KÜLTÜREL OLUŞUMUNDAN SİNEMADAKİ SUNUMUNA CADI İMGESİ: TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLİ

Dilan OKTUAY
21 11 05 203

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ÖZEN

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Eylül, 2024

KÜLTÜREL OLUŞUMUNDAN SİNEMADAKİ SUNUMUNA CADI İMGESİ: TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLİ

Dilan OKTUAY
21 11 05 203
ORCID: 0009-0000-9860-0570

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ÖZEN

İstanbul
T.C. Maltepe Üniversitesi
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
Eylül, 2024



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

DİLAN OKTUAY'ın "Kültürel Oluşumundan Sinemadaki Sunumuna Cadı İmgesi Türk Sinemasındaki Temsili" başlıklı tezi 12.09.2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği" nin ilgili maddeleri uyarınca Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi oy birliğiyle/oy çokluğuyla, başarılı/başarısız olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı. Adı ve Soyadı	İmza
Üye (Tez Danışmanı)	Dr. Öğr. Üyesi Yasemin ÖZEN Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	Prof. Dr. Celal Oktay YALIN Maltepe Üniversitesi	.....
Üye	Doç. Dr. Ayşe Nesrin AKÖREN Doğuş Üniversitesi	.....

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI

Bu belge, Yükseköğretim Kurulu tarafından 19.01.2021 tarihli "Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge" ile bildirilen 6698 Sayılı Kişisel Verilerin Korunması Kanunu kapsamında gizlenmiştir.

TEŞEKKÜR

Tez sürecimde bana verdiği destek ve yönlendirmeleri için saygıdeğer tez danışmanım Dr. Yasemin Özen'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tez konumla ilgili araştırmalarımda bana yardımcı olan ve deneyimlerini paylaşan tüm akademisyenlere şükranlarımı sunarım. Eğitim sürecimde bana öğrettikleri her şey için, saygıdeğer hocalarım Prof. Dr. Celal Oktay Yalın, Dr. Gülçin Çakıcı Öztürk ve Dr. Gökçen Civaş'a minnettarım. Son olarak sevgili aileme de bu süreçteki destekleri için çok teşekkür ederim. Kardeşim Diyar Oktuay'a, bana hep hissettirdiği destek ve verdiği motivasyon için çok teşekkür ederim.

Tüm bu değerli insanların katkılarıyla, bu tezi tamamlayabilmiş olmanın gururunu ve mutluluğunu yaşıyorum. Hepinize en içten teşekkürlerimi sunarım.

Dilan OKTUAY

Eylül, 2024

ÖZET

KÜLTÜREL OLUŞUMUNDAN SİNEMADAKİ SUNUMUNA CADI İMGESİ: TÜRK SİNEMASINDAKİ TEMSİLİ

Dilan Oktuay
Yüksek Lisans Tezi
Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Radyo, Televizyon ve Sinema Tezli Yüksek Lisans Programı
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Yasemin Özen
Maltepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, 2024

Cadılık, tarih boyunca gizemli ve korkutucu bir imge olarak varlığını sürdürmüş, toplumların bilinçaltında yer etmiş ve birçok kültürü farklı biçimlerde etkilemiştir. Doğaüstü güçlere olan inancın cadılıkla ilişkilendirilmesi, Ortaçağ'ın başlangıcıyla beraber yükselişe geçmiştir. Cadılık, özellikle ataerkil inançlara sahip toplumlarda genel olarak cezalandırılması gereken bir olgu olarak görülmüş ve şeytanlaştırılmıştır. Bu inançların dramatik yansımaları Ortaçağ Avrupası'ndaki cadı avları olmuştur.

Bu çalışmada, cadılığın tarihsel ve kültürel kökleri ile Dünya ve Türk sinemasındaki temsillerinden yola çıkılarak, böyle bir temanın nasıl yeniden yorumlandığı ve şekillendirildiği üzerinde durulmuştur. Çalışma, tarihsel kaynakların incelenmesiyle cadılık inancının oluşumunun araştırılması ve ardından cadı karakter içeren seçilmiş filmlerin analizine dayanmaktadır.

Cadı imgesi, tarihsel ve kültürel sınırları aşan evrensel bir olgu olarak, sinemada güçlü bir temsile sahiptir. Ancak her kültürde farklı şekillere bürünmüş ve temsil biçimleri değişiklik göstermiştir. Dolayısıyla her şekilde, toplumların bilinçaltındaki inançları yansıtan önemli bir araç olmuştur. Türk sinemasındaki yansımaları da bu doğrultuda değerlendirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Cadı Temsili, Cadı Tarihi, Sinemada Karakter Temsili, Film

ABSTRACT

THE WITCH IMAGE FROM ITS CULTURAL FORMATION TO ITS PRESENTATION IN CINEMA: REPRESENTATION IN TURKISH CINEMA

Dilan Oktuay
Master Thesis
Department of Radio, Television and Cinema
Radio, Television and Cinema Tehesis Master's Programme
Thesis Advisor: Asst. Prof. Dr. Yasemin Özen
Maltepe University Graduate School, 2024

Throughout history, witchcraft has existed as a mysterious and frightening image, has taken place in the subconscious of societies and has affected many cultures in different ways. The association of belief in supernatural powers with witchcraft began to rise with the beginning of the Middle Ages. Witchcraft was generally seen as a phenomenon to be punished and demonised, especially in societies with patriarchal beliefs. The dramatic reflections of these beliefs were the witch hunts in Medieval Europe.

This study focuses on the historical and cultural roots of witchcraft and its representations in world and Turkish cinema, and how such a theme is reinterpreted and reshaped. The study is based on the investigation of the formation of the belief in witchcraft by examining historical sources and then analysing selected films with witch characters.

The witch image has a strong representation in cinema as a universal phenomenon that transcends historical and cultural boundaries. However, it has taken on different forms in each culture and the forms of representation have varied. Therefore, in every way, it has been an important tool reflecting the beliefs in the subconscious of societies. Its reflections in Turkish cinema have been evaluated in this direction.

Keywords: Witch Representation, Witch History, Character Representation in Cinema, Movie

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ii
ETİK İLKE VE KURALLARA UYUM BEYANI iii
TEŞEKKÜR iv
ÖZET v
ABSTRACT vi
İÇİNDEKİLER vii
ŞEKİLLER LİSTESİ ix
KISALTMALAR x
1. GİRİŞ 1
1.1 Problem 2
1.2 Amaç 3
1.3 Önem 3
1.4 Varsayımlar 4
1.5 Sınırlıklar 5
1.6 Tanımlar 5
2. CADI İMGESİNİN TARİHİ 8
2.1 Avcı Toplayıcı Dönemde Kadın 9
2.2 Yerleşik Hayata Geçiş ve Tahakküm Kurulan "Doğa Ana" 12
2.3 Cadı İmgesinin Kökeni 14
2.4 Hristiyan İnancında Cadılık 21
2.4.1 Ortaçağ ve erken Modern Çağ'da cadılık 22
2.5 Doğu Kültürlerinde Cadılık 27

2.6 Anadolu'da Cadı İmgesi, Şifacılık ve Şamanizm İlişkisi 29
2.7 Modern Dünyada Cadı İmgesi 32
2.8 "Temsil" ve Feminist Kuram İlişkisi 36
3. DÜNYA SİNEMASINDA CADILAR 39
3.1 Araştırma Modeli 41
3.2 Evren ve Örneklem 42
3.3 Cadı Temalı İlk Film Örnekleri 43
3.4 Batı Sinemasında Cadılar 47
3.5 Doğu Sinemasında Cadılar 56
4. TÜRK SİNEMASINDA CADILAR 60
4.1 Tarkan: Gümüş Eyer (1970) 63
4.2 Tarkan: Altın Madalyon (1972) 66
4.3 Minik Cadı (1975) 70
4.4 Tatlı Cadının Maceraları (1975) 73
4.5 Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü (2006) 74
5. SONUÇ ve ÖNERİLER 80
6. KAYNAKÇA 84
ÖZ GEÇMİŞ 95

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Willendorf Venüsü heykeli 11

Şekil 2. Kirke Büyülü Kupayı Sunarken isimli resim.....11

Şekil 3. Kral Saul ve Endor Cadısı isimli resim 18

Şekil 4. Le Champion Des Dames el yazmalarında kullanılan illüstrasyonlar 19

Şekil 5. The Witch isimli resim 20

Şekil 6. De Lamiis et Pythonicis Mulieribus kitabında yer almış cadı illüstrasyonu 25

Şekil 7. WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) Eylemlerinden Bir Fotoğraf.....35

Şekil 8. The Wizard Of Oz filmindeki cadılar.....46

Şekil 9. Black Sunday filminden bir sahne 48

Şekil 10. Suspiria filminde renk kullanımlarına dair sahneler 50

Şekil 11. Kiki’s Delivery Service filminin afişi 57

Şekil 12. Tarkan: Gümüş Eyer filminde Gosha'nın ayin sahnesi 66

Şekil 13. Tarkan: Altın Madalyon filminden bir sahne.....69

Şekil 14. Minik Cadı filminden bir sahne 71

Şekil 15. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? filmindeki kehanet sahnesi 76

Şekil 16. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? filmindeki cin tasviri 77

Şekil 17. Mehmet Siyah Kalem Çizimlerinden Örnekler 78

KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız

Çev. **:** Çeviren

M.Ö. **:** Milattan Önce

M.S. **:** Milattan Sonra

S. **:** Sayfa

TV : Televizyon

Vb. : Ve benzeri

1. GİRİŞ

Sanat, edebiyat ve medya, toplumsal ve kültürel değerlerin yansıtıldığı, yeniden üretildiği ve dönüştürüldüğü önemli mecralardır. Sinema, bu mecralar arasında özellikle güçlü bir konumda yer almaktadır. Bu gücün kaynağı olarak, hem görsel hem de işitsel unsurların bir arada kullanılması, böylece anlatının daha etkili bir şekilde izleyiciye aktarılabilmesi gösterilebilir (Elsaesser ve Hagener, 2014). Sinema, kurgusal anlatılarla yalnızca bir eğlence aracı olmanın ötesine geçerek, toplumsal normları pekiştiren, sorgulayan ve dönüştüren bir platforma dönüşür. Bu bağlamda sinema, toplumların tarih boyunca taşıdığı korkuları, inançları ve mitleri görselleştirerek, kolektif bilinçdışını şekillendiren ve yeniden tanımlayan bir araç olarak işlev görür (Kırel, 2018).

Cadı imgesi, tarih boyunca birçok toplumda korku, bilinmezlik ve dışlanmışlıkla ilişkilendirilen bir figür olarak karşımıza çıkar. Bu figür özellikle Avrupa'da, Ortaçağ'dan itibaren yoğun bir şekilde şeytanla ilişkilendirilmiş ve cadı avlarıyla zirveye ulaşan bir korku nesnesi haline gelmiştir (Akın, 2021). Cadılık olgusu sadece Avrupa'da değil, dünyanın farklı coğrafyalarında da farklı anlamlar yüklenmiş, kültürel kodlarla yoğrularak çeşitli biçimlerde sinemaya yansıtılmıştır. Batı sinemasında genellikle karanlık ve kötücül bir figür olarak yer alan ve adeta bir korku unsuru olarak temsil edilen cadı, farklı kültürlerde daha çok boyutlu karakterler olarak karşımıza çıkabilmektedir.

Türk sineması, Batı'daki bu yaygın cadı imgelerinden esinlenmiş olmakla birlikte, yerel kültürel unsurlarla bu imgeyi yeniden şekillendirmiştir. Türk sinemasında cadı, bazen batı kaynaklı inançlarla ilişkilendirilen bir korku figürü, bazen ise Şamanist köklerden beslenen, doğa ile barışık ve bilge bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu farklılaşma, Türk toplumunun tarihsel ve kültürel arka planından beslenir ve sinemada cadı imgesinin nasıl ele alındığını, bu imgenin toplumsal cinsiyet rolleri ve kültürel kimliklerle nasıl örtüştüğünü anlamak için önemli ipuçları sunar.

1.1 Problem

Sinema, diğer kurgusal nitelikli anlatılarda da olduğu gibi, toplumsal grupların kim olduğuna dair bilgi aktarıcı imaj yaratma gücüne sahiptir. Bu aktarım bazen ikonografik karakterde sembol kullanımı aracılığıyla yapılırken, bazen de anlatımın içeriksel inşası aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Bilgi aktarımı çoğu kez kalıp yargı mekanizmasıyla oluşturulup kalıp yargılarla tamamlanır (Arcan, 2011, s. 221). Tam da bu noktada, etkili bir araç konumunda olan kullanım şeklinin düşünülmesi ve sorgulanması gerekmektedir.

Sinemada karakter sunumu, bir karakterin detaylarını verip, karakterin doğasını keşfetmek için bir olay meydana getirmektir (Mckee, 2017). Senaryonun temelini ve karakter sunumunun oluşturulma sürecini derinlemesine düşündüğümüzde; senaryoda görünürlük kazanan karakterlerin serüveni bütün iniş çıkışlarıyla bir kişiliğini bulma hâlidir. Kişiliğini bulma biçimi etrafında karakter, izleyen kitle karşısında bir kimlik sorunu taşıyıcısıdır (Indick, 2007).

Selen Küskü Kurt'un, "Witch as Reflection of Woman Over Time" isimli yüksek lisans tezinde belirttiği üzere, her ikisi de "öteki" olan kadın ve cadı, filmlerdeki cadının oluşumuna katkıda bulunmuştur. Kurt, kategorilere ayırarak incelediği filmlerde yapmış olduğu analizler doğrultusunda, sinemadaki cadının batı toplumundaki kadının bir yansıması olduğu önermesini irdelemiştir (Küskü Kurt, 2008). Küskü Kurt'un tezi, Anadolu kültüründe cadı olgusu ve Türk sinemasına yansımalarını kapsamamaktadır.

Bulunan en eski yazılı kaydı M.Ö. 931-721 yıllarındaki 1. Samuel İncili'nde görülen ancak tam olarak ne zaman ortaya çıktığı bilinmeyen "Cadı" kavramı (Johnston, 2024), sinemanın ilk yıllarından beri yoğun bir şekilde kullanılmış tarihsel bir olgudur. Çeşitli altyapılardan gelebilen bu tür imgeler, farklı kültürlerde aynı etkiyi her zaman yaratmayabilmektedir. Dolayısıyla, bu duruma cadı-sinema ekseninde bir araştırma yapmanın literatüre katkı sağlaması hedeflenmiştir.

Bu çalışmanın problemi, cadı imgesinin tarihsel-kültürel kökenlerinin ve Türk sinemasındaki temsillerinin nasıl şekillendiği ve bu temsillerin yerel inanç sistemleriyle nasıl ilişkilendirildiğine bir yanıt aramaktır.

1.2 Amaç

Bu çalışmanın amacı, Tarihte cadı imgesinin izlerini sürmek ve Türkiye ile Dünya sinemasındaki temsil biçimlerini irdelemek; sinemada ne şekilde karşılık bulduğuna yanıt aramaktır. İnsanların belirli imgelere bakışı, o imgenin kendi kültürel tarihinde ne şekilde yer aldığıyla şekillenebilmektedir.

Yapılan literatür taramasında, Türkiye'de "Cadı" imgesi üzerine yapılan ve bu olguyu sinema ile ortak bir paydada buluşturan araştırmaların sınırlı olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda araştırmanın amacı, sinemadaki cadı sunumu üzerine yapılan araştırmaların sınırlı olduğu literatüre, tarihsel-kültürel perspektiften bir katkıda bulunmaktır. Cadı kavramının Türkiye'deki karşılığı ve ne şekilde algılandığı, sinemaya yansımaları üzerinden değerlendirilmiştir.

Bu amaçla cevaplandırılmaya çalışılan sorular şunlardır:

1- Cadı imgesinin tarihsel kökenleri nelerdir?

2- Dünya sinemasında cadı imgesi nasıl temsil edilmektedir?

3- Türk sinemasında cadı imgesi ne şekilde yer bulmaktadır?

4- Cadı imgesinin sinemadaki kullanımında kültürel kodlar nasıl etkili olmuştur? Bu imgelerin sinemadaki temsil biçimleri ne gibi toplumsal ve kültürel mesajlar içermektedir?

1.3 Önem

Toplumun bir yansıması olarak sinema, toplumu biçimlendiren, bunun yanında alternatifler sunan, düşündüren, sorgulatan, eğlendiren bir kitle iletişim aracıdır. Büyük kitleleri kapsayan sinema, toplumsal sorunların sinema filmlerinde sorunlaştırılması bağlamında yaşanılan toplumun kültürel, sosyal, ekonomik, siyasi koşullarının da bir yansımasını oluşturmaktadır (Tecimer, 2006). Kitlelerin odağındaki beyaz perdede, azınlık ile çoğunluk arasındaki farkındalığı da arttırabilir. Böylece sinemayı "ötekiler" ile konuşurken başka kültürlerin sinemadaki temsili de tartışmaya açılmış olur.

Sinemada kültürel imge kullanımları üzerine yapılmış olan çeşitli akademik çalışmalar olsa da, özellikle Türk sinemasında cadı imgesi üzerine yapılan çalışmaların kısıtlı olduğu görülmüştür. Cadı imgesinin eski anlatılarla dilden dile aktarıldığı ve tarihi kaynaklarda da sıklıkla yer aldığı düşünülürse, Türk sinemasındaki kullanımları üzerinde durmanın da literatüre katkı sağlayabileceği öngörülmüştür. Bu tür imgelerin farklı ülke kültürlerindeki algılanış biçimlerinin farklılığı, bu araştırmanın yapılmasında itici bir güç olmuştur. Bu bağlamda, filmler aracılığıyla cadı imgesine bakış değerlendirilmiştir.

Bu doğrultuda bu çalışmanın önemi, Türk sinemasında cadı imgesinin tarihsel ve kültürel bağlamlarda nasıl temsil edildiğini inceleyerek bu alandaki literatüre katkı saylayacağının düşünülmesidir. Böylece, bu tür imgelerin toplumsal bellekte varoluş biçimleri ve sinemadaki temsillerinin toplum için ne ifade ettiği daha iyi anlaşılabilecektir. Türkiye'de cadı imgesinin sinemadaki temsilleri üzerine akademik çalışmaların kısıtlı olması, bu araştırmayı önemli kılmaktadır. Sinema, toplumların inançlarını ve kimliklerini yansıtan bir araç olarak, cadı gibi güçlü evrensel imgelerin toplumsal ve kültürel algılar üzerindeki etkisini anlamaya olanak tanımaktadır. Böylece, filmlerde yer alan karakterlerin temsil biçimleri de tartışmaya açılmış olur.

1.4 Varsayımlar

Araştırmamıza konu olan filmlerde, sözlü olarak dile getirilmese dahi, cadı imgesinin görüntü kodları ve özelliklerini yansıtıyorsa veya bu imgeye ait kodları yoğun bir biçimde bulunduruyorsa, araştırmamızda yer almaya uygun bir film olduğu varsayılmıştır.

Cadı imgesinin özellikleri, kültürel ve tarihsel bağlamlara bağlı olarak değişmekle birlikte, bazı ortak temalar ve betimlemeler bulunmaktadır.

Bu kodların çözümlenmesi şu kriterler altında toplanmıştır:

1- Doğaüstü Güçler: Cadılar genellikle büyü yapabilen, doğaüstü güçlere sahip kişiler olarak tasvir edilirler. Bu güçler arasında geleceği görme, lanetleme, iksir yapma, iyileştirme gibi yetenekler bulunmaktadır (Clark, 1999, s. 35-40).

2- Fiziksel Betimlemeler: Cadılar sık sık yaşlı, çirkin, buruşuk yüzlü, sivri şapkalı, büyük burunlu, çalı süpürgesi ve kara kedileri olan kadınlar olarak betimlenir. Bu betimlemeler,

özellikle Avrupa folklorunda yaygındır. Bazı betimlemelerde de çok güzel, erkekleri baştan çıkaran genç bir kadın biçimde tasvir edilebilirler. (Purkiss, 1996, s. 82-90).

3- Kadınlık ve Cinsiyet Rolleri: Cadı imgesi, kadınlık ve cinsiyet rolleriyle yakından ilişkilidir. Cadılar genellikle kadın olarak tasvir edilir ve cadılıkla suçlanmak, tarih boyunca özellikle kadınlara yönelik bir zulüm aracı olmuştur (Roper, 1994, s. 112-120).

4- Hikâye Akışındaki Yeri

Biçimsel ve içeriksel yönden bütünlüklü bir bakış açısı sağlayabilmek adına, bu özellikler irdelenerek araştırmaya konu olan sorulara cevap bulmak hedeflenmiştir.

1.5 Sınırlıklar

Dünyadaki örneklem grubumuzda yer alabilecek filmlerin sayıca fazla olması ve Türkiye'de bulduğumuz karşılıklarının 3 adet ile sınırlı olması sebebiyle, araştırmada yan karakter olarak "Cadı" imgesini sunan Türk filmlerine de yer verilmiştir.

Bu bağlamda, cadı imgesini konu edinen Türk filmleri olarak, "Minik Cadı" (Nejat Saydam, 1975) ve "Tatlı Cadının Maceraları" (Ertem Göreç, 1975) filmleri tespit edilmiştir.

"Tatlı Cadı" (Volkan Kayhan, 1975) filminin kayıp film statüsünde olması sebebiyle bu film, araştırmada yer almamıştır.

Cadı imgesine yan karakter olarak yer verdiği tespit edilen Türk filmleri ise şunlardır: "Tarkan: Gümüş Eyer" (Mehmet Aslan, 1970), "Tarkan: Altın Madalyon" (Mehmet Aslan, 1972) ve "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" (Ezel Akay, 2006). Bulguları desteklemek amacıyla ve örneklemin daha kapsayıcı olabilmesi adına bu filmlerdeki "Cadı" karakterler de incelemeye tabii tutulmuştur.

1.6 Tanımlar

Mit: Nesilden nesile aktarılan ve zamanla değişime uğrayan; Tanrılar, tanrıçalar veya evrenin doğuşu hakkında hikâyeler içeren, hayal ürünü bir anlatıma sahip halk masallarıdır. Kültürlerin inanç sistemlerini ve dünya görüşlerini yansıtan hikâyelerin

bütünüdür. Sözlü kültürde yer almış, zamanla yazılı hale gelmiş anlatılardır (Leeming, 2005, s. 1-5).

Kültür: Kültür, toplum üyeleri tarafından paylaşılan, nesilden nesile aktarılan, insanların davranışlarını, inançlarını, değerlerini ve maddi üretimlerini şekillendiren bilgi, sanat, ahlak, kanun, gelenek ve görenekler bütünüdür (Tylor, 2010, s. 1-2).

İmge: Edebiyatta ve sanatta imge, bir nesneye, duyguya veya fikre gönderme yaparak okuyucunun zihninde güçlü bir izlenim bırakan bir grup kelime veya kelime öbeğidir. Temel amacı okuyucunun onu okurken derinlemesine düşünmesini ve hissetmesini sağlamaktır (Günay, 2008, s. 6).

Simge: Bir düşünceyi, fikri veya nesneyi temsil eden ve belirli bir kavramı ifade eden, bilinen bir anlamı olan görünür bir işarettir. Ortak bir fikir birliği veya gelenek yoluyla belirli bir anlamı ileten ve belirli bir nesneyi, süreci veya işlevi ima eden kabul edilmiş bir işarettir (Eliade, 1992).

İkon: Dini veya kutsal bir figürün temsili olarak kullanılan bir resim, heykel veya başka bir sanat eseridir (Cevizci, 2003).

Sinematografi: Sinematografi, film ve video prodüksiyonları için kamera çalıştırma teknikleri, ışıklandırma ve gerekli çekimleri yakalama yöntemlerini kapsayan, sinema sanatıyla ilgili bir terimdir. İstenilen görsel anlatımı oluşturmak için kamera açıları, çekim kompozisyonu, aydınlatma tasarımı ve özel efektlerin kullanımı gibi çeşitli unsurları içerir (Ascher ve Pincus, 2013).

Arketip: Arketip, farklı kültür ve çağlarda yinelenen, ortak insan deneyimlerini temsil eden evrensel bir sembol, karakter veya kalıptır (Cevizci, 1999, s. 77).

Prototip: Çeşitli teorik çerçeveler içinde sıklıkla temel bir model veya ideal bir örnek olarak hizmet eden temel bir kavramdır. Bir kavramın orijinal veya en tipik örneğini temsil eder, sonraki formları ve varyasyonları göstermek ve analiz etmek için kullanılır (Cevizci, 2003).

Toplumsal cinsiyet: Toplumsal cinsiyet, kültürler ve toplumlar tarafından erkekler, kadınlar ve diğer cinsiyet kimlikleri için uygun görülen roller, davranışlar, faaliyetler ve

beklentiler anlamına gelir. Aynı zamanda erkek ve kadın gibi ikili kavramlara dayanmayan kimlik çeşitliliğini de ifade eder. Toplumsal cinsiyet, erkek ve kadın bedenleri arasındaki fizyolojik farklılıkları içeren biyolojik cinsiyetten farklıdır (Cevizci, 1999, s. 849).

Mizojini: Kadınlara yönelik ayrımcılık, değersizleştirme ve şiddet eylemlerini, kadınlardan hoşlanmama durumlarını tanımlar. Kadınların yeteneklerini küçümsemek, kadınları nesneleştirmek ve kadın haklarını ve eşitliğini baltalayan sterotipleri sürdürmek de dâhil olmak üzere bir dizi davranış ve tutumu kapsayan bir terimdir (Federici, 2018).

Teolog: Dini inançlar ve dini inançla ilgili uygulamalar hakkında yapılandırılmış bir araştırma olan teoloji konusunda uzmanlaşmış kişidir. Dini doktrinlerin, metinlerin ve geleneklerin eleştirel analizini, yorumunu ve gelişimini gerçekleştirir (Cevizci, 2003).

Metafor: Bir şeyi başka bir şey olarak tanımlamak için kullanılan ve benzerliklerine dikkat çeken anlatım biçimidir (Cevizci, 2003).

Femme Fatale: Genellikle güzelliği ve cazibesiyle erkekleri kendine çekerek onları tehlikeli durumlara sürükleyen, çıkarcı ve gizemli kadın figürleri tanımlamak için kullanılan bir söylemdir. Femme fatale, klasik edebiyat, film, ve sanat eserlerinde sıkça rastlanan bir arketiptir (Meade ve Wiesner-Hanks, 2006, s. 264).

2. CADI İMGESİNİN TARİHİ

Tarih yazımlarında uygarlık, ataerkil sisteme girişle birlikte başlamaktadır. Özel mülkiyetin doğuşuyla beraber eşitlikçi kabile toplumları, yerini çeşitli hiyerarşiler içeren toplum biçimlerine bırakmıştır. Bireyler arasında eşitsizlik düzeni hâkimken, cinsiyetler arası eşitlik de doğal olarak kaybolmaya yüz tutmuştur. Özellikle yaşamın devamını sağlayan kadın, topluluğun devamı için önemli bir sömürü kaynağı haline getirilmiştir (Erbil, 2007). Bu yapının devamlılığının sağlanması için ise nesiller boyu sürecek bir tahakküm başlamış; çeşitli din ve hukuk düzenleri geliştirilerek eleştiriye kapalı yapılar oluşturulmuştur. Özellikle din kurumu iyi kadın/kötü kadın tanımlamalarını hayata geçirerek, "cadılık" gibi bir kavramın güçlenmesine sebep olmuştur (Dely, 1996).

Oldukça geniş bir araştırma alanı sunan cadılık kavramının kökenleri Antik Yunan'a kadar dayansa da, yükseliş döneminin Ortaçağ Avrupa'sında olduğu söylenebilir. Hristiyanlık inancı ile beraber daha çok kadınlarla ilişkilendirilmeye başlanan cadılık inancı, onlarca kadının vahşice öldürülmesine yol açmıştır. O dönemde kabul gören toplumsal cinsiyet normlarına uymayan kadınlar (bağımsız, güçlü, fazla güzel veya çirkin olarak görülen, bekâr, anne olmayan, yaşlı…) genellikle hedef gösterilmeye açık bir konumda kalmışlardır (Aksan, 2013, s. 359-362). Cadıya atfedilen tüm bu özellikler, dönemin "ideal kadın" algısının tam zıttı üzerine oturtulmuştur. Özellikle Ortaçağ'da gerçekleşen cadı avları, edebiyat, sanat ve popüler kültür alanlarındaki cadı imgesinin de şekillenmesine sebep olmuştur.

Araştırmada, genellikle kadınlarla özdeşleştirilen cadılık kavramının kökeninin izlerini sürerken, ataerkil düzene geçiş ve zaman içinde değişime uğrayan toplumsal cinsiyet rollerine değinmek elzem bir durumdadır. Antik Yunan'dan itibaren şekillenmeye başlayan "Cadı" figürünün değişimleri ve geçmişteki imgelerden beslenerek günümüze kadar bıraktığı iz düşümü tartışılacaktır. Bu bağlamda, kadına bakıştaki değişimin aşamalı olarak irdelenmesi ve "Cadı" figürünün ortaya çıkmasındaki etkenler üzerinde durulması, bu kavramın içeriğinin anlaşılmasında oldukça yol gösterici bir konumdadır.

2.1 Avcı Toplayıcı Dönemde Kadın

"Homo Sapiens" olarak tanımlanan İnsan, Paleolitik Çağ'ın başlarında henüz temel ihtiyaçlarını karşılama evresindeydi. Doğal olarak yaşama içgüdüsü ağır basarken, kadın ve erkek ayrımı oluşmamış; avlanma, vahşi hayvanlardan korunma gibi temel beceriler ortak bir şekilde karşılanmıştı. Özel mülkiyet kavramı ortaya çıkana kadar da, bir cinsiyetin ötekine tahakküm kurması henüz kendini göstermemişti (Coşkun, 2019, s. 3).

Avcı Toplayıcı Dönem yani Paleolitik Çağ, kaynaklarda üç aşamada incelenmektedir. Bunlar; Alt, Orta ve Üst Paleolitik Çağ olarak ayrılmaktadır (Monnier, 2006, s. 709). Avcı toplayıcı dönemde kadının konumunu değerlendirebilmek için bu ayrımlar izlek olarak takip edilebilir.

J.J. Campbell, insana ilişkin bilinen en eski yaşam biçimini şu satırlarla dile getirmektedir: *"Yenecek bitkilerin yetiştirilmesi, toprağın ekilmesi, bahçecilik ve hayvanların evcilleştirilmesinden önce, dünyadaki tüm insan toplulukları yiyecekleri ya topluyor ya da avlıyordu"* (Campbell, 2020, s. 38). John Zerzan ise henüz bitkilerin yetiştirilip, hayvanların evcilleştirilmediği tarım öncesi kafile toplumlarının kendi besinlerinin %80'ini toplayıcılıktan, %20'sini ise avcılıktan sağladıklarına ilişkin verilere dikkat çekmektedir. Alt Paleolitik dönemde kadınlar besin ihtiyacının büyük çoğunluğunu karşıladığı için, kafile toplumumun hareketlerini ve geçici konaklama yerlerini belirleyen de yine kadınlar olmuştur. Ayrıca tarım öncesi halkların kullandığı taş aletleri her iki cinsiyetin de ürettiklerine dair kanıtlar bulunmaktadır (Zerzan, 2013b, s. 23-24). Dolayısıyla alet üretimi konusunda bir cinsiyet ayrımının bulunmadığı görülmektedir.

Buna ek olarak söz konusu dönemde cinselliğin tamamen içgüdüsel olarak yaşanmakta olduğu ve düşünsellikten uzak olduğu varsayılmaktadır. Bu dönem insanının, cinsel ilişki ile kadının hamile kalması arasında bir bağ kuramadığı düşünülmektedir (Michel, 2000, s. 14). Doğurgan yapısıyla toplumun devamlılığını sağlayan dişi, bu özelliğin getirisi olarak yaşamın devamını garantileyen bir kimlikle algılanmış ve bu durum onu değerli kılmış olmalıdır.

Engels'e göre, Mitolojideki tanrıçaların rolü *"Kadınların daha özgür, daha saygıdeğer bir duruma sahip oldukları daha eski bir çağı"* betimlemektedir (Engels, 2012, s. 27). Özgürlük, saygınlık ve söz sahibi olma durumunun, kadının kabile ekonomisinde üstlendiği rol ile yakından ilişkili olduğu söylenebilir.

Haviland bu durumu, *"Kadının erkeğe oranla ekonomiye daha fazla katkıda bulunduğu toplumlarda evreni yöneten ilahlar da tanrıçalar olacaktır"* sözleriyle betimlemiştir (Haviland, Prins, Walrath, ve Mcbride, 2017, s. 413). Pek çok antropolog da kadınların avcı-toplayıcı gruplardaki statüsünün, diğer toplum biçimlerine göre daha yüksek konumda olduğunu doğrulamaktadır (Zerzan, 2013a, s. 34).

Orta Paleolitik dönemde, toplulukta kadının değerli görülme sebepleri bir önceki dönemle aynı sayılabilir. Bunlara ek olarak, zaman içerisinde edinmiş olduğu birikimler vasıtasıyla kadınların işlevlerinde daha da ustalaştığı söylenebilir. Çocuğu doğuran ve yetiştiren, bitkilerden anlayan, beslenme ve şifacılık faaliyetlerinde bilgili bir konumda olan kadının bu özellikleri onu toplum içinde güçlü bir konuma getirmiştir (Erbil, 2007).

Helmut Uhlig, kadınların toplumsal yaşama dinamizm sağlayan işlevlerini şöyle aktarmaktadır:

> Hayatın akışını, sürekliliğini ayarlıyor ve sorunlara çözüm buluyordu. O, çocuk doğuruyor, besliyor ve günlük hayatın güç şartlarına hazırlıyordu. Beslenme sorununun güvence altına alınması da büyük oranda ona bağlıydı. Çünkü bitkileri, meyveleri ve küçük hayvanları toplayan oydu. Konaklama yapılan ya da kışın geçirildiği yerlerde çevreyi gözetlemek ve balık avlamak da onun görevleri arasındaydı. O, meyve cinslerini, yabani tahılları, mantarları çok iyi tanıyordu. Bütün bunların sonucu olarak itibarının yükseldiği, hatta belki de bazı özel güçlere sahip olduğu yolunda bir inancın geliştiği ve bu gücün sonradan büyü yeteneği olarak kabul edildiği şüphesizdir. Yine o, bazen özellikle avlanma sırasında hayvanların saldırısına uğrayan veya hastalar ve sık sık çarpışmalarda yaralanan erkekler için gerekli olan ilaçları da biliyordu (Uhlig, 2001, s. 30).

Uhlig'in işaret ettiği özellikler, aslında cinsiyete dayalı bir işbölümünün oluşmaya başladığını da göstermektedir. Orta Paleolitik Çağdan, Üst Paleolitik Çağa geçiş

sürecinde ortaya çıkan cinsiyete dayalı ayrışma ve iş bölümü, özellikle Üst Paleolitik Çağda tam anlamıyla artış göstermeye başlamıştır.

Yaklaşık 35 bin yıl önceki ilk mağara sanatında yer alan eril ve dişil işaretler, Üst Paleolitik Çağ'da oluşan cinsiyet bilincini göstermektedir. Bu mağara resimlerinde avcının rolü erkeklerle ilişkilendirilirken, avcılığın gerektirdiği vasıflar da yine erkek cinsiyetine atfedilmektedir (Zerzan, 2013b, s. 25). Ayıca ilk heykelcilik örneklerine de bu dönemde rastlanmaktadır. Abartılı cinsel organ tasvirleriyle yapılmış olan "Venüs" heykelleri (Bkz. Şekil 1), bu döneme özgü yerleşim alanlarının çoğunda karşımıza çıkmaktadır. Ne amaçla yapıldıklarına ilişkin çeşitli varsayımlar bulunsa da, verimlilik simgesi olarak dinsel ve büyüsel törenlerde kullanılmış olabilecekleri düşünülmektedir. Bu heykeller, kadına "Tanrıçalık" gibi farklı bir kimliği de kazandırmıştır. Çıplak olarak tasvir edilen Venüs heykelleri, hem yaşamın taşıyıcısı hem de erkeği çağıran bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu işlevleriyle kadın bedeninin büyülü olarak görüldüğü ve doğa ile ilişkilendirildiği söylenebilir. Buna karşın erkek ise, işlevsel rolleriyle ön plana çıkmaktadır (Erbil, 2007).



Şekil 1. "Willendorf Venüsü" heykeli (M.Ö. 24.000-22.000) Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Avusturya (www.thecollector.com)

Erbil'e göre avcı-toplayıcı dönemin son zamanlarını kapsayan Mezolitik (Orta Taş) toplum düzeninde de durum pek farklı değildir. Örneğin, eş seçiminde ekonomide

egemen role sahip olan kadın kendi klanında kalırken; erkek klan değiştirmek durumundadır. Neslin devamını sağlayan ve klanının çıkarları açısından önemli bir konumda olan kadın, klanından ayrılmadan başka klandan eş seçebilmektedir (Erbil, 2007, s. 38).

Campbell, avcı ve toplayıcı toplumlar arasındaki farka değinmektedir. Toplayıcılığın ön plana çıktığı tarım öncesi toplumlarda herkes yiyecek toplayabilmektedir. Dolayısıyla bireyin başarısının kutsanması söz konusu değildir. Öte yandan daha yakın bir döneme ait bir toplum tipini oluşturan "geniş alan avcılarının" toplumunda bireysel av başarısı ön plana çıkmakta ve övgünün büyük kısmı erkeğe gitmektedir. Bu kültürlerde kadınların genellikle erkek avcılara destek verdikleri görülmektedir (Campbell, 2020, s. 38-39).

2.2 Yerleşik Hayata Geçiş ve Tahakküm Kurulan "Doğa Ana"

Avcı-toplayıcı toplumlarda, hayvanlar ve insanlar arasında keskin bir hiyerarşi bulunmamaktadır (Noske, 1989). Aynı şekilde, insanlar arasında da cinsiyete veya statüye bağlı bir hiyerarşi durumuna pek rastlanmamaktadır. Kadınların ekonomide aktif bir rol oynadıkları bu dönemlerde, cinsiyete dayalı iş bölümleri olmasına rağmen, eşitlikçi bir toplum yapısı vardır (Zerzan, 2013a, s. 31). İnsanlık tarihi boyunca, avcı-toplayıcı toplumlardan tarım toplumlarına geçiş, birçok sosyal ve kültürel değişime yol açmıştır. Bu değişim aynı zamanda kadının toplum içindeki statüsünü de etkilemiştir. Avcı-toplayıcı dönemde kadınlar önemli bir rol oynarken; tarımın keşfiyle birlikte üretimin büyük çoğunluğu erkeklerin kontrolüne geçmiştir. Dolayısıyla tarım toplumlarında, erkekler daha fazla güce ve otoriteye sahip olmuş, kadınların toplumsal statüsü azalmış ve ataerkil bir toplum yapısı oluşmuştur. Ayrıca kadınların üreme, emzirme ve çocuk bakımı gibi biyolojik özellikleri, ev işleri ve çocuk bakımı gibi işlerde daha fazla yer almalarına yol açmıştır (Berktay, 2012).

Daha önce hiçbir türün uğramadığı bir şekilde hızlı ve köklü bir değişime uğrayan insan, doğayı kontrol arzusuyla kısa sürede sembolik kültürün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Diğer yabanıl türlerle denge içinde yaşanan uzun bir süreden sonra, insan kendini ayrıştırmış ve yeni bir yaşam biçimine uyum sağlamıştır. Dil, ritüel ve sanat aracılığıyla yapılan öz evcilleştirme, akabinde bitkilerin ve hayvanların evcilleştirilmesinde esin kaynağı olmuştur. Doğayı işleme durumu, tahakküm kurma güdüsünü beslemiş,

görünürde daha kolay bir yaşam biçimi sunmuş ve dolayısıyla birçok toplumda hızlıca benimsenmiştir. Toplumsal hiyerarşinin temellerini kuran tarım: Rahipler, krallar, ağır çalışma koşulları, cinsel eşitsizlik ve savaş gibi çeşitli sonuçlara yol açmıştır (Wymer, 1981). Aynı zamanda avcı-toplayıcı dönemde insanlar çok çeşitli bitki ve hayvanlardan oluşan değişken bir beslenme biçimine sahipken, tarım toplumlarında bu çeşitlilik yoğun bir azalmaya maruz kalmıştır. Çünkü yerleşik toplumlar, sadece yetiştirdikleri bitkiler, evcilleştirdikleri çiftlik hayvanlarıyla beslenmeye başlamıştır (Zerzan, 2013a).

Tarım devriminde, evcilleştirilmiş hayvanlar ve tarım aletlerinin kullanılmasıyla birlikte üretim hızlanmış ve üretim miktarının da artmasıyla birlikte ihtiyaç fazlası ürün ortaya çıkmıştır (Erbil, 2007, s. 57). Dolayısıyla hayvanlar ve toprak mülkiyete dönüşmüş, bunun sonucunda sayının icadı gerçekleşmiştir. Sayının icadı, insanın doğaya bakışını değiştirmiş, onu egemen olunacak bir varlık olarak görmesini körüklemiştir (Zerzan, 2013a, s. 24). Üretimin hızlanmasının bir sonucu olarak ortaya çıkan üretim fazlası ürünler, üreticisini zenginleştirmiştir. Bu durum sonucunda da eşitlik ilkesi geri planda kalmaya başlamıştır. Kullanılan aletlerin mucitlerinin erkekler olması ve onu kullanan kişilerin de yine erkekler olması, onlara kabile ekonomisinde önemli bir yer kazandırmıştır (Engels, 2012).

Çatalhöyük bulgularını değerlendiren İndirkaş, tarım toplumu insanının doğum ve cinsellik arasındaki bağı keşfetmiş olduğunu vurgulamaktadır. Yunan adalarında keşfedilen Neolitik döneme özgü erkeklik organının kutsanma seremonileri de bu bağlamda değerlendirilebilir. *"Erkekten gelen tohumlarla hamile kalan dişi"* metaforu doğrultusunda kadın, toprakla özdeşleştirilmiş ve toprağa kurulan tahakküm, aynı şekilde kadını da etkilemiştir (İndirkaş, 2001, s. 1). Tarım toplumlarında artan işgücü ihtiyacı sebebiyle, kadınların doğurganlıkları çok daha önemli hale gelmiş ve kadınlar toplumun işgücü üreticisine dönüşmüştür. Bitkiler ve hayvanlar gibi kadınlar da, tarımın başlamasıyla birlikte evcilleştirilmeye tâbi tutulmuştur (Zerzan, 2013a, s. 31-37). Erkekler fiziksel güç gerektiren işlerde çalışırken, üreme ve çocuk bakımı gibi görevleri olan kadın ekonomideki işlevsel rolünü kaybetmiştir. Yerleşik düzene geçişle birlikte kurulan bu yeni düzen kadını ikinci plana atmış, erkeğin ise toplumda daha fazla güç kazanmasına neden olmuştur. Bu durumun bir sonucu olarak, artık evlilik durumunda erkek kendi klanında kalırken, kadın klan değiştirmeye başlamıştır (Erbil, 2007, s. 60).

Üretimin hızlanmasına bağlı zenginleşmenin bir sonucu olarak "özel mülkiyet" kavramının da oluşmaya başlamasıyla birlikte, mülkiyet ve miras hakları da erkeklerin eline geçmiştir. Erkekler toprak sahibi olduklarından, toplumsal konumları da yükselmiştir. Kadınların miras hakkı ise sınırlı kalmıştır. Aile kavramı ataerkil çerçevede şekillenmeye başlamış, oğulların miras hakkı güçlenmiştir (Berktay, 2019, s. 24). Öte yandan mirasın oğullara devredilmesi, babası belli çocuklar gerektirdiği için, kadının tek eşli olmasını gerektirmiş, ancak erkek için herhangi bir kısıtlama yaratmamıştır. Bu bağlamda kadının aile içindeki önemi de düşüşe geçmiş, nüfus artışında araç olarak kullanılan bir konuma itilmiştir (Engels, 1986, s. 67).

Tüm bu gelişmeler neticesinde, cinsel kimliklerin oluşumunun toplumsal ve kültürel olarak inşa edildiği anlamına gelen "Toplumsal Cinsiyet (Gender)" kavramı ivme kazanmaya başlamıştır. Zamanla birçok toplumun normali haline gelen kalıplaşmış cinsiyet rolleri, etkisini tarih boyunca hissettirmiştir (Berktay, 2012). Örneğin günümüzde bile kız çocuğuna ev işleri öğretilmesi, erkek çocuktan bu işlerin beklenmemesi gibi durumlar ataerkil aile yapısının tezahürü sayılabilir. Bu ve benzeri öğretiler ile çocuklar toplumsal cinsiyet rollerine uygun kalıplarda yetiştirilmekte, bu durum da tarih boyunca üretilen sözlü ve yazılı kültürde, masallarda, dini anlatılarda vb. sıkça işlenmektedir. Ataerkil düzene karşı çıkan kadın cadı olmakla ithaf edilmekte, hatta öldürülmektedir.

2.3 Cadı İmgesinin Kökeni

Tüm çağlar boyunca büyü ve büyücülük karşımıza çıkan dikkat çekici bir fenomendir. Antik çağa doğru uzanan süreçte, kadınların doğa ile özdeşleştirildiklerine, sahip olduklarına inanılan ve onlara atfedilen büyüsel güçlere önceki bölümlerde değinilmiştir. Cadı imgesine tarihsel bir bakış attığımızda da öncelikle büyü ve büyücülükle yakından bir ilişki içerisinde olduğu görülmektedir.

Rasyonel düşüncenin henüz egemen olmadığı eski dönemlerde yaşayan insanlar, kendi varlıklarını, yaşadıkları dünyayı ve evreni anlamaya çalışmışlardır. Bu insanlar, tüm bunların ardında her şeyden üstün bir güç ya da güçler olduğuna inanmışlardır. Ancak bilimsel bilgi ve akıl yoluyla henüz sorularına yanıt bulamadıklarından, bu sorulara kendi hayal gücü ve duygularıyla cevap verme yoluna gitmişlerdir. Bu bağlamda mitler,

temelde evrenin yaratılışı ve tanrılarla ilgili hikâyeler olarak ortaya çıkmıştır. Joseph Campbell mitleri, *"Tanrı, insan yaşamında ve evrende etkili olan motive edici bir gücün ya da değer sisteminin, bedeninizin ve doğanın güçlerinin kişileştirilmesidir. Mitler, insandaki ruhsal potansiyelin bir metaforudur ve bizim hayatımıza güç veren aynı kuvvetler, evrenin yaşamını da canlandırır"* şeklinde tanımlamaktadır (Campbell, 1991). Bu bağlamda cadı imgesinin de, mitlerden beslenerek günümüzdeki şekline büründüğü söylenebilir. Cadılık, köken olarak çok eskilere dayandırılabilecek bir imge olarak, tarihi kaynaklarda da çok sayıda yer edinmiştir. Kültleşen birçok cadı karakter bulunması ve çalışmada hepsine yer vermenin mümkün olmaması sebebiyle, bu alt başlık altında farklı kültürlerde gelişen bazı cadı prototipleri üzerinde durulmuştur.

Cadılar genellikte toplumda yer alan marjinal figürlerdir: Kadınlar, dışlanmışlar, yabancılar vb. olarak örneklendirilebilir (Aksan, 2013). Kirke Yunan mitolojisinde yer alan bir tanrıça olmasına rağmen, bu tanıma çok iyi uymaktadır. Kirke, büyü yapma ve iksir geliştirme gücüyle ön plana çıkmaktadır. Geçmişte çizilmiş olan resimlerde de, genellikle öne çarpan bu özellikleriyle tasvir edilmiştir (Bkz. Şekil 2). Doğadaki otları etkin bir şekilde kullanarak istediklerini gerçekleştirebilme yetisine sahiptir. Tanrılara kafa tutmuş ve bunun sonucunda bir adaya hapsedilmiş olan Kirke, her zaman kötücül yönleriyle anılmamaktadır. Yaptığı büyüler genellikle bir sebebe dayanmakta ve salt kötülük içermemektedir. Kaynaklarda genellikle cadı olarak tanımlanmamakla beraber, bu imgeye özgü özellikleri taşıdığı söylenebilir (Homeros, 2008, s. 184-195). Bu sebeple ilk cadı prototiplerinden biri olduğu iddia edilebilir. Sonraki yüzyıllarda imgeleşen cadı kavramının, düşmanlarını domuza çevirebilecek yeteneklere sahip Kirke gibi mitolojik tasvirlerden beslenmiş olabileceğini söylemek çok da iddialı olmayacaktır.



Şekil 2. "Kirke Büyülü Kupayı Sunarken" isimli tablo (1891, John William Waterhouse) Oldham Sanat Galerisi, Oldham (www.artrenewal.org)

Odysseia'nın çevirmeni Azra Erhat'a göre Kirke (Homeros, 2008, s. 35), Anadolu'nun ana tanrıçası olan, yine büyü güçleri ve doğayla ilişkileri olan Kybele'den esinlenilmiş olabilir. Bu doğrultuda, büyü inanışlarının kültürlerarası bir etkileşim içerisinde olduğu söylenebilir.

Antik Çağ'da, doğaya karşı geliştirilen tutumlarda yine bir takım değişiklikler yaşanmıştır. Antik Çağ'ın Yunan kültüründe doğa, erkeklerin yüksek varlıklarına karşı bir tehdit olarak algılanırken, kadınlar ise doğanın cisimleşmiş hali olarak görülmüşlerdir (Holland, 2019a, s. 29). Bu bağlamda doğaya içkin bir anlayış, yerini doğa karşıtlığına ve doğa-insan mücadelesine bırakırken, doğayla ilişkilendirilen kadınlar da, toplumsal düzende arka plana itilmişlerdir. Doğa karşıtı görüşler etrafında şekillenen yeni kültürler, beraberinde kadınların ötekileştirildiği yeni yaradılış söylencelerini doğurmuştur. Özellikle Antik dönemin Yunanistan ve Filistin coğrafyasında ortaya çıkan yaradılış öyküleri, ilerleyen dönemlerde diğer kültürlere de etki etmiş ve küçük çaplı değişikliklere uğrayarak kendine yer bulmuştur (Berktay, 2012).

Yahudilik anlatılarında yer alan Lilith karakteri de kimi kaynaklarda cadıya referans olarak gösterilmektedir. Karakterin benzer varyasyonları Sümer, Babil ve Asur mitolojilerinde de yer almaktadır. Yahudi öğretisine göre Lilith, Adem'in ilk eşi olarak yaratılmıştır. Daha sonra yerine geçen Havva karakterinden farklı olarak, Adem'in kaburgasından değil, onunla aynı hamurdan yaratılmıştır. Ancak Adem ile eşit olmayı talep ettiği ve bu beklentisi karşılanmadığı için Cennet Bahçesi'ni terk etmiş ve daha sonra iblislerle ilişkilendirilen bir varlık haline gelmiştir. Aynı zamanda kimi kültürlerde, bebeklere zarar verme amacı güden bir karakter olduğuna inanılmıştır (Martin, 2009, s. 49). Bu inanca göre ebeveynler, bebeklerini Lilith'ten korumak için yatıştırıcı şarkılar söylemişlerdir. Bazı mitoloji yorumcularına göre, İngilizce'deki "lullaby" (ninni) kelimesi de bu koruyucu şarkılardan türemiştir. Kelimenin, Lilith'i yatıştırmak ve bebekleri ondan korumak amacıyla söylenen "Lilla, abi" (Lilith git) ifadesinden türediğine inanılır. Ancak, bu açıklama daha çok folklorik ve mitolojik bir yorumdur (Patai, 1990). Lilith, özellikle kadınların bağımsızlığı ve isyanı ile özdeşleştirilmiş, zamanla kötülüğün ve karanlık dişil güçlerin bir sembolü olarak görülmüştür. Modern kültürde ise bazen feminist bir ikon olarak da yorumlanmıştır.

Filistin coğrafyasındaki Yahudi geleneğinde Havva karakteri yasak meyveyi yiyerek insanların cennetten kovulmasına neden olurken; Yunan geleneğinde açılmaması gereken bir küpü açarak insanları çalışmaya, yaşlanmaya, hastalanmaya ve acı içinde ölmeye mahkûm eden Pandora karakteri ortaya çıkmıştır (Holland, 2019b, s. 27-29). Her iki karakterde de ortak olan özellik, insanların başına gelen tüm kötülüklerin kaynağı olarak kadınlara işaret ediyor olmalarıdır. Doğa karşıtlığı, kadınların baskı altına alınması fikrini güçlendirirken, yine kadınlarla özdeşleştirilen büyüsel güçlerin de zaman içerisinde yerini cadı imgesine bırakacak biçimde değişime uğramış olduğu görülmektedir.

Antik dönemde doğaüstü güçlere sahip olanları tanımlamak için "Magus" kelimesi kullanılmaktadır. Kelime kökeninin antik Pers uygarlığına kadar uzandığı bilinmektedir. Söz konusu dönemde büyücülüğün genellikle tanrısal bir kökene sahip olmasından dolayı, Magus kelimesi ortaya çıktığı dönem itibariyle olumsuz bir anlam taşımamakta, kötülük amaçlı yapılan bir pratik olarak algılanmamaktadır. Ancak ilerleyen dönemlerde Magus, zarar verme amaçlı yapılan büyü anlamına gelen "Maleficus" içerisinde eriyerek olumsuz bir çağrışımla özdeşleşmiştir (Akın, 2008, s. 42).

Tarihi kayıtlarda ilk cadıya referans olarak Endor Cadısı gösterilmektedir. Endor Cadısı, falcılıkla uğraşan bir kadındır ve İsrail kralı Saul'un bir savaşta öleceği üzerine bir kehanette bulunmasıyla tanınmaktadır (Karaküçük, 2010, s. 44). Demir'e göre günümüzde sıklıkla "Endor Cadısı" olarak tanınan falcı kadının hemen hemen bütün sanat eserlerinde bu isimle adlandırılması tartışmalı bir konudur. Demir, bahsi geçen kadının İbranice'de "Öb" kelimesi ile anıldığına dikkat çekmektedir. Söz konusu kelime cadı anlamında değil, falcı veya kâhin anlamında kullanmaktadır. Bu bağlamda dönemin İsrail kralının başvurduğu falcı bir kadının "Endor Cadısı" olarak adlandırılması Demir'e göre son derece talihsiz bir karardır (Demir B. , 2019, s. 26).

Kehanette bulunma ve falcılık veya başka bir deyişle gelecekten haber verme eylemi, söz konusu olayın yaşandığı dönem şartlarında kötücül bir anlam ifade etmemektedir. İsrail kralının bizzat kendisinin fikirlerine danıştığı bir falcı kadının, günümüzde "Cadı" etiketiyle tanınması zaman içerisinde yaşanan değişimin ilk örneği olarak da okunabilir. Söz konusu değişimi William Sidney Mount'un 1828 tarihli "Kral Saul ve Endor Cadısı" adlı tablosunda da görmek mümkündür (Bkz. Şekil 3). Günümüzde Smithsonian Amerikan Sanat Müzesinde sergilenmekte olan bu tabloya göz atmakta yarar vardır. Söz konusu tabloda falcı kadının Kral Saul'a ölümünü haber verişi tasvir edilmektedir. Tablodan görüleceği üzere kadının çirkin ve yaşlı olarak tasvir edilmesi elbette tesadüf değildir.



Şekil 3. "Kral Saul ve Endor Cadısı" isimli tablo (1828, William Sidney Mount) Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi (https://americanart.si.edu)

Cadıların görünüşleriyle ilgili bugünkü algının oluşması Rönesans dönemine dayandırılmaktadır. Fransız şair Martin Le Franc'ın bir el yazmasında kullandığı cadı illüstrasyonlarının (Bkz. Şekil 4), süpürgeye binen cadı imgesinin oluşmasında büyük bir pay sahibi olduğu söylenebilir. "Le Champion des Dames" adlı el yazması 1451 yılına aittir. Burada kullanılan görsellerde iki kadın yer almaktadır. Çizimdeki kadınlardan biri bir çubuk üzerinde uçarken, diğeri bir süpürge ile uçmaktadır. Aynı zamanda bu iki kadın da, Katolik kilisesi tarafından kâfir olarak damgalanan, 12. yüzyılda kurulan bir Hıristiyan mezhebi olan Valdocular gibi başörtüleri takmaktadır (Eco, 2018, s. 203-216).



Şekil 4. "Le champion des dames" el yazmasında kullanılan illüstrasyonlar. 1451-Martin Le France. (https://www.wga.hu/html)

Alman ressam Albrecht Dürer'in yaratmış olduğu cadı resminin (Bkz. Şekil 5), bu imgelemin yaygınlaşmasında etkili olduğu söylenebilir (Sooke, 2014). Resimden görülebileceği üzere, kimi dini anlatılarda şeytanı temsil eden keçiye, ters bir şekilde binmiş olarak resmedilmiş olan cadı kadın, yaşlı ve çirkin olarak tasvir edilmiştir. Aynı zamanda elinde bir süpürge tutmaktadır.



Şekil 5. "The Witch" (1500, Albretch Dürer) Metropolitan Sanat Müzesi, New York (https://www.metmuseum.org)

Antropolog Robin Skelton'a göre, cadılar ve süpürgeler arasındaki ilişki çok daha geçmiş yüzyıllarda dayanmaktadır. Süpürge kullanımı tarlalarda yapılan pagan bereket danslarının bir parçasıydı. Bazı toplumlarda doğurganlık ritüelleriyle de bağlantılıydı. Kırsal kesim çiftçileri, ekinlerinin hızlı büyümesini sağlamak gibi çeşitli nedenler için ata biner gibi süpürgelere binerek dans ederlerdi (Skelton, 1995). Zamanla bu tür ritüellere bakışın değişmesiyle, süpürge alegorisi de cadılık inanışının bir parçası haline gelmiş olabilir. Verilen örneklerden de görülebileceği üzere, zaman zaman sanat eserleri de bu bakış açısını körüklemiştir.

Geleneksel cadı anlatılarına göre, büyüyle uğraşarak insanlara zarar veren cadının gücü, kendisinden kaynaklanmamaktadır. Cadı, sahip olduğu gücünü şeytana veya "demon" olarak tanımlanan kötücül varlıklara borçludur ve onların yardımı olmadığı takdirde hiçbir gücü yoktur (Akın, 2021, s. 114). Bu doğrultuda, geçmişte olumlu nitelikleriyle ön plana çıkan kadınlara ithaf edilen sihirli güçlerin, giderek olumsuz bir şekilde algılanmaya başladığı söylenebilir. Bu farklılık iki uç noktayı temsil ettiğinden, arada bir yanılsamanın olduğunu akla getirmektedir. Muhtemelen zararsız niyetlerle yapılan şifacılık uygulaması, tarihsel süreçte yanlış yorumlanmış ve zararlı bir uygulama olarak değerlendirilmiş olabilir. Bu durumda, doğaüstü güçlere sahip olduklarına inanılan ve sezgisel yetenekleriyle topluma yön verdikleri düşünülen kadınların, başlangıçta

kendilerine saygı duyulmasına yol açan özellikleri zamanla şeytanla iş birliği yapmakla suçlanmalarına ve kötücül nitelikler yüklenen bireyler haline gelmelerine neden olmuştur. Bu durum, planlı bir imaj zedeleme çabası kadar, tarihsel bir yanlış anlamanın sonucu da olabilir.

2.4 Hristiyan İnancında Cadılık

Önceki başlıklarda değinmiş olduğumuz cadı inanışlarının, Hristiyanlığın yayılmasıyla beraber yükselişe geçtiği söylenebilir. Ortaçağ öncesi Hristiyan inancında Tevrat'ın etkisi ve Hristiyan teologların yazıtları vasıtasıyla cadılara karşı bir bakış şekillenmeye başlamıştır. Bu vasıtayla büyüye karşı ciddi bir duruş sergilenmiş ve cadılık tehdit olarak görülmeye başlanmıştır. Tevrat ve Eski Ahit'te bunun izlerini sürmek mümkündür.

Örneğin, Tevrat'ta "Mısır'dan Çıkış 22:18'de *"Büyücü kadını yaşatmayacaksınız."* ifadesi bulunmaktadır. Levililer 20:27'de ise "*Cincilik yapan ve ruh çağıran ister erkek olsun, ister kadın olsun kesinlikle öldürülecektir. Onları taşlayacaksınız. Ölümlerinden kendileri sorumludur.*" denmektedir. Bu tür ayetler ve yasaklamalar, Hristiyanlık öncesi Yahudi toplumlarında büyüye bakış hakkında ipuçları sunmaktadır (Kieckhefer, 1995, s. 11).

Erken Hristiyanlık döneminde de, Yahudilik inancındaki cadı imajı takip edilmiş hatta yasaklar daha da katılaştırılmıştır. M.S. dördüncü yüzyılda İmparator Konstantin yeni yasasıyla her türlü büyüyü yasaklarken, bu dönemdeki Hristiyan topluluklar da, büyücülüğün kötücül bir eylem olduğuna inanmışlardır. Öte yandan Şeytan, tüm kötülüklerin sorumlusu olarak görülmüş ve bu da ilerleyen yüzyıllarda Şeytan'la işbirliği yapan cadı kadın inanışına zemin hazırlamıştır (Küskü Kurt, 2008, s. 12). Özellikle Hristiyan filozof ve teolog Aziz Augustinus, büyücülüğün her türünü şeytani ve kötücül olarak tanımlamış, insanları tanrıdan uzaklaştıran ve şeytana yönlendiren bir aldatmaca olduğunu savunmuştur (Russell, 1972, s. 22-23).

Birçok tarihçi tarafından Antik Çağ'ın bitişinin sembolü olarak anılan Hypatia'nın ölümü de, yayılmacı politikalar sergileyen Hristiyanlık dini ve onların "cadı" tanımlamaları sebebiyle gerçekleşmiştir (Erbil, 2007).

Antik dünyanın en ünlü filozoflarından biri olarak görülen Hypatia, Mısır'ın İskenderiye kentinde yaşamıştır. İskenderiye'deki ünlü İskenderiye Kütüphanesi'nde çalışmış bir matematikçi olan babası Theon tarafından, genç yaşta eğitilmiştir. Astronomi, Felsefe ve Matematik dünyasına önemli katkılarda bulunmuştur. Neo-Platoncu bir okulda öğretmenlik yapmış ve birçok öğrenci yetiştirmiştir. Onun yaşadığı dönemde İskenderiye şehri, dini çatışmaların yoğun olduğu; Hristiyan, Yahudi ve Pagan toplulukların gerilimlerinin arttığı bir ortamdır. Bu dönemde İskenderiye'de, zamanla Hristiyanlık giderek güçlenmeye başlamıştır (Dzielska, 1995).

Kentin sivil ve dini liderleri arasındaki güç mücadeleleri, anlaşmazlıklar ve Hypatia'nın Pagan bir filozof olarak etkinliği, onu tehlikeli bir konuma sürüklemiştir. Ayrıca cinsiyeti sebebiyle, sık sık eleştirilere maruz kalmış ve elit, eğitimli kadınların nasıl davranması gerektiğine dair resmi olmayan beklentiler sebebiyle eleştirilerin odağı haline gelmiştir (Watts, 2017, s. 93). Tüm bu gelişmeler neticesinde, Hristiyan bir grup tarafından pagan bir büyücü olmakla suçlanmış, 415 yılında da linç edilerek öldürülmüştür. Bu olay, Antik Çağ'ın bitişi ve Hristiyanlık dönemine geçişin bir sembolü olarak kabul edilmektedir. Ancak Zitelmann'a göre onun öldürülmesi yalnızca Antik dünyanın sonunu değil, aynı zamanda mizojinist cadı avlarının ilk kurbanını gösteren bir olaydır (Watts, 2017, s. 143-144).

Ortaçağ öncesinde gerçekleştirilen cadı avları belirgin bir ölçüde varlık göstermiş olsa da, Ortaçağ dönemi kadar sistematik ve geniş çaplı olmamıştır. Ancak bu dönemde de cadılık ve büyücülük çeşitli kültürlerde farklı şekillerde algılanmış ve bu algılar zamanla geniş çaplı cadı avlarına zemin hazırlamıştır. Cadılık suçlamaları, dini reformlar ve toplumsal gerilimler sebebiyle zamanla artış göstermiş ve daha organize hale gelmiştir.

2.4.1 Ortaçağ ve erken Modern Çağ'da cadılık

Tarih boyunca birçok haksızlığa uğramış olan kadınlar, en büyük itibar kaybını Ortaçağ'da yaşamışlardır. Ortaçağ aynı zamanda Avrupa tarihinin en karanlık ve trajik dönemlerinden biridir. Veba salgınları, savaşlar, kıtlık gibi birçok talihsiz olay yaşanan bu çağda, insanlar yaşananlar için bir sorumlu arama eğilimine girmiştir. Bu faktörler ve dini inanışların da etkisiyle, özellikle kadınlar için yıkıcı sonuçları olan olaylar yaşanmıştır (Akın, 2021).

Scognamillo'ya göre, eski uygarlıklarda, ilkel toplumlarda ve hatta kutsal kitaplarda sıkça rastladığımız büyü, Hıristiyanlığın yayılmasıyla birlikte yeni bir kimlik kazanmış ve büyücü artık bilge kişi olarak değil, Şeytan'ın hizmetkârı olarak görülmeye başlamıştır (Scognamillo, 2003, s. 93). 10. yüzyılda yazılmış olan "Canon Episcopi" isimli eser buna örnek olarak gösterilebilir. Bu belge, erken Ortaçağ Hristiyanlığının büyücülükle ilgili görüşlerini belirlemiş olan önemli bir belgedir. Metne göre, cadılar, şeytan aldatmacasıdır ve insanların batıl inançları sonucu ortaya çıkmış bir inanıştır (Akın, 2021). Canon Episcopi'de, özellikle kadınlar arasında yaygın olduğu söylenen büyücülük ve gece uçuşları gibi halk inanışları eleştirilmiştir. Bu tür inanışların sahte ve yanıltıcı olduğu, şeytanın bir oyunu olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca, bu tür yanlış inanışlara kapılanların, aslında kendi inançlarının zayıflığı nedeniyle şeytan tarafından kandırıldığı ve bu durumun günah olduğu belirtilmiştir (Lea, 1939, s. 326).

11. Yüzyılda, sapkınlık kilisenin öncelik verdiği bir konu haline gelmiş ve kilisenin sapkın olarak tanımladığı kişiler kazıkta yakılma ritüeliyle öldürülmüştür. Bu tek düze yargılamalar, toplu yargılamalara da öncülük edilmiştir. Hristiyan rahipler, iddialarını meşrulaştırmak durumunda kalmış, dolayısıyla da Engizisyon Mahkemeleri kurulmuştur (Küskü Kurt, 2008).

Engizisyon, Katolik Kilisesi tarafından kurulan ve sapkınlığı ortadan kaldırmayı amaçlayan bir dizi kilise mahkemesinin genel adıdır. Latince "inquisitio" kelimesinden türeyen Engizisyon, "araştırma" veya "soruşturma" anlamına gelmektedir. İlk Engizisyon mahkemeleri 12. yüzyılın başlarında, Fransa'nın güneyinde kurulmuştur. Engizisyonun asıl amacı, Katolik öğretilerine aykırı olan inanç ve uygulamaları tespit etmek, yargılamak ve cezalandırmaktı (Eco, 2010, s. 228-232).

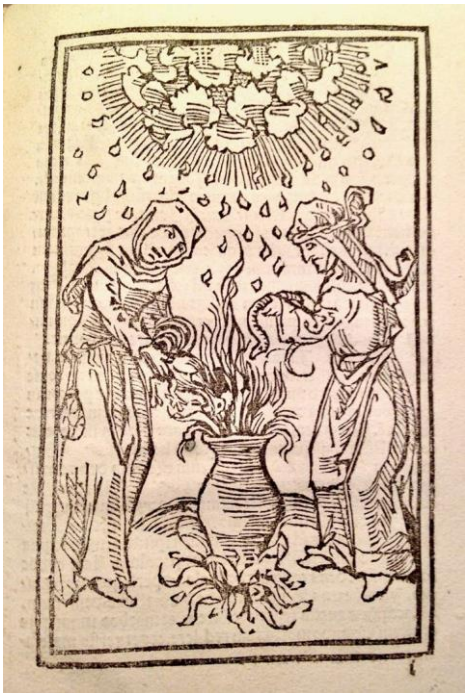
Brooke'a göre, Engizisyon yöntemleri acımasız olmalarının yanı sıra, yeni şüphelileri yakalamak için de bu yöntemler gizli tutulmuştur. Halk arasındaki söylentiler bile Engizisyon mahkemeleri tarafından kanıt olarak kabul edilebilir durumdadır. Gelen ihbarlar arasında, küçük yaştaki çocuklar bile tanık olarak kabul edilmiş, aile içi ihbarların da önü açılmıştır (Brooke, 1997, s. 74). Dolayısıyla, görünürde cezayı veren de, alan da halktır. Böylece kilise, yaşanan vahşetlerde kendini aklamak için de açık kapı bırakmıştır.

15. Yüzyıla gelindiğinde, artan halk isyanları, salgın hastalıklar ve kıtlıklar sebebiyle halk, sorumlu arayışına daha hararetli bir şekilde yaklaşmıştır. Özellikle 1486'da yayınlanan Malleus Maleficarum (genellikle Türkçe'ye "Cadıların Çekici" şeklinde çevrilir), büyüyle olan her türlü ilişkiyi, dine karşı işlenmiş büyük bir suç olarak tanımlamış ve cadı avlarının yaygınlaşmasını ve artmasını hızlandırmıştır (Berktay, 2012, s. 219). Heinrich Kramer ve Jacob Sprenger adlı iki rahip tarafından yazılmış olan bu kitap, cadı avlarının nasıl yapılacağına dair kılavuz niteliğindedir ve cadı avları sırasında referans alınan bir eser olmuştur. Döneminde, İncil'den sonra en çok okunan kitaptır. Böylece Avrupa genelinde cadı avları yükselişe geçmiştir. Malleus Maleficarum, antik çağlardan 15. Yüzyıla kadar olan dönem arasındaki cadılık ve büyücülükle ilgili inanışları derleyen bir kitaptır. Genel olarak, cadıların nasıl tespit edileceğine, avlanacağına ve alt edilebileceklerine dair bir rehber niteliğindedir (Aksan, 2013). Kitapta özellikle kadınlara karşı sert tutumlar görülmektedir: Kadınların zayıf olmaları sebebiyle şeytana daha kolay aldandıkları, çok kadın olan yerde çok cadı olacağının belirtildiği, erkeklerin şeytana direnme konusunda daha güçlü olduğu gibi söylemlere sıkça yer verilmiştir (Berktay, 2012).

Üç bölümden oluşan Malleus Maleficarum'da, cadıların eylemleri, çocukları yedikleri, şeytanla seks yaptıkları ve toplulukta ölümcül bir kargaşa yarattıkları iddia edilmiş ve gizli gece ritüelleri anlatılmıştır. Kitabın son bölümünde, cadıların işkence görmesi ve infaz edilmesi anlatılmış ve yetkilendirilmiştir (Kramer ve Sprenger, 1486). Esasen, herhangi biri cadı olmakla suçlanabilirdi ve suçlandıktan sonra suçlu kabul edilir ve çoğu zaman ölümle sonuçlanan korkunç işkencelere maruz kalırdı. Dönemine göre saygın görülen bu iki rahibin söylemleri dolayısıyla, Engizisyon Mahkemeleri daha da şiddetlenmiş, özellikle kadınlara karşı yapılan yargılamalar artış göstermiştir. İlk zamanlarında sapkınları hedef alan bu duruşmalar, yönünü değiştirmeye başlamış ve kadın cinsiyetine yönelik suçlamalar daha olağan hale gelmiştir (Crow, 2002).

Karşıt görüşlere de yer vermek gerekirse, bu tarz suçlamaların tamamen itirazsız kaldıkları söylenemez. Malleus Maleficarum'un yayınlanmasından 3 yıl sonra, yani 1489 yılında, Ulrich Molitor tarafından yazılan "De Lamiis et Pythonicis Mulieribus" yani "Cadılar ve Falcılar / Kâhin Kadınlar" isimli kitap yayınlanmıştır. Kitap, Malleus Maleficarum'a karşı bir çürütme olarak büyücülüğün doğası ve gücü hakkında bir söylev

niteliğindedir. O dönemde büyücülükle ilgili alevlenen fikirler göz önüne alındığında, Molitor ılımlı biri olarak görülmüştür. Suçluların idam edilmesini desteklemiş, ancak cadıların ayinlerini şeytani illüzyonlar olarak reddetmiştir. Molitor, tartışmada sakin bir ses sağlamaya çalışan Avusturya Arşidükü Sigismund'un mahkemesinde çalışıyordu. Sigismund, "cezaların, insanları gerçeklerin doğasına aykırı şeyler söylemeye teşvik ettiği" korkusuyla şüphelilere yığılan işkence düzeyine itiraz etmişti (Eco, 2010, s. 225). Molitor'un kitabı yaygın olarak basıldı ve okundu. Ancak, Molitor ılımlı biri olarak konuşsa da, eseri toplum üzerinde karanlık ve kalıcı bir etki yaratmıştı. Eser, cadılık üzerine resimli bir tartışmaydı ve cadıları tasvir eden birkaç tahta baskı resmi vardı (Bkz. Şekil 6). Yaygın olarak yeniden basılan bu resimler, Molitor'un niyetinden çok farklı bir etki yarattı.



Şekil 6. "De Lamiis et Pythonicis Mulieribus" kitabında yer almış cadı illüstrasyonu 1489-Ulrich Molitor (https://www.ub.uni-heidelberg.de)

Kitapta yer alan resimler, cadıların davranışlarına dair popüler fikirleri tasvir ediyordu. Dolaylı olarak, bu fanteziler kasıtlı olmadan olsa da halkın zihninde daha da sağlam bir şekilde yerleştirilmiş oldu. Halk arasında yaygın olan korku, Engizisyon'un daha da güçlenmesine sebep oldu (Akın, 2021).

Engizisyon mahkemelerinde, suçun ispatına ve yargılanan kişinin cezalandırılmasına yönelik ilginç yöntemlere başvurulmuştu. Bu yöntemlerden bazılarına yer verilebilir. Örneğin cadılıkla suçlanan kadınların boyunlarına taş bağlayıp nehre atarak, kişinin boğulup boğulmayacağı test edilmiştir. Can havliyle kendini kurtarabilenlerin, şeytandan yardım alarak kurtuldukları düşünülmüş, kazıkta yakılarak infaz edilmişlerdir. Nehirden çıkamayarak boğulanların ise masum olduğuna kanaat getirilmiştir (Agacinski, Bacharan, Heritier, ve Perrot, 2016, s. 119). Ancak yöntemden de görüleceği üzere, her iki şekilde de, yargılanan kişiler korkunç bir şekilde hayatlarını kaybetmişlerdir. Sanık olmak, suçlu olmak anlamına gelmiştir.

Walter Benjamin'e göre kültüre tanıklık eden her şey, barbarlığa da tanık etmektedir (Sagaert, 2017). Bu görüş dikkate alınarak düşünüldüğünde, tarihte ilk kez organize bir şekilde bir cinsiyete barbarlık uygulanmış olduğu söylenebilir.

Kabaca 1450 ile 1750 yılları arasını kapsayan erken modern dönem de, yine Ortaçağ'da olduğu gibi Avrupa genelinde yoğun cadı avlarına sahne olmuştur. Bu avlar dini, sosyal ve ekonomik faktörlerin bir araya gelmesiyle körüklenmiştir. Feodalizmin gerilemesi, merkezi devletlerin yükselişi ve Reform ile Karşı-Reform'un etkisi bir belirsizlik ve şüphe ortamı yaratmıştır. Cadılık suçlamaları, bu dönemde de doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan yaşlı kadınlar, ebeler ve şifacılar gibi savunmasız kişileri hedef almıştır (Aksan, 2013).

Sadece Avrupa ile sınırlı kalmayan cadı avlarının bir diğer bilinen örneği ise Salem Cadı Davaları'dır. Salem Cadı Davaları, Amerika Birleşik Devletleri'nde bir dizi mahkeme ve sorgulama süreciyle devam etmiş bir süreçtir. Mahkemelerde, sanıklar işkence altında sorgulanmış ve çoğu zaman masumiyetlerini kanıtlamak için imkânsız görevler yapmaları istenmiştir. Suçlamalar, genellikle "görsel kanıtlar" ve diğer "cadı işaretleri" gibi mantıksız delillere dayanmaktadır. Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygın olan cadı avları, 1600'lü yılların sonlarına kadar sürmüştür. Bilinen son cadı idamları, 1692 yılında Massachussetts, Salem'de gerçekleşmiştir (Macbain, 2002, s. 52).

Engizisyon mahkemeleri, 18. yüzyılın sonlarına kadar varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Ancak Aydınlanma dönemiyle birlikte, Engizisyonun yöntemleri ve amaçları ciddi şekilde eleştirilmeye başlanmıştır. Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları sırasında

Engizisyon mahkemeleri büyük ölçüde etkisini kaybetmiştir. Bu dönemlerde aynı zamanda, cadıların özel güçlere sahip olduğuna dair inanç da azalmaya başlamıştır. Yine bu dönemde, Canon Episcopi ile karakterize edilen, süpürgeye binen cadı tasvirleri sanatta öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönüşüm, cadıların gerçek toplumsal tehditler olarak algılanmaktan çıkıp, özellikle Cadılar Bayramı gibi eğlencelerle ilişkilendirilen ikonlar haline gelmesine işaret etmektedir. Sivri şapkalı, süpürgeli, siyah giysili ve çengel burunlu bu imge, 18. yüzyıl başlarında İngiltere'de çocuk kitaplarında bile yer almaya başlamıştır (Jensen, 2006, s. 180).

20. yüzyılda, yaygın cadı tasviri kapsamlı bir şekilde analiz edilmiştir. Dictionary of the Esoteric'e göre, cadılar geleneksel olarak Şabatlarına süpürgeyle giderlerdi. Artık bu uçuşların çeşitli merhemlerin neden olduğu halüsinojenik deneyimler olduğuna inanılmaktadır. Süpürge sopası, doğurganlık sembolü olan mayıs direğine benzer şekilde, erkek penisi için bir metafor olarak da görülmektedir (Drury, 2002, s. 38)

2.5 Doğu Kültürlerinde Cadılık

Cadılık ve büyü uygulamalarının Doğu kültürlerinde çok çeşitli inançları, ritüelleri ve sosyal işlevleri kapsayan köklü bir tarihi vardır. Ancak bunların hepsine değinmek tek başına bir tez konusudur. Dolayısıyla bu bölümde, çeşitli Doğu geleneklerindeki cadılık inanış biçimlerine kısaca yer verilecektir. Cadılığın bu kültürlerdeki tarihsel bağlamı, şamanların rolü ve büyü uygulamalarının evrimi kısaca irdelenecektir. Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri gibi yaygın Hristiyan bölgelerinden farklı olarak, bazı doğu kültürlerinde büyüye bakış açısındaki çeşitli görüşlere yer verilmiştir. Bu bakış açılarının şekillenmesinde inanç faktörünün payını daha iyi anlamak için, farklı kültürel bakış açılarına değinmek elzem görülmüştür.

Eski doğu kültürlerinde büyücülük, sıklıkla dini ve iyileştirici uygulamalarla ilişkilendirilirdi. Bu uygulamalar hiçbir şekilde olumsuz bir anlam taşımaz; aksine, günlük yaşamın son derece temel bileşenleri olarak görülür ve ayrılmaz bir şekilde sağlık, tarım ve ruhsal esenlikle ilişkilendirilirdi (Küskü Kurt, 2008).

Antik Çin'de büyücülük ve sihir, Taoist uygulamaların ve geleneksel Çin tıbbının ayrılmaz bir parçası olarak görülmüştür. Erken dönem Çin toplumunda şamanın oynadığı rolden daha önemli bir rol yoktu. Şamanların hastaları iyileştirmek, geleceği tahmin

etmek ve doğa olaylarını etkilemek için ruhlar ve tanrılarla iletişim kurduklarına inanılırdı. Taoizm'de, her doğal unsurun ya yatıştırılması ya da ritüeller aracılığıyla iyiliğe kanalize edilmesi gereken bir ruhu olduğu inancı mevcuttu (Harper, 2013, s. 40-55). Çin'de Konfüçyüsçülüğün ve ardından Budizm'in yükselişiyle birlikte bu uygulamaların etkileri sönmeye başladı. Benzer şekilde, Kore'de Budizm'in ve ardından Hristiyanlığın gelişiyle birlikte geleneksel şamanların oynadığı rolde bir azalma olmuştur. Bu uygulamalar hiçbir zaman tamamen ortadan kalkmamış, ancak modern zamanlarda kültürel mirasın ve alternatif tıbbın bir parçası olarak yeniden canlanmıştır.

Muizm olarak bilinen Kore şamanizmi de, Kore'de Budizm ve Konfüçyüsçülükten öncesine dayanmaktadır. Çoğunlukla kadın olan Koreli şamanlar tarafından atalar ve ruhlarla iletişim kurmak, iyi şans getirmek ve hastalıkları iyileştirmek için gerçekleştirilen ritüeller büyücülük gibi olumsuz bir anlam taşımamakla birlikte, toplumun ruhani ve sosyal refahı için hayati önem taşıdığı düşünülmekteydi. (Kendall, 2009). Andrew Kim'in 2000 yılında yapmış olduğu araştırmaya göre, Kore'de bazı Hristiyan kiliselerinin hala Şamanizm'e dayanan uygulamaları bulunmaktadır (Kim, 2000, s. 117–133).

Şamanlar, Doğu kültürlerinde fiziksel ve ruhani dünyalar arasında aracılar olarak kritik bir rol oynamışlardır. Genellikle saygı duyulan ama aynı zamanda şifa verme, lanetleme ve çevreyi etkileme becerileri nedeniyle korkulan şamanlar, Doğu Kültürlerinde yüce görülen bir yere sahiptir. Şamanizm uygulaması Doğu Kültürlerinde çeşitlilik göstermektedir (Kim, 2000).

Eski İran'da ise büyünün, Zerdüşt inanışıyla yakından bağlantılı olduğu görülmektedir. Zerdüştlüğün bazı kollarındaki rahipler astroloji, kehanet ve çeşitli büyü ayinlerinde etkinlerdi. İran'da büyü, Zerdüştlük inancında bulunan Ahura Mazda (Işık Tanrısı veya Bilginin Efendisi) ve Ahriman (Karanlık Tanrısı) arasındaki ebedi savaşı yansıtan; hem iyi hem de kötü yönleri barındıran bir doğaya sahipti (Korkmaz, 2012, s. 53-70). Ortaçağ İran'ında Zerdüştlüğün etkisi devam etmiş ve cadılık algılarını şekillendirmeye devam etmiştir. Astroloji ve kehanet konusunda yetkin görülen Zerdüşt rahipler, ruhani bilginin aracıları olarak rollerini sürdürmüşlerdir. İslam'ın gelişiyle birlikte büyü uygulamaları yeni dini çerçeve içinde yeniden yorumlanmıştır. İslam âlimleri genellikle, Kuran

ayetlerinin kullanımı gibi kabul edilebilir büyü biçimleri ile cinler ve kötü niyetli güçlerle ilişkilendirilen büyücülük arasında ayrım yapmıştır. Dini reformların etkisiyle, büyü ve astroloji uygulamaları yok olmasa da yaygınlığı azalmıştır (Korkmaz, 2012).

Bu bölgelerde, dini ve politik değişimlerin ortasında büyü uygulamalarının sürekliliğinin dikkat çekici olduğu söylenebilir. Çin'de, genel olarak büyücülük kınanmaya başlanırken, yine de yerel gelenekler Taoist, Budist ve halk unsurlarını harmanlayarak devam etmiştir (Strickmann, 2002). İran'da, Zerdüşt ve İslam inançlarının bir arada var olması, büyünün günlük yaşamda rol oynadığı benzersiz bir gelenek yaratmıştır. Kore'de, Şamanist uygulamalar baskın Konfüçyüs ideolojisine ve sonrasında Hristiyanlık inanışlarına da uyum sağlamış ve yoğun baskı dönemlerinde bile varlığını korumuştur (Kendall, 2009).

Doğu kültürlerinde büyücülük ve sihir uygulamaları, bu toplumların ruhani ve sosyal dokusuna derinlemesine işlemiş zengin ve çeşitli bir tarihe sahiptir. Antik Çin ve Kore'nin şamanlarından İran'ın büyücülerine kadar bu uygulamaların büyük bir evrim geçirdiği, ancak kültürel mirasın önemli bir parçası olarak kalmaya devam ettiği görülmektedir. Eski uygulamalar genellikle dini ve iyileştirici geleneklerle bütünleşmiş olsa da, sonraki dönemlerde daha farklı yapılandırılmış dinlerin etkisiyle bu uygulamalarda bir düşüş yaşanmış olduğu söylenebilir. Ancak görülmektedir ki, bu eski halk inanışlarının etkisiyle, bu tür uygulamalar Hristiyan kültürlerdeki kadar şeytanlaştırılmamıştır. Ayrıca doğudaki bu yeni inançlarda, Hristiyanlık'ta olduğu gibi cadıları doğrudan hedef gösteren söylevlerin çok sık yer almadığı görülmüştür. Bunun yanında toplu katliamlara yönlendiren din adamlarının da yaygın olmaması, cadılığa bakışı etkileyen en önemli unsurlardan biri olarak sayılabilir.

2.6 Anadolu'da Cadı İmgesi, Şifacılık ve Şamanizm İlişkisi

Cadıların uyguladıkları büyü türleri kültürel ve coğrafi koşullara bağlı olarak değişmiş ve bu da cadılık algısını şekillendirmiştir. İnsanlık tarihinin en eski dini sistemlerinden biri olduğuna inanılan Şamanizm, büyü ve büyücülük uygulamalarıyla yakından ilişkilidir. Bu inanışta şamanlar, ruhlarla iletişim kurabilen, farklı âlemlerde seyahat edebilen, büyücü ve şifacı niteliklerini bir arada taşıyan kişiler olarak ayırt edilirler. Bu bakımdan cadılık ve Şamanizm, benzer inanç sistemlerinin farklı kültürel bağlamlarda ifadeleri olan iki bağımsız olgu olarak düşünülebilir. Şamanların kendi toplumları içindeki özel rolleri

de tarih boyunca cadı figürlerinin nasıl algılandığını etkilemiş ve şekillendirmiştir (Bayat, 2010).

Anadolu, tarih boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetlerin inanç sistemlerinden etkilenmiştir. Şifacılık ve şamanlık, Anadolu'da hem tarihsel hem de kültürel bir arka plana sahiptir ve bu bağlamda cadı imgesiyle iç içe geçmiş olgular olduğu söylenebilir. Şaman inanç sisteminde kadınların rolü çok önemlidir. Kadınlar, şifacı ve otacı olarak toplumda önemli bir yere sahiptir. Anadolu'da kadınlar çok eski zamanlardan beri doğa ve doğaüstü güçler hakkındaki bilgileriyle tanınmış ve bu sayede şifacı olarak hizmet vermişlerdir. Şaman inançları, kadın şifacılarla doğanın birlikteliğini ve onların doğanın gücüyle insanları iyileştirebilme yeteneklerini vurgulamaktadır. Bu kadınlar, bitkisel ve büyüsel yöntemler kullanarak farklı hastalıkları tedavi eden halk hekimleri olarak anılmaktadır. Geleneksel halk hekimliği uygulamaları, hastalıkların doğaüstü güçlerden kaynaklandığı inancı ile şekillenmekte ve tedavi yöntemleri bu inanca uygun olarak yürütülmektedir (Bayat, 2010, s. 108-111).

“Ocak” pratiği, Anadolu'da geleneksel tedavi yöntemlerinin bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ocaklılar, şifa potansiyellerini atalarından miras alır ve nesilden nesile aktarırlardı. Ocaklar, çeşitli hastalıkları tedavi eder ve bu hastalıkların iyileştirilmesi için sihirli görülen yöntemler kullanırlardı. Örneğin sarılık, siğil, yılan sokması gibi birçok hastalık için olduğu gibi, kurşun döktürme gibi işlemler için de özel ocaklar vardı (Kaplan, 2015, s. 194). Şaman inançlar, şifacılık pratikleri ile sıkı bir ilişki içindedir. Anadolu’da da Şaman şifacılar, doğadaki bitkiler ve hayvanlar üzerinde derin bilgiye sahip ve bu bilgilerini tedavi amaçlı kullanan insanlardan oluşurdu. Şifacılar, bedeni, aklı ve ruhu insanın ayrılmaz parçaları olarak görmekte ve herhangi bir şifacılık hizmetinin bu üçlü doğanın her bir ögesini etkilediğine inanmaktaydı (Kaplan, 2015, s. 191).

İslam'ın Anadolu'ya gelişiyle birlikte cadı kavramı, şifacılık ve şamana bakış değişmeye başlamıştır. Tek tanrılı bir din olarak İslam, doğaüstü varlıkların ve güçlerin kontrolünü Allah'a atfetmekte ve diğer tüm güçlerin bu iradenin hizmetinde olduğunu iddia etmektedir. Bu da eski şifa ve büyücülük kavramlarını İslami düşünce etkisiyle dönüşüme uğratmıştır (Dankoff, 2022, s. 84-87). Dolayısıyla, şifacılık pratikleri dini bir çerçeveye oturtulmuştur. Şifacılar, dualar ve Kur'an ayetleri ile tedavi yöntemlerini

desteklemişlerdir. Bu yeni dini bağlam, şifacılık pratiklerini meşru hale getirmiş ve halk arasında kabul görmesini sağlamıştır. Bununla birlikte, pagan unsurlar ve eski inançlar tamamen ortadan kalkmamış, daha çok İslam ile bir sentez oluşturarak varlıklarını sürdürmüşlerdir (Kaplan, 2015, s. 191). Günümüze kadar Anadolu'da varlığını sürdürmeye devam eden (nazar boncuğu, yatır inancı vb.) birçok batıl inanç buna örnek olarak gösterilebilir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda cadılara yönelik büyük bir cadı avı veya devletin cadıların varlığına dair geniş çaplı bir kampanya yürüttüğüne dair tarihsel bir kayıt bulunamamıştır. Cadılık korkusu ve cadı avları daha çok Orta ve Batı Avrupa'ya ait bir fenomen olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer dönemlerde, Osmanlı'nın özellikle Balkan kesimlerinde cadılık ve büyücülükle ilgili kamuya açık suçlamalar olsa da, bu tür olaylar yerel bölgelerle sınırlı kalmıştır. Bu durumlarda ise cadılıkla suçlananlara karşı yaygın ve organize bir devlet politikası izlendiğine dair güvenilir bir kaynak ya da kayıt bulunamamıştır (Sarpkaya ve Yaltırık, 2018).

Osmanlı İmparatorluğu halkın talepleri doğrultusunda cadı olarak tanımlanan kişilere karşı birtakım önlemler almıştır. Bu önlemler arasında mezarların açılması, cesetlerin yakılması ve hatta kazık çakılması gibi yöntemler vardır. Bu durum Batı'daki cadı avından etkilenilmiş gibi görünse de, Osmanlı'daki bu tür uygulamaların asıl nedeninin, göç hareketlerini kontrol altında tutma çabası olduğu düşünülmektedir. Göçün yoğun olduğu dönemlerde Osmanlı, nüfusun elden çıkmasını önlemek için cadılık iddialarını ciddiye almış ve böylece toplumsal düzeni korumaya çalışmıştır (Aycibin, 2008, s. 65).

Evliya Çelebi'nin "Seyahatname" adlı eserinde de cadılar ve benzeri yaratıklarla ilgili çeşitli anlatılar yer almıştır. Evliya Çelebi, Çerkez topraklarında "obur" olarak bilinen, mezardan kalkan ve yaşayanların kanını emen varlıklardan bahsetmektedir. Bu tür varlıklar, Osmanlı halkının inanç dünyasında cadılarla ilişkilendirilmiştir. Evliya Çelebi'nin gözlemleri, Osmanlı toplumunda cadı inanışının bir geçmişe sahip olduğunu ve bu inanışların devlet politikalarıyla nasıl iç içe geçtiğini göstermektedir (Aycibin, 2008, s. 57). Günümüzden bakıldığında, tarif edilen bu yaratıklar daha çok vampir anlatılarını anımsatsa da, dönemin yaygın inanışları doğrultusunda bu olgu cadılara atfedilmiştir.

19. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı Devleti'nde "cadıcılar" veya "cadı üstadları" olarak bilinen ve devletten maaş alan bir zümre bile ortaya çıkmıştır. Bu kişiler, cadı olarak tanımlanan varlıkları ortadan kaldırmakla görevlendirilmişlerdir. Ancak bu dönemde, cadı olarak görülen kişilere çeşitli cezalar verilse de, Avrupa'daki örnekleri gibi sistematik ve acımasız yöntemlere çok sık rastlanmamaktadır. Bunun yerine genelde şüpheli mezarlar açılarak, cesetler yakılmıştır (Sarpkaya ve Yaltırık, 2018, s. 110).

Haydar Akın "Ortaçağ Avrupa'sında Cadılar ve Cadı Avları" başlıklı çalışmasında Türk kültüründeki cadı anlayışlarına dair tespitlerde bulunmuştur. Akın bu çalışmasında, Türk kültüründeki cadının genellikle bir masal kahramanı olduğunu ve Batı'daki cadı anlayışını tam olarak karşılamadığını belirtmektedir (Akın, 2021). Batı'daki cadı anlayışına kıyasla Türk kültüründeki anlayış oldukça farklı olduğu ve "Obur" gibi inanışların, vampir anlayışıyla belli ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Türk kültüründe cadı çoğunlukla bir masal kahramanı edasıyla karşımıza çıkmakta ve sözlü kültür ürünlerinde yer bulabilmektedir.

Toparlamamız gerekirse, tarihsel ve kültürel olarak bakıldığında cadı imgesi, şifacılık ve Şamanizm Anadolu'da iç içe geçmiş unsurlardır. İslamiyet'in ortaya çıkışıyla birlikte bu unsurlar yeni bir dini çerçevede yeniden şekillenmiş ve toplumda başka bir algıya bürünmüştür. Cadı imgesi kötü niyetli kadınlarla ilişkilendirilirken, şifacılık toplumun güvenini kazanmış kadınlar tarafından yapılan bir eylemdir. Anadolu kültürel mirasının derinliklerinde doğa ile derin bir bağ içinde olan şaman inançları ve şifacılık uygulamaları yer almaktadır. İslamiyet'in gelişiyle birlikte bu tür uygulamalar yeniden yorumlanmış ve toplumun dini yapısı içine yerleştirilmiştir. Osmanlı toplumunda cadılar, sadece batıl bir inanışın unsurları değil, aynı zamanda devletin göç politikalarını destekleyen önemli bir figür olarak karşımıza çıkmıştır. Tüm bunların ışığında, cadılara bakışın batı toplumlarıyla genel olarak farklılık göstermiş olduğu söylenebilir.

2.7 Modern Dünyada Cadı İmgesi

İnsanlık tarihinin en eski mitlerinden sayılabilecek cadı imgesi, uzun yıllar boyunca toplumsal bellekte korku unsuru olarak yer almıştır. Aydınlanma dönemiyle birlikte bu durumda değişimler gözlemlenmiştir. Özellikle 1900'lü yıllardan 2020'lere kadar olan dönemde, cadı imgesi toplumun değişen değerleri ve kültürel dinamikleri ile birlikte

evrilmiştir. Modern dönemin başlarında hala sıkça edebi veya sanat yapımlarında korku unsuru olarak yer alan bu imge, 2000li yıllara yaklaştıkça yerini farklı açılardan ele alınan çok yönlü bir karaktere bırakmıştır.

Önceki bölümlerde değinildiği gibi, Ortaçağ itibariyle kötü cadı imajı büyük ölçüde Hıristiyanlık tarafından yaratılmıştı. Orta Çağ boyunca Katolik Kilisesi cadılık kavramını sapkınlık ve şeytana tapma ile özdeşleştirmiştir. O dönemin cadı imajı şeytani güçlerle işbirliği içinde, kilisenin otoritesine karşı hareket edenlerin temsilcisi olarak kişileştirildi. Brian Levack gibi tarihçiler bu yayılmayı dini inançlar ve kilisenin o dönemde toplum içindeki konumu yardımıyla açıklamaktadır (Levack, 2016). Hıristiyanlık, büyücülüğü şeytanın cisimleşmiş hali olarak görmüş ve bu kavram karanlık ve korkutucu cadı imajlarını yaratmıştır.

Ancak 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, her ne kadar bu dini görüşler gücünü bir nebze korumaya devam etse de, modernleşme süreçleri ve yeni bilimsel keşifler cadı imgelerinin daha seküler bir şekilde okunmasına yol açmıştır. Yine de cadı, popüler kültürde normalde kötü, şeytani güçlerle ilişkilendirilen bir yaratık olarak ileriye taşınmıştır. Tüm bu dönem boyunca cadıların doğaüstü güçleri, toplumu bir arada tutan dini ve ahlaki ana hatlara yönelik ciddi bir tehdit olarak algılanmaya devam etmiştir (Purkiss, 1996).

1900'lerin başındaki edebiyat ve sinemada da bu karanlık çağrışımların yansıması yer almaktadır. Örneğin, L. Frank Baum'un "Oz Büyücüsü" (1900) adlı hikâye kitabı, kötü cadı karakterinin yanı sıra, Glinda gibi iyi cadı olan bir karaktere de yer vermiştir. Bu eser, cadı imgesinin sadece kötülükle değil, aynı zamanda iyilikle de ilişkilendirilebileceğini göstermiştir. Kitaptan uyarlanan 1939 yapımı "Oz Büyücüsü" filminde de yine kitabın aslına sadık kalınmış ve izleyicilere iki zıt imge sunulmuştur. Korku ve kötülüğü temsil eden, yeşil tenli kötü kalpli Batı'nın Kötü Cadısı ve iyiliksever büyüyü temsil eden İyi Cadı Glinda dengeli bir ikililik yaratmıştır. Bu ikilik, kadın gücünün ya tehlikeli ya da erdemli olabileceği, karmaşıklığa çok az yer olduğu fikrini pekiştirmiş olabilir.

Yükselen feminist hareketin ve alternatif ruhaniliklerin karşı kültür tarafından benimsenmesinin etkisiyle, cadılara yönelik değişen bir bakış açısı gelişmeye başlamıştır.

Daha spesifik olmak gerekirse, 1954 yılında Gerald Gardner'ın "Witchcraft Today" kitabının yayınlanmasıyla birlikte, cadı imgesi yeniden şekillenmeye başlamıştır. Kitap, Wicca olarak bilinen modern bir pagan dininin yükselişine ön ayak olmuştur. Gardner, kitabında doğaya tapınma ve pagan ritüelleri hakkında bilgi verdiği gibi, modern cadılık uygulamalarını da ayrıntılı olarak anlatmıştır. Ayrıca, büyücülükte sapkınlık olmadığını ve doğayla uyum içinde bir yaşam biçimiyle ilişkili olduğunu savunmuştur. Dahası, kadim bir doğa dini geleneğinin varlığını sürdürdüğüne dair argümanlar da bu kitapta yer bulmuştur. Kitabın yaygın bir şekilde okunması ve benimsenmesiyle birlikte, modern bir pagan dini olarak Wicca yükselişe geçmiştir. Kitap, tarihi ve akademik çevrelerde de pek çok eleştiriye maruz kalmıştır. Birçok eleştirmen, Gardner'ın cadılığın kökenlerine ilişkin iddialarını tarihsel olarak doğrulanamaz spekülasyonlar olarak görmektedir. Hatta bazı akademisyenler de, Gardner'ın anlatısının tarihsel gerçeklikten ziyade inanç yaratmak amacıyla mitolojik bir yeniden inşa olduğuna inanmaktadır. Tüm bunlara rağmen, dönemin ve kitabın da katkılarıyla cadılar artık sadece kötülüğün vücut bulmuş hali olmaktan çıkarak doğa temelli, tanrıça merkezli bir maneviyatı temsil etmeye başlamışlardır (Küskü Kurt, 2008, s. 18).

1950'lerde cadı imgesi aynı zamanda McCarthy döneminin etkisiyle de önem kazanmıştır. Bu dönemde Amerika'da gerçekleşen komünist avları, geçmişte yaşanan cadı avlarıyla karşılaştırılmıştır (Karaküçük, 2010, s. 53). Böylece, bu dönemde cadı imgeleri siyasi ve sosyal metaforik amaçlarla kullanılmıştır.

1960'lı yıllara gelindiğinde, cadı kavramı yeniden değerlendirilmiştir. Feminist kuram, cadıları "ataerkil ve dini baskıya karşı direnişin kadın sembolleri" olarak yeniden şekillendirmiştir. Mary Daly gibi feminist teologlar, cadı avlarının ve cadı imgelerinin daha büyük bir hikâye anlattığını iddia etmişlerdir. Ona göre kilise, kadınlar üzerinde iktidar kurmak ve bu iktidarı korumak için cadılık olgusunu bir araç olarak kullanmıştır. Daly'ye göre cadılara yapılan zulüm, Hıristiyanlığın kadınların doğurganlığı ve cinselliği üzerindeki kontrol arzusunun bir yansımasıdır (Dely, 1996). Aynı zamanda bu yıllarda, cadıların popüler kültürdeki imajı da gelişmiştir. 1964 yılında yayınlanmaya başlayan "Bewitched" isimli dizi, döneminde oldukça popüler olmuştur. Dizi, cadılığı oldukça olağan ve modern hayata uyarlanabilir bir şey olarak göstermiştir.

Cadının, feminist direnişin bir sembolü haline gelmesinin başlangıcı da yine bu yıllara denk gelmektedir. 1968 yılında New York'ta, feminist grup WITCH (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) kurulmuştur. Bu topluluk, kadın gücünün ve ataerkilliğe karşı isyanın sembolü olarak Cadı figürünü aktif bir şekilde kullanmıştır. Cadı, kadın hakları mücadelesinde egemen statükoyu meşgul eden bir sosyal değişim gücü olarak yeniden tasavvur edilmiştir. Bu topluluk, sadece ismini cadılardan almakla kalmamış, aynı zamanda eylemlerinde de cadı stereotipine uygun kostümleriyle ön plana çıkmıştır (Bkz. Şekil 7).



Şekil 7. "WITCH" (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) Eylemlerinden Bir Fotoğraf, 1969 (https://www.theodysseyonline.com)

1970'li yıllarda da benzer şekillerde, çeşitli feminist hareketler cadı imgesine sahip çıkmaya devam etmiştir. Feministler, cadı avlarını kadınların tarih boyunca maruz kaldıkları baskının bir sembolü olarak görmüş ve cadı imgesini yeniden sahiplenmişlerdir. Bu dönemde cadılar, kadın hakları mücadelesinde güçlü bir sembol olarak kullanılmıştır (Federici, 2018).

Cadı imgeleri 1980'lerden itibaren sinema ve edebiyatta farklı temsil biçimleriyle sıkça yer almaya başlamıştır. Bu süreçte cadılar, çok sayıda edebi eser, dizi ve filmlere konu olmuştur. Ancak asıl evrensel olarak popülerleştiği dönem olarak 1990'lar gösterilebilir. Dünyaca ünlü "Harry Potter" kitap serisi bu yıllarda ortaya çıkmış ve hemen hemen her

çocuğun bildiği bir hikâyeye dönüşmüştür. Kitapların hemen ardından seri sinemaya da uyarlanmış ve büyük bir ilgi görmüştür. Eserlerde daha genç cadı ve büyücüler ön planda olmuş ve bu karakterler sempati toplamıştır. Bu şekilde cadı imajını yeniden şekillendirerek genç izleyicilere hitap etmiş ve onları toplumsal hafızada daha kabul edilebilir, hatta eğlenceli figürler haline getirmiştir (Yavaş, 2023). Buna benzer birçok eserin ortaya çıkışıyla bu görüş yerini sağlamlaştırmaya başlamıştır. Özellikle bu dönüşün bir parçası olan Cadılar Bayramı gibi etkinliklerin, cadıların popüler kültürde daha sempatik ve eğlenceli bir yer edinmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Kültürel semboller, değişen sosyal dinamikler, batıl inançların azalması ve toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik devam eden mücadele, bu köklü değişimin gerekçeleri olarak sayılabilir.

2.8 "Temsil" ve Feminist Kuram İlişkisi

Araştırmanın odak noktası, cadılık olgusunun sinemadaki temsillerini tarihsel-kültürel bağlamda analiz etmektir. Bu bağlamda, cadılığın tarihsel gelişimi ve toplumsal algılanış biçimleri, çalışmanın yönünü belirlemektedir. Ancak, cadılığın tarih boyunca genellikle kadınlarla ilişkilendirilmiş bir kavram olması nedeniyle, toplumsal cinsiyet rolleri ve feminist kuram üzerine yapılacak tartışmalar, çalışmanın kritik bir bileşenini oluşturmaktadır. Bu sebeple, çalışmanın sinema temsillerine odaklanan bölümlerine geçmeden hemen önce, bu bölümde ilgili yaklaşımlara yer vermek elzem görülmüştür.

Temsil, disiplinler arası bir kavram olarak, özellikle kültürel çalışmalar ve medya araştırmalarında önemli bir yer tutmaktadır. Stuart Hall, temsilin anlamın dil aracılığıyla üretildiği bir süreç olarak değerlendirilmesi gerektiği görüşünü savunmuştur. Hall'a göre temsil, dilin kültürle olan ilişkisini kurarak dünyayı anlamlandırmamıza olanak tanımaktadır. Bu süreçte, gerçek dünya ile zihinsel temsil arasında kurulan bağlantılar, anlamı inşa etmekte ve toplumsal gerçekliği yeniden üretmektedir (Hall, 2017).

Hall, temsilin nasıl işlediğini açıklarken, yansıtıcı, kasıtlı ve inşacı yaklaşımlardan söz etmiştir. Yansıtıcı yaklaşım, anlamın gerçek dünyada bulunduğunu ve dilin bu anlamı yansıttığını savunmaktadır. Kasıtlı yaklaşım, konuşan ya da yazanın dünyaya dair kişisel yorumunu dil yoluyla ifade ettiğini öne sürmektedir. İnşacı yaklaşım ise, anlamın nesnelerde değil, temsil sistemleri aracılığıyla inşa edildiğini belirtmektedir. Hall'un bu

yaklaşımları, temsilin toplumsal analizdeki önemini vurgulamakla birlikte, kültürel kodların ve sembolik pratiklerin anlam oluşturmadaki rolüne dikkat çekmektedir (Hall, 2017). Hall'un yaklaşımı aynı zamanda, Saussure'ün göstergebilimsel ve Foucault'nun söylemsel teorileriyle de ilişkilidir. Saussure, işaretleri "gösteren" (kelime, görüntü) ve "gösterilen" (kavram) olarak ikiye ayırır ve bu ikili arasındaki ilişki kültürel ve dilsel kodlarla sabitlenir (Saussure, 1998). Foucault ise iktidar ilişkilerinin toplumsal ağlar içinde kök saldığını ve bireyleri "özne" olarak şekillendirdiğini belirtir. İktidar, bireyleri belirli normlar ve söylemler aracılığıyla tanımlar ve bu süreçte bireylerin kendi kimliklerini nasıl algıladığını etkiler (Foucault, 2000). Hall, bu bağlamda, medyanın temsil etme işlevinin aktif bir seçme ve yapılandırma süreci olduğunu savunur ve bu sürecin ideolojik sistemler içinde anlam pratiği olarak işlediğini belirtir (Hall, 2017). Bu yaklaşımlar, cinsiyetin biyolojik değil, toplumsal ve kültürel bir temsil olarak kurgulanmasını açıklar ve medyanın toplumsal cinsiyet pratikleri üzerindeki etkisini ortaya koymuş olur.

Morin'e göre perde üzerindeki kurgusal karakterler, seyircinin ikizleri olarak işlev görür. Bu bir yandan onlara, filmin içine girilebilecek bir yansıtma ara yüzü statüsü verirken, diğer yandan tekinsiz bir nitelik kazandırır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 74). Sinema, gerçeği yansıtmak yerine, farklı betimleyici düzlemler arasında bir geçiş sağlar. Bu sayede, toplumsal gerçekliği şekillendiren kültürel temsillerin bir parçası haline gelir. Bu şekillendirme süreci, temsillerin içselleştirilmesiyle meydana gelmektedir (Kellner ve Ryan, 2022). Bu bağlamda, sinemada kadınların temsili, toplumsal cinsiyet kodlarına uygun bir şekilde içselleştirilmiş ve kadın bedeni nesneleştirilmiştir. Kültürel sistem, kadın ve erkek öznesini, birbirlerinin bakış açısına göre tanımlamıştır; kadın "öteki" olarak, erkeğin bakışına göre tanımlanmıştır (Kırel, 2018, s. 155-160).

Feminist kuram çerçevesinde, temsil meselesi daha eleştirel bir yaklaşımla ele alınmaktadır. Özellikle sinemada kadın temsili üzerine yapılan çalışmalar, bu konunun toplumsal cinsiyet eşitsizlikleriyle nasıl iç içe geçtiğini gözler önüne sermektedir. Feminist film teorisi, sinemanın geleneksel olarak eril bir bakış açısını pekiştirdiğini ve kadınları çoğu zaman birer nesne olarak sunduğunu vurgulamaktadır (Kırel, 2018, s. 273).

Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesi (1975), bu bağlamda önemli bir dönüm noktasıdır. Mulvey, klasik anlatı sinemasında kadının, erkek bakışının nesnesi haline getirildiğini ve bu süreçte kadının özne olmaktan çıkarılarak bir izleyici fantezisine dönüştürüldüğünü belirtir. Mulvey'e göre, sinemadaki bu eril bakış, kadınların cinselleştirilmiş birer nesne olarak sunulmasına yol açar. Erkek karakterler, filmdeki olayları kontrol eden ve iktidarı temsil eden figürlerken, kadın karakterler seyirlik birer obje olarak konumlandırılır. Bu durum, sadece perdede değil, izleyici üzerinde de ataerkil ideolojiyi yeniden üreten bir etkiye sahiptir (Mulvey, 1997).

Feminist kuramın sinemaya yönelik eleştirileri, sadece temsil sorununa odaklanmakla kalmaz, aynı zamanda alternatif bir sinema dili arayışını da beraberinde getirir. Claire Johnston, klasik sinema anlatısına karşı bir "karşı-sinema" oluşturulması gerektiğini savunur. Bu yaklaşım, kadınları sadece izleyiciye sunulan nesneler olarak değil, aktif özneler olarak temsil eden bir sinema pratiğini benimsemeyi amaçlar. Kadın yönetmenler bu bağlamda, eril bakışın egemenliğine karşı durarak, kadınların deneyimlerini ve gerçek yaşamlarını sinemada yansıtmayı hedefleyen filmler üretmiştir (Barker, 2019).

Feminist kuram, sinemanın toplumsal cinsiyet temsilleri üzerindeki etkisini vurgularken, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda ideolojik bir aygıt olduğunu da belirtir. Sinema, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren ve ataerkil düzeni yeniden üreten bir araç olarak işlev görebilir; ancak aynı zamanda, bu rolleri sorgulayan ve dönüştüren bir alan da olabilir. Kadın yönetmenler tarafından üretilen filmler, sinemadaki geleneksel kodları kırarak, kadınların deneyimlerini ve gerçek yaşamlarını yansıtan bir dil geliştirmiştir. Bu dil, feminist sinema pratiği olarak adlandırılabilecek bir hareketin temelini oluşturur (Kırel, 2018, s. 153-236).

Bu bağlamda feminist kuramın, temsilin toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini nasıl yeniden ürettiğini ortaya koyduğu ve bu bağlamda sinemanın, kadınların ve diğer marjinal grupların temsillerini dönüştürme gücüne sahip olduğunu savunduğu söylenebilir. Feminist sinema, klasik anlatı sinemasının sınırlarını aşarak, kadınların deneyimlerini ve kimliklerini özgürleştirici bir bakış açısıyla ele alır ve bu sürecin bir parçası olarak toplumsal cinsiyet temsillerini yeniden tanımlar.

3. DÜNYA SİNEMASINDA CADILAR

Tarih öncesi toplumlarda, kabile büyüklerinin ateş başında anlattıkları hikâyeleri dinleme ritüeli, günümüzde sinemada film izleme deneyimine dönüşmüştür. İzleyici, ekran karşısında konumlanır ve ekranda beliren hikâyeleri içselleştirir. Bu yönüyle sinema salonları, modern çağ tapınakları haline gelmiştir (Tecimer, 2006, s. 12). Kültürü aktarmak artık kabile büyüğünün görevi değil, yeniçağın öykü anlatıcıları olarak karşımıza çıkan sinemacıların görevidir.

Sinemanın ilk örnekleri olarak Lumiere Kardeşlerin erken dönem çalışmaları karşımıza çıkar. Fotoğrafçılık kökenine sahip olan Lumiere kardeşler proto-film özelliği taşıyan kayıtlarında öykü anlatımına yer vermeden zaman, mekân ve atmosferi tüm gerçekliğiyle yeniden üreterek (Bir trenin kalkışı, fabrikadan ayrılan işçiler vb.) gündelik olayları kayıt altına almışlardır (Monaco, 2009, s. 318). Kayıt altına aldıkları görüntüleri ise Paris'te yer alan Grand Cafe'nin bodrum katında halka açık gösterilerde kullanmaya başlamışlardır. Hareketli görüntülerden oluşan kayıtlarla ilk kez karşılaşan seyirciler için oldukça ilgi çekici bulunan bu yeni deneyim ve gösterimler, aynı zamanda sinemanın başlangıcı olarak da kabul edilmektedir (Tuğran ve Tuğran, 2016, s. 201).

Erken dönem seyircilerden bazıları, Lumiere kardeşlerin "Trenin Gara Girişi" (L'Arrivee d'un Train a la Ciotat, 1895) adlı filmi karşısında lokomotifin hareketli görüntüsünün perdeden dışarıya taşarak kendilerine çarpacağı endişesi sebebiyle dehşete kapılmışlardır (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 41). Niyeti seyircileri korkutmak olmayan filmin, erken dönem seyircilere korku deneyimini yaşatmasının özünde alışılmamış bir yeniliğin günlük yaşamda yarattığı kaygı olduğunun altını çizmek önemlidir. Günümüz seyircileri için bir trenin gara giriş görüntüsüne yer verilen filmin, korku deneyimine sebep olmayacağı aşikârdır (Kırel, 2018, s. 22).

Sinema tarihi boyunca teknoloji takip edilerek (sesin filmlere eklenmesi, renkli filmler, animasyon vb.) yeni anlatım metotları geliştirilmiş ve izleyici sürekli olarak bu yeni deneyimlere davet edilmiştir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 240). Ayrıca duyabildiğimiz, oturabildiğimiz ve yaşayabildiğimiz hayali mekânlar, hikâyeler ve

karakterler gerçek dünyaya kadar yayılarak, gerçek ile hayal arasındaki sınırın çizilmesini daha da zorlaştırmış ve kaydedilmiş sesle birlikte hareketli görüntü yaşamlarımızda yaygın ve hep var olan bir gerçeklik haline gelmiştir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 329).

Gelişen teknolojiyle birlikte herkes tarafından ulaşılabilir hale gelen sinema, insanları derinden etkileme gücüne sahiptir. Propaganda amaçlı çekilen filmlerde sıkça bu güç kullanılmıştır. Bu yönüyle sinema, sadece görünür olanı değil, ilmek ilmek işlenen mesajlarıyla alt bilinci de etkisi altına alabilmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 31). Özellikle klasik sinema yapımlarında sıkça karşımıza çıkan bu durum, ataerkil sistemin korkularını yansıtan korku filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. "Cadı" kültü de bu durumun tezahürlerinden biri olarak sayılabilir.

Lipmann'a göre, insanların gerçeklik algıları ve kendilerine ait olduğunu zannettikleri düşünceler, medya tarafından etkili bir biçimde şekillendirilmektedir. Bernard Cohen ise, medyanın insanların ne düşüneceklerini belirlemekte yetersiz kaldığı durumlar olsa bile, nasıl düşüneceklerini belirlemede oldukça etkili olduğu görüşünü dile getirmiştir (Özçetin, 2021, s. 117). Bu perspektiften bakıldığında, sinemanın da önemli bir medya aracı olarak, sunduğu görsel ve hikâye anlatımı yoluyla izleyicilerin dünyaya bakış açılarını, değerlerini ve toplumsal algılarını etkilediği söylenebilir. Sinemada sunulan temalar ve karakterler, izleyicilerin bilinçaltına işleyerek, onların olayları ve insanları nasıl değerlendireceklerini belirleyebilir. Böylece sinema, yalnızca bir eğlence aracı olmaktan öte, toplumsal düşünce kalıplarının inşa edilmesinde kritik bir rol oynayan bir yapı olarak karşımıza çıkar.

İlk ortaya çıktığı dönemden bu yana sinema, kültürel anlatılardan sıkça beslenmiş ve izleyicilerine bu yolda hikâyeler anlatma yoluna girmiştir. İnsanlık tarafından zaman boyunca aktarılar efsaneler, mitler, hikâyeler, dini anlatılar vb. kaynaklar, sinema anlatılarında yer bulmuştur (Tecimer, 2006). İşte tam da bu noktada, farklı ülke kültürlerinin etkisinde kalan farklı sinemasal anlatı biçimleri karşımıza çıkmaktadır.

Hristiyan anlatılarında sıklıkla yer bulan cadı imgesi, Hristiyanlık inancının yaygın olduğu coğrafyalardan çıkan sinema filmlerinde korku, tarihsel gerçeklik veya yüzleşme filmleri şeklinde yer bulurken (Chibnall ve Petley, 2005); Anadolu kültüründe benzer şekillerde yer bulamadığı görülmektedir. Dolayısıyla, Türk sinemasına yansımasının da

bu bağlamda kısıtlı kaldığı düşünülmektedir. Cadı karakterler içeren Türk filmleri hakkındaki araştırmalar kısıtlı olduğu için bu çalışmada özellikle film çözümlemelerinde gözleme dayalı değerlendirmelere de yer verilmiştir. Bu paradigma çerçevesinde yapılan araştırmada, cadı kültünün sinemaya yansımaları incelenerek kültürel bir araştırmada bulunulmuştur.

3.1 Araştırma Modeli

Bu çalışmada, literatür tarama, tarihsel analiz ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Literatür tarama ve tarihsel analiz yöntemleriyle, cadılığın oluşum süreçleri incelenmiştir. İlgili konuda yapılmış olan akademik çalışmalar irdelenerek, mevcut akışın oluşması sağlanmıştır. Bu şekilde araştırmanın temeli oluşturulmuş, cadılığın kökenlerinin ve toplumsal yansımalarının incelenmesinde ilerlenecek yol belirlenmiştir. Bu tarama, mitolojiden başlayarak Orta Çağ Avrupa'sına, Hristiyanlık ve cadı avları dönemlerine, ardından modern sinemadaki temsillere kadar uzanan geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Cadılık temasının tarihsel gelişimini incelenmiş, bu temanın belirli dönemlerdeki sosyal, politik ve dini olaylarla nasıl ilişkilendirildiği ortaya koyulmuştur. Literatür taraması, çalışmanın teorik temelini oluşturmakta ve sinemadaki cadı imgesinin tarihsel ve kültürel arka planını sunmaktadır. Bu yöntemler, cadılığın tarihsel gelişimini anlamak ve bu doğrultuda yorumlayabilmek amacıyla tercih edilmiştir.

İçerik analizi yöntemiyle, cadı temalı filmler analiz edilerek, bu filmlerde kullanılan karakter temsilleri ve anlatı yapıları incelenmiştir. İçerik analizi, belirli temaların, motiflerin ve dini öğelerin hangi sıklıkta ve ne şekilde işlendiğini ortaya koymakta yardımcı olmuştur. Filmler, cadı imgesinin nasıl temsil edildiği, bu temsilin hangi kültürel kodlarla ilişkilendirildiği gibi kriterler doğrultusunda analiz edilmiştir. Film analizi, hem betimleyici hem de yorumlayıcı bir yaklaşımla gerçekleştirilmiş ve filmlerin görsel, anlatısal ve ideolojik yapıları çözümlemeye tabi tutulmuştur. Bu yöntem vasıtasıyla, örneklem olarak alınmış olan filmlerin yapısal özellikleri incelenerek, cadılık temasının inanç kültürüyle nasıl ilişkilendirildiği ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda, cadı ve sinema bağlantısını irdeleyen filmler içerik analizi yöntemleriyle değerlendirilmiştir.

Bu araştırma modeli, cadı imgesinin sinemadaki temsillerini kültürel ve toplumsal bakış perspektiflerinden incelemeyi hedefleyen kapsamlı bir yaklaşım sunmaktadır. Seçilen

yöntemler, cadı imgesinin tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlarda nasıl şekillendiğini anlamak ve bu imgelerin sinema aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini ortaya koymak için uygun görülmüştür.

3.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın kapsamını oluşturan cadı imgesi içeren filmlerin, Dünyadaki örneklem grubu oldukça geniştir. Bu geniş evreni irdelemek mümkün olmadığından, bu toplamı temsil edecek filmler, amaca yönelik (kritik) örnekleme yoluyla belirlenmiştir. Amaçlı örneklem, araştırmacının belirli bir amaca yönelik olarak bilgi sağlayacak bireyleri veya durumları bilinçli olarak seçtiği bir örnekleme yöntemidir. Bu yöntem, araştırmanın gereksinimlerine uygun, bilgi açısından zengin örneklerin seçilmesine dayanmaktadır (Gürbüz ve Şahin, 2018). Batı ve Doğu sinemalarında cadı temsillerinin yoğun olduğu filmler, bu imgenin tarihsel süreçte nasıl evrildiğini ve ne şekilde betimlendiğini gösterirken, Türk sinemasından seçilen filmler, bu imgelerin yerel kültürel bağlamda nasıl yeniden üretildiğini ve anlam kazandığını ortaya koymaktadır.

Bu doğrultuda, araştırmanın 3. bölümünde yer alacak filmler belirlenmiştir. Cadılıkla ilgili bilinen ilk film olarak "Haxan" (Benjamin Christensen, 1922), Doğu sinemasından popüler bir örnek olarak "Kiki's Delivery Service" (Hayao Miyazaki, 1989) ve dünya çapında belirli bir popülariteye ulaşmış olduğu kabul edilen (Schneider, 2006), "The Blair Witch Project" (Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, 1999) ve "The Witch" (Robert Eggers, 2015) gibi filmlere yer verilmesi gerektiği kanısı oluşmuştur. Ayrıca dönem olarak işleniş farkına değinmek üzere "Suspiria" (Dario Argento, 1977) ve yeniden yapım olan "Suspiria" (Luca Guadagnino, 2018) filmlerine de yer verilmiştir. Anlatıda yer bulması elzem olarak görülürse, örneklerin çoğaltılması da ihtimal dâhilinde tutulmuştur.

Çalışmanın 4. Bölümünde örneklem seçilirken, Türkiye'de cadı teması üzerine yapılan sınırlı film üretimi nedeniyle tam sayım yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın odaklandığı Cadı teması üzerine 5 filme ulaşılabilmesi, tüm evreni (yani bu 5 filmi) araştırmaya dâhil etmeyi mümkün ve gerekli kılmıştır.

Bu yöntem, evrenin küçük olması durumunda kullanılan bir örneklem yöntemi olup, araştırmanın kapsamını tam olarak yansıtmayı ve tüm birimlerin detaylı bir şekilde incelenmesini sağlamaktadır (Balcı, 2013). Dolayısıyla, bu çalışmada, seçilen sinema

türünde üretilmiş olan tüm filmler değerlendirmeye alınarak, analizlerin eksiksiz ve kapsayıcı bir şekilde gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir.

Aynı zamanda bu 5 film seçilirken, Dünyadaki örneklem grubumuzda yer alabilecek filmlerin sayıca fazla olması ve Türkiye'de bulduğumuz karşılıklarının 2 adet olması sebebiyle, araştırmada yan karakter olarak "Cadı" imgesini sunan Türk filmlerine de yer verilmiştir.

Ana karakter olarak cadı kullanan Türk filmleri olarak, "Minik Cadı" (Nejat Saydam, 1975) ve "Tatlı Cadının Maceraları" (Ertem Göreç, 1975) filmleri tespit edilmiştir. Cadı imgesine yan karakter olarak yer verdiği tespit edilen Türk filmleri ise şunlardır: "Tarkan: Gümüş Eyer" (Mehmet Aslan, 1970), "Tarkan: Altın Madalyon" (Mehmet Aslan, 1972), "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" (Ezel Akay, 2006).

Bulguları desteklemek amacıyla ve örneklemin daha kapsayıcı olabilmesi için bu filmlerdeki "Cadı" karakterler de incelemeye tabi tutulmuştur.

3.3 Cadı Temalı İlk Film Örnekleri

Sinema tarihinin ilk dönemlerinde cadı teması, hem korku unsurları hem de dramatik anlatımlar için kullanılmıştır. Bu dönemde yapılan filmler, toplumsal cadılık algısına ve tarihsel korkulara dayanarak çeşitli anlatılarla sunulmuştur.

Bir cadının yer aldığı ilk film, sinema tarihinin çok erken dönemlerine dayanmaktadır. Bu anlamda, Georges Méliès'in 1896 yılında çektiği "Le Manoir du Diable", cadıların yer aldığı ilk filmlerden biri olarak kabul edilebilir. Bu film, şeytan, iskeletler ve cadılardan oluşan gotik öğeler içeren kısa bir korku filmidir. Georges Méliès aynı zamanda sinema tarihinde yapılmış ilk korku filmlerinden birini yaratarak bu türün öncülerinden biri olmuştur (Scognamillo, 2014, s. 254). Filmde, kısa bir süre için de olsa, türünün sinemadaki ilk örneği olan cadı karakterler yer almaktadır. Ancak ana teması tamamen cadılık olan bir filmin ortaya çıkması için biraz daha zaman geçmesi gerekmiştir.

Benjamin Christensen tarafından yönetilen "Haxan" (1922) filmi, ilk cadı filmi olarak bilinmektedir. Belgesel-dram niteliğinde olan ve Danimarka - İsveç ortak yapımı olan bu film, Ortaçağ'dan modern zamanlara kadar cadılığı ve büyücülüğü keşfe çıkmıştır. Film,

dönemin cadılık ve batıl inançlarını çeşitli sinemasal yöntemler (fotoğraf kareleri, modeller ve belirli olayların dramatik canlandırmaları) yardımıyla kendine özgü bir biçimde inceler. Cadılıkla ilgili bilinen tarihsel verileri, canlandırmalar yoluyla izleyiciye iletirken, aynı zamanda bölünmüş görüntülerin arasına yedirilen yazılı anlatıyla da bu bilgileri izleyiciye sunar (Schneider, 2006, s. 48). Kullanmış olduğu sinematografi ve film boyunca değişen anlatı teknikleri sebebiyle, döneminin ötesinde bir yapım olduğu söylenebilir. Hatta tam olarak bu sebeple, filmi bir kategoriye yerleştirmek de zordur. Ancak filmin anlatısından da görülebileceği üzere, bir "yüzleşme" filmi olduğu iddia edilebilir. Belki de filmi, kendisinden önce veya sonra gelen birçok cadı filminden ayıran en önemli nokta bu olabilir. Filmde, cadıların korkutucu betimlemeleri, işkence sahneleri veya müstehcenlik yer almış olsa da, film bunları sığ bir şekilde ele almaz (Scognamillo, 2014, s. 265). Geçmişte yaşananların güçlü bir şekilde eleştirilmesi ve izleyiciye yaşanmış olan bu dehşeti hissettirmesinin, anlattığı şeyin vahametinden kaynaklandığı söylenebilir.

Haxan, geleneksel bir anlatı yapısına sahip değildir ve cadı avlarının tarihsel bir kaydından çok daha fazlasını sunmuştur. Tarih boyunca kadınlara karşı yapılmış olan zulmün altını çizmiş ve karmaşık psikolojik ve sosyolojik temelleri ortaya çıkarmıştır. 7 bölümden oluşan filmde, dramatize edilmiş cadı mahkemeleri, şeytani ritüeller ve ortaçağ batıl inançları sahnelerini daha çok belgesel filmlere özgü bir biçimde aktarılan ara yazılarla birleştirmiştir (Scognamillo, 2014, s. 265). Tarihsel akışa da uygun olarak, filmde sadece kadın cadılar yer almamıştır. 2. Kısımdaki bir sahnede, masaya yerleştirilen ölü bir kadını ve yanında duran iki adamı görürüz. İkili arasındaki diyalogdan anlaşıldığı üzere, bu kişiler tıp alanında bilgi edinmeye çalışır ve cesedi inceleyerek hastalıklar ve oluşum sebepleri hakkında bilgi sahibi olmak isterler. Ancak tam bu sırada onları gören başka bir karakter, onların cadı olduğunu varsayarak engizisyona bu durumu iletir. Başka bir sahnede ise tartışan bir adam ve kadın görürüz. Kadın, adama lanet eder ve adam bir daha ağzını kapatamaz. Film, burada hemen inanç sisteminin bu tür histerilere nasıl sebep olabileceğini anlatır ve ekler *"Şeytanla olan, cadılıkta da oldu. İnsanların ona olan inancı o kadar güçlüydü ki, gerçek oldu"*.

Bu tarz sahneler ile anlatı film boyunca pekiştirilir. Film, zaman zaman akademik bir çalışmaya, zaman zaman da eski korkuları ve akıl hastalığının yanlış anlaşılmalarını

harmanlayan bir yapıya bürünür. Filmde sunulan temel argümanlardan biri, Ortaçağ'da cadılığın büyük ölçüde sosyal olarak inşa edildiği; topluma "bilinmeyen" üzerinde bir açıklama ve kontrol aracı sağladığıdır. Christensen, suçlanan cadılardan işkence yoluyla itirafların alındığı cadı mahkemeleri sahnelerini titizlikle yeniden canlandırarak güç dinamiğinin çok farklı olduğunu göstermiştir (Christensen, 1922).

Michel Foucault, iktidarın toplumda korkuyu bir kontrol aracı olarak nasıl kullandığına dair bir analiz yapmıştır. Foucault'ya göre, sürekli gözetim ve güvenlik uygulamaları yoluyla bireylerin davranışlarının yönlendirilmesi, iktidarın toplumsal düzeni sürdürme biçimidir. Bu durum, insanların izlenme korkusuyla kendilerini disipline etmelerine yol açmakta, bu da iktidarın korku yaratarak toplum üzerinde nasıl kontrol uyguladığını örneklemektedir (Foucault, 1992). Filmde kullanılan, örnek olarak verdiğimiz sahneler tam olarak bu noktaya parmak basmaktadır. Film, iktidar sahiplerinin toplumsal düzeni korumak için korku ve cehaleti nasıl kullandıklarını ve bunun marjinalleştirilmiş bireylere, özellikle de kadınlara ne kadar pahalıya mal olduğunu gözler önüne sermektedir.

Cadı figürü filmde cinsellik, hastalık ve ölüm gibi toplumsal kaygıların sembolü olarak da kullanılmıştır. Filmde, Ortaçağ'daki cadı korkusu, modern akıl hastalığı ve kadın cinselliği korkularıyla ilişkilendirerek geçmişle bugün arasında bir köprü kurulmuştur. Daha da önemlisi bu bağlantı, büyücülük ya da histeri vb. tıbbi teşhisler gibi birçok kisvesi olan kadın düşmanı uygulamaların tarih boyunca var olan sürekliliğinin altını çizmiştir.

Haxan aynı zamanda, farklı kültürlerin "cadı" fikrini nasıl inşa ettiğini ve sürdürdüğünü göstermesi bakımından antropolojik olarak da öneme sahiptir. Bu anlamda hem tarihsel bir belge hem de kültürel bir eser olarak işlev görmüş; zamanının yargılarını yansıtmıştır (Blanc ve Odell, 2011, s. 73-74).

Çalışmanın 2.7 numaralı başlığında da kısaca yer verdiğimiz üzere, 1939 yapımı "The Wizard of Oz" (Oz Büyücüsü) filmi de önemli örneklerden sayılabilir. Victor Fleming'in yönettiği ve temel konusunu L. Frank Baum'un 1900 tarihli "Oz Büyücüsü" adlı çocuk kitabından alan film, bir çocuk klasiğinden ziyade derin bir sembolik yapım olarak sinema tarihinde önemli bir yer edinmiştir. Film, Dorothy'nin Oz diyarındaki macerasının

yeniden anlatımı olarak tezahür etse de, akademik bir perspektiften bakıldığında, 1930'larda Amerika Birleşik Devletleri'nin tüm ekonomik krizleri ve sosyal normlarıyla birlikte sosyopolitik durumunun bir eleştirisi olarak yorumlanmıştır (Schneider, 2006, s. 154). Ancak bu, başka bir tartışmanın konusudur. Filmdeki cadı karakterlere odaklanmamız gerekirse, cadılığın çift yönlü bir yapı olarak sunulduğu söylenebilir. Edebi eserden uyarlama olduğu için, bu yapıyı doğrudan film ile ilişkilendirmek pek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Ancak her iki bağlamda da, varılacak sonucun benzer olduğu söylenebilir.

Kitapta ve filmde, Batı'nın Kötü Cadısı ve Kuzey'in İyi Cadısı Glinda isimli iki cadı karakter bulunmaktadır. Bu karakterler, dönemin cadı algısına dair bazı önemli ipuçları verir ve büyücülüğe ilişkin toplumsal algıları yansıtır. Batının Kötü Cadısı tipik bir cadı imajını temsil eder: çirkin, kötü ve baskıcı. Filmde Dorothy'nin temel düşmanı olarak tanıtılırken, kudreti tehlike arz ettiği için olay örgüsünün temel unsurlarından biri olarak kullanılır. Kötü Cadı'nın yeşil ten rengi, zayıf fiziği ve acımasızlığı, cadılığın yanlış bir şey olarak tasvir edildiği toplumsal stereotipi yansıtmaktadır (Bkz. Şekil 8).



Şekil 8. The Wizard Of Oz filmindeki cadılar (Fleming, 1939)

Batının Kötü Cadısı bu bağlamda, köklü toplumsal korkuları temsil eden bir figür olarak anlaşılabilir ve tarih boyunca cadıların maruz kaldığı dışlayıcı ve şeytanlaştırıcı süreçlerin cisimleşmiş hali ve aynası olarak işlev görebilir. Öte yandan, Kuzey'in İyi Cadısı Glinda,

cadılığın olumlu ve koruyucu bir yönü olarak rol oynamaktadır. Glinda tüm geleneksel cadı imgelerinden farklı olarak, güzellik, zarafet ve iyilikle ilişkilendirilir. Cadılığın sadece kötülükle ilgili olmadığını, aksine doğaüstü güçlerin yol gösterme ve yardım etmede kullanılabileceğini gösterir. Bununla birlikte, Glinda'nın iyiliği, cadılığın yalnızca belirli normlara cevap verdiğinde kabul edildiğini de düşündürebilir. Yani büyücülük, toplumun belirli normlarına uygun olduğu sürece kabul edilebilir, hatta yüceltilebilir; bu normların dışında ise tehlikelidir ve dışlanmalıdır. Bu ikilik, sinemada büyücülüğün çok taraflı bir şekilde ele alındığını kanıtlar niteliktedir ve toplumda büyücülüğe karşı ikiyüzlü bir bakış açısını ortaya koymaktadır.

İyi ve kötü ikilemi, Oz Büyücüsü'nün toplumsal algı odaklı bir yorum olarak izleyicilere aktardığı cadılığa dair genel bakış açısıdır. Bu filmdeki cadılar yalnızca fantastik karakterler değil, aynı zamanda toplumdaki normların ve güç dinamiklerinin temsilleridir. Cadılığın bu şekilde ele alınması, sinemadaki cadılık temsillerinin hem tarihsel hem de kültürel açılardan zengin bir şekilde analiz edilmesine olanak tanımaktadır.

Cadı teması, sinemanın başlangıcından itibaren çeşitli biçimlerde işlenmiştir. İlk dönem filmleri, tarihsel korkular ve batıl inançlar üzerine yoğunlaşırken, modern filmler cadı imgelerini daha çeşitli şekillerde sunmuştur. Bu filmler, cadı temasının sinemada nasıl evrildiğini ve toplumun cadılar hakkındaki algısının nasıl değiştiğinin göstergeleri olarak görülebilir.

3.4 Batı Sinemasında Cadılar

Batı sinemasında cadı imgesi, uzun yıllar boyunca değişen toplumsal değerler, kültürel kaygılar ve sosyal hareketlerle birlikte evrilmiştir. Sinemada, cadı figürü yalnızca bir korku unsuru olarak kullanmamış, aynı zamanda cadıların toplumdaki yeri, kadın temsilleri ve toplumsal normlara karşı duruşları da işlenmiştir. Batı sinemasında cadılar, genellikle doğaüstü güçlere sahip, toplumun normlarına karşı çıkan ve genellikle kötü niyetli karakterler olarak tasvir edilmiştir. Ancak bu tasvirler zaman içinde değişmiş ve cadılar, feminist hareketlerin de etkisiyle daha güçlü ve bağımsız kadın figürleri olarak yeniden tanımlanmıştır (Purkiss, 1996).

Ancak, uzun bir dönem boyunca cadılık, genellikle korku unsuru olarak kullanılmıştır. Buna örnek olarak, 1960 yılında çekilmiş olan "Black Sunday" filmi gösterilebilir. İtalyan yönetmen Maria Bava eseri olan film, korku sinemasının başyapıtlarından biri olarak görülmüştür. Filmin konusu, geçmişte cadı olduğu gerekçesiyle idam edilen bir prensesin yüzyıllar sonra intikam almak için hayata geri dönmesi etrafında şekillenmektedir. Film, Batı'daki tarihi cadılık korkularının yeniden doğuşuna ve bu korkunun modern sinemaya nasıl yansıdığına dair ayrıntılı bir bakış açısı sunduğu için hem estetik hem de kültürel açıdan bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (Schneider, 2006, s. 388). David Hogan'a göre, filmdeki gotik atmosferin yaratılmasında ışık kullanımları çok önemli bir yere sahiptir. Filmdeki siyah-beyaz kontrastı estetik ve tematik olarak yaşam ve ölüm, masumiyet ve kötülük gibi pek çok zıt temayı vurgulamıştır (Bkz. Şekil 9). Bu sinematografik teknik Bava'nın kariyeri ve korku sineması için kilit taşı olarak görülmüş; diğer birçok yönetmenin de ilham aldığı bir kompozisyon sanatı olduğu düşünülmektedir (Hogan, 2017). Bu tarz bir teknik kullanımının, cadılık temasının filmdeki işlenişine de keskin bir netlik kazandırdığı söylenebilir.



Şekil 9. Black Sunday filminden bir sahne (Bava, 1960)

Film, tematik olarak büyücülüğü hem bireysel hem de toplumsal düzeyde ele alır. Filmdeki cadı figürü toplumsal düzeni bozmakla tehdit eden bir şey olarak tasvir edilirken, cinsiyete dayalı korkunun bir metaforu olarak da yorumlanabilir. Prensesin hem bir kadın hem de bir cadı olarak şeytanlaştırılması, ataerkil toplumun kadınlar üzerinde uyguladığı kontrolü ve bu kontrol tehdit edildiğinde başvurduğu şiddet türlerini yansıtır.

Dolayısıyla film incelendiğinde, toplumsal cinsiyet ve iktidar dinamiklerinin nasıl işlediğine dair önemli ipuçları verir.

Elsaesser ve Hagener'e göre film sansürü sinemanın etkinliğine benzer bir anlayışla işler, çünkü gençleri yozlaştırdığı veya kamu düzenini tehlikeye attığı gerekçesiyle bir yasağı ya da filmin dağıtımının sınırlandırılmasını haklı gören bir zihniyet, sinemanın güçlü etkisini de kabul ediyor demektir (Elsaesser ve Hagener, 2014, s. 274). Black Sunday filmi de, fazla korkutucu olduğu gerekçesiyle dönemin İngiltere'sinde yasak ve sansürlere maruz kalmıştır. Ancak aradan sadece 7 yıl geçtikten sonra, filmin yetişkinlere gösteriminde bir sakınca olmadığı düşünülmüş ve film tekrar gösterime girmiştir. Bu ani bakış açısı değişiminin sebebi, bir zamanlar dehşet verici görünen şeyin, artık oldukça gülünç görünmesidir (Chibnall ve Petley, 2005, s. 13-14). Chibnall ve Petley tarafından vurgulanan bu değişim, dönemin insanının cadılık ve doğaüstü temalara karşı bakış açısının zamanla nasıl evrildiğini gösteren verimli bir örnek olarak sayılabilir. Bu durum, toplumsal normların ve doğaüstü temalar karşısında değişen algıların, sinemadaki temsilinin de nasıl değişime uğrayabileceğini ortaya koymaktadır. Özellikle cadılık gibi tarihsel olarak korkutucu ve tehditkâr görülen bir temanın, zaman içinde nasıl sıradanlaşarak toplumsal hafızada farklı bir yere konumlandırıldığını gösterdiği iddia edilebilir.

1970'lere gelindiğinde, feminist hareketlerin yükselmesiyle birlikte cadı imgesinin de değişmeye başladığı düşünülmektedir. Bu dönemde cadılar, sadece korku ve kötülük sembolü olmaktan çıkmış, aynı zamanda güçlü ve bağımsız kadın figürler olarak da zaman zaman temsil edilmiştir. Feminist teorisyenler, cadı figürünü, kadınların tarih boyunca maruz kaldıkları baskıyı ve direnişi sembolize eden bir figür olarak görmüşlerdir. Sharon Russell, cadıların sinemadaki temsillerini analiz ederken, bu figürlerin genellikle erkek egemenliğine karşı çıkan güçlü kadınlar olarak tasvir edildiğini belirtmiştir (Chibnall ve Petley, 2005, s. 89). Bu önermeye örnek olarak "Suspiria" (Dario Argento, 1977) filmi incelenebilir. Aynı zamanda 2018 yılında sinemaya yeniden uyarlanmış bir film olarak, iki dönem arasındaki farkların anlaşılabilmesi için güzel bir örnek olarak görülebilir. Dario Argento'nun yönettiği "Suspiria", İtalyan korku sinemasının en önemli yapıtlarından biri olarak görülmektedir. Filmde, genç bir balerin olan Suzy Bannion, Amerika'dan Almanya'ya taşınır ve eğitim gördüğü ünlü dans

akademisinde gizemli ve korkunç olaylarla karşılaşır. Ancak sonradan fark ederiz ki, bu akademi bir cadı topluluğu tarafından yönetilmektedir.

Carol J. Clover'e göre, Argento'nun filmi klasik anlatı yapısını reddetmekte ve izleyiciyi rüya gibi, mantık dışı bir dünyaya sürüklemektedir. Bu durum özellikle cadılık teması söz konusu olduğunda belirginleşmektedir (Clover, 2015). Bu da filmin bu bağlamda bir okumasını yapabilmeyi mümkün kılmakta ve cadı figürünün temsil biçiminin anlaşılmasını sağlamaktadır. Büyücülük temasını daha da güçlendiren bir diğer önemli unsur da filmin görsel üslubudur. "Suspiria" filmi, kırmızı, mavi, sarı ve yeşil gibi renklerin aşırı kullanımının büyücülükle ilgili gizem ve tehdit duygusunu güçlendirdiği parlak renklerle bezeli bir dünyada geçer (Bkz. Şekil 10). Argento, renkleri sadece estetik bir araç olarak değil, aynı zamanda filmde tematik derinliği ortaya koyan bir unsur olarak da ele almıştır. Burada kırmızı, şiddetin ve doğaüstü tehlikelerin sembolik anlamını sergileyerek filmin genel atmosferine ürkütücü bir yön katmıştır. Dolayısıyla, bu renkler ve mekânlar cadıların yönettiği bu dünyayı izleyiciye tamamen yabancı ve korkutucu kılmıştır. Aynı zamanda şiddet sahneleri kesintisiz olarak gösterilerek, bu korku unsuru daha da güçlendirilmiştir. Filmde genel olarak, 2018 yılındaki uyarlamasından farklı olarak, cadılığın salt korku unsuru olarak kullanılmış olduğu söylenebilir.



Şekil 10. Suspiria filminde renk kullanımlarına dair bazı sahneler (Argento, 1977)

Luca Guadagnino'nun 2018 yapımı "Suspiria" filmi benzer senaryoya farklı bir bakış getirmekte, Dario Argento'nun 1977 tarihli klasiğinin yeniden uyarlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Argento'nun filmi görkemli ve biçimsel olarak orijinalken, Guadugnino'nun filmi çok daha karanlık, daha dingin bir eser olarak üretilmiştir. Bu versiyonda büyücülük teması daha derin siyasi ve tarihi bağlamlarla bütünlük içinde ele alınmıştır. Film 1970'lerin Batı Berlin'inde, Amerikalı bir balerin olan Suzy Bannion'un prestijli bir dans okuluna yolculuğuyla başlamaktadır. Akademi, orijinal filmde olduğu gibi bir cadılar meclisi tarafından yönetilmektedir. Ancak Guadagnino bu hikâyeyi sadece gotik bir korku masalı olarak değil, 20. yüzyılın ortalarındaki siyasi çalkantılar ve travmaların renklendirdiği bir malzeme olarak ele almıştır.

Film, cadılığı toplumsal cinsiyet ve iktidar ilişkileri üzerinden yeniden kodlamıştır. Guadagnino'nun filminde cadılar orijinal filmden farklı olarak, ataerkil bir yapıya karşı bireyselliğin, direnişin ve yenilenmenin sembolünü taşımaktadır. Barker'a göre filmdeki cadılar meclisi, kadınların çağlar boyunca maruz kaldığı baskıya karşı bir topluluk oluşturmuş ve bu topluluk erkek egemen bir dünyaya karşı güç kazanmıştır (Barker, 2019). Tilda Swinton'ın canlandırdığı Madam Blanc karakteri de bunu kanıtlar nitelikte, sadece bir yönetici olarak değil, aynı zamanda erkek ve kadın formlarına meydan okuyan bir rol üstlenmiştir.

Jacob Olsson 2022 yılında yazmış olduğu tezinde, Suspiria'nın 1977 ve 2018 versiyonları arasındaki çeşitli farklılıkları ortaya koymuştur. Orijinal filmdeki Suzy naif, feminen bir balerinken; yeniden çevrimdeki Susie çok daha karmaşık ve bağımsız bir kadın kahramandır. Orijinal filmdeki şiddet cinselleştirilmiş ve belirgin bir erkek bakışıyla filtrelenmişken, yeniden çevrimdeki şiddet cinselleştirilmemiştir. 2018 yapımı film, erkek karakterlerin çoğunu dişiye dönüştürmüş ve orijinaliyle tam bir tezat oluşturacak şekilde hiçbir kadın karakteri nesneleştirmemiştir. Orijinal filmde cadılar tamamen kötü olarak tasvir edilirken, yeniden çevrimde sofistike ve aynı zamanda feminist olarak karşımıza çıkmışlardır (Olsson, 2022). Aynı zamanda yeniden yapımda, din üzerine eleştirilerin de yer aldığı görülmektedir. Akademide olanların peşine düşen öğrencilerden birinin yolu, kaybolan başka bir öğrencinin bir zamanlar görüşmüş olduğu bir psikiyatrist ile kesişir. Bu psikiyatrist olanları değerlendirirken bir tespitte bulunur: *"Hezeyanlarını başka insanlara aktarabilirsin Sara. Din budur işte..."*. Akademide bazı öğrencilerin

şüphelenmiş olduğu cadılık olgusunu bu şekilde değerlendiren psikiyatrist, dans öğretmenlerinin de bu hezeyana kapılmış olduklarını düşünür. Film bu bağlamda, cadı imgesinin tarihteki oluşumuna da bir eleştiride bulunmuş olur.

Tüm bu değişiklikler, 2018 yapımı yeniden çevrimin orijinal filmin temalarını ve kadın temsilini modernize etme çabasını yansıtmaktadır. Dario Argento'nun yapımı cadılığı gerçeküstü ve estetik bir korku unsuru olarak ele alırken, Luca Guadagnino'nun yapımı bunu tarihsel-politik bir perspektiften yapmıştır. Argento, cadılık motifinin soyut, mitolojik bir tehdit olduğunu filmde kullandığı stil ve renklerle ifade etmiştir. Guadagnino yapımında ise cadılık çok daha karmaşık ve feminist bir bakış açısıyla okunur. Her iki film de kendi dönemlerindeki sosyal ve kültürel dinamikleri ifade eder. Argento'nun yapımı, 1970'lerin korku sinemasının estetik deneyleri ve stilistik değerleriyle doluyken, Guadagnino'nun versiyonu toplumsal cinsiyet ve güç mücadelesi etrafında dönmüştür.

Emily D. Edwards, modern cadı filmlerini farklı kategoriler altında incelemiş ve bu filmlerde cadıların nasıl temsil edildiğini detaylandırmıştır. Edwards'a göre, modern cadı filmleri, cadıları hem kötü hem de iyi olarak tasvir eden çeşitli anlatılar sunmaktadır. Cadı figürü, doğaüstü güçlere sahip olmanın yanı sıra, zaman zaman feminist bir ikon ve toplumsal normlara karşı bir direniş sembolü olarak da ele alınmıştır (Edwards, 2005). Bu sembole zıt bir yapım olarak değerlendirebileceğimiz bir yapım olarak, “The Blair Witch Project” filmi karşımıza çıkmaktadır. Hemen ardından, bu sembole uyum sağladığı düşünülen “The Witch” filmine değinilecektir.

"The Blair Witch Project" (1999), Blair Cadısı efsanesiyle ilgili bir araştırmayı belgelemek üzere yola çıkan üç öğrencinin öyküsüdür. Olayın yaşandığı kasabaya giderek ormanın derinliklerine dalar ve bu olayı araştırmaya başlarlar. Heather, Mike ve Josh isimli karakterler, gün geçtikçe garip olaylar yaşamaya başlarlar. Film, bu olayların amatör video kayıtları şeklinde sunulduğu bir korku hikâyesidir (Schneider, 2006, s. 894). Film, belgesel tarzı anlatımı, el kamerası kullanımı ve doğal ışığa bağımlılığı gibi yönleriyle Dogma 95 akımına benzer bir estetik sunar. Ancak film sadece sinemasal teknikleri üzerinden değil, toplumsal cinsiyet rolleri ve cadı temsilleri gibi derin kültürel kodlar üzerinden de okunabilir. Filmdeki üç öğrenciden biri olan Heather, filmin

başlarında güçlü bir liderlik rolü üstlenir. Özellikle korku türündeki kadın karakter temsillerinde böyle bir yaklaşım dikkat çekicidir. Ancak filmin gelişimiyle birlikte Heather'ın seçimleri sorgulanır ve grup üzerindeki liderliğini kaybederek takım arkadaşları tarafından suçlanır. Zamanla kendisi de içinde bulundukları durum sebebiyle kendini suçlamaya başlar. Bu bağlamda filmin alt metninde, güç sahibi ve meraklı bir kadının uğursuzluk getireceği fikrinin pekiştirildiği ve geleneksel cinsiyet rolünün tekrarlandığını söylemek çok da iddialı bir yorum olmayacaktır.

Filmin ana konusu olan Blair Cadısı ise, hiçbir sahnede görsel olarak yer almamaktadır. Bu da onun temsilini daha soyut bir hale getirmektedir. Tarihsel olarak cadı, kadınlarla özdeşleştirilmiş ve özellikle ataerkil toplumlarda kadınların kontrol edilmesi gerektiği inancı için kullanılmıştır (Holland, 2019b). "The Blair Witch Project" de bu geleneği sürdürerek cadıyı tehlikeli bir güç taşıyıcısı olarak sunmaktadır. Filmde cadı figürünün varlığı, karakterler ve izleyiciler için derin bir korku unsurudur. Bu korku, bilinmeyen ve dolayısıyla kontrol edilemeyen güçlerin sembolü olarak kadın figürünün toplumsal düzeni tehdit edebileceği görüşünü pekiştirmektedir. Heather'ın suçlanması nasıl kadınların liderlik rollerini üstlenirken zayıflıklarını ve ardından cezalandırılmalarını örnekliyorsa, Blair Cadısı temsili de kadınların tarihteki marjinalleştirilmesinin modern bir yansıması olarak okunabilir.

Keşfetme, arama, ya da bakma eylemi, kendi içinde hem doğal hem de zevkli olmasına rağmen nahoş bir hale gelmiştir çünkü bilgi arayışı güç ile ilişkilendirilmiştir. Görmek bilmektir, bilmek güç sahibi olmaktır. Mitolojide Pandora'nın yasak kutuyu açmasına neden olan şey görme merakıdır, tıpkı semavi dinlerde Havva'nın yasak meyveyi yemesine neden olan şeyin bilme merakı olması gibi (MacDonald, 2002). Blair Witch Project'te de Heather'ı kasaba dışındaki ormana götüren şey öğrenme merakıdır. Pandora veya Havva gibi Heather da, merakına yenik düşmüştür. Merakı onları ormanın daha da içlerine götürdüğünde, Blair Cadısı'nın kötülüğünü film ekibine musallat etmiştir. Dikkat çekici bir şekilde, bu kadınların her biri "günaha girdikleri" için cezalandırılmaktadır. Ayrıca birçok korku filminde de benzer durumu gözlemlemek mümkündür. Görmek, öğrenmek ve bilmek eril bir ayrıcalıktır; erkeklerin işgal ettiği ve içinde hareket etmekte özgür olduğu kamusal alana aittir. Bu kuralı ihlal eden kadınlar tehlikeli ve tehditkâr görülmektedir.

Bu yorumlama biçiminde, The Blair Witch Project'ten farklı olarak, bir diğer örneğimiz olan "The Witch" (2015) filmi karşımıza çıkmaktadır. Film, Robert Eggers tarafından yönetilmiştir. 17. yüzyılda bir ailenin dini bağnazlık ve doğaüstü korkularına odaklanan film, toplumun kadına bakışını eleştirel bir şekilde yansıtmıştır. Amerikan yapımı film, ücra bir çiftlik evinde yaşanan olayları konu alır. Filmin başrolündeki aile, din konusundaki farklı yaklaşımları nedeniyle toplumdan dışlanmış ve izole bir hayata mahkûm olmuşlardır. Yaşadıkları yerde, evin en küçük üyesi olan bebeğin gizemli bir şekilde ortadan kaybolması ve sonra ortanca çocuk olan Caleb'ın da ormanda kaybolmasıyla aile üyeleri paranoyaya sürüklenmiştir. Caleb, eve geri dönse de çok hastadır ve kısa süre içinde büyü etkisi altında olduğu bariz belli bir şekilde hayatını kaybeder. Tüm bunlar yaşanırken, ailenin büyük kızı Thomasin, annesi ve kardeşleri tarafından cadı olmakla suçlanır. Babası başlarda ondan yana bir tutum sergilese de, olaylar ilerledikçe o da Thomasin'e karşı cephe alır. Artan gerilim sonucu tüm aile üyeleri farklı şekillerde ölür ve Thomasin şeytanla anlaşma yaparak gerçek bir cadı olur. Film, Thomasin'in diğer cadılarla birlikte çıplak bir şekilde bir ritüel gerçekleştirmesiyle ve havada süzülmesiyle sona erer.

Tür filmlerinde karakterler, işlevlerini ve kültürel ifadenin gerektirdiği özellikleri çatışmanın kendisine borçludur. Aynı zamanda, tür filminin karakterleri aracılığıyla kültürel bir çatışmanın patlak vermesi de garanti altına alınır (Özden, 2004, s. 254). Bu durum, Thomasin karakteri aracılığıyla filmde kendine yer bulmuştur. Cadılık, doğası gereği var olan bir şey değil, tam tersine erkek egemen sistemde meşrulaştırılan toplumsal baskının dikte ettiği bir kavram olarak gelişmiştir. Thomasin de, ergenlik dönemine girerken ataerkilliğin ezici baskılarını ve beklentilerini deneyimlemektedir. Ailenin ilk çocuğu olmasının da etkisiyle, ailesinin sorumluluğunu üstlenmiş ancak sonunda cinsel ve bireysel kimliğiyle çelişen bir kimlik krizini benimsemiştir. Filmde Thomasin'in annesi ve babası tarafından sürekli bastırıldığını ve suçlandığını görürüz. Bu durum, bu tür toplumlarda kadınların kısıtlı özgürlüklerine ve ağır yüklerine vurgu yapmaktadır. Thomasin'in annesi Katherine, hem geleneksel anne rolü hem de ataerkil düzene bağlı, korkuları ve travmalarıyla başa çıkabilmek için kızını suçlamaya meyilli bir figürdür. Katherine'nin, özellikle de erkek kardeşi Caleb'e yakın olan Thomasin'in masumiyeti konusunda şüpheleri vardır. Filmde etkin bir bicide kullanılmış olan bu durum, toplumun kadın cinselliği ve masumiyetiyle ilgili saplantılı endişesini sembolize ediyor olabilir.

Önceki bölümlerde değindiğimiz üzere semavi dinlerin etkisinde yaşayan topluluklar, kadınların fiziksel ve ahlaki açıdan erkeklerden daha zayıf ve günahkâr dürtülere karşı daha savunmasız olduğunu düşünüyor; şeytanın ve cadıların kadınlar aracılığıyla aile kurumunu yıkabileceğine inanıyorlardı. Filmde kötü olaylardan sorumlu tutulan kişinin genç bir kadın olan Thomasin olmasının nedeni de burada yatmaktadır. Dolayısıyla cadılık teması bu filmde, Thomasin'in özgür olma arzusu ve toplum içinde kadınlara biçilen kısıtlayıcı rollerle ilişkilidir. Cadılık, her zaman kadınların bağımsızlık arayışlarını bastırmak için bir kaynak olmuştur ve bu tema bu filmde çok güçlü bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Filmde Thomasin, ailesi tarafından cadılıkla suçlanmış ve bu suçlamalar onun kaderini belirlemiştir. Bu tema aynı zamanda doğayla olan bağ ve kadınların doğadan aldıkları güçle de ilişkilidir. Filmde hem korku hem de özgürlük, orman tarafından temsil edilir. Thomasin sonunda ormana gider ve bir cadı olarak kendi bağımsızlığını bulur. Bazı açılardan bu durum, toplum tarafından dışlanan bir kimliği benimsemek olarak anlaşılabilir. Kısaca film, cadı figürünü hem bir korku unsuru hem de toplumsal baskıların bir sembolü olarak kullanmıştır. Bu bağlamda filmin, kadın bakış açısını görmezden gelmeyen bir profil çizdiği iddia edilebilir.

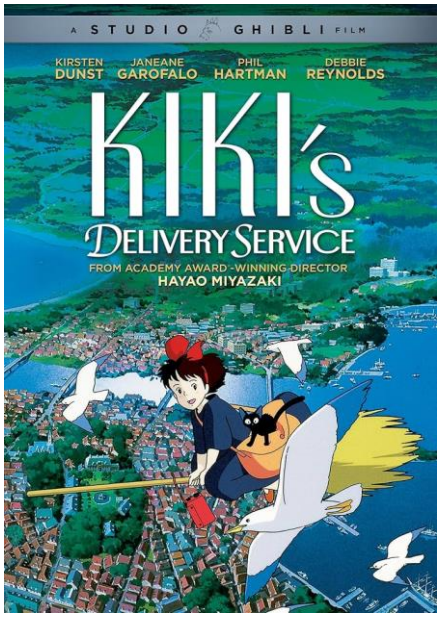
Batı sinemasında cadı imgesi, toplumsal değişimlerin ve kültürel dinamiklerin bir yansıması olarak evrilmiştir. Bu bağlamda, The Blair Witch Project, The Witch ve Suspiria gibi filmler, cadı imgesini farklı perspektiflerden ele alarak, bu figürün sinemadaki evrimini ve toplumsal etkilerini irdelemektedir. Bu filmlerden her biri, cadı imgesini farklı şekillerde ele almıştır. The Blair Witch Project, modern dünyada cadı efsanelerinin kalıcılığını ve bilinmeyenin yarattığı korkuyu işlerken, The Witch, tarihsel bir bağlamda cadı korkularını ve bu korkuların dini inançlarla bağını vurgulamıştır. Blair Cadısı belirsiz ve görünmez bir tehdit olarak kalırken, The Witch'teki orman cadısı figürü somut ve doğrudan bir kötülük sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. The Witch, aile içi dinamikler ve toplumsal dışlanma üzerinden cadı figürünü işlerken, The Blair Witch Project daha çok bireysel korku ve paranoya üzerinde durmuştur. Tüm bu filmler, cadı imgelerinin sadece korku unsuru olarak değil, aynı zamanda toplumsal normlar, geçmişle yüzleşme, kadın cinselliğine bakış ve sanatsal ifade biçimleri vb. temalar üzerinden de ele alınabileceğini göstermektedir.

3.5 Doğu Sinemasında Cadılar

Cadı figürü, dünya sinemasında sıkça karşımıza çıkan bir öğe olmakla beraber, bu figürün temsili çeşitli ülke sinemaları arasında belirgin farklılıklar göstermektedir. Batı sinemasında cadılar genellikle kötülük, korku ve tehlike sembolleri olarak tasvir edilirken, Doğu sinemasında cadılar çok daha çeşitli temsillere sahiptir. Örneğin İslam coğrafyasında cin, peri ve büyü gibi kavramlarla iç içe geçen cadı figürü, Batı'daki cadı avı gibi tarihi süreçlerin aksine daha çok bireysel korkular ve inançlarla ilişkilendirilmiştir (Ayaz, 2007). Doğu sinemasında bu figürler, zaman zaman topluma yardımcı olma ve hastaları iyileştirme yetenekleriyle de temsil edilirler.

Hayao Miyazaki'nin yönetmenliğini yaptığı "Kiki's Delivery Service" (1989) (Türkçe'ye Küçük Cadı Kiki olarak çevrilmiştir), Doğu sinemasındaki cadı imgesinin en bilinen ve aynı zamanda en olumlu örneklerinden biri olarak sayılabilir. Film, 13 yaşındaki Kiki isimli sevimli (Bkz. Şekil 11) bir cadının büyüme hikâyesini anlatır. Kiki, filmde yaratılmış olan cadılık geleneklerine uygun olarak, tek başına yeni bir kasabaya yerleşir ve burada kendi ayakları üzerinde durmayı öğrenirken insanlara yardımcı olmanın da yollarını arar.

Doğu toplumlarında cadı imgesi Şamanist inanışların da etkisiyle zaman zaman doğayla uyumlu, bilge ve topluma fayda sağlayan figürler olarak tasvir edilmektedir. Kiki's Delivery Service de bu geleneği sürdürmektedir. Ancak Miyazaki, Kiki karakteri üzerinden bu imgeyi modern bir bağlama yerleştirir. Film, cadı figürünü sadece doğaüstü güçlere sahip bir varlık olarak değil, aynı zamanda topluma entegre olma çabasında olan bir genç kız olarak sunar. Bu yolculuk, Kiki'nin, çocukluktan yetişkinliğe geçişini simgeler. Burada cadılık, kişisel güçlenmenin bir aracı olarak işlev görür. Kiki, kasaba halkına yardım ederken, aynı zamanda kendi yeteneklerini geliştirir ve toplumsal bir rol üstlenir.



Şekil 11. Kiki's Delivery Service filminin afişi (Miyazaki, 1989)

Kiki'nin uçma yeteneği, filmin en önemli sembollerinden biridir. Uçmak, yalnızca bir cadı becerisi değil, aynı zamanda özgürlüğün, bireysel bağımsızlığın ve kendine güvenin sembolü olarak sunulur. Ancak filmde, Kiki'nin uçma yeteneğini kaybettiği bir döneme de tanıklık ederiz. Bu kayıp, Kiki'nin içsel çatışmalarını ve kimlik arayışını simgeler. Kiki, topluma aidiyet hissetmediği, kendini yalnız ve güvensiz hissettiği bir dönemde bu yeteneğini kaybeder. Ancak, topluma yeniden uyum sağlayıp, kendi değerini anladığında uçma yeteneğini tekrar kazanır. Miyazaki bu yolla, bireysel güçlenmenin ve topluma uyum sağlamanın, kişinin kendi potansiyelini fark etmesiyle mümkün olabileceğini aktarmaya çalışmış olabilir.

Kiki's Delivery Service, Doğu sinemasında cadı imgesinin nasıl olumlu bir çerçeveye oturtulduğuna dair çok temel bir örnek olsa da, Doğu sinemasındaki cadı figürleri her zaman bu olumlu temsillerin sınırları içinde kalmamaktadır. Miyazaki'nin bir diğer önemli yapıtı olan "Spirited Away" (2001), cadı imgesinin daha farklı bir boyutunu sergiler. Filmde Yubaba adındaki yaşlı bir cadı, Spirited Away'in ana kötü karakterlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Yubaba, büyük bir hamamı yöneten güçlü ve korkutucu bir karakterdir. Sahip olduğu güçleri daha çok kendi çıkarları için kullanır ve film boyunca başkarakter Chihiro'nun karşılaştığı en büyük engellerden biri olur. Yubaba'nın tasviri, Batı sinemasındaki geleneksel cadı imgesine daha yakın durmaktadır.

Açgözlü, manipülatif ve korkutucu bir figür olarak tasvir edilmiştir. Ancak, filmdeki diğer birçok cadı gibi, Yubaba'nın da daha derin bir karakter gelişimi vardır ve tamamen kötü biri olarak tasvir edilmez. Filmin sonuna yaklaştıkça, karakter değişimi netlik kazanır ve bu karakter, Chihiro'nun önünde bir engel olarak durmaktan vazgeçer. Bu, Doğu sinemasında cadıların çok katmanlı karakterler olarak temsil edilmesine güzel bir örnektir.

Masallarda, destanlarda vb. cadılar ve devler gibi karakterler çoğu zaman kötüdür. Aynı zamanda kötü ve iyi arasında da belirgin bir sınır vardır. Benzer bir durum Batı'da Disney'in eserlerinde de görülmektedir. Ancak Miyazaki karakterleri dönüşüme açıktır. Karakterlerdeki bu dönüşümler, izleyicinin daha iyi bir son ve gelecek için umut ve beklentilerini de yerine getirmektedir (Taş Alicenap, 2012, s. 114). Toplumsal konumlandırmaya kıyasla Miyazaki, anime filmlerinde tipik olarak kahraman, güçlü kadın karakterler tasarlamaktadır. Hikâyelerini fantezi ve bilim kurgu türünde anlatır ve bunları feminizm, çevrecilik ve savaş karşıtı temalarla tanımlar. Karakterlerin dönüşümü, filmlerinde önemli bir rol oynar. Filmlerinde karakterlerini salt iyi ya da kötü olarak resmetmediği ve onlara daha derin anlamlar yüklediği gözlemlenmiştir (Dinç ve Dokur, 2020, s. 1482).

Örnek olarak gösterebileceğimiz bir diğer film ise, 2001 yılında gösterime giren bir Japon filmi olan "Onmyoji" filmidir. Film, cadılık ve büyücülüğün tarihsel ve kültürel kökleri üzerinde durmuştur. Filmde Onmyoji adı verilen bazı büyücüler doğaüstü güçlerini kötü ruhlara karşı kullanmakta ve toplumu korumaktadır. Bu figürler, tıpkı şamanlar gibi, doğa ile uyum içinde yaşamakta ve doğanın dengesini korumak için çalışmaktadır. Ancak bu figürler her zaman iyi bir şekilde yansıtılmamakta, aksine bazen doğaüstü güçlere sahip olmanın tehlikeleri ve bunların kötüye kullanılmasının toplum üzerindeki olumsuz etkileri de vurgulanmaktadır. Bu filmdeki cadı figürleri, hem kahramanlıklarıyla hem de sahip oldukları güçlerin getirdiği sorumluluklarla dikkat çekmektedir. Film, Doğu sinemasında cadıların sadece bilgelik ve şifa getiren figürler olarak değil, aynı zamanda tehlikeli karakterler olarak da temsil edilebileceğine dair örnek olarak gösterilebilir.

Çin yapımı "The Sorcerer and the White Snake" (2011) filmi, bir başka popüler büyü tasviri sunar. Film, ünlü bir Çin efsanesine dayanır ve doğaüstü güçleri olan karakterlerin

aşk, sadakat ve fedakârlık temaları etrafında dönen hikâyesini anlatır. Burada büyücü figürler, doğanın güçlerini kullanarak hem iyilik hem de kötülük için mücadele ederler. Filmin başkarakteri olan Beyaz Yılan, hem şefkatli hem de tehlikeli bir figür olarak karşımıza çıkar. Onun doğaüstü yetenekleri, âşık olduğu insanı koruma ve sevdiği kişilere zarar verenleri cezalandırma amacıyla kullanılır. Bu filmde de Onmyoji filminde olduğu gibi, büyüye bakış iki yönlü bir sembolizm taşır. Beyaz Yılan, sevgi dolu ve koruyucu bir figür olmasının yanı sıra, intikamcı ve tehlikeli bir güç olarak da gösterilir.

Doğu sinemasında cadı imgesi, Batı sinemasındaki temsillerden hem benzerlikler hem de farklılıklar gösterir. Kiki's Delivery Service gibi filmlerde cadılar, olumlu ve umut verici figürler olarak sunulurken, Onmyoji, The Sorcerer and the White Snake ve Spirited Away gibi filmler, büyü olgusunun hem pozitif hem de negatif yönlerini ortaya koyar. Doğu sinemasında cadı figürü, doğa ile uyum, bilgelik ve topluma hizmet gibi temalarla ilişkilendirilse de, zaman zaman tehlikeli ve korkutucu karakterler olarak da tasvir edilir. Bu çok yönlü temsilin, Doğu kültürlerinin doğaüstü güçlere ve kadın figürlerine olan derin ve karmaşık bakış açısını yansıttığı söylenebilir.

4. TÜRK SİNEMASINDA CADILAR

Türk sinemasında cadılara değinmeden önce kısaca Türk sinema tarihine değinmekte yarar vardır. Türk sinemasının başlangıç tarihi günümüzde tartışmalı bir konudur. Makedonyalı Manaki kardeşler 1911 yılında Sultan Reşat'ın Manastır ve Selanik şehirlerine düzenlediği gezileri kayıt almışlar ve bu film günümüze kadar ulaşmıştır. Ancak Türk sinemasının başlangıcı konusundaki genel kanı 14 Kasım 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından kayıt altına alınan "Ayastefanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı" adlı belgeselin ilk Türk filmi olduğu yönündedir (Onaran, 1994, s. 12). Uzkınay tarafından kayıt altına alınan belgesel görüntüler günümüze ulaşmamış olmakla beraber, sinema tarihi kitaplarında yayımlananlar, söz konusu anıtın genel fotoğraflarıdır (Özgüç A. , 1993, s. 13).

Türk sinemasının ilk yıllarında, sinema daha çok yabancı filmlerin gösterimi ile sınırlıydı. Ancak, Cumhuriyet'in ilanından sonra sinema, kültürel bir araç olarak daha fazla önem kazanmıştır. 1920'ler ve 1930'larda ise sinema, daha çok tiyatro kökenli sanatçılar tarafından şekillendirilmiş ve bu dönemde tiyatro ağırlıklı bir sinema dili gelişmiştir. 1940'lara gelindiğinde, sinema endüstrisi Türkiye'de daha da gelişmeye başlamış ve Türk sineması, milli kültürün bir parçası haline gelmiştir (Onaran, 1994).

Türk sinemasında cadı imgesinin kullanılmaya başlanması için ise 50 yıldan uzun bir süre beklenmesi gerekmiştir. Yönetmen Mehmet Aslan tarafından 1970 yılında çekilen "Tarkan: Gümüş Eyer" filmi, Türk sinemasında cadı karakteriyle karşılaştığımız ilk film olarak karşımıza çıkmıştır. Bu filmi takip eden 1970'li yıllar boyunca hatırı sayılır sayıda filmde cadı karakterler görülmeye başlanmıştır. Kaynaklardan elde edebildiğimiz kadarıyla bu filmler: "Pamuk Prenses ve 7 Cüceler" (Ertem Göreç, 1970), "Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde" (Tunç Başaran, 1971), "Tarkan: Altın Madalyon" (Mehmet Aslan, 1972), "Minik Cadı" (Nejat Saydam, 1975), "Tatlı Cadı" (Volkan Kayhan, 1975) ve "Tatlı Cadının Maceraları" (Ertem Göreç, 1975) olarak sıralanabilir. Her ne kadar bu filmlerden bazıları basit uyarlama filmler olsalar da, 1970'li yıllarda Türk sinemasında cadı imgesine küçük çaplı bir ilginin uyandığı söylenebilir (Özgüç A. , 2012). Takip eden 1980'li ve 1990'lı yıllarda ise Türk sinemasında cadı imgesine ve

karakterlerine rastlanmamakla beraber, uzun süren bu boşluğu 2006 yılında Ezel Akay tarafından yönetilen "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü" filmi doldurmaktadır. Hem cadı karakterlerin Türk sinemasında bu derece az rastlanıyor oluşu, hem de 1970'li yıllara bolca karşımıza çıkıyor oluşu sebebiyle, 1970'li yıllara özel bir parantez açmak gerekmektedir.

Türk sinemasında 1970'li yıllar film yapım sayısının rekor düzeylere ulaştığı tarihlerdir. Bu tarihlerde üretilen filmlerin kopyaları bütün bölgelere dağıtılırken, sinema salonlarında iki, hatta üç film birden gösterildiği bilinmektedir. Film üretimi konusunda oldukça verimli bir dönem olarak gözükse de, ülkenin genelinde yaşanan ekonomik sarsıntılar sinema sektöründe de etkisini göstermeye başlamıştır. Durumun ciddiyeti tam olarak kavranamamış ve karşılaşılacak sorunlara karşı önlem alma noktasındaki eksiklikler nedeniyle Türk sinemasında bir bunalım dönemine girilmiştir. Renkli film yapımında yaşanan artış ve bu durumun getirdiği parasal maliyet de bunalım dönemine girilmesini tetiklemiş başka bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır (Abisel, 2005, s. 109).

Scognamillo'nun elde ettiği verilere göre 1970 yılında Türk sinemasında toplamda 225 adet film üretilirken bunlardan 147'si siyah beyaz, 78 tanesi ise renklidir. Sadece üç yıl içerisinde, 1973 yılına gelindiğinde ise üretilen 208 filmin yalnızca 30 tanesi siyah beyaz iken, geriye kalan 178 film renkli üretilmiştir. 1975 yılına gelindiğinde ise siyah beyaz film döneminin kapanmış olduğu görünmektedir. Bu tarihte üretilen 225 filmin tamamı renklidir. Ayrıca 1975 yılı Türk sinemasında cinsel içerikli film furyasının başlangıcına denk gelmektedir. Özellikle 1979 yılında üretilen 195 filmin 131'nin cinsel içerikli film olduğuna da dikkat çekmektedir (Scognamillo, 1988, s. 11). Bu veriler ışığında görüldüğü üzere Türk sinemasında 1970-1975 yılları arasındaki beş yıllık kısa süreçte, siyah beyaz film üretimi hızlı bir şekilde azalıp sona ererken yerini tamamen renkli filmlere bırakmıştır. Bu durum Türk sinemasının içerisinde bulunduğu krizin bir yansıması olarak okunabilir.

Scognamillo'ya göre film üretiminde görülen artışı bir veri olarak kabul edersek bu durum bize tek başına bir şey açıklamakta yetersiz kalabilir. Film üretiminde yaşanan artış düzensizdir ve gerçek bir arz-talep işleminin sonucu olarak değil, daha çok bir zorlama veya bir sürümden kazanma politikasının örneğidir (Scognamillo, 1988, s. 12).

Televizyonun giderek yaygınlaşmış olması ile birlikte aileler sinema salonlarına gitmek yerine, ev ortamında televizyon izlemeyi daha çok tercih eder olmuştur. Diğer ülkelerle karşılaştırıldığında oldukça ucuz kalan sinema bilet fiyatları dahi, Türkiye'de aile seyircisini salonlara tekrar çekmeye yetmemiştir (Abisel, 2005, s. 113). Sinema salonlarında cinsel içerikli filmlerin yaygınlaşmasının da, ailelerin sinema salonlarından uzaklaşmasında büyük bir etkisi olduğu söylenebilir.

Özellikle 1967-1973 yılları arasında, Türk sinemasında bir yenilik arayışında olan ufak çaplı yapım şirketleri, ülke içerisinde çok satılan yabancı kaynaklı çizgi romanlardan faydalanabileceklerini fark etmişlerdi. Bu noktada yapım şirketleri en çok bilinen ve klasikleşmiş çizgi romanların yanı sıra o dönemde popülerlik kazanmış çizgi romanlardan da yararlandılar. Genel anlamda bu tür yapımlara daha çok çocuk filmi gözüyle bakılmış olsa dahi, bazılarında çıplaklık ve cinsel ögelerle karşılaşılıyor olması, bu türe tümü ile tezat bir durum oluşturmaktadır. Çizgi romanların oluşturduğu kaynağa ek olarak, söz konusu dönemde televizyonun da giderek yaygınlaşması, başka bir kaynak imkânı yaratmıştır. Böylece Tatlı Cadı, Tatlı Cadının Maceraları, Minik Cadı gibi yapımlar çekilmiştir. Ancak televizyon pek verimli bir kaynak olmayı başaramamış ve bu filmlerin hiçbiri ticari anlamda bir başarı elde edememiştir (Scognamillo, 1988, s. 200-201).

Grimm Kardeşlerin ünlü masalı "Pamuk Prenses ve 7 Cüceler" öncelikle Walt Disney'in çizgi filmiyle beyaz perdeye taşınmış ve büyük başarılar elde etmiştir. Ertem Göreç'in 1970 yılında ürettiği söz konusu masalın yerli versiyonunda ise, Ayşecik adıyla Türk sinemasında ün kazanmış çocuk oyuncu Zeynep Değirmencioğlu başrolde yer almıştır. Onaran'ın aktarımına göre, ana kraliçeyi Belgin Doruk'un, kötü kraliçeyi ise Suna Selen'in canlandırdığı, cüceleri de oyunculuk yeteneği olmayan gerçek cücelerin oynadığı film, Batı'da çevrilen versiyonların sadece basit bir karikatürü olmayı başarabilmiştir. Sadece, kötü kraliçe rolünde Suna Selen'in çizdiği emsalsiz portre, zihinlerden silinmeyecek bir başarı sağlayarak filmi kurtarmıştır (Onaran, 1994, s. 131). Bir diğer yapım, "Ayşecik ve Sihirli Cüceler Rüyalar Ülkesinde" filmidir. Tunç Başaran tarafından 1971 yılında üretilen film, The Wizard of Oz filminin basit bir uyarlamasıdır. Bu film ve Pamuk Prenses ve 7 Cüceler filmi, batı masallarından uyarlama filmler olduğu için alt başlıklarda detaylı bir şekilde irdelenmemiştir. Bunun sebebi, bu iki filmde yer alan cadı karakterlerin temsil biçimlerinin yerel kültürden etkilenmediğinin

düşünülmesidir. Bu bağlamda, araştırmamıza cadı karakter içeren orijinal yapımlarla devam edilmiştir.

4.1 Tarkan: Gümüş Eyer (1970)

"Tarkan: Gümüş Eyer" (1970), Türk sinemasının fantastik macera türündeki önemli eserlerinden biri olarak değerlendirilir. Yönetmenliğini Mehmet Aslan'ın üstlendiği bu film, Sezgin Burak'ın aynı adlı çizgi roman serisinden uyarlanmıştır. Bu çizgi roman serilerinde Tarkan, Hun İmparatorluğu döneminde geçen hikâyelerde kahramanlıkları ile tanınan bir savaşçıdır. Film, Hun savaşçısı Tarkan'ın, ailesini katleden ve Attila'nın gümüş eyerini ele geçiren düşmanı Kostok'a karşı verdiği intikam mücadelesini merkeze alır (Demirhan ve Scognamillo, 2005, s. 275-277).

Tarkan serisinden aşina olunan ve "Cadı Gosha" olarak bilinen karakter, sinemada ilk kez bu filmde karşımıza çıkmaktadır. Filmde, Kostok'un müttefiki olan Prenses Gosha, Altar'ı ziyaret eder ve Altar'ın oğlu Tan'a bir madalyon hediye eder. Gosha'nın büyülü güçlerinin etkisi altına giren Tan, kısa süre sonra ortadan kaybolur. Bu durum, Altar'ın soyunun devamı konusunda büyük bir endişe yaratır. Yıllar sonra Altar, tekrar bir oğul sahibi olur ve adını Tarkan koyar. Tarkan, bebeklikten itibaren güçlü ve savaşçı özellikleriyle dikkat çeker. Filmin bir sahnesinde, Tarkan'ın henüz 1 yaşındayken oğlaklarla güreştiği aktarılır. Çeşitli dini anlatılarda şeytan, sıklıkla keçiyle özdeşleştirilmektedir (Aksan, 2013). Oğlak da bir keçi yavrusudur ve henüz bir bebek olan Tarkan'ın onlarla baş edebilmektedir. Bu sahne, Tarkan'ın büyüye ve kötülüğe karşı direncinin bir metaforu olarak yorumlanmaya açıktır. Tarkan'ın oğlaklarla güreşmesi, onun büyü ve kötülük karşısında doğuştan gelen gücünü simgelediğini düşündürse de, bu sahne sadece tesadüf eseri ortaya çıkmış da olabilir.

Altar, oğlu Tarkan'ın doğumunu kutlamak amacıyla büyük bir şenlik düzenler. Silahsız gelecek herkesin davetli olduğu bu kutlama, Kostok tarafından bir fırsat olarak görülür ve adamlarını göndererek tüm davetlileri ve orada yaşayan herkesi katleder. Sütannesi tarafından bir mağaraya bırakılan küçük Tarkan, bir kurt tarafından fark edilir ve kurt onu kendi yavrusu gibi büyütür. Bu sahne, Türk mitolojisinde yer alan kurt figürüne yapılan güçlü bir gönderme olarak değerlendirilebilir. Kurt, Türk mitolojisinde genellikle koruyucu ve yol gösterici bir figür olarak sembolize edilmektedir. Bazı Türk ve Moğol

boyları, soylarının kurtlardan türediğine inanmışlardır (Sarpkaya ve Yaltırık, 2018). Bu da Tarkan'ın yetişkinlikteki kişiliğini ve kaderini yansıtan bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şükran Kuyucak Esen'e göre 1970'lerde "tarihi kostümlü macera" filmleri, sinemadan uzaklaşan seyirciyi yeniden kazanmayı başaran bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu filmler, özellikle erkek seyirciler için ilgi çekici olmuştur. Genellikle Türk tarihinde yaşandığı söylenen bazı olayları ve kişileri merkeze alan bu filmler, gerçekçi olmasa da izleyiciye etkileyici maceralar sunmuşlardır. "Battal Gazi", "Kara Murat", "Malkoçoğlu" ve "Tarkan" gibi seriler, bu kahramanların maceralarının farklı versiyonlarıyla birçok film ortaya çıkarmıştır. Filmlerde Türklük ve İslam çevresinde dönen karakterler cesur, savaşçı, güçlü erkek figürler olarak yer almaktadır. Kahramanlar İslam ve Türklük düşmanlarına karşı savaşır; Hıristiyan düşman prensesleri kendilerine âşık ederek Müslüman yaparlar. Zaman ve mekân tam olarak belirli değildir, ancak Türklerin Bizans gibi düşmanlara karşı fetihlerini masal diliyle sıralayarak tarihin bir dönemini hissettirir. Bu filmleri birleştiren unsurlardan farklı olarak, Tarkan serisinde başkarakter Müslüman kimliğiyle karşımıza çıkmaz. Temel aldığı unsur sadece milliyeti olur (Kuyucak Esen, 2010, s. 161).

Scognamillo'ya ve Demirhan'a göre, Türk ve dünya sinemalarında tarihi filmler, hangi dönemi ele alırlarsa alsınlar, genellikle milliyetçi bir perspektif benimsemektedir. Türk fantastik tarih filmlerinde de, kahramanın karşısındaki "düşman" hangi milletten olursa olsun, her zaman karanlık, vahşi, acımasız ve bir şekilde Türk karşıtı olarak resmedilmektedir. Bu tür bir yaklaşımda, gerçekleri ya da gerçeğe dayalı yorumları aramak anlamsızdır. Bu filmlerin amacı, tarihin ya da seçilen düşmanın neden "düşman" olarak görüldüğünü açıklamak değildir. Asıl önemli olan, kahramanın mücadele edebileceği net ve sabit şablonlar ve imgeler yaratmaktır (Demirhan ve Scognamillo, 2005, s. 138-140). Tarkan filmlerinde de düşmanlar, her zaman "öteki" olarak sunulmuş ve bu düşmanların neden düşman veya kötü olduklarına dair derinlemesine bir açıklama yapılmamıştır. Onların varlığı, sadece Tarkan'ın kahramanlığını ve Türk milletinin direncini vurgulamak için bir araç olarak kullanılmıştır.

Hikâye akışına dönecek olursak, kurtlar tarafından büyütülen Tarkan, artık sekiz yaşındadır ve bir köyden yiyecek çalarken yakalanır. Boynundaki madalyondan Altar'ın oğlu olduğu anlaşılır. Köylüler, onu Kostok'a teslim etmek isterler. Ancak Altar'ın eski dostlarından biri Tarkan'ı tanır ve onu kurtarır. Bu olayın ardından Tarkan, babasının intikamını almak için yıllar sürecek bir eğitim sürecine girer. Yıllar geçtikçe usta bir savaşçıya dönüşen Tarkan, intikam yolculuğunda karşısına çıkan düşmanları birer birer alt eder.

Gosha'yı tekrar gördüğümüzde ise, bu süreçte hiç yaşlanmadığını ve gençliğini koruduğunu fark ederiz. Filmdeki bazı sahnelerde de, Gosha'nın genç erkekleri büyüleyerek bir ritüel gerçekleştirdiği ve onların gençliklerini çaldığı ima edilir. Gosha'nın bu özelliği, cadı mitolojisinin Batı'daki temsilleriyle paralellik göstermekte ve onun doğaüstü yeteneklerine olan bakışı pekiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarkan, nihayetinde Gosha tarafından yakalanır ve yıllarca öldü sanılan, ancak büyü altında olduğu anlaşılan abisi Tan ile dövüşmek zorunda bırakılır. Tan'ı boynundaki madalyondan tanıyan Tarkan, ona zarar vermeden onu etkisiz hale getirir. Bu olayın ardından, Gosha Tarkan'a bir madalyon hediye eder. Tarkan madalyonu taktığında, Gosha'nın büyüsünün etkisi altına girer ve bir direğe bağlanır. Gosha, Tarkan'a karşı çıplak bir şekilde dans ederek bir ritüel gerçekleştirir (Bkz. Şekil 12). Gosha'nın yer aldığı benzer sahneler film boyunca karşımıza çıkmaktadır. Bu ritüel, Gosha'nın cadı kimliğini ve büyüsel gücünü sergileyen önemli bir sahnedir. Ancak son anda, Tarkan'ın koruyucusu olan kurt gelir ve Tarkan'ı serbest bırakır. Bu noktada kurt figürü, Tarkan'ın kadim dostu olarak bir kez daha devreye girer.



Şekil 12. Tarkan: Gümüş Eyer filminde Gosha'nın ayin sahnesi (Aslan, 1970)

Tarkan, Gosha'yı bir uçurumdan aşağı iter ve Gosha, ölürken aynı zamanda yaşlı bir kadına dönüşür. Bu sahne Gosha'nın, klasik cadı stereotiplerine uyduğunu gösteren bir diğer simge olarak değerlendirilebilir. Gosha'nın ölmesiyle birlikte, Tan da büyünün etkisinden kurtulur ve Tarkan ile birlikte Kostok'un peşine düşerler. Çok geçmeden Tan, Kostok tarafından öldürülür. Tarkan da Kostok'u öldürerek intikamını alır ve film burada sona erer.

Gosha karakteri, hem düşmanca rolüyle hem de sosyolojik ve kültürel açıdan analiz edilebilecek zenginliğiyle dikkat çekmektedir. Gosha'nın kötü bir cadı olarak sunulması, Türk mitolojisindeki olumlu cadı imajından sapma olarak değerlendirilebilir ve Batı kültüründeki cadı imgelerinin Türk sinemasına yansımasının bir örneği olarak görülebilir. Gosha, Hristiyan kültürüne ait bir cadı olarak tasvir edilmiştir. Bu durum Türk kimliğinin Hristiyanlık karşısındaki üstünlüğünü vurgulamak amacıyla yapılmış bilinçli bir tercih olabilir. Bu bağlamda Gosha, Tarkan'ın temsil ettiği milli değerlerin karşısındaki "öteki" olarak konumlandırılmıştır.

4.2 Tarkan: Altın Madalyon (1972)

"Tarkan: Altın Madalyon" (1972) filmi, Türk sinemasının 1970'li yıllarda geçirdiği dönüşüm sürecinin tipik bir yansıması olarak, hem kahramanlık mitoslarını hem de popüler kültürün cinsiyetçi kodlarını bir araya getirir. Bu dönemde, sinemada popüler kültür öğelerinin hâkimiyeti belirginleşmiş, çizgi roman uyarlamaları da bu bağlamda

önemli bir yer edinmiştir. Tarkan: Altın Madalyon, bir önceki başlıkta değinmiş olduğumuz Tarkan serisinin diğer filmi gibi, yine Sezgin Burak'ın çizgi romanlarından uyarlanmıştır. Serinin filmleri, Türk sinemasında kahramanlık temalı epik anlatının önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmiştir. Aynı zamanda milliyetçi ideolojinin sinemadaki temsili konusunda da önemli ipuçları sunmaktadır (Scognamillo, 1988).

Bireyin idealize edilmesi ve medyada kahramanca bir kamu imajı yaratılmasıyla, genelde sorgusuz sualsiz kabul gören bir kişilik kültü ortaya çıkmaktadır. Kahraman sıfatı verilen kişi, hem halkın gözünde dokunulmaz kılınır hem de o kişinin ağzından çıkan sözler propaganda aracı olarak kullanılmaya yatkın hale gelir. Bu sebeple ideolojiler, kahraman yaratmayı bir propaganda aracı olarak kullanma yoluna gitmektedir (Çakı ve Karaca , 2018) Tarkan karakteri de bu bağlamda dikkat çekmektedir. Tarkan filmleri, Türk sinemasında kahramanlık teması üzerinden ideolojik propagandayı yansıtan senaryolarla karşımıza çıkmaktadır. Tarkan, halkın gözünde idealize edilmiş bir kahraman olarak, ulusal değerlerin savunucusu olarak sunulur. Bu karakterin zaferleri, sadece hikâye içinde değil, aynı zamanda izleyicilerin zihinlerinde de ulusal kimliğin pekiştirilmesi için kullanılan bir sembol haline gelir. Dolayısıyla Tarkan serisinin, bireysel ve toplumsal bir kahraman kültü yaratarak, dönemin ideolojik atmosferine hizmet ettiği çıkarımında bulunulabilir.

Mehmet Aslan'ın yönetmenliğini üstlendiği bu film, dönemin sinema anlayışını ve seyirci beklentilerini karşılamakla kalmamış, aynı zamanda Yeşilçam'ın fantastik sinema üretimi içinde de dikkat çekici bir yere sahip olmuştur. Senaryosunu Sadık Şendil'in yazdığı film, Hun İmparatoru Attila ile Vandal Kralı'nın kızı Honoria arasındaki aşk hikâyesi ile başlar. Attila, sevdiği kadından ayrılmak zorunda kalır, ancak ona altın madalyonunu verir. Bu madalyonu ona geri gönderirse, nerede olursa olsun Honoria'nın yanına döneceğini söyler. Uzun zaman sonra, Honoria bu madalyonu Attila'ya gönderir ve görüşme isteğini iletmiş olur. Attila, buluşma yerine tek başına gider ve burada bir tuzağa düşer. Tarkan, Attila'yı kurtarır ancak Honoria ve oğlunun Vandallar tarafından kaçırılmasını engelleyemez.

Filmdeki temel hikaye, Honoria'nın kral olan babasıyla birlikte yaşadığı krallığın, kralın kötü kardeşi tarafından ele geçirilmesi ve Attila'nın Vandal kralına karşı verdiği

mücadele etrafında şekillenir. Bu Vandal kralı, sadece iktidar hırsıyla değil, aynı zamanda acımasız ve zalim bir karakter olmasıyla da ön plana çıkar. Krallığı ele geçirmek için kardeşini öldüren ve yeğeni Honoria'yı esir alan bu karakter, kötülüğün somut bir temsili olarak resmedilir. Kralın, hayvanlara işkence etmesi ve kendi askerlerini zevk için öldürmesi, onun ahlaki yozlaşmasını vurgular. Bu karakterin, Cadı Gosha ile ittifak kurması, kötülüğün daha da derinleştiği bir noktaya işaret eder. Gosha, büyü gücünü kullanarak Tarkan ve Attila'ya karşı mücadelede Vandal kralına destek olur. Bu doğrultuda, milliyetçi film furyasında resmedilen stereotip düşman algısının bu filmde de yer bulduğu görülür.

Filmdeki olay örgüsü, tarihsel gerçeklikten ziyade, mitolojik bir evrende geçer ve bu evrenin kuralları, filmdeki dramatik yapının temelini oluşturur. Tarkan'ın karşısına çıkan düşmanlar, sıradan rakiplerden ziyade, doğaüstü güçlere de sahip figürlerdir. Bu bağlamda, filmde yer alan Gosha karakteri, Türk sinemasında nadir görülen bir şekilde, dişi bir düşman olarak güçlü bir varlık gösterir. Gosha'nın karakter analizi, Türk sinemasındaki kadın temsillerine dair önemli bir inceleme alanı sunar. Gosha, bir yandan kötülüğün somut bir temsili olarak sunulurken, diğer yandan büyücü kimliği ve çekici dış görünümü ile femme fatale arketipine yakın bir figür olarak da değerlendirilebilir. Bu anlamda, Gosha'nın karakteri, Batı sinemasındaki cadı figürlerinin bir yansıması olarak da görülebilir. Filmde tek güçlü kadın karakter olarak resmedilmiş olması da akıllara başka bir soruyu getirir: Bu durum, sinemada kadın gücünün genellikle olumsuz ya da tehdit edici olarak sunulması gibi yaygın bir temanın bir örneği midir? Bu soru, filmdeki cinsiyet rollerinin ve kadın temsillerinin daha geniş bir toplumsal bağlamda nasıl anlamlandırıldığını sorgulamayı gerektirir.

Filmdeki kadın temsilleri, dönemin toplumsal cinsiyet anlayışını ve bu anlayışın sinemadaki yansımalarını tartışmaya açar. Filmde, kadın karakterler genellikle cinselleştirilmiş, pasif ve erkeklerin iktidar mücadelesinde araçsallaştırılmış figürler olarak resmedilir. Vandal kralının karısı olan kraliçe, geneleve gidip ücretsiz bir şekilde fahişelik yaparken, Honoria karakteri ise öldürülmeden hemen önce, krallığın kötücül başyardımcısı tarafından tecavüze uğrar. Bu bağlamda, filmdeki kadın temsilleri, Laura Mulvey'in terimselleştirdiği "erkek bakışı" (male gaze) kavramı çerçevesinde incelenebilir. Mulvey, sinemanın kadın bedenini erkek izleyicinin cinsel fantezilerini

tatmin etmek üzere nesneleştirdiğini savunur (Mulvey, 1997). Filmin cinselleştirilmiş kadın temsilleri, aynı zamanda 1970'li yılların Türk sinemasındaki "seks filmleri furyası" olarak adlandırılan dönemin etkilerini yansıtır. Bu dönemde, ekonomik sıkıntılar ve izleyici taleplerine yanıt olarak, birçok Türk filmi açık cinsellik içeren sahnelerle dolu hale gelmiştir (Scognamillo, 1988). Tarkan: Altın Madalyon filminde de bu etkiler belirgin şekilde görülür. Kadın bedeninin sürekli teşhir edilmesi, karakterlerin cinsel kimliklerinin dramatik unsurlarla bütünleştirilmesi, bu filmin aynı zamanda popüler kültürün cinsiyetçi beklentilerine ne denli hizmet ettiğini gösterir. Filmin genelinde, kadın karakterlerin maruz kaldığı şiddet ve cinselleştirme, ataerkil toplum yapısının sinemadaki yansıması olarak değerlendirilebilir.

Gosha karakteri bu filmde, klasik cadı tiplemesine ek olarak vampir özellikleriyle de betimlenir ve bu iki unsur iç içe geçmiş bir biçimde sunulur (Bkz. Şekil 13).



Şekil 13. Tarkan: Altın Madalyon filminden bir sahne (Aslan, 1972)

Bu sahneler, Elizabeth Bathory mitini de çağrıştırmaktadır. Macar bir Kontes olan Elizabeth Bathory, tarihteki gerçek bir figür olarak, sayısı net olarak bilinmeyen (kimi kaynaklarda 80, kimi kaynaklarda 500ü aşkın) genç köylünün kanını içerek genç kalmaya çalıştığı iddia edilen bir soyludur (Demir M. , 2008, s. 53). Bu bağlamda, Gosha'nın bu mitle olan benzerliği, filmdeki kötü cadı imajının kökenini, yine batının tarihsel arka planına dayandırır. Bu tür mitolojik ve tarihi referanslar, filmdeki fantastik ögeleri güçlendirirken, Batı etkisinin Türk sinemasındaki yansımalarını da göstermektedir. Aynı

zamanda kötü cadı imgesi yine ötekileştirilerek, bu imajın bu coğrafyaya ait olmadığı mesajı verilmiş olur.

4.3 Minik Cadı (1975)

"Minik Cadı" Nejat Saydam'ın yönetmenliğinde 1975 yılında vizyona giren bir Türk fantastik komedi filmidir. Film, "Çiçek" adlı küçük bir cadının merkezde yer aldığı olay örgüsü etrafında şekillenir (Özgüç A. , 2012, s. 458). Çiçek karakteri, çocuk bir cadı olarak tasvir edilir ve bu, Türk sinemasındaki cadı figürüne farklı bir perspektif kazandırır. Batı toplumlarında yaygın korku unsuru olarak çizilen cadı imgesinin aksine, eğlenceli, sevimli ve yardımsever bir karakter olarak tasvir edilir. Bu yaklaşım, cadı figürünün genel olarak negatif algısını değiştirir ve onu iyilik sağlayan bir figür olarak yeniden yorumlar. Silvia Federici'nin cadı avları üzerine yaptığı çalışmalar, tarih boyunca cadıların patriyarkal yapılar tarafından marjinalize edilmesine dikkat çekerken (Federici, 2018), "Minik Cadı" filmi bu figürü zıt bir şekilde ele alır.

Filmde, ana karakterlerden olan Murat, eşini kaybettikten sonra oğlu Ömer'e karşı korumacı bir tutum sergilemektedir. Ancak, ölen karısının akrabaları Murat'ın servetine göz dikmiş durumdadırlar ve Murat'ı intihara sürükleyerek mal varlığını ele geçirme planları yaparlar. Bu amaçla Ömer'i kaçırıp, öldüğü izlenimini yaratırlar. Murat'ın içine düştüğü depresyon, aynı zamanda şirket ortağının da işine gelmektedir, çünkü bu sayede şirketteki üstünlüğü elde etmeyi amaçlamaktadır. Çiçek, Murat'ın intiharını engelleyerek ve kötü akrabaların planlarını bozarak olaylara müdahale eder. Tüm bu süreçlerde aynı zamanda yine bir cadı olan büyükannesi de zaman zaman ona yardımcı olur.

Filmde bir diğer karakter olarak Denizkızı Yosun karakteri karşımıza çıkar. Bir diyalogda "su cadısı" olarak tanımlanır. Çiçek ve büyükannesine, Ömer'i bulmaları konusunda yardım eder ve filmdeki görevini tamamlar. Bu bağlamda o da, yardımsever bir cadı olarak sunulmuş olur. Gelişmeler yaşandıkça filmde cadı figürünün, toplumsal adaletin sağlanmasında etkin bir rol oynayan bir sembol olarak yer aldığı görülür. Filmde cadılar, tarihsel bağlamlarından sıyrılarak, adaletin tesis edicileri olarak yeniden yorumlanmış olur.

Bir diğer öne çıkan karakter olan Aysel, Murat'ın ailesi tarafından evlatlık alınmış ve evde hizmetçi gibi çalıştırılan genç bir kadındır. Aysel, kötü akrabalar tarafından cinsel tacize maruz kalır. Bu taciz sahnelerinin filmde bir tür mizahi unsur olarak sunulmuş olması, feminist kuram bağlamında ciddi bir şekilde eleştiriye açıktır. Feminist kuramcılar, cinsel tacizin mizah unsuru olarak kullanılmasının, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini normalleştirdiğini ve bu tür davranışları meşrulaştırdığını vurgulamıştır (Michel, 2000). Filmde bu sahnelerin mizahi bir bağlamda ele alınması, kadının bedeninin nesneleştirilmesi ve toplumsal cinsiyet rollerinin sorgulanmadan yeniden üretilmesi açısından problematiktir. Ayrıca bir başka sahnede, Murat'ın ortağı kendi kızını kullanarak Murat'a bir komplo kurmaya çalışır (Bkz. Şekil 14). İkisinin yakınlaşmalarını belgeleyerek kızını Murat'la evlendirmeyi hedeflemektedir. Bu sahneler de yine kadının cinselleştirilmesi ve araçsallaştırılması temalarını içermektedir. Bu komplo sahnelerinin mizahi bir bağlamda sunulması, kadın bedeninin değersizleştirilmesinin bir çabası olarak görülebilir.



Şekil 14. Minik Cadı filminden bir sahne (Saydam, 1975)

Adile Naşit'in canlandırdığı büyükanne karakteri de dikkat çeken bir profil çizmektedir. Büyükanne, zor durumlarda torunu Çiçek'e yardım ederken hem bilge bir rehber hem de sevimli bir komedi unsuru olarak karşımıza çıkar. Ataerkil sinemada kadınlar genellikle iki tipe indirgenir: masum ve itaatkâr ya da baştan çıkarıcı ve cinsel obje. Kadınlar, erkek bakış açısına hizmet eden arzu nesneleri olarak sunulur. Yaşlılık ve annelik rolleri ise bu sistemde kadına statü kazandıran bir diğer kategoridir ve ataerkil yapıyı besleyen bir işlev olarak yüceltilir. Adile Naşit, kariyerinde sıkça bu tür cinsiyetsizleştirilmiş rollerle anılmıştır; bu roller, onun tercihi olmaktan ziyade, ona uygun görülen karakterlerdir (Öz,

2020, s. 214). Minik Cadı filminde de büyükanne olarak yer alması, Naşit'in bu rollerinin bir devamı olarak değerlendirilebilir. Büyükanne, yardımsever ve bilge bir figür olarak sunulurken, ataerkil toplumun annelik rolüne yüklediği beklentileri de karşılamaktadır.

Tüm bu cadı karakterlerin yardımıyla Murat, oğlu Ömer'i bulur ve kötü akrabalarının gerçek niyetlerini öğrenerek onları hayatından çıkarır. Bu süreçte, dramatik yapının çözüme kavuştuğu noktada, cadıların yardımlarıyla Murat hayatındaki olumsuz unsurları temizleyerek yeni bir başlangıç yapmış olur. Murat, Aysel ve oğlu Ömer ile mutlu bir yuva kurar ve film sona erer.

Yeşilçam dönemi (1950-1980 yılları arası), Türk sinemasının hızlı ve yoğun film üretimiyle karakterize edilen bir zaman dilimidir. Bütçe kısıtlamaları ve zaman baskısı, senaryoların hızla yazılmasına ve prodüksiyonun çabucak tamamlanmasına neden olmuştur. Bu aceleci üretim süreci, filmlerin anlatım ve görsel kalitesini etkilediği gibi, bazı türlerin yüzeyselleşmesine de yol açmıştır (Kolektif, 2015, s. 155). Bu bağlamda cadı unsuru içeren ve bu dönemde çıkmış olan filmler, dönemin sınırlı olanakları nedeniyle genellikle derinlikten yoksun, basit ve klişeleşmiş anlatımlarla karşımıza çıkmaktadır. Hızla hazırlanmış senaryolar, karakterlerin ve olay örgülerinin yüzeysel kalmasına, dolayısıyla filmlerin sığ bir yapıya bürünmesine sebep olmuştur. Yeşilçam'ın bu hızlı üretim yöntemi, cadı filmleri gibi türlerde derinlemesine bir hikâye anlatımını zorlaştırmış ve filmler, çoğu zaman salt eğlenceye odaklanan, yüzeysel yapımlar olarak kalmıştır.

Sonuç olarak, "Minik Cadı" filmi cadı figürünü sadece bir komedi unsuru olarak değil, aynı zamanda toplumsal adaleti sağlayan ve iyiliği tesis eden bir figür olarak yeniden tanımlamıştır. Anadolu'nun, şaman geleneklerinin etkisinde kalması ve Batı'daki gibi yoğun cadı avlarına sahne olmaması nedeniyle, bu kültürde cadı olgusu bir korku unsuru olarak ortaya çıkmamış, aksine genellikle olumlu bir bağlamda değerlendirilmiştir. Bu tarihsel ve kültürel çerçeve, filmdeki cadıların korkutucu değil, toplumsal düzeni koruyan, eğlenceli ve dostane figürler olarak sunulmasına yol açmıştır. Ancak görüldüğü üzere, bu durum feminist bir amaç taşımamaktadır. Filmde cinsel taciz ve kadının cinselleştirilmesinin mizah unsuru olarak kullanılması, filmi feminist ve ince düşünülmüş bir yapı olmaktan çok uzağa taşır. Bu bağlamda, filmin cadı karakterlerinin inşasında

feminist bir yaklaşım benimsenmediği, ancak cadı figürünü de olumlu anlamda temsil etmeye çalıştığı sonucuna varılabilir

4.4 Tatlı Cadının Maceraları (1975)

1975 yılı, Türk sinemasında cadı temalı filmlerin yoğun bir şekilde üretildiği bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Ertem Göreç'in yönettiği "Tatlı Cadı'nın Maceraları" adlı mizah filmi, bu dönemin cadı temalı yapıtlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Özgüç A. , 2012, s. 463). İlginç bir şekilde, aynı yıl içinde çekilmiş olan ve Volkan Kayhan'ın yönetmenliğini üstlendiği ancak günümüzde kayıp bir eser olarak değerlendirilen "Tatlı Cadı" filmi ile bir önceki başlıkta değinmiş olduğumuz "Minik Cadı" filmi de bu temaya odaklanmıştır. Türk sinemasında uzun yıllar boyunca çok az yer bulabilen cadı imgesinin, 1975 yılında birdenbire üç farklı filmle beyaz perdeye taşınması dikkat çekici bir olgudur. Bu ani artışın ardında yatan nedenleri incelerken, karşımıza Amerikan yapımı "Bewitched" dizisi çıkmaktadır.

Bewitched, 1964-1972 yılları arasında Amerika Birleşik Devletleri'nde yayınlanan ve popülerleşen bir televizyon dizisidir. Dizi, bir cadı olan Samantha ile sıradan bir insan olan kocası Darrin'in günlük yaşamlarını mizahi bir şekilde ele alır. Samantha, büyü yapma yeteneğine rağmen, normal bir ev kadını gibi yaşamaya çalışır ve bu durum, birçok komik ve absürt olayın gelişmesine neden olur. Dizi, yayınlandığı dönemde geniş bir izleyici kitlesine ulaşarak popüler kültürde önemli bir yer edinmiştir (O'Reilly, 2013, s. 23). Türkiye'de de büyük ilgi görmüş ve "Tatlı Cadı" ismiyle, 1970'lerde Türk televizyonlarında yayınlanmaya başlamıştır (Doğanay ve Aktaş, 2021, s. 855).

Postman'a göre eğlence, televizyondaki her türlü söylemin üst ideolojisidir. Bu açıdan bakıldığında neyin ne şekilde gösterildiğinin ya da hangi bakış açılarını yansıttığının izleyiciye göre hiçbir önemi yoktur. Her şeyden önde gelen tutum, içeriklerin ilgi çekici ve eğlendirici bir boyutta olmasıdır (Postman, 2020, s. 112-113). Bewitched dizisi de bu bağlamda, özellikle televizyonun giderek daha fazla haneye girmesiyle birlikte Türkiye'deki etkisini arttırmıştır. 1970'lerde sinemadan uzaklaşan aile izleyici kitlesi, televizyonun popüler kültürün yeni merkezi haline gelmesine yol açmıştır. Televizyon, özellikle orta sınıf aileler için yeni bir eğlence ve sosyalleşme aracı haline gelirken, sinemanın seyirci kitlesi daralmış ve sinemaya gitme alışkanlığı azalmıştır (Abisel, 2005,

s. 113). Türk sinemasında 1975 yılında ortaya çıkan cadı temalı filmlerin bu ani artışının arkasında da, Bewitched dizisinin yerel izleyici üzerindeki etkisinin önemli bir rol oynadığı düşünülebilir. Bewitched dizisi, büyü ve cadı temalarının yerel izleyicinin gündemine girmesini sağlamış, bu da Türk film endüstrisinin bu temalara yönelmesine neden olmuş olabilir.

Tatlı Cadının Maceraları filmi, senaryosuyla Bewitched dizisinin bir yeniden uyarlaması olarak karşımıza çıkar. Film, Selma ve Fikret'in tanışıp evlenmeleriyle başlar. Bu durum, geleneksel Türk sinemasında sıkça rastlanan, toplumsal normlara uygun bir aşk ve evlilik öyküsünün başlangıcıdır. Ancak, Selma'nın bir cadı olduğunu açıklamasıyla, film fantastik bir boyut kazanır. Bu noktada film, iki ana eksen üzerinden ilerler: Selma'nın kimliğini oluşturan yetenekleri ve bu durumun evlilik kurumuna yansımaları.

Fikret'in sihir kullanmadan yaşamaları yönündeki isteği, ataerkil yapının kadının gücünden korkmasının bir temsili olarak değerlendirilebilir. Selma'nın sihir yeteneklerini kullanarak evi dekore etmesi, kadının ev içi alan üzerindeki hâkimiyetini simgelerken, Fikret'in bu durumdan memnuniyetsizliği, erkek egemen bakış açısının evdeki düzeni koruma isteğini yansıyor olabilir.

Filmde cadılar, geleneksel korkutucu ve tehditkar varlıklardan ziyade, karikatürize edilmiş, mizahi figürler olarak sunulmuştur. Örneğin, Jale karakteri, Fikret'e duyduğu ilgiyi ısrarla sürdürürken karşılık bulamayınca onu balığa çevirir, ancak bu durum, cadılık eyleminin olağanüstü bir güç gösterisi olmaktan çok, gülünç ve şaşırtıcı bir olay olarak ele alınır. Aynı şekilde, Selma'nın kuzeni de işyerinde Fikret'i zor duruma sokan muzip sihirlerle hikâyeye dâhil olur. Ancak bu sihirler, yine tehditkâr bir nitelik taşımaktan uzak olup, izleyiciye eğlenceli bir atmosfer sunar. Filmdeki bu tür sahneler, cadıların doğaüstü güçlerinin ciddiyeti yerine, onların mizahi ve abartılı yönlerini vurgulayarak, cadılık kavramını hafifletir ve karikatürize bir bakış açısıyla sunar. Bu bağlamda cadılar, yine batı sinemasındaki örneklerden çok daha farklı bir biçimde işlenmiş olur.

4.5 Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü (2006)

"Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" filmi, Ezel Akay yönetmenliğinde üretilmiş ve 2006 yılında gösterime girmiştir. Film, Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında geçmekte ve tarihte yer alan karakterler oldukları günümüzde hala tartışmalı olan Hacivat ve

Karagöz'ün hikâyesini farklı bağlamlardan ele almaktadır. Film, Osmanlı'nın kültürel dokusunu, sosyal yapısını ve dönemin siyasi atmosferini mizahi bir dille ele alırken, dönemin önemli kurumlarından biri olan Bacıyan-ı Rum gibi tarihî olgulara da değinmiştir.

Filmde başrol olarak yer verilen karakterler olarak Hacivat ve Karagöz, aslında taklit ve karşılıklı konuşmaların kullanıldığı, iki boyutlu temsillerle perdede sunulan bir gölge oyununun adıdır. Bu gölge oyununda karakterler kurgusal, hayali figürler olarak sunulur. Konuşmadaki değişiklikleri belirtmek için baş hareketlerinin kullanılması oyunun dikkate değer bir özelliğidir. Bu iki karakterin gerçek kişiler olup olmadığı ve eğer öyleyse nerede ve nasıl yaşadıkları hala tartışmalı bir konudur. Hikâyeler söylentilere dayanmaktadır, var olsalar bile muhtemelen söz konusu döneme ait tarihi metinlere dâhil edilecek kadar önemli bulunmamış olmaları da ihtimal dâhilindedir (Kılıç, 2013, s. 104).

Film, bu geleneksel gölge oyununun karakterlerine hayat verir ve bu karakterlerin nasıl tanıştığını ve trajik bir şekilde öldürüldüklerini kurgusal bir zeminde anlatır. Hacivat, zeki ve mizahi yönleri ağır basan bir karakter olarak tasvir edilirken, Karagöz daha saf ve sert mizaçlıdır. Bu iki karakter, gölge oyununda da filmde de benzer karakter özelliklerine sahiptir.

Bu ikilinin, Osmanlı toplumunun farklı kesimlerini temsil ettiği düşünülmektedir. Karagöz, kente göç etmiş ancak eğitimsizliği ve kabalığı nedeniyle üst sınıflar ve toplumun diğer kesimleri tarafından sömürüye maruz kalan bir sosyal tabakayı temsil eder. Hacivat ise saray ortamından yararlanan tabakayı temsil eder. Ayaz'a göre Hacivat'ın temsil ettiği bu tabaka, işçilerin ve emekçilerin, bencillikleri ve düşük görülen zekâları nedeniyle 'işe yaramaz' sayılan bireylerin sömürülmesinden çıkar sağlayan kesim olarak da tanımlanabilir (Ayaz, 2007, s. 61). Özetle, Hacivat yönetici-aydın sınıfını temsil ederken, Karagöz en basit tabiriyle sıradan insanları temsil etmektedir (Takış, 2006, s. 289).

Filmde bu iki karakter, kurdukları diyaloglarla halk tarafından tanınan mizahçılar haline gelirler. Zaman geçtikçe sadece halk arasında değil, yönetici tabaka tarafından da tanınmaya başlarlar. Ancak bu ün, iktidar sahipleri ve "Pervane" gibi bazı karakterler tarafından bir tehdit olarak algılanır. Hacivat ve Karagöz'ün eleştirel üslubu, aynı

zamanda Hacivat'ın Pervane'ye ait bazı sırları biliyor olması, özellikle Pervane'de huzursuzluk yaratır. Bu durum, ikilinin hedef haline gelmesine yol açar ve bu düşmanlıkların bir sonucu olarak Hacivat ve Karagöz, trajik bir şekilde öldürülürler.

Filmde cadı stereotiplerine uygun bir karakter olarak, Karagöz'ün annesi "Kam Ana" karşımıza çıkar. Kam Ana karakteri, filmin tarihî ve kültürel derinliğini zenginleştiren önemli bir figürdür. Bilgeliği ve doğayla kurduğu mistik bağlantılarla, bir bakıma cadılık temasıyla örtüşen bir figür haline gelir. İlk sahnede yer almış bu karakter, yanında iki kadınla beraber bir çadırda ayin benzeri bir eylem gerçekleştirmektedir (Bkz. Şekil 15). Bu ayin ile gelecekle ilgili bilgi sahibi olurlar.



Şekil 15. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? filmindeki kehanet sahnesi (Akay, 2006)

Kimi kaynaklarda, bu tür gruplar, genellikle "cadı meclisi" ya da "cadı toplantısı" (witches' coven) olarak adlandırılır. Bu grupların bir araya geldiği inanılan sayı ise genellikle üç veya on üçtür (Mccoy, 2003, s. 128). Bu bağlamda bu sahnede üç şaman kadının yer alması da, cadı unsuruna bir bakış olarak değerlendirilebilir.

Kam Ana karakteri, hem oğluna hem de çevresine sağladığı manevi rehberlikle, topluluk içinde bir tür "bilge kadın" rolünü üstlenir. Hacivat ve Karagöz'e taşın sırrını bulmalarında yardımcı olur, genç kızlara gelecekle ilgili güzel haberler verir.

Araştırmada da daha önce yer verdiğimiz üzere Şamanlık, özellikle Orta Asya ve Anadolu'nun eski Türk kültürlerinde önemli bir yere sahip olup, doğayla uyumlu, manevi bir rehberlik ve toplumsal düzenin korunması gibi işlevleri içermektedir (Bayat, 2010).

Film, bu unsuru karakterin işlenişinde detaylıca karşımıza çıkarmaktadır. Aynı zamanda izleyicilere Osmanlı'nın erken dönemlerindeki kültürel çeşitliliğini ve İslam'ın yayılma sürecini hatırlatmaktadır.

Tarihsel açıdan bakıldığında Kam Ana karakterinin, Türklerin İslam öncesi dini pratiklerinin Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde nasıl devam ettiğini ve zamanla bu pratiklerin nasıl dönüştüğünü yansıtmış olduğu söylenebilir. Böylece film, bu karakter üzerinden tarihsel bir olguyu dramatik bir şekilde işler ve izleyiciye o dönemin karmaşık dini yapısını aktarmış olur. Bu karakterin, filmde sürekli çatışma unsuru olarak karşımıza çıkan ve inşaatı bir türlü bitmeyen caminin minaresinin, Pervane'nin adamları tarafından yıkılmasıyla, ıslak harç altında kalarak ölmesi de düşündürücü bir detay olarak karşımıza çıkar.

Minarenin yakınında bir şaman mezarının bulunması, Türklerin geleneksel inançlarını terk etmeye başladıklarının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Ancak, şamanın ölümüne rağmen minare de inşa edilememiştir. Bu durum hakkında Osmanlı'nın kuruluş dönemlerinde, ne Şamanizm'in ne de İslam'ın tam olarak kendine yer bulamamasına işaret edildiği çıkarımında bulunulabilir. Yani bu sahne, iç içe geçmiş dini yapının görsel bir temsili olarak görülebilir.

Ayrıca filmde Kam Ana'nın yer aldığı ilk sahnedeki cin tasvirinin (Bkz. Şekil 16), Mehmet Siyah Kalem'in cin ve demon figürlerine (Bkz. Şekil 17) belirgin bir şekilde benzediği görülmektedir (Fomin Çatal, 2011, s. 102).



Şekil 16. Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü? filmindeki cin tasviri (Akay, 2006)

Bu benzerlik, yalnızca görsel değil, aynı zamanda kültürel bir bağa da işaret eder. Siyah Kalem'in eserleri Orta Asya'nın mistik dünyasını yansıtırken, gölge tiyatrosu da aynı kültürel kökten beslenir (Kılıç, 2013).



Şekil 17. Mehmet Siyah Kalem Çizimlerinden Örnekler (https://oggito.com)

Gölge tiyatrosunda, hayal sanatçısının mum ışığı, kuklalara ruh veren bir bağ niteliğindedir. Bu bağ koparıldığında hikâye sona erer ve karanlık çöker. Bu durum, Orta Asya mitolojilerindeki "aracı büyücü" figürüyle paralellik gösterir (Kılıç, 2013). Mehmet Siyah Kalem'in figürleri, gölge oyunundaki kuklalar gibi, ruhani ve fiziksel dünya arasındaki geçişi temsil eder. Gölge tiyatrosu sanatçıları, tıpkı bu figürler gibi, hikâyeyi ve hayatı sürdüren, ancak bu bağı kopardıklarında her şeyi karanlığa gömen aracı figürlerdir (Fomin Çatal, 2011). Bu figürlerin ortak bir şekilde filmde kullanılması, geleneksel ve mistik unsurların modern sinema diliyle buluşmasına güzel bir örnek olarak sayılabilir. Mehmet Siyah Kalem'in cin ve demon figürlerinden esinlenen bu tasvir, gölge tiyatrosunun "aracı büyücü" rolünü hatırlatırken, filmdeki karakterler aracılığıyla bu kültürel bağın sinemada yeniden canlandırılmasına olanak tanır. Bu sayede, hem eski geleneklerin derinliği vurgulanmakta hem de modern anlatı yöntemleriyle zenginleştirilmektedir.

Filmde, "Baciyan-ı Rum" olarak bilinen kadın teşkilatına da detaylıca yer verilmektedir. Baciyan-ı Rum, Osmanlı'nın kuruluş döneminde Anadolu'da faaliyet gösteren ve kadınlardan oluşan bir topluluktur. 13. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve bu yüzyılda,

Anadolu'ya yayılan Baciyan-ı Rum, devletin yapısında ayrılmaz bir rol oynamıştır. Bu dönemde belediye ve güvenlik hizmetlerinin sağlanması sorumluluğu bu kuruma ve Ahiler'e verilmiştir (Bayram, 2001, s. 2). Genç kadınlardan oluşan bu kuruluşun oluşumuna katkıda bulunan bir diğer etken de, kuruluşun başında bulunan Fatma Bacı'nın babası Şeyh Kirmani ve eşi Ahi Evran'ın benimsediği eğitim yaklaşımıdır. Şeyh Kirmani her iki kızının da düzenli olarak bilimsel çalışmalar yapmasını sağlamış ve el sanatları alanında yetişmeleri için özel çaba göstermiştir (Gültepe, 2008, s. 352). Geniş bir faaliyet yelpazesine sahip olan bu örgüt, dünyada kurulan ilk kadın örgütü olarak da bilinmektedir. Aşık Paşazade, tarihsel anlatımında Baciyan-ı Rum'u Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Türklerin kurduğu dört önemli örgütten biri olarak tanımlamıştır (Sırım, 2015, s. 120). Bu teşkilat, kadınların toplumda aktif roller üstlenebileceğinin bir göstergesi olarak filmde güçlü bir şekilde sunulmuştur. Filmde, Bacıyan-ı Rum'un üyeleri, hem savaşçı kimlikleriyle hem de sosyal hayattaki rolleriyle de ön plana çıkarılmıştır. Bu açıdan bakıldığında film, Osmanlı toplumunda kadının yerini ve önemini vurgulayan önemli bir tarihi referans sunmaktadır.

5. SONUÇ ve ÖNERİLER

Cadı figürü, tarih boyunca farklı kültürlerde çeşitli anlamlar yüklenmiş, doğaüstü güçlerle ilişkilendirilerek hem korkunun hem de bilinmezliğin sembolü haline gelmiştir. Çalışmada, bu imgenin tarihsel gelişimi ve sinemadaki yansımaları incelenmiştir. Özellikle cadılık temasının Türk sinemasında nasıl ele alındığı ve bu temsillerin toplumsal ve kültürel bağlamları araştırılmıştır. Batı sinemasında cadı imgesi, tarihsel yüzleşme, korku veya feminist unsurlar vb. barındırarak geniş bir yer bulurken, Türk sinemasında ise bu figür, yerel kültürel unsurlar ve inançlar çerçevesinde yorumlanarak yüzeysel ve kısıtlı bir temsil alanı bulmuştur. Sonuçlar, cadı figürünün Türk sinemasında, Batı sinemasına kıyasla daha az yaygın olduğunu göstermektedir. Bu durumun sebepleri olarak, Türk toplumunun cadı imgesine ilişkin tarihsel bir arka plana sahip olmaması ve bu nedenle cadı figürünün Türk sinemasında yabancı bir unsur olarak ele alınması gösterilebilir.

Türk sinemasında cadı tasviri, kaynaklardan ulaşabildiğimiz kadarıyla ilk kez 1970 yapımı "Tarkan: Gümüş Eyer" filminde karşımıza çıkmaktadır. Bu film, tarihi ve mitolojik unsurların bir araya geldiği bir anlatı sunar. Gosha karakteri, kötülük ve doğaüstü güçlerle ilişkilendirilmiş bir figür olarak gösterilmiştir. Bu temsilde cadı, genellikle ana karakter Tarkan'ın karşısında duran ve onun kahramanlık serüveninde engeller yaratan bir unsur olarak tasvir edilmiştir. Bu filmdeki cadı imgesi, batı sinemasındaki klasik cadı temsilleriyle benzerlik göstermektedir; kötülük ve tehditkâr unsurlar ön plandadır. "Tarkan: Altın Madalyon" filminde Gosha karakteri tekrar işlenmiştir. Bu filmde de yine, mistik güçlere sahip ve korkutucu bir figür olarak yer almaktadır. Ancak bu iki yapımda da, cadılığın temsili derinlikten uzak ve stereotipik bir yaklaşım sergilemektedir. Aynı zamanda bu filmlerde cadı figürü, bir yandan kadınların güç ve iktidar sahibi olma arzusunu sembolize ederken, diğer yandan bu arzunun tehlikeli ve toplum dışı olarak sunulması, izleyiciye bu tür davranışların cezalandırılması gerektiği mesajını verir. Bu da, toplumsal cinsiyet rollerinin sadece temsil edilmediğini, aynı zamanda bu rollerin ideolojik olarak pekiştirildiğini ve sinema aracılığıyla yeniden üretildiğini göstermektedir.

1975 yapımı "Minik Cadı" filmi, Türk sinemasında cadı temasını farklı bir boyutta ele alan bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bu filmde, cadı karakteri komedi unsurlarıyla harmanlanmış, hem iyiliksever hem de sevimli bir figür olarak tasvir edilmiştir. "Minik Cadı" filmi, cadı karakterini toplumsal adaleti sağlayan bir figür olarak sunarken, aynı zamanda geleneksel kötücül cadı imgesini kırmıştır. Ancak, filmde cinsiyetçi yaklaşımlar ve cinsel taciz gibi konuların mizahi bir bağlamda ele alınması, feminist perspektiften eleştiriye açık bir durum yaratmıştır. Aynı yıl içinde çekilen "Tatlı Cadının Maceraları" filmi de, yine cadı temasını daha çok bir komedi unsuru olarak ele almıştır. Film, Amerikan yapımı "Bewitched" dizisinin bir uyarlaması olarak, Türk sinemasına farklı bir cadı imgesi getirmiştir. Cadı karakterler burada, korkutucu olmaktan ziyade sıradan figürler olarak sunulmaktadır. Hatta başrol olan cadı kadın, evlenip ev hanımı olur ve ev işleri yaparken sihirli güçlerini kullanmaktan sakınır. Bu bağlamda yine cadılığın yüzeysel işlenişi ve toplumsal cinsiyet görüşlerinin pekiştirilmesi söz konusudur.

Ezel Akay'ın yönetmenliğinde 2006 yılında gösterime giren "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" filmi, uzun bir aradan sonra Türk sinemasında cadı temalı karakterlerin yeniden ele alındığı özgün bir yapım olarak dikkat çekmektedir. Filmin özgünlüğü, çoğu cadı temalı Türk filminin aksine, uyarlama olmamasından kaynaklanmaktadır. Genellikle Batı kültüründen uyarlanan veya etkilenen bu yapımların aksine, bu filmde mistisizm, Anadolu kültürünün bir yansıması olarak ele alınmıştır. Filmde, Kam Ana karakteri klasik bir şaman kadın figürü olarak karşımıza çıkar. Toplumda yer edinmiş, kehanet ve büyü gibi özellikleriyle tanınan bu karakter, filmde yer alan "cadı meclisi" gibi göndermeler ve büyüyle ilişkilendirilen özellikleri nedeniyle bu film, Anadolu'da bu imgelere bakışın yansıtılması açısından güzel bir örnektir. Anadolu kültüründe cadı imgesinin tarihsel izlerinin sınırlı olması, bu kültürde cadılara bakışın şekillenmesinde şamanların güçlü bir etkisi olabileceğini düşündürmektedir. Filmde büyü ve kehanet gibi özellikler, Batı kültüründe sıkça görüldüğü gibi kötülükle özdeşleştirilmemiş, daha farklı bir çerçevede ele alınmıştır. Kam Ana karakteri, dönemin kültürel dokusu ve sosyal yapısı içerisinde, tarihsel bir bağlamda sunulmuştur. Filmin, Osmanlı dönemine ait kültürel ve mitolojik unsurlarla örülmüş bir hikâye anlatırken, cadı imgesinin bir yansıması olarak şaman bir kadına yerel tarihsel bağlam içinde yer verdiği gözlemlenmiştir.

Türk sinemasında cadı imgesinin temsilleri incelendiğinde, bu figürün Batı'daki çok çeşitli temsillerine göre, kısıtlı bir yer bulduğu anlaşılmaktadır. Cadı inancı, kökenleri oldukça eski dönemlere dayanan, kültürel ve mitolojik bir yapı taşımaktadır. Bu figür, tarih boyunca çeşitli kültürel bağlamlarda, toplumların korkuları ve bilinmezliklere karşı geliştirdikleri semboller aracılığıyla şekillendirilmiştir. Dolayısıyla, cadı imgesine yönelik yaklaşımlar, hem Batı'da hem de Doğu'da, bu kültürel ve tarihsel çerçeveler içinde anlam kazanmıştır.

Türk sinemasında cadı karakterlerine nadiren rastlanmasının nedeni, bu figürün Türk kültürüne özgü bir unsur olmaması olabilir. Türk sinemasında yer alan cadı temsillerinin çoğu, ya Batı sinemasından uyarlanmış yapımlar ya da Batı'daki cadı imgesinin bir yansımasıdır. Bu genellemeyi kıran bir film olarak "Hacivat Karagöz Neden Öldürüldü?" filmi karşımıza çıksa da, filmde "cadı" kelimesinin hiç geçmemesi yine çıkarımı destekleyen bir unsur olmuştur.

Sonuç olarak Cadı inancı, kökenleri oldukça eski dönemlere dayanan, derin kültürel ve mitolojik bağlamlara sahip bir figürdür. Bu bağlamda, cadı imgesine yönelik yaklaşımlar, toplumların tarihsel süreçleri ve kültürel kodları çerçevesinde şekillenmiştir. Bu imge, tarih boyunca insanların korkuları, inançları ve bilinmezliklere karşı geliştirdikleri tepkiler doğrultusunda anlam kazanmış ve farklı kültürlerde farklı biçimlerde algılanmıştır. Dolayısıyla, cadı imgesinin temsilinde kullanılan semboller ve anlatılar, her kültürün kendi tarihsel ve sosyo-kültürel dinamiklerine göre değişkenlik göstermektedir. Batı sinemasındaki cadı temsilleri genellikle çeşitli ve yaygın bir yapıya sahipken, Türk sinemasında bu temsil kısıtlı kalmıştır.

Tuğba Görgülü'nün 2015 yılında yazmış olduğu "Islamıc Motifs in Turkish Horror Films" isimli yüksek lisans tezi bu çıkarımı doğrular niteliktedir. Çalışmanın sonuç kısmında, filmlerin ulusal bilinçdışının ve bilinçliliğin projeksiyonları olarak toplumsal travmaları en iyi yansıtan araçlar olduğu savunulmuştur. Türk korku sinemasında İslam motiflerinin sıkça kullanıldığı ve bu motiflerin korku unsuru olarak sıkça yer aldıkları belirtilmiştir. Bu bağlamda, cadı karakterlerinin yaygın olmamasını bu perspektiften ele aldığımızda, cadı figürünün İslam'daki yerleşik kavramlara kıyasla daha az yer bulduğunu söyleyebiliriz. İslam kültüründe cadı kavramı, Batı kültürlerindeki kadar güçlü ve yaygın

bir korku unsuru olarak görülmemiştir. Bunun yerine, korku unsuru olarak daha çok cinler, şeytanlar ve büyü gibi kavramlar tercih edilmiştir. Bu durum, Türk sinemasının toplumun dini ve kültürel hassasiyetlerini yansıtma eğiliminde olduğunu ve bu nedenle cadı karakterlerinden ziyade, özellikle korku filmlerinde İslam'daki diğer varlıklara odaklandığını göstermektedir (Görgülü, 2015).

Kültürel olarak bu olguya çok rastlanmaması, diğer film türlerinde de bu olgunun işlenişini kısıtlı duruma getirmiştir. Anadolu tarihinde pek de yer almamış bir olgu olduğu için yüzleşme veya tarih filmlerine gerek duyulmamış; feminist anlatılarda da kendine yer bulamamıştır.

Gelecekteki araştırmalar, cadı figürünün yanı sıra Türk sinemasında ve popüler kültürde yer alan vampirler, zombiler, kurt adamlar, cinler gibi doğaüstü varlıkların temsillerini inceleyebilir. Türk sinemasında vampir ve kurt adam gibi figürler, Batı'daki temsillerin bir yansıması olarak sınırlı yer bulurken hatta çoğunlukla komedi unsurları olarak kullanılırken, cin, şeytan ve kötü ruhlar İslam kültüründeki inanışlardan dolayı daha güçlü semboller olarak öne çıkmıştır. Bu figürlerin Türk sineması ve televizyon dizilerinde nasıl uyarlanıp temsil edildiğini anlamak, yerel kültürle küresel imgelerin etkileşimini incelemek açısından önemli olabilir. Böylece, doğaüstü varlıkların sinemadaki temsilleri, toplumun kültürel kodlarını ve korku algılarını anlamamıza katkı sağlayabilir.

6. KAYNAKÇA

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması Üzerine Yazıları.* Ankara: Phoenix.

Agacinski, S., Bacharan, N., Heritier, F., ve Perrot, M. (2016). *Kadınların En Güzel Tarihi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Akın, H. (2008). *Geç Ortaçağ ve Yeniçağ Avrupa'sında Çocuk Cadılar ve Çocuk Cadı Avı.* (Tez no:235758). [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Hacettepe Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp

Akın, H. (2021). *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Aksan, Y. (2013). 1450-1750 Yılları Arasında Avrupa'da Cadılık. *Tarih İncelemeleri Dergisi XXVIII / 2*, 359-362.

Americanart İnternet Sitesi (1828). "Kral Saul ve Endor Cadısı" isimli tablo (1828, William Sidney Mount) Smithsonian Amerikan Sanat Müzesi. 20.02.2024 tarihinde https://americanart.si.edu/artwork/saul-and-witch-endor-18009 adresinden alındı

Arcan, H. E. (2011). Queer Sinema: Sinemada Cinsel Azınlıkların İnşasına Eleştirel Yaklaşım. M. İri içinde, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (s. 216-236). İstanbul: Derin Yayınları.

Art Renewal Center (ARC) İnternet Sitesi (1891). "Kirke Büyülü Kupayı Sunarken" isimli tablo (1891, John William Waterhouse) Oldham Sanat Galerisi, Oldham 18.01.2024 tarihinde https://www.artrenewal.org/artworks/circe-offering-the-cup-to-ulysses/john-william-waterhouse/9651 adresinden alındı.

Ascher, S., ve Pincus, E. (2013). *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age.* New York: Plume.

Ayaz, F. (2007). *İkibinli Yıllarda Türk Korku Filmlerinin İncelenmesi.* (Tez no: 221830). [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Marmara Üniversitesi].

https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=mbEcB7UWO9HVevlGjDUOog&no=nu218AFAh08ebIkIpZJHVQ

Aycibin, Z. (2008). Osmanlı Devleti'nde Cadılar Üzerine Bir Değerlendirme. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*. (24, 55), 55-69.

Balcı, A. (2013). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem, Teknik ve İlkeler.* Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Barker, J. (2019). *Feminist Film Studies: A Critical Introduction.* Oxfordshire: Routledge.

Bayat, F. (2010). *Türk Kültüründe Kadın Şaman.* İstanbul: Ötüken.

Bayram, M. (2001). Türkiye Selçukluları Döneminde Bilimsel Ortam ve Ahiliğin Doğuşuna Etkisi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*(10), 1-11.

Berktay, F. (2012). *Tarihin Cinsiyeti*. İstanbul: Metis Yayınları.

Berktay, F. (2019). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım.* İstanbul: Metis Yayınları.

Blanc, M., ve Odell, C. (2011). *Korku Sineması.* İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Brooke, E. (1997). *Büyücülük Kılavuzu.* İstanbul: Gün Yayıncılık.

Campbell, J. (1991). *The Power Of Myth.* New Jersey: Anchor Books.

Campbell, J. (2020). *Tanrıçalar ve Tanrıçanın Dönüşümleri.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Cevizci, A. (2003). *Felsefe Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Paradigma Yayınları.

Chibnall, S., ve Petley, J. (2005). *British Horror Cinema.* London: Routledge.

Christensen, B. (Yöneten). (1922). *Haxan* [Sinema Filmi]. İsveç: Svensk Filmindustri

Clark, S. (1999). *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe.* Oxford: Oxford University Press.

Clover, C. J. (2015). *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film.* Princeton : Princeton University Press.

Coşkun, S. Ş. (2019). *Tanrıçalıktan Orta Çağ'ın Cadı Avı Geleneği: Kadının İtibarsızlaştırılması Üzerine Bir İnceleme.* (Tez no:553538). [Yüksek Lisans Tezi, Manisa: Celal Bayar Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=RzyCXQYGLn4pB89VxeYhFQ&no=F7zTesNyG3aDELq4Qyan1g

Crow, W. B. (2002). *Büyücülüğün, Cadılığın ve Okültizmin Tarihi.* İstanbul: Dharma Yayınları.

Çakı, C., ve Karaca , M. (2018). *İletişim ve Propaganda.* Konya: Eğitim Yayınevi.

Dankoff, R. (2022). Kaşgari'nin Türklerin Dini ve Batıl İnançları Hakkında Yazdıkları. C. Sungur içinde, *Şamanizm ve İslam* (s. 81-110). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Dely, M. (1996). The Witches Return: Patriarchy on Trial. *Radically speaking: feminism reclaimed*, 51-56.

Demir, B. (2019). Endor Cadısı İkonografisi. *Sanat Tarihi Yıllığı*(28), 23-53.

Demir, M. (2008). *Sinemada "Öteki"*. (Tez no:226624). [Doktora Tezi, İstanbul Marmara Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Demirhan, M., ve Scognamillo, G. (2005). *Fantastik Türk Sineması.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Dinç, N., ve Dokur, E. (2020). Animasyon Sinemasında Cadı İmgesi ve Miyazaki Film Örneği: "Küçük Cadı Kiki". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*(55), 1474–1488.

Doğanay, M., ve Aktaş, K. (2021). Türkiye'de Televizyon Dizisi Sektörü. *Marmara Üniversitesi Öneri Dergisi, 16*(56), 852-878.

Drury, N. (2002). *The Dictionary of the Esoteric.* London: Watkins Publishing.

Dzielska, M. (1995). *Hypatia of Alexandria.* Cambridge: Harvard University Press.

Eco, U. (2010). *Ortaçağ - Keşifler, Ticaret, Ütopyalar.* İstanbul: Alfa Yayınları.

Eco, U. (2018). *Çirkinliğin Tarihi.* İstanbul: Dk Yayınları.

Edwards, E. D. (2005). *Metaphysical Media: The Occult Experience in Popular Culture.* Illinois: Southern Illinois University Press.

Eliade, M. (1992). *İmgeler ve Simgeler.* Ankara: Gece Yayınları.

Elsaesser, T., ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyurular Yoluyla Bir Giriş.* Ankara: Dipnot Yayınları.

Engels, F. (1986). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.* Ankara: Sol Yayınları.

Engels, F. (2012). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni.* İstanbul: Eriş Yayınları.

Erbil, P. (2007). *Kibele'den Pandora'ya Kadının Tarihsel Yenilgisi.* Arkadaş Yayınevi: Ankara.

Federici, S. (2018). *Cadılar, Cadı Avı ve Kadınlar.* İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Fomin Çatal, A. (2011). *Mehmet Siyahkalem Resimlerinden Hareketle Yapılan Bir Animasyon Projesinde Rotoskopi Tekniğinin İncelenmesi.* (Tez no:308440). [Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=XLa7yI-dMu1RWUbZAnc1fg&no=bc95txMrmRwGGQavp86l2g

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu.* Ankara: İmge Kitabevi.

Foucault, M. (2000). *Özne ve İktidar.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Görgülü, T. (2015). *Islamıc Motifs in Turkish Horror Films.* İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi.

Gültepe, N. (2008). *Türk Kadın Tarihine Giriş – Amazonlardan Bacıyân-ı Rûm'a.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Günay, V. D. (2008). Görsel Okuryazarlık ve İmgenin Adlandırılması. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi, ART-E 2008-01*, 6.

Gürbüz, S., ve Şahin, F. (2018). Nitel araştırmalarda örnekleme yöntemleri ve örnek hacmi sorunsalı. *Bitlis Eren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 230-275.

Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları.* İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Harper, D. (2013). *Early Chinese Medical Literature: The Mawangdui Medical Manuscripts.* Londra: Routledge.

Haviland, W. A., Prins, H., Walrath, D., ve Mcbride, B. (2017). *Kültürel Antropoloji.* İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Heidelberg Üniversitesi Kütüphanesi İnternet Sitesi. (1489). "De Lamiis et Pythonicis Mulieribus" kitabında yer almış cadı illüstrasyonu (1489, Ulrich Molitor). 14.05.2024 tarihinde https://www.ub.uni-heidelberg.de/ausstellungen/buchkunst2014/sektion2/II_17.html adresinden alındı.

Hogan, D. J. (2017). *Dark Romance: Sexuality in the Horror Film.* Jefferson: McFarland.

Holland, J. (2019a). *Dünyanın En Eski Önyargısı Kadından Nefretin Evrensel Tarihi.* Ankara: İmge Kitapevi.

Holland, J. (2019b). *Mizojini.* Ankara: İmge Kitapevi.

Homeros. (2008). *Odysseia.* (A. Erhat, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.

Indick, W. (2007). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji.* İstanbul: +1 Kitap Yayınları.

İndirkaş, Z. (2001). *Ana Tanrıçalar Kybele ve Çağdaş Türk Resmindeki İzdüşümleri.* TTK Basımevi: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Jensen, G. (2006). *The Path of the Devil: Early Modern Witch Hunts.* Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Johnston, M. (2024, 02 12). *Witch of Endor Bible, Samuel, & Story*. 15.03.2023 tarihinde Britannica: https://www.britannica.com/biography/Witch-of-Endor adresinden alındı

Kaplan, M. (2015). Geleneksel Tedavi Pratikleri ve Uygulayıcıları: "Kadın Şifacılar". *Milli Folklor*(27 (108)), 189-196.

Karaküçük, S. A. (2010). Korkunun Kadınları Cadılar ve Cadıcılık. *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi, 13*(2), 41-64.

Kellner, D., ve Ryan, M. (2022). *Politik Kamera - Çağdaş Hollwood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kendall, L. (2009). *Shamans, Nostalgias, and the IMF: South Korean Popular Religion in Motion.* Honolulu: University of Hawaii Press.

Kieckhefer, R. (1995). *European Witch Trials: Their Foundations in Popular and Learned Culture, 1300-1500.* Londra: Routledge.

Kılıç, L. (2013). Durağan ve Hareketli Görüntünün Öyküsü. T. F. Ed. Uçar içinde, *Görsel Kültür* (s. 102-132). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Kim, A. E. (2000). Korean Religious Culture and Its Affinity to Christianity. *Sociology of Religion*(Volume 61 Issue 2), 117–133.

Kırel, S. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Kolektif. (2015). *Türkiye Sinema Sözlüğü*(150).

Korkmaz, M. (2012). *Zerdüşt Dini İran Mitolojisi.* İstanbul: Kum Saati Yayınları.

Kramer, H., ve Sprenger, J. (1486). *Malleus Maleficarum.* Germany:Speyer.

Kuyucak Esen, Ş. (2010). *Türk Sinemasının Kilometre Taşları.* İstanbul: Agora Kitaplığı.

Küskü Kurt, S. (2008). *Witch as Reflection of Woman Over Time.* İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi. doi:236008

Lea, H. C. (1939). *Materials Toward a History of Witchcraft.* Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Leeming, D. (2005). *The Oxford Companion to World Mythology.* Oxford: Oxford University Press.

Levack, B. (2016). *The Witch-Hunt in Early Modern Europe.* Oxford: Routledge.

Macbain, J. (2002). *The Salem witch trials: a primary source history of the witchcraft.* New York: Rosen Publishing Group.

MacDonald, D. C. (2002). Trespasses into Temptation: Gendered Imagination and The Blair Witch Project. *Americana: The Journal of American Popular Culture*(Spring 2002, Volume 1, Issue 1).

Martin, L. (2009). *Cadılığın Tarihi - Ortaçağ'da Bilge Kadının Katli.* İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Mccoy, E. (2003). *Ostara.* Minnesota: Llewellyn Publications.

Mckee, R. (2017). *Hikaye.* İstanbul: İstanbul Medya Akademisi Yayınları.

Meade, T., ve Wiesner-Hanks, M. (2006). *A Companion to Gender History.* Oxford: Blackwell Publishing.

Michel, A. (2000). *Feminizm.* İstanbul: İletişim Yayınevi.

Monaco, J. (2009). *Bir Film Nasıl Okunur?* İstanbul: Alfa Yayınları.

Monnier, G. (2006). The Lower/Middle Paleolithic Periodization in Western Europe. *Current Anthropology Volume 47,Number 5*, 709-744.

Mulvey, L. (1997). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. *25. Kare* (21), 38-46.

Noske, B. (1989). *Humans and Other Cannibals.* Londra: Pluto Press.

Odyyssey İnternet Sitesi. (1969). "WITCH" (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) Eylemlerinden Bir Fotoğraf, 1969. 20.05.2024 tarihinde https://www.theodysseyonline.com/get-witchy adresinden alındı. Olsson, J. (2022). *The Woman, the Witch, and the Dancer.* Gothenburg: University of Gothenburg.

Oggito İnernet Sitesi (t.y.) Mehmet Siyah Kalem Çizimlerinden Örnekler. 18.08.2024 tarihinde https://oggito.com/icerikler/cinlerin-efendisi-mehmet-siyahkalem-/10272 adresinden alındı.

Olsson, J. (2022). *The Woman, the Witch, and the Dancer.* Gothenburg: University of Gothenburg.

Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması 1. Cilt.* İstanbul: Kitle Yayınları.

O'Reilly, J. (2013). *Bewitched Again.* Jefferson: Mcfarland.

Öz, S. (2020). *Oyuncu / Yeşilçam Yıldız Sisteminde Bir Anti-Yıldız: Adile Naşit.* İstanbul: Iletişim Yayıncılık.

Özçetin, B. (2021). *Kitle İletişim Kuramları: Kavramlar, Okullar, Modeller.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi.* Ankara: İmge Kitabevi.

Özgüç, A. (1993). *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması.* İstanbul: Bilgi Yayınları.

Özgüç, A. (2012). *Ansiklopedik Türk Filmleri Sözlüğü.* İstanbul: Horizon International Yayıncılık.

Patai, R. (1990). *The Hebrew Goddess* . Detroit: Wayne State University Press.

Postman, N. (2020). *Televizyon - Öldüren Eğlence.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Purkiss, D. (1996). *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations.* Oxford: Routledge.

Roper, L. (1994). *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Sexuality, and Religion in Early Modern Europe.* Oxford: Routledge.

Russell, J. B. (1972). *Witchcraft in the Middle Ages.* New York: Cornell University Press.

Sagaert, C. (2017). *Kadın Çirkinliğinin Tarihi.* İstanbul: Maya Kitap.

Sarpkaya, S. ve Yaltırık, M. (2018). *Türk Kültüründe Vampirler "Oburlar, Yalmavuzlar ve Diğerleri".* Ankara: Karakum Yayınevi.

Saussure, F. (1998). *Cours de Linguistique Generale.* (P. D. Vardar, Çev.) İstanbul: Multilingual Yayınları.

Schneider, S. J. (2006). *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Film.* İstanbul: Caretta Yayıncılık.

Scognamillo, G. (1988). *Türk Sinema Tarihi.* İstanbul: Metis Yayınları.

Scognamillo, G. (2003). *Medeniyetler Çatışmasında Batı'nın İnanç Temelleri.* İstanbul: Karakutu Yayınları.

Scognamillo, G. (2014). *Korkunun ve Dehşetin Kapıları.* İstanbul: Bilge Karınca.

Sırım, V. (2015). Osmanlı Kadınının Ekonomik Hayata Etkin Katılımı: Baciyan-ı Rum Örneği. *Emek ve Toplum, 4*(8), 118-125.

Skelton, R. (1995). *The Practice of Witchcraft Today: An Introduction to Beliefs and Rituals.* New York: Citadel Press.

Sooke, A. (2014, Ekim 10). *Where do witches come from?* 05.02.2023 tarihinde BBC Culture: https://www.bbc.com/culture/article/20140925-where-do-witches-come-from adresinden alındı

Strickmann, M. (2002). *Chinese Magical Medicine.* Kalifornia: Stanford University Press.

Takış, T. (2006). Sosyal Bilimlerin "Öteki" Kutbu: Şerif Mardin ve Entelektüel Bir Harita. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*(39), 273-290.

Taş Alicenap, Ç. (2012). *Japon Çizgi Film (Anime) Sanatı, Hayao Miyazaki Çözümlenmesi ve Türkiye Örneği.* (Tez no:320317). [Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp

Tecimer, Ö. (2006). *Sinema Modern Mitoloji.* İstanbul: Plan B.

The Collector İnternet Sitesi (10 Kasım 2022). "Willendorf Venüsü" heykeli (M.Ö. 24.000-22.000) Viyana Doğa Tarihi Müzesi, Avusturya. 13.01.2024 tarihinde https://www.thecollector.com/venus-of-willendorf/ adresinden alındı..

The Met İnternet Sitesi (t.y.). "The Witch" (1500, Albretch Dürer) Metropolitan Sanat Müzesi, New York. 19.04.2024 tarihinde https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391137 adresinden alındı.

Tuğran, F. ve Tuğran, H. (2016). Pelikülden Dijitale: Sinema'daki Değişimler. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5*(4), 193-206.

Tylor, E. B. (2010). *Primitive Culture.* Cambridge: Cambridge University Press.

Uhlig, H. (2001). *Avrupa'nın Anası Anadolu.* İstanbul: Teloş Yayınları.

Watts, E. J. (2017). *Hypatia, The Life and Legend of an Ancient Philosopher.* New York: Oxford University Press.

Web Galery of Art (WGA). (1451) "Le champion des dames" el yazmasında kullanılan illüstrasyonlar (1451, Martin Le France). 08.03.2024 tarihinde https://www.wga.hu/html_m/zgothic/miniatur/1451-500/1french1/30seculb.html adresinden alındı

Wymer, J. (1981). *The Paleolithic Age.* New York: St. Martin Press.

Yavaş, B. (2023). *Metinlerarasılık Bağlamında Fantastik Sinema ve Mitoloji İlişkisi: Harry Potter Örneği.* (Tez no: 823667). [Yüksek Lisans Tezi, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi]. https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonuc

Zerzan, J. (2013a). *Gelecekteki İlkel.* İstanbul: Kaos Yayınları.

Zerzan, J. (2013b). *Makinelerin Alacakaranlığı.* İstanbul: Kaos Yayınlar

ÖZ GEÇMİŞ

Dilan OKTUAY

Eğitim

Derece	Yıl	Üniversite, Enstitü, Anabilim/Anasanat Dalı
Yüksek Lisans	2024	Maltepe Üniversitesi, Lisansüstü Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı
Lisans Bölümü	2020	İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik

İş/İstihdam (Varsa)

Yıl	Görev
2021-2022	Sosyal Medya Uzmanı, Yeni Huzur Tıp Merkezi
2020-2021	Fotoğrafçı, Artemis Müzayede
2016-2017	Fotoğrafçı, Van Gölü Film Festivali