

Oyunun diğer yaşlı ve yalnız yaşayan karakteri Ellen, hayatını sürdürebilmek için bazen para karşılığında ama çoğunlukla yiyecek karşılığında otları karıştırarak şifa dağıttığı ve istenmeyen gebeliklerin bu yolla çaresine baktığı için şüphe altındadır. Aslında Ellen 'cadı' olduğu için değil, erkek tekelinde olan paraya erişme ve tıp alanlarına izinsiz girdiği için hedef gösterilir.

Üç çocuk annesi genç Susan ise dördüncüye hamiledir ve daha önce geçirdiği kürtaj nedeniyle suçluluk duymakta ve bu yüzden kendisini cezalandırmak istemektedir. Bir yandan karnındaki bebekten kurtulmak istemekte, diğer yandan da çocuk doğurmanın Tanrı tarafından ona günahlarının karşılığı olarak verildiğini düşünmekte (kocasını böyle söylediği için) ve bu cezaya katlanmak için çaba göstermektedir. Ancak, cadılık şüphesiyle tutuklanıp işkence yapılan Susan, bu işkence süreci sonunda doğmamış çocuğunun ve doğduktan kısa bir süre sonra hastalanarak ölen diğer çocuğunun ölümünün tek sorumlusu olarak gösterildiğinden kendisinin 'cadı' olacak kadar 'kötü' olduğuna inandırılır ve kendini ömür boyu suçluluk duyarak yaşamaya mahkum eder. Arkadaşı ve sırdaşı Alice'in 'cadı' olmadığını, kimseye 'büyü' yaparak zarar vermediğini bildiği halde hem otoriteye karşı direncinin olmayışı, hem de batıl inançların etkisiyle mahkeme üyelerine Alice'in cadı olduğunu söyleyerek izleyen veya okuyanı son derece rahatsız eden Susan karakteri, aslında, baskı karşısında ezilen kadını değil, bu konuda hiçbir farkındalık geliştirmeyen kadının kendini ve diğerlerini nasıl kolayca kurban edebileceğini gösterir (Reinelt, 1996, s, 44).

Cadı olarak suçlananlar arasında tek evli kadın olan ama evlilik kalkını tarafından bile korunamayan Susan karakteri, Churchill'in, radikal feminizm bağlamında kadının evlilik içindeki dramının altını çizerek, cadı olduğu için değil, salt kadın olduğu için kurban edildiği görüşünü de simgeler. Ayrıca, Susan'ın dramında Churchill, "kadının nasıl aile ideolojisi, sınıf, ve ataerkil dini inançlar tarafından parçalanarak özbenliğini yitirdiğini" (Gray, 1993, s, 51) gösterir.

Son olarak, zengin toprak sahibinin kızı olan Betty, o dönemde ve her dönemde kadınlar için toplumsal bir zorunluluk olarak görülen ev-

lilikten kaçtığı, evlenmek istemediği için, yani sistemin dışına çıkmaya cesaret ettiği için cadılar listesine alınır.

Sirke Tom'da kadınlar arasında kız kardeşlik bağı ve dayanışma olmaması Churchill'in radikal feminizmden kopup materyalist feminist görüşlere yaklaştığı noktalardan biridir. Bu konuda arkadaşına ihanet eden Susan oyundaki tek örnek değildir. Ekonomik koşullar, toplumsal ve aile içi dinamikleri kadınlar arası dayanışmayı yok etmiş, kadınları sistemin içinde olup ona hizmet edenler ve sistemin dışında ve ona karşı olanlar şeklinde ikiye bölmüştür. İşkencecilerden biri olan kadın karakter Goody, hemcinslerinin çektiği acıya duyarsızdır, çünkü günün sonunda alacağı ve diğer işlere göre bir hayli yüksek olan ücretini düşünmektedir. Erkek sistemin ekonomik işleyişi kendine Goody gibi iyi bir köle bulmuştur.

Masum hemcinslerinin daha oyunun ilk başında gözaltına alınmasına ve işkenceyle asılmasına neden olan kişi de yine varlıklı komşu Margery'dir. Margery evdeki konumunu korumak için ev ekonomisini iyi idare etmek, evcil hayvanlara iyi bakmak ve kendisini sürekli aşağılayan kocasının önüne her öğün yemek koymak zorundadır. Kocasının onu evde yeterince çalışmama, tembellik etme gibi suçlamalarından kurtulmak için, yani sistem içinde kalabilmek için bozulan süt, kıvamı tutmayan tereyağ, iyi gitmeyen havalardan etkilenen hasat ve ölen buzağının sorumluluğunu yıkacak bir günah keçisine gereksinimi vardır ve bunun için yaşlı, savunmasız ve kimsenin sevmediği Joan iyi bir adaydır. Dördüncü Sahnedeki jest, Margery'nin cinsel ve ekonomik hayal kırıklığının cehalet ve batıl inançla beslenmesini merkeze koyarken, adım adım onu günah keçisi aramaya yönelten nedenleri göz önüne serer. Bir süredir cinsel fonksiyon bozukluğundan şikayetçi olan cahil koca Jack ise evcil hayvanlarının hastalanıp ölmesinin ve ailenin yaşadığı diğer ekonomik sorunların nedeninin 'büyü' olduğundan emindir, çünkü kötü insanların başına gelen kötülükler onlara ceza olarak Allah tarafından gönderilir ama kendileri gibi "iyi insanlara büyü yapılır" (s. 153). Hatta Jack'in cinsel sorunlarının sorumluları da cadı komşu Joan ve kızı Alice'dir; özellikle genç, çekici ve cinselliği özgürce yaşayan Alice'dir. Bir süredir Jack'in cinsel arzu nesnesi olan Alice, başkalarıyla özgürce birlikte olurken Jack'i sürekli reddetmektedir ve Jack'in egosu bundan fazlasıyla rahatsızdır. Aslında

Jack, toplumsal olarak onaylanmayacak cinsel arzu ve kaygılarını Alice üzerine yansıtarak onlarla yüzleşmekten kaçır. Kendini evli ama komşusuyla cinsel ilişkiye girme arzusuyla yanıp tutuşan suçlu, ahlaksız ve aynı zamanda iktidarsız bir adam olarak tanımlamak yerine, ‘cadı’ tarafından büyü yapılarak bu hale getirilmiş zavallı kurban olarak sunar.

Kısacası, Margery ve Jack’in cinsel ve ekonomik düş kırıklıklarının günah keçisi Joan ve Alice olurlar. Onların yaptığı büyüün sonucunda hayatlarındaki her şeyin kötüye gittiğini düşünen Margery ve Jack, büyüü bozmak için canlı bir hayvanı diri diri yakmak veya gömmek gerektiğine inanarak buzağılarını yakarlar. Çevreye yayılan kötü kokudan rahatsız olan Joan kokunun ne olduğunu anlamak için komşusunun bahçesine geldiğinde Margery’nin kafasındaki şablonun tüm öğeleri tamamlanmış olur: Kötü koku ‘cadı’yı çeker. Joan kötü kokuyu duyar duymaz geldiğine göre, artık şüphe yoktur, Joan kesinlikle ‘cadı’dır.

Gözaltına alınan Joan, Alice, Susan ve Ellen cinsel organlarına, kol altlarına ve vücutlarının diğer bölümlerine iğne batırılarak şeytana ait izler arandıktan sonra Joan ve Ellen hemen asılır; Alice suçsuz bulunur. Burada kadınların bedenlerine işkence yapılması sahneleri de Foucault’nun *Hapishanenin Doğuşu*’nda, özellikle “Uysal Bedenler” bölümünde ele aldığı gibi toplumsal denetim adına bedeni cezalandırmaya yönelik ilkel ceza sistemlerine eleştirel bir göndermedir. Yüzyıllarca ataerkinin işkencesine maruz kalan ‘cadı’ bedenini Churchill, Brechtyen tarihselleştirme yoluyla “bir savaşım ve değişim alanı” (Diamond, 1997, s. 52) olarak vurgular.

Betty’nin durumu da aynı Susan gibi aile, sınıf, din, tıp, toplum, yönetim ve ceza gibi güç ilişkileri ağında parçalanan bireyi gösterir. Belly üst sınıftan olduğu için doktor raporuyla ‘cadı’ olmadığı, ‘histeri’ geçirmekte olduğu belirtilerek asılmaktan kurtulur. Ancak doktoru tarafından ruhunun temizlenmesi için bir sandalyeye bağlanarak vücudundan kan akıtma tedavisi uygulanır. Kanama jesti bu sahnenin (Sahne Altı) merkezindedir ve işlevi çift yönlüdür: Yoksul kadınları ele alan diğer sahnelerden bağımsız olarak üst-orta sınıf kadınların da bedenlerinin ‘uysallaştırılarak’ nasıl baskı ve denetim altında tutulmaya çalışıldığını göstermekle kalmaz, üstü kapalı bir ironiyi de açır.

Asıl histeri içinde olanlar, Betty gibiler değil, maskülen cinsel kaygı ve korkularla kadınları ‘cadılaştırıp’ sonra ‘cadı avı’ başlatan Kilise ve diğer toplumsal kurumlardır. Doktorun düşüncesine göre Betty’nin vücudundaki pis kan dışarı aktığında daha sağlıklı düşünebilecek ve kendisi için babasının bulduğu zengin koca adayıyla evlenmeyi kabul edecektir. Dönemin sağlık sektörünü tekeline geçirmiş olan erkek doktor, dönemin tıp bilgisi(zlığı) ile hiç tanımadığı ama tanıdığını sandığı kadın bedenine böyle hükmeder. Janelle Reinelt (2000)’in deyimiyile, tıp ve Kilise, başkaldıran kadın özneyi sindirmek, baskı ve kontrol altında tutmak için el ele verip takım oyunu sergiler (s, 178-179). Betty’i asılmaktan kurtaran erkek sistem ona başka bir etiket yapıştırmıştır artık: Histerik.

DOKTOR: Histeri, kadının zayıflığıdır. Histeron, Yunanca, rahim demek. Vücuttaki fazla kan diğer salguların dengesini bozar. İçerde oluşan zararlı gazlar her ay beyne çıkar ve hastanın gerçek duygularının tam tersi olacak davranışlara neden olur. Ancak kan akıtıldıktan sonra [hasta] arınır... (Churchill, 149)

Dönemin sağlık bilimcilerine ve halk arasındaki yaygın inanca göre histeri, kadın rahminde veya uterusu salgılanan pis veya zehirli kabarcıkların oluşturduğu bir hastalıktır. Kişide aşırı derecede cinsellik isteği uyandırdığı ve normal yollarla bu arzusunun doyurulması mümkün olmadığı için şeytanla cinsel ilişkiye girilerek bu arzusunun köreltilmesine inanılırdı. Hastalığın cadılıkla bağlantısı buradan geliyordu. Ayrıca, ‘büyücülük’ veya ‘cadılık’ gibi çoğunlukla zayıf olan cinse, yani kadına, ama üst sınıf kadınlara özgü bir hastalık olduğu kanısı yaygındı ve hastalığın çaresinin cinsel ilişkide bulunmak olduğu düşünülüyordu. Yani, histeri, adına hastalık denmesine rağmen, sapkın kadın cinselliği olarak tanımlanıyordu; histeri krizinin de aşırı cinsel arzudan kaynaklandığı düşünülüyordu. Betty’nin durumu ‘histeri’ ye iyi bir örnekti ve asılması değil, hemen evlendirilmesi gerekirdi. Bu noktada Helén Cixous ve Catherine Clément’in *Yeni Doğmuş Kadın*’da, aynı ataerki sistemin ağlarına yakalanan, sistem tarafından eşit derecede dışlanan ve diğerleştirilen ‘histerik’ ile ‘cadı’yı kızkardeş olarak ele aldıklarını bir kez daha anımsamak yerinde olacaktır. Aynı ‘cadı’ gibi histerik de sistem için tehlikelidir ve denetim altında tutulmalıdır.

Oyunun en son sahnesi (Sahne Yirmi Bir) Churchill tarafından

ironik bir Sonsöz olarak düşünölmüş olabilir. Sonsöz'ün sürpriz karakterleri *Malleus Maleficarum*'un yazarları Sprenger ve Kramer 'cadılık' ve kadın arasındaki ilişkiyi kitaptan bölümler okuyarak sunarlar. Bu son sahneye kodlanan jest, açılış sahnesindeki jestle aynı yerde birleşir: Toplumsal cinsiyet ve cinsellik. Kadınların nasıl cadılaştırıldığı, tamamen baskı altında tutulan erkek cinselliği ve erkeğe ait cinsel kaygı ve korkularla ilişkilendirilir Kramer ve Sprenger'a göre "Tüm büyü ve cadılık/Şehvetten kaynaklanır/Bu da kadında /Sonsuzdur, doymak bilmez" (Churchill, 1985, s. 178). On beşinci yüzyılda yazılan ve kurumsal kadın düşmanlığını, dinin de onayıyla en üst düzeyde sergileyen kitaptan bazı bölümlerin okunmasından sonra oyun, 'cadı' imgesinin genişletilerek günümüze bağlandığı, sözleri günümüze ait çağrışımlarla dolu olan bir şarkıyla tarihselleşerek biter:

Kötü kadınlar
İstedığınız bu mu?
Islak hayallerinizin film ekranında
Görmek istediğiniz bu mu?
Kötü kadınlar. (Churchill. 1985: 178)

Yukarıda sadece ilk beş dizesi alıntılanan bu şarkı, aslında Churchill'in oyunun açılış sahnesinde Alice-Adam diyalogu ile başlattığı ve oyun boyunca kullandığı, uysallaştırılmak için acıyla cezalandırılan veya haz versin diye sömürölen kadın bedeni imgesini tamamlayarak sonlandırır. Şarkının sözleri karamsardır ve tarihin bir döneminde işkenceye maruz kalan cadı/kadın bedeninin henüz ataerkinin boyunduruğundan kurtulamadığını, günümüzde de kapitalizm tarafından soyularak erotik bir nesneye dönüştüröldüğünü ve erkek-egemen kültürün haz aracı olarak medya tarafından pazarlandığını, yani ataerki tarafından yine kullanıldığını ima eder.

5. SONUÇ

Sirke Tom'da Churchill, on yedinci yüzyılda geçen bir 'kadın öyküsü' anlatırken dönemin 'cadı' kavramını ve geleneksel yorumunu yıkar. 'Cadılığın' ataerki taralından hem baskı altında tutulan erkek cinselliğinin ürünü. hem de baskı ve denetim mekanizmasının bir parçası olarak 'farklı' olanı sistemden atmak, sistem içindekileri de içeride tut-

arken onlara gözdağı vermek için sistematik olarak inşa edildiğini ima eder. Bunu yaparken bazı bölümlerde radikal feminizmden etkilenerek toplumsal cinsiyeti ve cinselliği merkeze koyar, bazılarında ise materyalist feminizmin ilkelerinden yararlanarak sadece aile, din, toplum ve devlet gibi kurumların güç savaşları içinde parçalanmış kadın bireyi değil, toplumsal cinsiyet ve sınıf ilişkisini de irdeler.

Sirke Tom, 1676'yı olduğu kadar 2008'i de anlatmaktadır. Oyunda kullanılan Brechtien etkiler izleyeni/okuyanı, kültür tarihi içinde düşünsel bir yolculuğa çıkararak egemen gücün kadın ve bedeni üzerinde oynadığı oyunları tarihselleştirir ve on yedinci yüzyıldan günümüze taşır. 1676'da yaşananları ele alan *Sirke Tom*, 1976'da, yani yazıldığı dönemde kadınların özgürlük hareketini destekliyordu. Avrupa ülkelerinde binlerce kadın, bireysel ve toplumsal haklarını almak için 'cadı' giysileri ve ellerinde süpürgeleriyle hükümetlerinin politikalarını protesto eden gösteriler yaptılar. Oyunun 2008'deki yorumu ise hangi coğrafyada oynandığına/okunduğuna bağlı olarak değişebilir ama iletisi değişmez. Dünyanın bir yerinde erkeğin cinsel arzusunu kırbaçlama amacıyla medyada üretilen kadın bedeni imgesini eleştirerek ataerkinin görsel kültürden elini çekmesi gerektiğini vurgularken, bir başka coğrafyada, kadın bedenini yasalarla örtmeye çalışan egemen gücün kadından elini çekmesini isteyebilir ve kadını ideolojik amaçları için kullanan sistemi protesto edebilir.

KAYNAKÇA

- Ankarloo, B., Clark, S., Monter, W. (2002). *Witchcraft and Magic in Europe: The Period of the Witch Trials*. London: The Athlone Press.
- Bovenschen, Silvia ve diğerleri (1978). "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). ss. 82-119.
- Case, S. (1988). *Feminism and Theatre*. London: Macmillan.
- Churchill, C. (1985). *Plays One*. London: Methuen.
- Cixous, H. ve Clément C. (1996). *The Newly Born Woman*. London: I. B. Tauris Publishers.
- Cohn, N. (1975). *Europe's Inner Demons*. New York: Basic Books.
- Crow, W. B. (2006). *Büyünün, Cadılığın ve Okültizmin Tarihi*. (2.Baskı). Çev. Fulya Yavuz. İstanbul: Dharma Yayınları.
- Daly, M. (1979). *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*. London: The Women's Press.

- Diamond, E. (1997). *Unmasking Mimesis: Essays on Feminism and Theatre*. London: Routledge.
- Dworkin, A. (1974). *Woman Hating*. New York: Dutton.
- Garrett, C. (1977). "Women and Witches: Patterns of Analysis". *Signs*. 3 (2): 461-470.
- Gray, F. (1993). "Mirrors of Utopia: Caryl Churchill and Joint Stock". *British and Irish Drama Since 1960*. Ed. James Acheson. New York: St. Martin's Press. ss. 47-59.
- Hanna, G. (1978). 'Feminism and Theatre'. *Theatre Papers*, 2 nd. Series, No. 8: 10-11.
- Hartman, T. (1981). "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union". Ed. Lydia Sargent. *Women and Revolution: A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*. London: South End Press. ss. 1 -41.
- Midelfort, H. C. Erik (1972). *Witch Hunting in Southwestern Germany 1562-1684: The Social and Intellectual Foundations*. Stanford: Stanford University Press.
- Mulvey, L. (1985). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Film Theory and Criticism*. Ed. Gerald Mast ve Marshall Cohen. Oxford: Oxford UP., ss. 803-816.
- Purkiss, D. (1996). *The Witch in History*. London and New York: Routledge.
- Reinelt, J. (1996). "Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama". *Feminist Theatre and Theory*. Ed. Helene Keyssar. London: Macmillan. ss. 35-48.
- (2000). "Caryl Churchill and the Politics of Style". *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*. Cambridge: Cambridge UP. ss. 174-193.
- Robbins, R. (1959). *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*. New York: Crown.
- Roper, L. (1994). *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality and Religion in Early Modern Europe*. London and New York: Routledge.
- Semprich, J. (2004). "Feminist Constructions of the 'Witch' as a Fantasmatic Other". *Body and Society*. 10 (4): 113-133.
- Summers, M. (1996). *The History of Witchcraft and Demonology*. Trans. by R. T. Clark. London and New York: Routledge. (İlk Basım 1926, Kegan Paul, Trench, Trubner)
- Thomas, J. (1992). "The Plays of Caryl Churchill: Essays in Refusal". *The Death of the Playwright? Modern British Drama and Literary Theory*. Ed. Adrian Page. London: Macmillan. ss. 160-185.
- Thompson, J. A. (1993). *Wives, Widows, Witches and Bitches: Women in Seventeenth-Century Devon*. New York: Peter Lang Publishing.
- Wandor, M. (1986). *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*. London: Routledge.

