



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

**1860-1950 ARASI TÜRK ROMANINDA
'ÖLÜMCÜL KADIN (FEMME FATALE)' İMGESİ**

Yeliz KELLEÇİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

1860-1950 ARASI TÜRK ROMANINDA
'ÖLÜMCÜL KADIN (FEMME FATALE)' İMGESİ

Yeliz KELLEÇİ

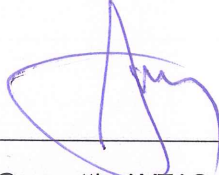
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

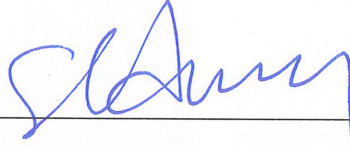
Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

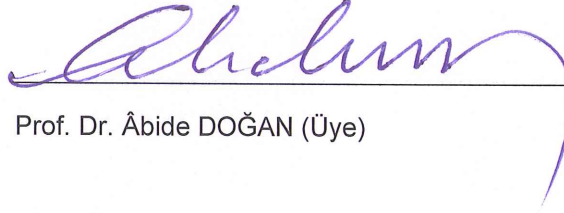
Yeliz Kelleci tarafından hazırlanan "1860-1950 Arası Türk Romanında 'Ölümcül Kadın (Femme Fatale)' İmgesi" başlıklı bu çalışma, 19.08.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Gıyasettin AYTAŞ (Başkan)



Dr. Öğr. Üyesi Serdar ODACI (Danışman)



Prof. Dr. Âbide DOĞAN (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Musa Yaşar SAĞLAM

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

18.03.2019



Yeliz KELLECI

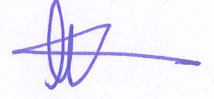
¹“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.
- Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Doktor đretim yesi Serdar ODACI** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Yeliz KELLECI

TEŞEKKÜR

Çalışma sürecinde desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, fikirleri ile yoluma ışık tutan, güveni ve sonsuz sabrı ile hep yanımda olan tez danışmanım değerli hocam Doktor Öğretim Üyesi Serdar ODACI'ya teşekkür ederim. Onun nezdinde üzerimde emeği olan tüm hocalarıma da teşekkürü borç bilirim.

Varlıklarıyla bana güç veren, hayatımı anlamlı kılan canım aileme bütün fedakârlıkları için teşekkür ederim.

ÖZET

Kelleci, Yeliz. *1860-1950 Arası Türk Romanında 'Ölümcül Kadın (Femme Fatale)' İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Güzelliğini, çekiciliğini ve cinselliğini bir oyun çerçevesine oturtarak avına düşürdüğü erkeği felakete ya da ölüme sürükleyen kötü ve bencil bir kadın olarak bilinen ölümcül kadın tipi, kadının çalışmaya başlaması ile birlikte bir tehdit olarak algılandığı XIX. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Eril çoğunluk, kendisine biçtiği rollerin dışına çıkan bağımsız kadını toplum içinde kötü, dışlayıcı anlamları olan temsillerle nitelemeyi tercih etmiş; bu nedenle de ölümcül olarak kodlamıştır. Ruh çözümü Freud'un *Oedipus kompleksi* ile Jung'un *anne arketipine* dayanan ölümcül kadının literatürdeki yansımaları ilk olarak Fransız edebiyatında görülmüştür. Tarihini yaratılışa kadar götürdüğümüz ölümcül kadın tipi mitoslarda, destanlarda ve masallarda kıskanç ve tutkulu Tanrıçalar, kötü cadılar ile varlığını sürdürmüştür. Türk tarihinde de benzer tarihsel süreci izlemiş ve edebiyatta kötücül özellikler gösteren hafifmeşrep kadın karakterler ile kendini göstermiştir. Bu çalışmada 1860'tan 1950'li yıllara uzanan süreç içinde yazılmış olan romanlarda ölümcül kadının izleri aranmıştır. Karakterleri çok yönlü ele alabilmek amacıyla inceleme eserler üzerinden yapılmıştır. Seçilen romanlar ölümcül kadınların öne çıkan özelliklerine göre sınıflandırılmıştır. Tarihsel süreçte eril otoritenin kadına bakış açısı, kadını konumlandırması, kurgulama biçimi ve karakterin gelenekle bağlantısı sorgulanmıştır.

Anahtar Sözcükler

Ölümcül Kadın, Eril Söylem, Mitoloji, Psikanaliz, Fransız romanı, Türk romanı

ABSTRACT

Kelleci, Yeliz. The 'Lethal Woman (Femme Fatale)' Image in Turkish Literature Between 1860-1950, Master's Degree Thesis, Ankara, 2019.

The term *Femme Fatale*, a selfish and wicked woman known to use her beauty, charm and sexuality in a game frame to prey upon men and to drag her prey to disaster or death, first appears in the XIXth century where women started to be seen as a threat with their introduction to working life. The masculine majority preferred to give sense to the independent woman in society with symbols having bad and exclusive meanings, hence, defined her as 'lethal'. The *femme fatale* which connects to Freud's Oedipus complex and to Jung's mother archetype via psychoanalysis first appears in French literature. The history of *femme fatale* goes back to creation and she makes appearance in mythology, epos and fairy tales as jealous and passionate goddesses or evil witches. In Turkish literature, with a similar historical background, the *femme fatale* appears with wanton female characters. In this work, the existence of the *femme fatale* in novels written between 1860 and 1950 is sought for. To be able to make a multidimensional character analysis, the discussion is based on the novels. The selected novels are classified according to the characteristics of their *femme fatale* characters. The point of view of the masculine majority to woman, its positioning of her in the fiction and the link of the *femme fatale* character to tradition are investigated.

Keywords

Femme fatale, Masculine discourse, Mythology, Fairy tales, Psychoanalysis, French Literature, Turkish Literature

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ÖN SÖZ.....	ix
 GİRİŞ	 1
1. BÖLÜM: ÖLÜMCÜL KADIN İMGESİ.....	10
1.1. ÖLÜMCÜL KADIN (FEMME FATALE) NE ANLAMA GELİR?.....	10
1.2. BATI MİTOLOJİSİNDE VE MASALLARINDA ÖLÜMCÜL KADIN.....	12
1.2.1. Mitoslarda Ölümcül Kadın İzleri.....	12
1.2.1.1. Hera.....	13
1.2.1.2. Kirke.....	14
1.2.1.3. Pandora.....	15
1.2.1.4. Sirenler ve Gorgonlar.....	17
1.2.1.5. Lilith.....	17
1.2.2. Masallarda Ölümcül Kadın İzleri.....	18
1.3. PSİKANALİTİK BAKIŞ AÇISIYLA ÖLÜMCÜL KADIN.....	21
1.3.1. Freud Bakış Açısıyla Ölümcül Kadın.....	21
1.3.2. Jung Bakış Açısıyla Ölümcül Kadın.....	22
2. BÖLÜM: TÜRK EDEBİYATINDA KADIN VE ÖLÜMCÜL KADIN.....	29
2.1. TÜRK EDEBİYATINDA KADIN.....	29

2.2. 1950'LERE KADAR TÜRK ROMANINDA ÖLÜMCÜL KADIN.....	54
2.2.1. Aile İçinde Ortaya Çıkan Ölümcül Kadınlar.....	58
2.2.1.1. Pragmatist (Faydacı/Yararcı) Ölümcül Kadınlar..	58
2.2.1.2. Kötülüğü Hazza Dönüştüren Ölümcül Kadınlar....	67
2.2.1.3. Duygu ve Düşüncelerindeki Müfritliğe Yenik Düşen Ölümcül Kadınlar.....	70
2.2.2. Aile Dışından Gelen Ölümcül Kadınlar.....	72
2.2.2.1. İdeal Karşısında Ötekileştirilen Ölümcül Kadınlar.	73
2.2.2.2. Pragmatist (Faydacı/Yararcı) Ölümcül Kadınlar...	97
2.2.2.3. Kötülüğü Hazza Dönüştüren Ölümcül Kadınlar...	100
2.2.2.4. Duygu ve Düşüncelerindeki Müfritliğe Yenik Düşen Ölümcül Kadınlar	104
SONUÇ	111
KAYNAKÇA.....	118
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU.....	124
EK 2. ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU.....	125

ÖN SÖZ

İnsanoğlu aklının gücünü fark etmesi ve bu gücü kullanma gereksinimi duyması ile birlikte özgürleşme ve bireyselleşme sürecini başlatmış olur. Öncelikli olarak aklını çevreleyen parmaklıklardan kurtulan insanoğlu, varlığının anlamını ve bu dünya içindeki yerini araştırmıştır. XV. yüzyıl Rönesans/Hümanizm hareketleri ile başlayan, XVIII. yüzyıl aydınlanması ile hız kazanan bu araştırmalar XIX. yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte doruk noktasına ulaşmıştır.

Bu bireyselleşme sürecinde kadının yeri ise ilk çağlardan bu yana tartışma konusu olmuştur. İnsanın bireyselleşerek özgürleşmesi gerektiğini savunan sistem kadını bireyselleşme sürecinden ayrı tutarak, onu kendini kocasına adayan eş ve anne olarak konumlandırmıştır. Elbette ki bu konumlandırmada eril çoğunluğun etkisinin söz konusu olduğu aşikârdır.

Kadın, bireyselleşme sürecini başlatması ile birlikte tehlikeli bir varlık olarak görülmeye başlanmıştır. Kadın haklarının ortaya çıkışı Fransız Devrimi'ne dayansa da tam anlamıyla bireyselleşme süreci XIX. yüzyıl ile başlar.

XIX. yüzyıl Sanayi Devrimi ile birlikte insan gücüne olan ihtiyacın artması ile kadınlar işçi olarak çalışmaya başlamıştır. Kadının geleneksel aile kadını rolünden çıkarak dışarıda çalışmaya başlaması annelik ve ev kadınlığı rollerinin geri plana itilmesine neden olmuştur. Ayrıca kadının erkeklere özgü sayılan işlerin başına getirilmesi toplumsal cinsiyet algısında değişiklikler meydana getirmiştir. Kadının bireyselleşmesi eril çoğunluk tarafından bilinçsizlik ve kontrolsüzlük olarak görülmüştür. Kendine uygun gördüğü rolü uygulamayan kadınları tehlikeli bulan bu çoğunluk kadını ölümcül olarak kodlamış, bu da ölümcül kadın imgesinin ortaya çıkışına neden olmuştur. Kadının kazandığı yeni konumu açık açık eleştirip tepki çekmek yerine, ölümcül kadın imgesi yaratılarak kendisinden beklenen rollerin dışına çıkan kadının kötü olduğu alt mesajı verilmeye çalışılmıştır.

Eril söylemin yarattığı bir tip olan ölümcül kadının tarihi mitlere kadar uzanmaktadır. Yunan ve Sümer mitlerinde yer alan kötücül güçler birebir ölümcül kadın olarak ele alınmasa da eril söylemin beklentisine ters düşen kötü kadınların bir örneğidir. Masallarda da benzer örneklere rastlanmaktadır. İdeal olanı ödüllendiren, rol dışına çıkanı ise kötü alarak alan ve cezalandıran masallar çocukluktan itibaren kadına alt mesaj vermektedir. Bu mesaj oldukça açıktır: Eril söylemin beklentilerine uyan, onların oluşturduğu dünya dışına çıkmayan kadın idealdir, iyidir ve ödüllendirilir. Bu dünyanın dışına çıkan kadınlar ise ölümcül olandır, kötüdür ve cezalandırılır.

Edebiyatımızda kadın konulu çok değerli çalışmalar yer almaktadır. Toplumsal cinsiyet, feminizm, kadının kötülüğü gibi konuların işlendiği çalışmalar son yıllarda giderek artmaktadır. Literatürde kötücül kadınları temel alan iki önemli çalışma da mevcuttur: Şahika Karaca'nın *Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi* (2019) adlı kitabı ile Kübra Fatma Dursun'un *Türk Tiyatrosunda Kötücül Kadınlar (1960-1980)* (2016) adlı yüksek lisans tez çalışması. Tezimizde, her iki çalışmadan da yararlanılmıştır. Fakat 1860-1950 arası *Türk Romanında 'Ölümcül Kadın (Femme Fatale)' İmgesi* adlı çalışmamız incelediğimiz dönem aralığı, kötü kadın tipinin nitelendirilmesi, kadının kötü olarak konumlandırılmasının hem Batı hem de Türk edebiyatında ortaya çıkış serüveni ve de incelediğimiz yazınlar bakımından her ikisinden de ayrılmaktadır.

Çalışmamızda Fransız edebiyatı kaynaklı olan *femme fatale* imgesinin birebir karşılığı olan ölümcül kadın tipi incelenmiştir. Amacımız eril sistem tarafından yaratılan bu imgenin ilk dönem Türk romanlarından itibaren literatürde varlığını sorgulamak ve nasıl ortaya çıktığını belirlemektir. İncelediğimiz tarih aralığı 1860 - 1950 yılları arasında sınırlı tutulmuştur. Eril söylemin çoğunluğundan dolayı ölümcül kadın imgesine en çok bu dönemde rastlanmaktadır. 1950'lerden sonra kadın yazarlarımızın artmasıyla birlikte eril söylem karşısında beliren dişil söylem bu tek taraflı bakış açısını azaltmıştır. Türk toplumunun yaşadığı köklü değişiklikler de bu aralığa denk gelmektedir. Bu değişimler kadının sosyal hayattaki konumunu sorgulamasına neden olmuştur. Kadınların kendilerine

belirlenen roller dışına çıkarak yeni rollere bürünmeleri erkeklerin toplumsal cinsiyet algısında bir komplekse sebep olmuştur. Bu nedenle bu dönem aralığında yer alan romanlarda ölümcül kadın imgesine daha çok rastlanmaktadır.

Edebiyat ve toplum arasındaki ilişki göz ardı edilemez. Çalışmamızda toplumda yaşanan gelişmelerin kadınlar üzerindeki etkileri ve kadınların edebiyattaki konumlandırılmaları göz önünde bulundurularak inceleme yapılmıştır. Bu nedenle belirli bir yöntem ile sınırlandırmak yerine karma yöntemden yararlanılmıştır.

Romanları daha iyi tasnif edebilmek amacıyla ölümcül kadın imgesinin ne anlama geldiği sorgulanmış, kabul edilen tanım üzerinden de bu tipin genel özellikleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. İlk örneklerine Fransız Edebiyatında rastladığımız *femme fatale* imgesinin ortaya çıkışı ayrıntılı olarak incelenmiş ve edebi ürünlere yansımaları değerlendirilmiştir.

Ölümcül kadın imgesini daha iyi anlayabilmek için bu tipin ruh çözümlemesi de yapılmış, bu nedenle Freud ve Jung'ın psikanalitik araştırmalarından yararlanılmıştır. Sadece ölümcül kadın tipini anlamak için yapılmış olan bu araştırma bir psikanalitik okuma değildir. Konumuzun kapsamı dışında kaldığı için romanlar psikanalitik okuma ışığında yorumlanmamıştır. Ancak ölümcül kadınlar yer yer psikolojik veriler göz önünde bulundurularak değerlendirilmiştir.

Mitoslar, insanlık tarihinin ve kültürün en önemli aktarıcılarıdır. Bu nedenle ölümcül kadın imgesinin kökleri sorgulanmış, Yunan ve Sümer mitolojisinde yer alan örnekleri incelenmiştir. Kültür aktarımının en önemli unsurlarından olan masallarda yer alan kadın karakterlerden bu tipe en yakın olanları değerlendirilmeye alınmıştır.

Bu incelemeler yapılırken eril söylemin aktarımı olan tarihin de yanlı olacağı göz önünde bulundurulmuştur. Konuya feminist bir bakış açısıyla yaklaşılmamıştır; bu nedenle feminist eleştiri yapılmamış ancak konunun doğası gereği çalışmada feminizm verilerine ve kadın bakış açılarına sıklıkla değinilmiştir.

Türk edebiyatında bu imgenin varlığını sorgulayabilmek için Türk kadınının tarihsel gelişimi incelenmiş, bu gelişimin edebi ürünlerdeki yansımaları değerlendirilmiştir. Geleneksel anlatı türlerinin özellikleri ve ilk dönem romanlarımız üzerindeki etkileri göz önünde bulundurulmuştur.

Türk romanının ilk örneklerinden itibaren kadın karakterler, bu karakterlerin konumlandırılması ve yazgıları incelenmiş ve Türk romanlarında ölümcül kadın imgesinin varlığı sorgulanmıştır. Ölümcül kadın tipinin toplumdaki köklü değişimler sonucu yaşadığı gelişimi izleyebilmek amacıyla 1860 – 1950 arası yılları kapsayan geniş bir zaman dilimi dikkate alınmıştır. Çalışmamıza ölümcül kadın tanımlamasına ve özelliklerine en uygun olan uzlaşmış romanlar dahil edilmiştir. Belirli bir yazar üzerinde yoğunlaşmak yerine bakış açıları arasındaki farklılıkları da gösterebilmek amacıyla farklı yazarın eserleri çalışmamıza dahil edilmiştir.

Eril çoğunluğun farklı söylemleri ve toplumsal değişim sonucu romanda meydana gelen gelişime bağlı olarak ölümcül kadın tiplerinin çeşitlendiği görülmüştür. Bu çeşitlilik göz önünde bulundurularak incelenen romanlarda kronolojik sıralama yerine baskın özellikler dikkate alınmış, sınıflandırmalar bu özelliklere göre yapılmıştır.

Kadının tarihsel süreçte eril otorite tarafından konumlandırılmasına dikkat çeken bu çalışmanın başta kendi kızım olmak üzere tüm kadınlara yol göstermesini temenni ederim.

GİRİŞ

Kadının varlığı insanın yaratılışıyla birlikte söz konusu olmuştur. Kutsal kitaplarda birçok ayette kadın ve bedeni ile ilgili söylemlere rastlanmaktadır. Genel inanış kadın ve erkeğin Adem ve Havva olarak birlikte yaratıldığı ve yasak meyveyi yiyerek ilk günahı işleyen Havva olduğu yönündedir. Havva ilk günahı işleyerek kadının kötü olarak kodlanmasını başlatır. Yasak meyveyi yemesi sebebiyle kadın acılar içinde doğuracak ve erkeğin hükmü altında yaşayacaktır. Diğer bir inanış da kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratılması ve bu kemik eğri olduğu için güvenilmez olarak kodlanmasıdır (Hepşen, 2010, s. 31). Yaratılış hikâyelerinin değişime uğradığını ve tefsir edildiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Kadının kötü olarak yorumlanmasının sebebinin ise tek tanrılı dinlerden önce var olan anaerkil inanışı yıkmak olduğu düşünülmektedir. Tabiatı egemenliği altına almadan önce insanoğlunun doğurana, dolayısıyla insan soyunu yaratanı yüce saydığı bir anaerkil inanış söz konusudur. “Dame Nature” yani “Tabiat Ana” olarak kodlanan doğa doğurganlığı temsil eden dişil bir güçtür ve kutsaldır. Yaşamın kaynağı olarak görülen su, yaratıcı olan ve doğurganlığı temsil eden bir güçtür. Karaca, yaşamın sudan çıktığı; suyun yaratıcı potansiyelin, doğurganlığın ve ana rahminin sembolü olduğu anlayışına dikkat çeker (2019):

Dişil öge, yaşamın kaynağı su ve dolayısıyla doğayla, eril öge ise kültürle özdeşleştirilir. Doğa, doğumu da ölümü de içinde barındırır. Erilin dişil ögeden ayrılması ise tinselleşmeyle gerçekleşir. Dolayısıyla tinselleşen eril doğadan/dişil ögeden ayrılmaya başlayacaktır. (s. 16)

Anaerkil inanışın söz konusu olduğu dönemlerde cinsiyet farklılığından söz edilmezken dinsel inanışların etkisi ve erkeklerin doğayı kontrol altına almasıyla bu mit zayıflar. Hepşen’e göre (2010):

Tek tanrılı dinlerden önce anaerkil toplumların var olduğu savını ortaya atan David Bakan, Yaratılış’ta söylenilmek istenenin, insan soyu üretme melekesine sahip olmanın kadından erkeğe aktarılması olduğunu belirtir. Yaratma ve soyu devam ettirme kudretlerinin farklılığına varan erkeklerin, kendilerinde olduğuna inandıkları hakları meşrulaştırmak için soyun artık anneden değil babadan üremesi gerektiği inancını yaymaya başladılar. Bu kudretin devamlılığını sağlamak için de evlenecekleri kadının bekaretini ve evlilik içerisindeyken de sadakatini şart koştular. Kadının toprak, erkeğin de tohum olarak betimlendiği metaforik anlatım da yine bu amaca hizmet

etmektedir. Erkeğin tohum görevi görmesi, döllemesi kadının rahminde bebeği büyütmesinden ve doğurmasından daha erdemli görülmeye başlandı. Toprağın sürülmesi ve tohumun atılması görevlerini yerine getiren erkekler böylece anaerkil toplumun temellerinin sarsılarak yıkılmasına ve yerine Baba Tanrı ve ataerkil toplum kavramlarının gelmesine neden oldular. (s. 30)

Toprak-tohum metaforu ile birlikte toprağı işlemeyi öğrenen erkek doğanın, dolayısıyla doğurganlığın gizemini çözmeye başlamıştır. Doğayı egemenliği altına alarak kadına da hükmetmeye başlar. Doğumun meydana gelmesinde kadının tek başına rol almadığı, erkeklerin de etkin olduğunun fark edilmesiyle kadın kutsallıktan uzaklaşır. Kadının doğa ile, erkeğin akıl ile ilişkilendirilmesi de bu şekilde ortaya çıkar. Aristoteles bu karşıtlığa dikkat çekerek erkek egemenliğini kabul eder. Aklın duygu üzerinde, dolayısıyla erkeğin kadın üzerindeki egemenliğini vurgular. Karaca bu durumu şöyle anlatır (2019):

Kadın mutlak başkanın/erkeğin karşısında hilkat garibesi/öteki olarak yerleştirilmiştir. Böylece özne erkeğe görelilik etrafında konumlandırılmıştır. Dolayısıyla akıl erilin tinselleşmesini sağlayan bir unsur olarak yüceltilirken kadın, beden etrafında tanımlanan bir imgeye dönüştürülmüştür. Kadının annelik özelliği ise burada önem kazanmakta, erkek/insan neslinin devam etmesi için kadın bedeni yüceleştirilmektedir. Ancak annelikten uzaklaşarak sadece cinsel işlevi noktasında kadın bedeni ele alındığında baştan çıkarıcı yönüyle fitne unsuru olarak değerlendirilmekte hatta kötülüğün başlangıç noktasına yerleştirilmektedir. (s. 19)

Anaerkillikten ataerkilliğe geçiş daha önce var olmayan cinsiyet ayrımını ön plana çıkarmıştır. Eril güç kadını ötekileştirmekte ve onun karşısında üstünlüğünü ilan etmektedir. Kadının bedeni üzerinden değerlendirilmesi birbirine karşıt iki kadın tipinin doğmasına neden olmuştur. Bunlardan ilki bedenini doğurganlık işlevi için kullanarak yüce annelik rolüne bürünen ve eril gücün üstünlüğünü kabul eden masum kadın tipidir. Diğerisi ise bedenini annelik işlevinden sıyrarak cinsel güç için kullanan ve kötülüğün temsili olarak görülen ölümcül kadın tipidir. Karaca'ya göre yaratılıştaki Hz. Havva ile başlayan kadının kötülüğün kaynağı olduğu inancı Hz. Meryem'in masumluğu ile temizlenmeye çalışılmıştır. Ancak kadının kötücül imgesi genel kabullerin dışına çıkamamıştır (Karaca, 2019, s. 10).

Toplumsal inanışlarla ve kültürle doğrudan ilişkili olan edebiyatta kadının ele alınması temelde masum ve ölümcül olan iki tip üzerinden gerçekleşir. Ölümcül kadın imgesinin literatüre ilk yansımaları ise Fransız edebiyatı kaynaklı eserlerde görülmektedir. İmgenin ortaya çıkışını incelemek tipin daha iyi anlaşılması için önem arz etmektedir.

İlk örneklerini Fransız edebiyatında gördüğümüz ölümcül kadın (femme fatale) imgesinin ortaya çıkışı kadının toplum içindeki konumu ve bireyselleşme süreci ile birlikte olmuştur. IX. yüzyılın ortalarından XVI. yüzyılın başlarına kadar uzanan devreyi kapsayan (Vardar, 1998, s. 17) Orta Çağ edebiyatının özellikle XII. ve XIII. yüzyılları kapsayan evresinde soylu saraylarda yaşayan şövalyenin bir hanımefendiye hizmetkârane aşkını konu alan (Tezcan, 2011, s. 125) “saray edebiyatı (amour courtois)” olarak adlandırılan aşk romanlarını ve lirik şiirleri görüyoruz. Courtois” kelimesinin “nazik, kibar, sevimli” anlamlarına gelmesi dikkat çekicidir. O halde courtois şövalye, yalnızca yiğit ve kahraman bir savaşçı değil aynı zamanda kibar ve nazik bir âşıktırlar.

Şövalye, Lord ve Lord’un karısı olan hanımefendi arasında gelişen bu üçgen aşk maceraları kadın merkezlidir. Tezcan’a göre lordun hizmetindeki tecrübesiz genç lordun karısına aşık olmakta ve kadının belli sınırlar içerisinde katıldığı bir aşk oyun sergilenmektedir. Tecrübesiz gencin bir şövalye niteliğinde yükselişini sağlayacak olan sevgilisinin destek ve korumasıdır (Tezcan, 2011, s. 126).

Courtois şövalyenin, Tanrı aşkına veya senyörü uğruna değil, sevdiği kadın için dövüşmesi kadının gücünün bir göstergesidir. Vardar bu durumu şu şekilde ele almaktadır (1998):

Kadını başköşeye oturtan, baş tacı eden bu edebiyat aristokratik bir edebiyat olduğu kadar feminist bir edebiyattır da. Sevgilisinin en küçük kaprisleri bile erkek tarafından birer kutsal buyruk sayılmakta, her türlü karşılık görme endişesi bir yana bırakılmakta, kadının iradesi erkeğine hükmetmektedir: Il doit tout, elle ne doit rien.¹ Ölümden de kuvvetli bir aşkla kanatlanmış kahramanın bu uğurda yapamayacağı yiğitlik, göze

¹ Kadına karşı erkeğin ne denli bağımlı olduğunu gösteren bu söz yaklaşık olarak “sınırsız erkeğin ödevleri, kadının hiçbir ödevi yok erkeğe karşı” demek.. (Vardar, 1998, s. 25)

alamayacağı tehlike yoktur: üstün bir varlığa karşı duyulan hayranlığa dayanan courtois aşkın kuralları öylesine ulu sayılmaktadır. Tanrı sevgisine benzeyen bir bağıdır şövalyeye sevdiği kadına bağlayan. (s. 25)

Yiğit olduğu kadar kibar ve nazik olan şövalyelerin hanımefendisi uğruna yaptığı fedakârlıkları konu olan bu türün örneklerine şu eserleri gösterebiliriz: *Chretien de Troyes: Erec ve Enide* (1170), *Lancelot ou le Chevalier a la Charette* (*Lancelot veya Arabalı Şövalye*) (1170), *Cligés* (1176), *Yvain ou le Chevalier au Lion* (*Yvain veya Aslanlı Şövalye*) (1177), *Thomas: Tristan ve Yseut* (1155-1170). *Guillaume de Lorris: Le Roman de la Rose* (1225-1240) (Vardar, 1998, s. 26-44).

XIV. ve XV. yüzyıllarda “Yüzyıl Savaşları”nın etkisiyle Fransız edebiyatında köklü değişiklikler meydana gelmiştir. Courtois şövalyeler etkilerini yitirirken bu aşkın merkezinde yer alan kadın da gücünü yitirmeye başlamıştır. Bu dönemde kaleme alınan hikâye ve romanlarda gerçekçilik, gözlemcilik ve nadir de olsa alay ön plana çıkmıştır. Örneğin, yazarı bilinmeyen bir hiciv eseri olan *Les Quinze Joies de Mariage*’da (*Evliliğin On Beş Zevki*) evliliğin sıkıntı ve zorluklarını mutluluk sanan zavallı bir kocanın karısından ve kaynanasından çektikleri alaycı bir dille anlatılır. Antoine de la Salle’e ait *Le Petit Jehan de Saintre* (1451) adlı eserde courtois idealine uygun bir şövalyenin hanımefendisi uğruna çeşitli savaşımlara ve maceralara katılmasına rağmen hanımefendisinin kendisini unutarak paragöz, kaba saba ve obur birine âşık olması anlatılır. Philippe de Bourgogne’un çevresinden bir yazara ait olan *Les Cent Nouvelles*’de (1462) budala genç kızlar, oyunbaz kadınlar, aldatılan kocalar ve obur papazlar konu edilmiştir.

XVI. yüzyılda Orta Çağ etkisini kaybederken burjuvazi gitgide yükselerek kilise ve feodalitenin karşısındaki yerini almıştır. Ancak burjuvazi, karşısında durduğu inanç ve düşünce yapılarına açık açık saldırmak yerine alaycılığı, şakacılığı ve dolaylı yergiyi tercih etmiştir (Vardar, 1998, s. 63). İtalya’da başlayan Rönesans 1492’de başlayan İtalya savaşları ile artan ilişkiler sonucu Fransa’da da etkisini göstermeye başlamıştır. “Yeniden doğuş” anlamına gelen bu kelime Antik

Yunan ve Latin kültürlerini kendisine kaynak alarak düşünce, sanat ve edebiyatta yenilenme hareketlerini ifade eder. Orta Çağın ilim, sanat ve düşüncedeki karanlığı aklın ışığı ile aydınlatılarak; yeni duyuş ve düşünüş tarzları oluşturulmaya çalışılmıştır. Dinin ruhsallığa ve yaşam sonrasına yönelttiği insan yüzünü doğaya ve kendi dünyasına çevirebilmiştir. *Böylece insanın odağı “insan” olmuştur* (Vardar, 1998, s. 64). XV. yüzyılın ortalarına doğru icat edilen matbaanın yayılması okuyup yazma oranını arttırırken ilk hümanistlerin özgürlük sözü yazarları, düşünürleri ve sanatçıları coşturmuş, düşünce yepyeni bir canlılık kazanmıştır. Toplumun geniş bir gözlemini ve eleştirisini yapan bu dönem yazarları eserlerinde dinsel sorunlara, ahlaki ve felsefi tartışmalara yer vermişlerdir. Bu eserlerde yer alan “kadın” imgesi ise soylu genç kızlar ve kadınlar olmuştur. Eserlerde kadın imgesi önemli bir yer tutmasa da bu dönem, burjuvazinin yükselmesi ve insanın ön plana çıkması açısından önemlidir. Çünkü yükselen burjuvazi ve bireyselleşme ile kadının da toplumdaki statüsü artmaya başlayacaktır.

XVII. yüzyıl Klasik Fransız edebiyatının başladığı çağdır. Bu dönemde de Eski Yunan ve Latin eserleri örnek alınmıştır. Bu dönemde özellikle insan psikolojisi üstünde duran yazarlar insanın ruh dünyasına yönelirken dış dünyaya çoğunlukla önem vermemişlerdir.

Düzeni olduğu gibi kabul eden insan “uyumlu kişi (honnête homme)” tipinde somutlaşmış ve bu tip etrafında bir seçkin çevre edebiyatı doğmuştur. Kentler ve saraylarda salon hayatı gelişmiştir. Bu salonlarda ve seçkin çevrelerde sohbetlerin başlıca konusu edebiyat olmuştur. Bu dönemin en önemli salonları Madame de Rambouillet’nin, Mademoiselle de Scudéry’nin ve Madame de Sablé’nin salonlarıdır (Vardar, 1998, s. 126). Salonların dönemin ünlü bayanlarına ait olması, misafir listelerini, salon düzenini ve sohbet kurallarını belirlemeleri kadınların seçkin çevrelerdeki üstünlüğünün bir göstergesiydi. Bu salonlarda doğan “presyozite (préciosité) akımı” da kadının toplumdaki yerine dikkat çekmesi bakımından önemlidir. Genel anlamıyla dilde ve duyguda yapmacıklık, aşırı incelik ve özen anlamına gelen bu kelime davranış ve

konuşmalardaki aşırı serbestliğe karşı bir tepkiydi. İlginçtir ki bu akım 1650'lerde ortaya çıkan feminizm akımının öncülüğünü yapmıştır. Vardar'a göre bu akımın başlıca amacı evlilik hayatında kadının tutsaklığına son vermek ve toplumsal baskılardan kurtulmuş, güçlü, ülkücü bir aşk anlayışı geliştirmektir. Akım başarıya ulaşır ve aşk kaba zevk olmaktan kurtarılır, duyguda incelik, modern hayatta kadının üstünlüğü gibi ilkeler toplumsal çevre tarafından benimsenir (Vardar, 1998, s. 127).

Yapmacık ve doğallığın bir arada yer aldığı dönemin pastoral romanlarında kapris ve gururu ile sevgilisini boyunduruğu altına alan kadınlara rastlanır. Örneğin, pastoral romanın Fransa'daki en büyük temsilcisi Honoré d'Urfé'nin *L'Astree* adlı eserinde Çoban kızı Astrée ile Çoban Céladon'un aşkı konu edilir. Céladon, Astrée'ye aşıktır ancak Astrée aldatıldığını sanarak Céladon'u kovar. Çaresizliğe ve üzüntüye kapılan Céladon Lignon ırmağına atlayarak intihar eder. Ancak su perileri tarafından kurtarılır ve Prenses Gaathée'ye götürülür. Prenses, Céladon'a âşık olur ancak Astrée'ye çaresizce âşık olan Céladon kaçarak ormana sığınır. Astrée'nin türlü kapris ve gururuna rağmen onunla barışmak için her türlü fedakârlığı yaparak adeta kendisini sevgilisine adar. Birçok barışma ve darılma sahnesinden sonra Astrée ve Céladon evlenirler (Vardar, 1998, s. 130).

XVII. yüzyılın önemli isimlerinden biri olan Corneille'nin tragedyalarında da kendi intikamı için evleneceği erkeği kullanan kadın tipi ile karşılaşırız. Örneğin, *Cinna* adlı oyunda Cinna, sevgilisi Emilie'in yönlendirmesi ile Auguste aleyhine bir komploya girişmiştir. Emilie'nin niyeti vaktiyle babasını öldürmüş olan Auguste'ten intikam almaktır. İktidarda bulunmaktan bıkan Auguste, komplonun başındaki Cinna ve Maxime'e devletin yönetimini bırakıp bırakmama konusunda fikir sorar. Cinna ona iktidarda kalmasını tavsiye eder çünkü Emilie'nin intikam arzusunu yerine getirip gözüne girebilmek için imparatoru öldürmesi gerekmektedir. Auguste Cinna'nın gerçek hedefini Maxime'den öğrenince Cinna'ya sert sözler sarf eder, Emilie'ye de ihanetini itiraf ettirir. Ancak sonrasında hiddetini yenerek herkesi affeder (Vardar, 1998, s. 147).

XVII. yüzyılda “ölümcül kadın (femme fatale)”in karşıtı olan “Don Juan” imgesi karşımıza çıkar. Don Juan, evlilik vaatleri ile kendisine âşık ettiği kadınları kandırarak, cinsel istekleri için kullanır. Efsaneye göre, Don Juan, asil bir ailenin kızını baştan çıkarmış ve kızının intikamını almaya çalışan baba Don Gonzalo’yu öldürmüştür. Gariptir ki Don Juan’ın ölümünün habercisi de Don Gonzalo’nun hayaleti olmuştur (Don Juan fictional character, t.y.).

XVIII. yüzyıl Fransa’da Aydınlanma Çağı olarak bilinir. Çağın ilerleme gösteren türü romandır. Dönemin dikkat çeken romanı ise Prévost’un *Manon Lescaut* (1731) adlı eseridir: Şövalye Des Grieux, Amiens kentinden ayrılmak üzereyken rahibe olmak için oraya gelen Manon Lescaut’ya rastlar ve serüven başlar. Birbirlerine bir anda tutulan iki genç kaçıp Paris’e yerleşirler. Lüks tutkusu ağır basan Manon amacına ulaşmak için her yola sapar, sevgilisini aldatmaktan bile çekinmez. Des Grieux’nün parası olduğu sürece ona bağlı kalır, para bitince başını alır gider, zevki başka yerde arar. Delikanlı para bulduğunda Manon Lescaut ona geri döner. Yaptıklarından hiçbir pişmanlık duymaz. Des Grieux, Manon’u elden kaçırmamak, elden kaçırdığında ise ona yeniden kavuşabilmek için her yola başvurur. Sonunda Manon kötü kadınlar ve hırsızlar ile birlikte Louisiana’ya sürülür. Des Grieux da peşinden gider. Ancak Fransa’ya yalnız dönecektir: Manon’a âşık olan valinin oğlunu düelloda yaraladıktan sonra sevgilisiyle birlikte çöle kaçacak ve genç kadın orada can verecektir (Vardar, 1998, s. 268). Ölümcül kadın imgesinin ortaya çıkışı her ne kadar bu çağa rastlamasa da kendi bencil arzuları için erkeğini felakete sürükleyen Manon Lescaut ölümcül kadın imgesi altında değerlendirilebilir.

XIX. yüzyıl ile birlikte cinsel farklılığın algılanışında da değişiklikler meydana gelir. Sanayi devrimi beraberinde makineleşmeyi ve yabancılaşmayı getirir. İnsan gücüne olan ihtiyacın artması ile kadınların işçi olarak çalıştırılmaya başlanması ve kadınların erkeklere özgü sayılan işlerin başına getirilmesi ile birlikte toplumda kökleşmiş bulunan cinsiyet rollerinde de değişimler söz konusu olur. Kadının iş hayatına karışması, ev içerisindeki rolünü önemsenmez hale

getirmiştir. Bu durum, annelik ve ev kadınlığının birer angarya olarak görülmesine neden olmuştur.

Kadının bireyliği, yani aile-erkek dışındaki var olma çabası erkek hegemonyası tarafından bilinçsizlik ve kontrolsüzlük, bu nedenle de ölümcül olarak kodlanmıştır. Çünkü eril çoğunluğun onayladığı kadın modeli anneliğe denk düşer. *Annelik, doğumun kadın bedeninde gerçekleşmesi, toplumsal örgütlenmenin bazı gözlenen biçimlerinin ve özellikle cinsiyet rollerinin farklılaşmasının ve cinsiyetler arası eşit olmayan ilişkilerin ilk gerekçesi olmuştur.* (Büyükgöze, 2005, s.8) Kadın annelik rolü ile bir birey olarak algılanmak yerine, nesil devam ettirmeye yarayan bir araç olarak görülmüştür. Büyükgöze'ye göre (2005),

Eril sistem, kendisine uygun gördüğü rolü uygulamayan kadınları tehlikeli buluyor ve kadınlar arasında anne olanlar ve olmayanlar şeklinde bir ikililik yaratıyordu ve annelik rolünün dışına çıkan kadında en büyük kozu olan fallusu gördüğü için tedirginlik duyuyor ve bu tedirginlikten yola çıkarak sonsuz gücünü kullanma suretiyle kadını "ölümcül kadın" (femme fatale) adı altında ötekileştiriyor. (s. 7)

Ölümcül kadınlar geleneksel kadın rolüne ve çekirdek aile modeline tehdit olarak görülmüşlerdir çünkü kendini kocasına adayan eş ve fedakâr anne olma gibi toplumun zorladığı rolleri reddederler. *Evliliği kısıtlayıcı, sıkıcı, seks ve aşk yoksunu buluyorlar. Bu nedenle kurnazlıklarını ve seksapelliklerini kullanarak özgürlük elde ediyorlar.* (Büyükgöze, 2005, s. 8) Bu nedenle 'ölümcül kadın'ın cezalandırılması ya da öldürülmesi gerekmektedir.

Eril çoğunluk bu amaçla kadınların haklarını ellerinden alarak tepki çekmek yerine daha akıllıca bir yol izleyip bağımsız kadını toplum içinde kötü, ahlaksız anlamları olan tiplerle anlamlandırmayı tercih etmiştir. *Annelik ve femme fatalenin ortak özelliği bedenleriyle var olabiliyor olmalarıdır. Kadın kim olursa olsun hiçbir zaman akıllı ya da yetenekleriyle değil, istisnasız bir biçimde bedeniyle anılıyor.* (Büyükgöze, 2005, s. 8)

Ölümcül kadın tipinde bedeninin kullanımı erkeğin yarattığı bir imge olsa da yine erkeğin yarattığı erkek bakış açısına yenik düşer. Kadına anne ve obje dışında bakmayı bilmediği için yine kendi ağına düşer. Kadının ölümcül olmasına, erkeğin ona yenik düşmesine neden olan yine kendi bakışıdır.

XIX. yüzyılda Baudelaire ve Gautier gibi edebiyatçıların eserlerinde, Moreau ve Rossetti gibi ressamların resimlerinde ölümcül kadın imgesi ortaya çıkar. Bunların yanında Alexander Dumas'ın 1848 yılında yayımlanan *La Dame aux Camélias* (*Kamelyalı Kadın*) adlı romanı, Emilie Zola'nın 1860 yılında yayımlanan romanı *Nana* ve Georges Bizet'in 1875'te sahnelenen dört perdelik operası *Carmen* ölümcül kadın tipinin örnekleri olarak gösterilebilir.²

Kadın sorunsalı insanın yaratılışından bu yana varlığını sürdürür. Doğaya henüz hükmedemeyen insanoğlu doğurganlığın sırrını çözemediği için dişil olana kutsal güçler atfeder. Anaerkil inanışın var olduğu bu dönemde kadın ve erkek eşit konumdadır. Günahkârlık tüm insanlığa özgüdür. Doğaya hükmetmeyi öğrenen ve kadının doğurganlıkta yalnız olmadığını keşfeden eril güç üstünlüğünü ortaya koyarak kadını geri plana itmeye başlar. Eril güce göre erkek aklı temsil ettiği için duygudan yani kadından güçlüdür. Kadın bedeniyle ele alınmaya başlanır. Bu beden doğurganlık işlevini yerine getirdiği sürece masumdur. Cinsel bir figür olarak baştan çıkarma işlevi ile ortaya çıktığında ise tehlikeli ve kötü olarak kodlanır. Bu da literatürde masum kadın tipi ile ölümcül kadın tipinin ortaya çıkmasına neden olur. Kötü olan ölümcül kadın tipinin edebiyatta ilk imgelerine Fransız edebiyatı kaynaklı eserlerde rastlanmaktadır.

² Fransız edebiyatı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Vardar B. (1998). *Fransız Edebiyatı*. İstanbul: Multilingual.

1. BÖLÜM

ÖLÜMCÜL KADIN İMGESİ

1.1. ÖLÜMCÜL KADIN (FEMME FATALE) NE ANLAMA GELİR?

Fransız Edebiyatı kaynaklı bir terim olan *femme fatale* imgesi edebiyatımızda “ölümcül kadın, felakete sürükleyen kadın, uğursuz kadın” tamlamaları ile yorumlanabilir. Latince kökenli olan “fatal/e” kelimesi Fransızca’da “*alında yazılı olan, mukadder (c’était fatal), öldürücü, ölüme yol açan (un accident fatal), uğursuz (l’aeil câlin et fatal), kaçınılmaz, zorunlu (une conséquence fatale), dayanılmaz, karşı konulmaz (une femme fatale, une beauté fatale)*” (Saraç, 2009, s. 586) anlamlarına gelmektedir. Kelimenin özellikle “ölümcül” anlamının diğer anlamları da kapsamı bakımından tamlamanın ‘ölümcül kadın’ olarak yorumlanması daha doğrudur. Çünkü ölüm, insanın ne yaparsa yapsın değiştiremeyeceği, alında yazılı olan, karşı konulmaz bir gerçektir. Bu nedenle ölümcül olan, istenmeyen, felakete sürükleyen ve uğursuz olandır. Kelimenin bahsi geçen anlamlarından yola çıkarak ölümcül kadın imgesinin özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

1) Alında yazılı olan/mukadder: Erkek ölümcül kadın ile tanışmasından itibaren değiştiremeyeceği kötü talihini de başlatmış olur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta bu tanışıklığı başlatanın kadın olmasıdır. Ölümcül kadın felakete sürükleyeceği erkeği kendi seçer. Nasıl ki yazgı³ bizim istencimiz dışında Tanrı’nın isteği ile gerçekleşiyorsa, seçilme durumu da erkeğin istenci dışında ‘ölümcül kadın’ın isteği ile gerçekleşir. Oyun oynamayı ve erkeğin gücünü kontrol etmeyi sevdiği için seçeceği erkeklerin sıradan ve kolay ulaşılabilir olmamasına dikkat eder.

Oyun ölümcül kadın için bir yaşam biçimidir. Oyununu kurarken tahrik etme gücünden yararlanır. Böylece oyunu lehine sonuçlanacak şekilde başlatmış

³ “Alın yazısı” ve “yazgı” kelimeleri TDK sözlüğe göre *Tanrı’nın uygun görmesi, Tanrı’nın isteği, kader, ezeli takdir, yazı, alın yazısı, hayat, mukadderat, takdiriilahi* (Yazgı, t.y.) anlamlarına gelmektedir.

olur. Ölümcül kadının oyununun ilk basamağı ise merak uyandırmaktır. Gizemli davranışları ve karanlık tavırları ile erkeğin zihninde merak ve ilgi uyandıran kadın erkeğin zihnini meşgul ederek, sürekli olarak kendisini düşünmesini sağlar.

Oyunun bir diğer basamağı ise duygusal ataklardır. Kendi zaafalarını ve kusurlarını cesurca erkeğin önüne seren ölümcül kadın korunmaya muhtaç tavırları ile erkeğin güç egosunu tatmin eder. Aynı zamanda erkeğin de kendisine açılmasını sağlayarak, gerektiğinde kullanmak üzere zaafalarını öğrenir. Ölümcül kadının bu basamağı güçlendirecek silahı ise ağılamadır.

2) Dayanılmaz, karşı konulmaz, kaçınılmaz ve zorunlu: Kurduğu oyunlar ile erkeği yavaş yavaş kendine bağlayan ölümcül kadının en güçlü silahı cinselliktir. Bu nedenle ölümcül kadının en belirgin özelliği dişiliğidir. Cazibesini kullanarak oyuna getirdiği erkeği baştan çıkaran kadını dayanılmaz, karşı konulmaz ve kaçınılmaz yapan da bu özelliğidir. Cinsel açıdan tatmin olmayan kadın olarak da nitelendirilen ölümcül kadın, aynı zamanda erkeği kendi bencil arzuları için de kullanır. Karşısındaki kişinin henüz keşfedemediği duygu, düşünce ve arzularını da ortaya çıkararak hâkimiyetini kurar.

Dişiliğini ön plana çıkaran temel uzuvları gözleri, kirpikleri, dudağı, göğüsleri ve kalçasıdır. Cinselliği onun temel silahı olduğu için vücudu da düzgün ve bakımlıdır. Çekici ve işveli tavırları ile kendisine bağladığı erkeğe karşı ise son derece hissiz ve ilgisizdir.

3) Felakete sürükleyen, öldürücü, ölüme yol açan: *Güzel, çekici, gizemli, seksi aynı ölçüde kötü, bencil* (Yeşilyurt, 2003, s. 83) olan bu kadın ve oynadığı oyunlar ele geçirdiği erkeği tehdit etmekte ve ona zarar vermektedir. Erkek içinde bulunduğu tehlikenin farkında da olsa hiçbir şekilde ilişkisini kesemediği bu kadının hazırladığı felakete hayatı pahasına da olsa sürüklenmektedir.

Ölümcül kadın aslında tipik bir dişi örümcektir. Çünkü örümceklerin çiftleşmesi daima erkek örümceğin ölümüyle sonuçlanır. Dişilere açlıklarını unutturmak isteyen erkek örümcekler “örümceğin dansı” adı verilen belli başlı hareketler yaparlar. Bir yandan da yakalanma tehlikesine karşı dişi örümcekten uzak durmaya çalışırlar. Yakınlaşma taktiği olarak çiftleşme başlamadan dişi örümceğe bir böcek sunarlar ve onun açlığını gidermeye çalışırlar. Tehlike kalmadığını düşünerek dişiye yaklaşırlar ancak çiftleşmekten yorulan dişi açlığını gidermek için en yakınındaki besin kaynağı olan erkek örümceği yer. (Örümcek ağları nasıl oluşur?, t.y., par. 3)

Sonuç olarak felakete sürükleyen, dayanılmaz, karşı konulmaz anlamlarına gelen ölümcül kadın istediğini elde etmek ve erkeği ağına sürüklemek amacıyla bir oyun kurar. Kurduğu oyunla erkeği kendine bağlar, erkek felakete sürüklendiğini görse de bu oyunun içinden çıkmayı başaramaz çünkü ölümcül kadın ile tanıştığı an zaten değiştiremeyeceği kaderini başlatmıştır. Dişiliği ve cazibesi ölümcül kadının en güçlü silahlarıdır. Erkeğin arzularını keşfetmesini sağlayarak üstünlüğünü kurar. Gerektiğinde bu zaafı kullanır.

1.2. BATI MİTOLOJİSİNDE VE MASALLARINDA ÖLÜMCÜL KADIN

1.2.1. Mitoslarda Ölümcül Kadın İzleri

Mitoslar *geleneksel olarak yayılan veya toplumun hayal gücü etkisiyle biçim değiştiren alegorik bir anlatımı olan halk hikâyeleri* (Mit, t.y.) olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda insanlık tarihinin ve kültürünün en önemli örneklerindendir. İnsanların bilinmeyen hayal gücü ile şekillendirmesi sonucu olağanüstü nitelikler taşımaktadır. Kaydedilmiş ilk mitler (MÖ 8. ve 7. Yüzyıllara ait olan) Homeros ve Hesiodos’un şiirlerinde yer alır (March, 2014, s. 17).

Eril çoğunluğun bir söylemi olduğu için kadınlar mitoslarda tek taraflı olarak resmedilmiştir. Kadınlar ya doğurganlık, güzellik ve ahlak (Athena, Afrodite, Demeter vb.) gibi erdemleri ya da kötülük, ölüm, felaket, kıskançlık, öfke (Hera,

Kirke, Lilith, Sirenler, Gorgonlar vb.) gibi olumsuzlukları temsil ederler. Klasik mitolojide ölümcül kadın niteliklerinin tamamına doğrudan sahip bir karakter olmasa da ölümcül kadının bir takım kötücül özelliklerini kendisinde barındıran kadın/dişi karakterler mevcuttur.

1.2.1.1. Hera

Hera, tüm tanrıların yöneticisi olan fırtına ve gökyüzü tanrısı Zeus'un eşi, evlilik tanrıçasıdır. İçinde yer aldığı hikâyelerin büyük çoğunluğunda Zeus'un ilişkilerinin neden olduğu kıskançlığı ve düşman olduklarına duyduğu kin ön plana çıkmaktadır (Wilkinson, 2017, s. 25). *İlyada*'da, Truva Savaşı sırasında Zeus'un istekleriyle çelişen emellerine ulaşabilmek için Zeus'u baştan çıkararak uyutma planı yapması şu şekilde anlatılır:

(...)
Ama o Zeus'u da görüyordu,
Çok pınarlı İda'nın en yüksek doruğunda,
Görünce de korku kaplıyordu yüreğini.
Düşünüp duruyordu inek gözlü ulu Here,
Nasıl çelebilirim diyordu Kalkanlı Zeus'un aklını. 160
Derken en iyi yol şu göründü gönlüne:
Süslenip püslenip İda'ya gidecekti,
Belki Zeus onu koynuna alıp sevişmek isterdi,
O zaman dökerdi üstüne ılık, tatlı uykuyu,
Gözkapaklarını, düşünen aklını örterdi... 165
(Homeros, 2005, s. 327)

Planını başarıya ulaştırabilmek için güzelliğini kullanmanın yanı sıra, Afrodit'i kandırarak, Uyku'ya ise rüşvet vererek onlardan da faydalanır (Homeros, 2005, s. 327-332).

Bir diğer hikayede ise Hera, Zeus'un âşık olduğu Semele'yi kıskanır. Öfke içerisinde, Semele'nin dadısı kılığına girerek ona Zeus'tan kendisine tüm haşmetiyle görünmesini istemesini önerir. Bu isteği yerine getiren Zeus'un yıldırımları ise Semele'nin ölümüne sebep olur (Estin, Laporte, 2005, s. 135).

Kıskanç ve hırçın olması, gizli işler çevirerek istediğini yaptırması, gerektiğinde kendi arzuları için cinselliğini kullanması ile Hera ölümcül kadın tipinin bir örneği olarak verilebilir.

1.2.1.2. Kirke

Kirke tanrısal soya sahip güçlü bir cadıdır. Düşmanlarını hayvana dönüştürmesi ve aşkını reddedenlere karşı kıskançlığı ve acımasızlığıyla bilinir (Sears, 2014, s. 166). Homeros'un *Odyseia*'sında Odysseus'un adamlarını domuza dönüştürmesi şöyle anlatılır:

(...) Güzel belikli tanrıça Kirke'nin dış dehlizinde durdular; içerde güzel sesle türkü söylediğini ve tezgahta tanrısal bez dokuduğunu işittiler; bu, tanrıçalara yakışır, ince, zarif, parlak dokumalardan biri olacaktı!

Erlər başkanı Polites, en önce söze başladı: bu benim, bütün adamlarım içinde, en ziyade değer verdiğim arkadaşı.

-Dostlar, içerde biri, tezgahta bez dokuyarak şarkı söylüyor; her taraf sesiyle çınlamakta. Bu tanrıça mı, bir kadın mı? Tez seslenip anlıyalım!

Böyle deyince, öbürleri de hep birden seslenip çağırdılar. Kirke hemen dışarı çıkarak parlak kapılarını açtı ve onları içeriye davet etti; onlar da hepsi ahmak ahmak arkasından gittiler. Yalnız Evrylokhos bunda bir tuzak sezerek dışarda kaldı. Kirke onları içeriye alıp iskemlelere, koltuklara oturttu; sonra Pramnos şarabının içinde peynir, arpa unu, sarı bal ezdi; buna bir de yaman iksir karıştırdı: akıllarından atalar yurdu hatırasını tamamen sökmek için.

Sonra onlara sundu, onlar da son damlasına kadar içtiler. Ondan sonra Kirke asasiyle onlara vurdu ve hepsini domuz ağılına götürüp kapadı: başlarıyla, sesleriyle, kıllarıyla, boy boslarıyla domuzlara benzemişlerdi; yalnız akıl onlarda eskisi gibi, sağlam kalmıştı... (Homeros, 1971, s. 188)

Yine *Odyseia*'da, Hermes'in yardımıyla Odysseus tarafından alt edilen Kirke kurtulabilmek için cinselliğini kullanma yoluna gitmektedir:

(...) Yoksa çok hileli Odysseus sen misin? Akışıklı, altın asalı tanrı bana daima haber vermiştir: Troiadan dönerken, kara gemisinin içinde, Odysseus buraya gelecekmiş! Ama, haydi şimdi, kılıcını kınına sok, yatağıma çıkalım; orada birleşerek ve sevişerek birbirimize güvenelim! (Homeros, 1971, s. 191)

Kirke'nin başrol oynadığı bir diğer hikaye ise Skylla'nın hikayesidir. Güzel Skylla'ya aşık olan deniz tanrısı Glaucus tarafından reddedilen Kirke öfkelenir.

İntikam olarak Skylla'nın banyo suyuna zehir karıştırır ve Skylla'nın altı kafalı ve on iki bacaklı bir canavara dönüşmesine sebep olur. (Sears, 2014, s. 166-167)

Görüldüğü üzere, Kirke bir taraftan çekici, bir taraftan kötü, kindar ve intikamcıdır. Güç kazanmak için cinselliğini kullanmaktan çekinmez. Bu bağlamda Kirke de ölümcül kadın nitelikleri taşımaktadır.

1.2.1.3. Pandora

Pandora çoğunlukla tanrıların armağan olarak verdiği kutuyu merakına yenik düşerek açması ve insanlığın acı, keder, hastalık gibi kötülüklerle tanışmasına sebep olmasıyla tanınır (Sears, 2014, s. 29). Ancak mit bununla sınırlı değildir. Aslında Pandora'nın kendisi ateşin Prometheus tarafından tanrılardan çalınması üzerine insanlığa gönderilmiş bir cezadır. (Wilkinson, 2017, s. 27) Hesiodos *Theogonia*'sında Pandora'nın yaratılışını “Zeus’un Öcü: Pandora” başlığı altında şu şekilde anlatır (2018):

Ve hemen, kazandıkları ateşe karşılık, 570
 Bir bela yarattı insanoğluna
 Ünlü topal Hephaistos Zeus’un buyruğuyla
 Kızoğlankız bir varlık yarattı.
 Gök gözlü Tanrıça Athena da urbalar giydirip
 Bağladı belini ve alnından aşağı
 Öylesine bir duvak düşürdü ki,
 İşlemeleri gözlere şenlikti. 575
 Pallas Athena bir çelenk koydu başına
 Çayırıların, taze çiçekleriyle bezenmiş,
 Bir de altın taç koydu ki başına,
 Ünlü topal kendi usta elleriyle yapmıştı onu,
 Babası Zeus’a beğendirmek için kendini. 580
 Bu taçta görülesi neler neler vardı,
 Toprağın, denizlerin beslediği türlü türlü yaratık.
 Binlercesini koymuştu içine Hephaistos,
 Büyülü, pırıl pırıl bir gerdanlıktı bu
 Canlanacak, konuşacak gibiydi nakışları.
 Ve Zeus bir nimete karşılık
 Böylesine güzel bir belayı yaratınca,
 Götdürdü onu tanrıların ve insanların önüne
 Tanrı kızı gök gözlü Athena’nın bütün süsleriyle.
 Ölümsüz tanrılar ve ölümlü insanlar
 Şaşakaldılar görünce bu aldatıcı güzelliği,
 İnsanları baştan çıkaracak olan
 Bu derin, bu sonsuz büyü kaynağını. (s. 25)

Bu noktadan sonra Hesiodos işi bir adım öteye götürmekte, tüm kadınların Pandora'dan türediğini ifade etmekte ve Erhat'ın deyimiyle kadını “*asalakmış, tembelmiş ve kötülükten gayri bir şey gelmezmiş elinden...*” (Hesiodos, 2018, s. 123) şeklinde tariflemektedir:

(...)

Çünkü bu kaynaktan çıkmıştır aslında	590
Kadın dediklerimizin o belalı soyu,	
Ölümlü insanların o baş belası.	
Fukaralığa bir türlü alışamaz kadınlar,	
Hep bolluktur onların özledikleri.	
Nasıl arı oğullarının sığındığı yerde	
Hep verimli bal arıları beslerse	595
İşi gücü kötülük olan yabanarılarını,	
Bal arıları her gün güneş batıncaya dek	
Bembeyaz petekleri öredururken	
Ötekiler sığınıp kovanların içine	
Başkalarının emeğiyle beslenirler.	
İşte bunun gibi bulutlarda gümbürdeyen Zeus	
Yarattı baş belası olarak	600
Kadınlar soyunu ölümlü insanlara,	
O kadınlar ki kötülüktür işleri güçleri	
İyiliğe karşı kötülük sağladı onlarla.	
Her kim ki sakınır evlenmekten	
Kadın derdi sarmamak için başına,	
Olmaz olası ihtiyarlık bir geldi mi	
Desteksiz kalır yaşlı günlerinde;	605
Yaşadıkça ekmeksiz kalmaz gerçi,	
Ama ölünce varını yoğunu yakınları bölüşür.	
Buna karşılık bahtında evlenme olan da	
Aklı başında iyi bir kadına düşse bile,	
İyi şeyler kadar kötü şeyler de gelir başına;	
Hele üstelik çılgının tekiyse karısı	610
Ömrü boyunca azap çekip canından bezer,	
Devasız dertlere düşmüş gibi olur.	
(Hesiodos, 2018, s. 25-26)	

Aslında Pandora'nın edimleri onu bir ölümcül kadın yapmasa da mitolojide sunulan yaratılış amacı, özellikleri ve eril söylem ozanı Hesiodos'un Pandora üzerinden kadına bakış açısı ölümcül kadını anımsatmaktadır.

1.2.1.4. Sirenler ve Gorgonlar

Yunan mitolojisinde Hera, Kirke ve Pandora dışında tamamen kötücül olan dişiler de yer almaktadır. Bunlara örnek olarak Sirenler ve Gorgonlar gösterilebilir.

Sirenler denizdeki gemicileri sihirli müzikleriyle cezbedip felakete sürükleyen yaratıklardır (Wilkinson, 2017, s. 73). Bu özellikleriyle ‘ölümcül kadın’ niteliği sergilemektedirler. *Odysseia*’da Kirke Odysseus’u sirenler hakkında şöyle uyarır:

En önce Sirenlere rast geleceksiniz; bunlar kendilerine yaklaşan bütün insanları büyüler. Biri bilmeyerek yakın geçip nağmelerini işitmiş olsa, vay haline! Karısı ve suçsuz çocukları bir daha yurtlarında görüp dönüşünün şenliğini yapamayacaklar; çünkü Sirenler onu ahenkli nağmeleriyle büyülemiş olurlar: onların oturduğu çayırın kenarlarında etleri çürümüş insan kemiklerinden ve kalıntılarından yığınlar vardır. (Homeros, 1987, s. 217)

Gorgonlar ise Euryale, Stheno ve Medusa adlarındaki üç kız kardeştir. Bu kardeşlerin saçlarının yerinde yılanlar olup bakışlarıyla insanları taşa dönüştürebilmektedirler (Sears, 2014, s. 32). Herhangi bir cazibeleri olmayıp tamamen kötücüdürler. Üç kardeşin en ünlüsü ise Athena’nın yardımlarıyla Perseus tarafından öldürülmüş olan Medusa’dır (Wilkinson, 2017, s. 54).

1.2.1.5. Lilith

Lilith’in kökeni Sümerler’e kadar uzanmaktadır. Sümercede “hava, rüzgar” anlamına gelen Lilith terimi neredeyse tüm dillere geçmiş, Gılgamış Destanı’nda Tanrıça ile aynı anlama gelecek kadar yayılmıştır. Eril zihniyetin egemenliği sonucunda Tanrıça sıfatı, cazibesiyle erkekleri ağına düşüren ve bebekleri öldüren kötü bir karaktere dönüşmüştür. Yahudi kültüründe Adem’in Havva’dan önceki ilk eşi olarak kabul edilir. Havva’nın suç ortağı unvanı ile de tüm kadınların şeytani olduğu anlayışını ortaya çıkarır. Havva’ya duyduğu kıskançlık ve insanoğluna duyduğu nefret yüzünden erkekleri baştan çıkararak günaha

sürükleyen, bebekleri öldürerek insanların soyunu kurutmaya çalışan karanlık bir ruhtur. Çınar'a göre (2018) *Lilith'in anlamının şeytani olarak evrimleşmesinin sebebi Yahudi dünyasının anaerkil soy anlayışından doğan tapınak kültürünü yok ederek ahlaka dayalı ataerkil egemenliğini kurmaya çalışmasıdır.* (s. 363-368)

İnanışa göre Lilith havanın kararmasının ardından yeni doğum yapan annelerin yanına giderek bebeklerini boğmaktadır. Bu anlamda Lilith, Türklerin Şaman inancından gelen, “al basması” veya “al karısı” olarak nitelendirilen ve lohusa kadınları rahatsız eden kötü ruh ile benzerlik göstermektedir. Lilith, erkeğe tabi olmayı reddetmesi ve kıskançlığı nedeniyle ona zarar vermeye çalışması ile ‘ölümcül kadın’ tipinin bir örneği kabul edilebilir.

1.2.2. Masalarda Ölümcül Kadın İzleri

Masal (...) *kahramanlarından bazıları hayvanlar ve tabiat üstü varlıklar olan, olayları masal ülkesinde cereyan eden, hayal mahsulü olduğu halde dinleyicilerini inandırabilen bir sözlü anlatım türüdür.* (Sakaoğlu, 1999, s. 2) İçeriğindeki karakterlerin iyi ve kötü olarak kutuplaştığı bu türde çoğunlukla iyiler ödüllendirilirken kötüler ise cezalandırılmaktadır.

Masalarda eril söylemin ona biçtiği rolün dışına çıkan kadınlar genelde kötüdür. Masalı dinleyen kız çocuğuna verilen alt mesaj edilgenliğin iyi olduğudur, ataerkil toplumun ona atadığı role uyan kız büyüdüğünde edilgenliğinin mükâfatını alacak ve prensin gelişyle mutluluğa ve refaha kavuşacaktır (Gün, 2008, s. 37-39). Birçok masalda, kadın “kötü” karakterlerde ölümcül kadının izlerine rastlanabilir. Çünkü “ölümcül kadın” eril söylemin korkusudur. Özellikle “cadı” olarak nitelendirilen karakterler bir takım nitelikleri ile ölümcül kadını anımsatmaktadır. Masallardaki cadı arketipini bazıları üzerinde daha önce durduğumuz mitolojik karakterlere (Kirke, Medea, Baba Yaga, Hekate...) dayandıran bir çalışma (İçöz, 2008) da mevcuttur.

Bu çalışmanın odak noktası masallar olmadığı için, masallar ile mitoloji arasında ilişki kurmak ya da masal türünde bütünlüklü bir araştırma yapmak yerine bu edebiyat türünde görülen 'ölümcül kadın' niteliklerine ve eril toplum alt mesajlarına iki masal üzerinden örnekler verilecektir. Bunlardan ilki bir Grimm masalı olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cücelerdir*.

Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Pamuk Prenses ile üvey annesi olan Kraliçe'nin rekabetini anlatır. En güzel olmayı amaçlayan Kraliçe her zaman doğruyu söyleyen sihirli aynasından Pamuk Prenses'in kendisinden güzel olduğunu öğrenince, onu öldürmek için türlü yollara başvurur (Grimm, Grimm, 1999, s. 22-30).

Masalın başında Kraliçe şu şekilde anlatılır: (...) *Bu kadın güzelmiş ama pek kendini beğenmiş bir şeymiş. Kimsenin kendinden daha güzel olmasına dayanamamış.* (Grimm vd., 1999, s. 22) Pamuk Prenses'in kendisinden güzel olduğunu öğrendiğinde verdiği tepki ise şu şekildedir: *Kadın bunu duyunca irkilmiş; kıskançlığından yüzü sapsarı, yemyeşil olmuş. O saatten sonra nerede Pamuk Prenses'i görse içi burkulurmuş. Kızdan o kadar tiksineye başlamış.* (Grimm vd., 1999, s. 22) Dolayısıyla Kraliçe güzeldir, kıskançtır ve Pamuk Prenses'i türlü düzenle öldürmeye çalışacak kadar da kötüdür; bir ölümcül kadını anımsatmaktadır. Kraliçe'nin hareketlerinin arka planı Sezer tarafından şu şekilde yorumlanmaktadır (2019):

Prensesin ölümü ya da dirimi onu olduğundan daha güzel ya da çirkin yapmayacaktır elbette. Öyleyse asıl korkulan güzelliğin etkisini, yani iktidarını paylaşmaktır. Çünkü femme fatale kaderine, hatta bağlantılı olduğu tüm kaderlere mutlaka hükmetmek ister. Cinsel cazibe ise bunun temel aracıdır. Kraliçenin güzelliğini baba-kralı elde etmek dışında nasıl ve ne için kullandığı, masalın açıkladığı bir şey değildir. Yine de Pamuk Prenses'i yalnızca ondan güzel olduğu için öldürmek ister. (s. 128-129)

Masalın bu çalışma için tek kayda değer karakteri kraliçe değildir; Pamuk Prenses de eşit derecede incelenmeyi hak eder. Sezer'in yorumuna göre Pamuk Prenses'in karakteri *iradesiz iyiliğe övgüdür*. Eril toplum edebiyatı Pamuk Prenses üzerinden şu alt mesajı verir: (...) *Bağımlılık, sömürüye isyan etmemek iyi baht getirir. Hakkını aramaya gerek yoktur. Tam tersine edilgen*

iyilere, ödülleri verilecektir. Gerçekçi olmaktan kaçmak, gözlerini kapalı tutup – kadın olduğuna göre senin elde edemeyeceğin- nimetleri erkeğin getirmesini beklemek gerekir. (Sezer, 2019, s.135) Sezer'e göre buradaki ölümcül kadın anne – saf kız ikilisi birçok masalda kendini göstermektedir.

Bir başka Grimm masalı olan *Henzel ile Gretel* ise biri kız biri erkek iki kardeşin öyküsüdür. Oduncu babaları ve üvey anneleri tarafından kıtlık ve fakirlik sebebiyle ormanda terk edilen kardeşlerin yolu yaşlı bir cadının kulübesine düşer. Cadı çocukları yiyen bir yamyamdır; Henzel'i hapsedip Gretel'i ev işlerinde çalıştırır. Cadının çocukları yiyeceği gün Gretel cadıyı fırına iterek öldürür. Cadının hazinesini alan kardeşler fakirlikten kurtulmuş olarak evlerine dönerler (Grimm vd., 1999, s. 56-63).

Hikâyedeki cadı Slav mitolojisinde ormanda yaşayan yaşlı cadı Baba Yaga'ya (Wilkinson, 2017, s. 134) benzer; toplumdaki soyuttur, tamamen kötüdür. Yaşlı cadının öldürülme şekli ise başlı başına bir alt mesajdır. Cadı bizzat kız kardeş olan Gretel tarafından eril toplumun kadına çizdiği sınır olan evin ocağına, zaten olması gerektiği yere itilmiş, Gretel de böylece kadın olmak hakkındaki doğrulardan birini öğrenmiştir (İçöz, 2008, s. 63).

Sonuç olarak, insanlık tarihinin önemli örneklerinden olan mitoslarda ölümcül kadının bir takım kötücül özelliklerini kendisinde barındıran kadın/dişi karakterler mevcuttur. Hera, Kirke, Pandora, Lilith gibi tanrıçalar şeytani planları ve aldıkları intikamlar ile bu karakterlere örnek gösterilebilir. Tanrıçaların yanı sıra Sirenler ve Gorgonlar gibi doğrudan kötü olan güçler de erkekleri felakete sürüklemeleri ile bu örnekler arasında sayılmaktadır. Masallarda ise masalı dinleyen kız çocuklarına verilen alt mesajlar bulunmaktadır. Eril söylemin beklentilerine uymayan kadınları kötü kraliçe, cadı olarak kodlayan ve daima cezalandıran masallar pasif kalarak kendisinden beklenen rolün dışına çıkmayan kadınları ödüllendirmektedir.

1.3. PSİKANALİTİK BAKIŞ AÇISIYLA ÖLÜMCÜL KADIN

Ruhsal çözümleme anlamına gelen psikanaliz terimi, Freud'un geriye itim ve bilinç dışı kavramlarına ulaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Edebiyatta karakterlerin ruh çözümlemeleri ele alınırken başvurulan okuma biçimlerinden biri olmuştur. İmgeyi daha iyi anlayabilmek için bu bölümde 'ölümcül kadın' tipinin psikanalitik incelemesi yapılacaktır. Psikanalitik inceleme Freud ve Jung'ın verilerine göre değerlendirilecektir.

1.3.1. Freud Bakış Açısıyla Ölümcül Kadın

Freud'a göre *karşı koyma, geriye itime, bilinç dışına, nevrozların ortaya çıkışında cinsel yaşamın büyük etiyolojik rolüne ve çocukluk yaşantılarının önemine ilişkin öğretiler, psikanaliz yapısının temel taşlarıdır.* (Freud, 2019, s. 41) Psikanalitik geriye itimler "bilinç dışı" ve "bilinç" kavramlarının açığa çıkarılması ile ortaya çıkmıştır. Freud'e göre (2019),

İnsandaki ben, o hoş gitmeyen içtepiye adeta daha ilk toslayışında kendini geriye çekerek ona kapılarını kapıyor, onun bilinç alanına ayak atmasını ve doğrudan doğruya devinimsel (motorik) bir boşalıma ulaşmasını engelliyordu. İşte bu olaya "geriye itim" adını verdim. (s. 29)

Hastalığa ve nevrozlara sebep olan geriye itimlerin incelenmesi de "bilinç dışı" kavramının doğmasına yol açmıştır. *Psikanaliz için bütün ruhsal olaylar ilkin bilinçsizdi, bilinçlilik özelliği sonradan bu olaylara gelip katılıyor, ama katılmadan da kalabiliyordu.* (Freud, 2019, s. 31-32)

Freud, ruh çözümlemesi ile geriye itimlerin nedenlerinin ise çocukluk yıllarında aranması gerektiğini savunmuştur. İlk yaşam, yani çocukluk döneminin sonradan unutulup gitmekle beraber bireyin gelişiminde kalıcı izler bıraktığı, özellikle ileride baş gösterecek nevrotik hastalıklar için bireyde yatkınlık ortaya çıkmasına sebep olduğu görüşü doğrulanıyordu (Freud, 2019, s. 33-34). Bu da bizi *Oedipus kompleksine* götürür. Cinsel içgüdülerde saklı enerji yüküne libido adını veren Freud, Ben sevi (otoerotizm) dönemini izleyen dönemde ilk libido objesinin hem kız, hem de erkek çocuklar için anne olduğunu söylemiş ve

çocuğun kendisini besleyip doyuran anne memesini, çocuk vücudundan ayırt edemediğini belirtmiştir. Freud, çocukluğun ilk yıllarında ise *Oedipus kompleksinin* ortaya çıktığını söyler:

Bu kompleks oğlanlarda cinsel isteklerin anne üzerinde yoğunlaşmasına, bir rakip gözüyle bakılan babaya ise düşmanca duygular beslenip, bunların açığa vurulmasına yol açıyor. Küçük kızlarda ise yine benzer bir duruma rastlıyoruz. Demek oluyor ki çocuğun seçtiği ilk libido objesi yasak sevi (Inzest) karakteri taşıyor. (Freud, 2019, s. 37-38)

Çocuk gelişim dönemine sağlıklı bir şekilde devam ederse bütün bu dönemi geride bırakır. Fakat cinsel gelişim devam etmektedir. Yine Freud'e göre (2019),

Çocuklar dört, beş yaşındayken, cinsel gelişimin ilk doruğuna ulaşır, ama sonra cinsellik alanında açan bu erken çiçekler solar, o vakte kadar canlılıklarını koruyan cinsel eğilimler geriye itilir ve derken buluşla son bulacak bir uyuklama dönemi (Latenzzeit) baş gösterir; ahlak, utanç ve tiksinti duyguları gibi tepkisel oluşumlar bireyin ruhunda hep bu dönemde ortaya çıkar. Buluşun başlamasıyla çocukluğun ilk dönemindeki cinsel eğilimler ve obje yönelimleri yeniden etkin duruma geçer, ödipus kompleksinin içerdiği duyguların yine canlanıp dirildiği görülür. Buluş döneminin cinsel yaşamında, ilk çocukluktaki içtepillerle uyuklama döneminin tutkuları birbiriyle boğuşmaya başlar. Bu dönemde cinsler arasındaki ayrılığa, erkek ve dişi yönünden değil, bir penisi olma ya da iğdiş edilmiş bulunma yönünden bakılmalıdır. Bu dönemin hemen arkasından baş gösteren iğdiş kompleksi (Kastrations kompleks) ise insanlardaki karakter ve nevrozların oluşumunda alabildiğine büyük bir önem taşır. (s. 38-39)

Freudyen bakış açısına göre ölümcül kadın imgesinin *Oedipus kompleksi* ve devamında gelişen *Kastrations kompleksiyle* ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Kız çocuklarının ilk çocukluk döneminde babaya aşırı düşkünlükleri de bununla açıklanabilir. Kendinde olmayan fallusu ilk çocukluk döneminde babasında, daha sonraki yıllarda da karşı cinsten görmesi babayı ve karşı cinsi ulaşılmaz ve güçlü kılar. Eğer anne ile ya da kendi cinsel kimliğiyle başarılı bir şekilde özdeşleşemezse sahip olamadığı bu gücü ve aşkı diğer erkekler üzerinde üstünlük kurarak sağlamaya çalışacak, bu da 'ölümcül kadın' tipini yaratacaktır.

1.3.2. Jung Bakış Açısıyla Ölümcül Kadın

Jung ise ‘ölümcül kadın’ imgesini kök, örnek anlamına gelen arketip terimi ile açıklamaktadır. Jung, kolektif bilinç dışı anlayışına göre, insanlarda bulunan *kolektif dışşuur* atalardan miras alınan imajlar bütünüdür.

İnsanın esasını oluşturan, insanın insana özgü hareket etmesini sağlayan psişik [bilinç dışı kadar bilinçli de olan bütün psişik süreçlerin tamamı (Jung, 2016, s. 54)] yapılar kolektiftir. Bu içerikler tek bir bireye değil tüm topluma, daha geniş haliyle tüm insanlığa aittir. Bu nedenle devlet, din, bilim gibi kavramlar; hisler; düşünme işlevi kolektiftir (Jung, 2016, s. 48-49).

Jung, insani davranışların sebebi olan bilinçdışı psişik yapıların işlevsel biçimlerinin “imgeler” olduğunu belirtir ve onların yalnızca biçimi değil, eyleme neden olan olağan durumu da ifade ettiğini ekler. İnsan türüne has olmaları nedeniyle “ilkingeler”dir dolayısıyla,

(...) eğer bir şekilde “oluşmuş” iseler bile, oluşumları türün ortaya çıkışıyla eş zamanlıdır. İnsanı insan kılan özelliklerdir bunlar, insan eylemlerinin insana özgü biçimleridir. Bu spesifik tarz insanın çekirdeğinde vardır ve kalıtsal olmadığı, her insanda yeni baştan oluştuğu varsayımı, sabah doğan güneşin önceki akşam batan güneşten farklı bir güneş olduğu biçimindeki ilkel inanç kadar saçmadır. (Jung, 2009, s. 20)

Psike’nin bütün işlevleri, özellikle de bilinçdışı eğilimlerinden kaynaklananlar da önceden biçimlenmiştir. Jung, bunların en önemlisinin *yaratıcı fantezi* olduğuna işaret eder. “İlkingeler”in burada görünür hale geldiğini ve *arketip kavramının özel uygulama alanını burada* bulduğunu açıklar. Bu gerçeğe ilk işaret eden kişinin ise Platon olduğunu söyler (Jung, 2009, s. 20).

Jung’a göre *idea* ve *arketip* eş anlamlıdır. *Platon “idea”sında Tanrı’nın, “ışık” fenomeninin öncesinde ve üstünde olan tüm ışıkların “ilkingesi” olduğunu ifade eder.* (Jung, 2009, s. 17) İdealar düşüncelerimizi, duygularımızı ve eylemlerimizi içgüdüsel olarak önceden biçimlendirir:

Arketip, biçimsel bir unsurdur ve kalıtım yoluyla aktarılanlar tasvirler değil, biçimlerdir bu bakımdan da yine biçimsel olan içgüdülere tekabül ederler.

Arketiplerin varlığı nasıl kanıtlanamazsa, somut biçimde görülmedikleri sürece içgüdüler de kanıtlanamaz. Yalnızca gelenek, dil ve göçlerle yaygınlaşmaz, her zaman ve her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden ortaya çıkabilirler. (Jung, 2009, s. 20-21)

Jung, Platon'un idea savını devam ettirir ve *bir yerlerde "göksel bir yerde", "analık" (kelimenin en geniş anlamında) ile ilgili tüm fenomenlerin öncesinde ve üstünde olan bir anne ilkimgesinin* olduğunu söyler (Jung, 2009, s. 17).

Anne arketipinin, sayılamayacak kadar çok görünümü vardır:

Kişisel anne ve büyükanne, üvey anne ve kayınvalide; ilişki içinde olunan herhangi bir kadın; ata ve bilge kadın, Tanrıça, Tanrı'nın anası, Bakire Meryem (gençleşmiş anne olarak örneğin Demeter ve Kore), Sophia (anne-sevgili olarak, ayrıca Kybele-Attis tiplmesi); kurtuluş arzusunun hedefi (cennet, Tanrı krallığı, göksel Kudüs); geniş anlamda kilise, üniversite, kent, ülke, gök, toprak, orman, deniz ve akarsu; madde; yeraltı dünyası ve ay; dar anlamda doğum ve dölleme yeri olarak tarla, bahçe, kaya, mağara, ağaç, kaynak, derin kuyu, vaftiz kabı, gül ve lotus; Padma olarak Mandala ya da Cornucopiatypus (Bereket Boynuzu); daha dar anlamda rahim; Yoni; fırın, tencere; inek, tavşan... (Jung, 2009, s. 22)

Tüm bu tezahürler olumlu ya da olumsuz anlam taşıyabilirler. Örneğin uğursuz simgelerin bazıları *Lilith, Empusa, cadı, ejderha, mezar, derin su, ölümdür*. 'Ölümcül kadın' imgesi ve bu özelliklere sahip tüm tarihi, mitolojik varlıklar ya da bu söyleme bağlı oluşturulan tüm karakterler de anne arketipinin olumsuz özelliklerini taşımaktadır. Nitekim, *dışının sihirli otoritesi olan anne arketipinin* özelliklerinden biri de *karanlık olan, uçurum, ölümler dünyası, yutan, baştan çıkaran ve zehirleyen, korku uyandıran ve kaçınılmaz* olandır. (Jung, 2009, s. 22)

Freud gibi Jung da nevrozun nedenlerini çocuk psikolojisindeki gelişime bağlar:

Deneyimlerim bana, özellikle de çocuk nevrozlarında ya da etiyolojik olarak erken çocukluk evresine dek uzanan nevrozlarda, rahatsızlığın oluşumunda annenin daima aktif bir rol oynadığını gösterdi. Fakat her halükârda çocuğun içgüdüleri bozulmuş; yabancı, genellikle korku uyandıran unsurlar olarak anne ile çocuğun arasına giren arketipler olmuştur. (Jung, 2009, s. 24)

'Ölümcül kadın'ın dişiliğini silah olarak kullanarak çarpıcı ilişkiler yaşamasının ise bir annenin kızıda yarattığı ve *Eros'un aşırı gelişmesine* neden olan kompleksiyle açıklayabiliriz. *Antik zamanlardan beri erkeğe yüklenen prensip Logos iken kadının psikolojisi, büyük birleştirici ve ayırıcı Eros prensipleri üzerine kurulmuştur. Eros kavramı modern terimler içerisinde psişik ilişki, Logos ise nesnel alaka olarak ifade edilebilir.* (Jung, 2015, s. 48) Buna göre kadının kocası (ya da sevdiği erkek) başka bireylerle ilişkiler kurmuşsa kadın kıskançlık duyacaktır. Annelik içgüdüsünün kızda tamamen yok olması Eros'un aşırı gelişmesine sebep olur. Jung'a göre (2009),

Bu tür kadınlar, romantik ve sansasyonel ilişkilere, salt öyle oldukları için bayılırlar, evli erkeklere ilgi duyarlar ve bu ilginin nedeni, bir evliliği yıkma fırsatını yakalamış olmalarıdır. Amaçlarına ulaşınca, annelik iç güdüsünün eksikliğinden dolayı ilgilerini yitirirler ve kancayı bir başkasına takarlar. Bu tür kadınlar yaptıkları şeyler karşısında adeta kördürler, ki bu durumun hem etrafındakiler hem de kendileri için hiçbir olumlu yanı yoktur. (s. 28)

Anne imgesi bizi aynı zamanda anima arketipine götürür. Erkeğin bilinçaltındaki dişi yan *anima*, kadının bilinçaltındaki eril yanı ise *animus* olarak isimlendirilir. *Kadındaki cesaret ve saldırganlığı animusa bağlayan Jung, animusun ise kadının nesiller boyunca erkeklerle olan ilişkisi sonucu oluştuğunu belirtir. Kadının ilk karşılaştığı baba ve ağabey tipleri animusla birleşince savaşçılık ve saldırganlık hisleri güçlenir.* (Öncül, 2008, s. 576)

Jung, erkek dünyası olmadan kadından bahsedilemeyeceğini söyler.

Kadın birçok açıdan ayrılmaz biçimde erkeğin dünyasına bağlıdır. Kadın tüm arzularının erkek tarafından karşılanması maksadıyla ve eğer arzuladığı gibi gitmezse bedel ödemesi niyetiyle nazikçe Filanca Hanımefendi maskesi arkasına saklanır. (Jung, 2015, s. 40-41)

Jung'a göre kadın, erkeğin duygularına inanmak için kendisi ikna olur. Bu, kadında tehlikeli bir bükülmeye sebep olabilir:

Çünkü bu konuda kadın saf değildir ve erkekler tarafından ikna edilmeye izin veren sıklıkla sadece o kadının niyetidir. Temelde Benini ve iradesini erkeği engellemeyecek ve kendisinin kişiliğine dair erkekteki niyetleri gerçekleştirmeye davet edecek şekilde arka planda korumak doğasına uyumludur. Bu cinsel bir kalıptır fakat dişi psişede etki alanı geniştir. Kadın, gizli amaçlı pasif bir tutum sürdürerek, erkeğin amaçlarını fark etmesine yardım eder ve bu şekilde tutar. Aynı zamanda kadın, kendi sıkıntıları

içerisinde sıkışır, başkalarının kuyusunu kazan her kimse, önce kendisi oraya düşecektir. (Jung, 2015, s. 41)

Kadının erkeğin dişil yanına, yani animasına hitap etmesi onu erkeğin gözünde çekici kılar. Jung'a göre (2015),

Karşı cins unsur, korkuyla ve hatta tiksintiyle çınlayan gizemli bir cazibeye sahiptir. Bu nedenle bize bir kadın görünümünde doğrudan dışarıdan değil de özellikle içeriden psişik bir etki olarak, örneğin kendisini bir ruh hali ya da duygulanıma terk etme cazibesi biçiminde geldiğinde bu sihir ilgi çekici ve büyüleyicidir. Bu örnek kadının karakteristiği değildir çünkü bir kadının ruh hali ve duyguları doğrudan bilinçdışından gelmez ama bunlar dişil doğasına özgü bir durumdur. (s. 42-43)

Bu durumda, ölümcül kadının duygusal atakları, kendi zaaflarını erkeğin önüne sermesi ve onun animasına oynaması, onu karşı konulmaz kılmaktadır. Ölümcül kadının bazı tiplerinin erkeği tutkuyla sevmesine ise “*Bir erkeğin sevgisi için her şeyi yapabilme bir kadının sıradışı özelliğidir.*” diyerek açıklar. Buna rağmen, Jung'a göre bir şeyin sevgisi için önemli şeyler başarabilen kadınlar nadirdir. Çünkü bu, doğalarına uymamaktadır. Bir şeye sevgi duymak, erkeğe özgü bir özelliktir (Jung, 2015, s. 42).

XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kadınların meslek hayatında görülmeleri ve politikada etkin olmaya başlamalarını ise *kadının bilinç dışı ve pasifliğin cinsel kalıplarını kırma sürecinde olmasına ve kendisini toplumun görünür bir üyesi biçiminde oluşturarak eril psikoloji ile uzlaşmasına* bağlar. Erkeklerin görüş alanında daha fazla beliren kadınlar ise bir rakip olarak görülecektir (Jung, 2015, s. 41-42). Bu da rakibi kötü, ahlaksız, felakete sürükleyen olarak nitelendirmelerine ve ölümcül kadın imgesinin doğmasına neden olacaktır.

Erkek için ise *anima* imajının ilk taşıyıcısı annesidir. *Ancak anne ile olan deneyim öznedir çünkü bu deneyimi yalnızca annenin davranışları değil çocuğun algıları oluşturur. Çocukta bulunan anne imgesi, annenin doğrudan karşılığı değil anima ile etkileşim sonucu ortaya çıkan bir karışımdır.* (Sönmez Şen, 2008, s. 55) Erkek hegemonyası kolektif bilinçaltındaki dişil yanı ile olan

mücadelesini kadını aşağılayıp, değersiz sayarak gösterir. Ölümcül kadın aynı zamanda erkeğin bu korkusunun bir ürünüdür.



2. BÖLÜM

TÜRK EDEBİYATINDA KADIN VE ÖLÜMCÜL KADIN

Türk edebiyatında “ölümcül kadın” imgesinin ortaya çıkışı batılılaşma hareketleriyle *kadının ailedeki ve toplumdaki rolünün değişmesi ve kadın sorununun kamusal alana taşınması*. (Yeşilyurt, 2003, s. 82) ile birlikte olmuştur. Türk kadınının toplumdaki rolünü ve nasıl değiştiğini izleyebilmek için Türk kadınının tarihi ana hatları ile incelenmeli ve bu tarihsel süreçte kadının eril toplum tarafından konumlandırılması dikkate alınmalıdır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta eril toplum tarafından oluşturulan tarih biliminin tek taraflı bir şekilde erkeklerin deneyimlerine odaklanacağı, kadınların ise bu deneyimlerin oluşmasına yardım eden unsurlardan biri olarak ele alınıp göz ardı edileceğidir.

2.1. TÜRK EDEBİYATINDA KADIN

Türk kadın tarihinin başlangıcı Grek-Latin efsanelerinden yola çıkarak Amazonlara kadar götürülebilir. Başlangıç tarihleri kesin olarak bilinmeyen Amazonların tarihten çekilmeleri M.Ö. 1000’li yıllar olarak düşünülmektedir. Amazonların izleri, Macotis ve Tritonis (Libya ve Kafkasya) göllerinin farklı bölgelerinden Anadolu’ya uzanır, Truva Savaşı ile silinmeye başlar. Amazonların gerçekliği yıllardır tarihçiler tarafından sorgulanmaktadır. Eski tarihçilerden Herodotos, Amazonların kesin olarak var olduğunu iddia eder ancak ayrıntılara girmez. Gültepe tarihçilerin bu görüşü benimsediklerini ve kadını görmezden gelerek sorgulamaktan kaçındıklarını belirtir (Gültepe, 2017, s. 45-48).

Eril çoğunluk, Amazonların hayal ürünü ya da ilahlara erkek kurbanlar adayan silahlı rahibeler oldukları gibi birçok teori öne sürmüştür. Gültepe’ye göre, Kafkas bölgesindeki barbarlar kadınları ile birlikte Asya’ya akın düzenlerken onları Thermodon Nehri’nde bırakırlar ve Asya’yı yağmalamaya devam ederler. Bu toprakların yerli halkı tarafından katledilirler ve hiçbir kadınların kampına geri dönemez. Kadınlar da kendilerini savunmak amacıyla erkeklerin görevini

üstlenir ve silahlanırlar. Hunlar ve Kimeryalılar gibi topluluklarda da erkeklerle birlikte savaşan kadın savaşçılara rastlanmaktadır (Gültepe, 2017, s. 61-62).

Türk kadın tarihinde Amazonları ele almamızın sebebi ise Amerikalı Arkeolog-Etnograf Prof. Dr. Jeannine Davis-Kimball'ın yaptığı çalışmadır. Dr. Kimball, Karadeniz'in kuzeyinde yer alan kurgan ve mezarlarda inceleme yaparak, gen örnekleri almıştır. Amazonlara ait olduğu düşünülen bu örnekleri, Orhon nehri kenarında bir obada yaşayan ve Amazonların fiziksel özelliklerini taşıyan küçük bir kızın gen örnekleri ile karşılaştırır. Meryemgül adındaki bu kız ile 2500 yıllık savaşçı kadının DNA'sı % 99,9 oranında benzerlik göstermiştir. Bu araştırma ile Amazonların kökeninin Orta-Asya olduğu ve Türk kökenli oldukları bilimsel olarak kanıtlanmıştır. (Gültepe, 2017, s. 15-19)

Tarihi dönemler konusunda bize önemli bilgiler veren Türk efsanelerini incelediğimizde de at binen, savaşçı kadınlar olan Alp kızları, Turan soylu kadınları görmekteyiz. Nitekim Mehmet Kaplan da *Türk kültüründe kadın* tasnifini üç devirde incelenmiştir:

1.Devrinin ideal erkek tipi olan Alp tipine yaklaşan İslamiyet'ten önce ve göçebelik devrinde kadın.

2.Yerleşik medeniyete ve İslâmî kültür çevresine dâhil olduktan sonra kadın.

3. Batı medeniyeti tesiri altında kadın (Kaplan, 1988, s. 41)

İslamiyet öncesi eserlerde kadınlar eşlerine bağlı, erdemli kimseler olarak ele alınırken özel yaşamlarından bahsedilmez. Kadının vefakâr anne ve eş rolleri ağır basmaktadır. Gerekli durumlarda - savaşlarda, toplumsal olaylarda, devlet yönetiminde - eşinin yanındadır ve ona destek olur. Kahramanın bir *at veya ok süratiyle geçen* (Kaplan, 2007, s. 14) tarihsel ve destansal serüveninde kadın bir aracı konumundadır. Kahramana kendisi gibi yiğit evlatlar veren bu nedenle de sevgi ve saygı uyandıran biridir. Aynı zamanda kendisi de yiğit özellikler

göstermekte, binicilik, silah kullanımı gibi erkeğe özgü, ona denk özellikleri taşımaktadır.

Eski Türk toplumunda kadınla erkek arasında toplumdan, dinden gelen bir kısıtlama, bir engel bulunmadığı için cinsel yaşam doğal bir olgu biçiminde karşılanmıştır. Ancak cinsel ilişkilerin toplulukta konuşulmasından, anlatılmasından hoşlanılmamış, bundan kaçınılmıştır. (Ertop, 1977, s. 33) Bu nedenle kadın olağanüstü motiflerle; cinselliği veya dişiliği vurgulanmadan; üstünde çok fazla durulmadan ele alınır:

Oğuz Kağan bir yerde Tanrı'ya yalvarmakta idi. Karanlık bastı. Gökten bir ışık indi. Güneşten ve aydan daha parlaktı. Oğuz Kağan oraya yürüdü ve gördü ki; o ışığın içinde bir kız var, yalnız oturuyor. Çok güzel bir kızdı. ...O kız öyle güzeldi ki gülse Gök Tanrı gülüyor, ağlasa Gök Tanrı ağlıyor sanılırdı. Oğuz Kağan onu görünce aklı gitti; sevdi aldı. Onunla yattı ve dileğini aldı. Kız gebe kaldı. (Ertop, 1977, s. 35)

Türk mitlerinde olağanüstü özellikler taşıyan *Umay*, *Yer-Su*, *Ak-Ene*, *Ayzıt* (Gültepe, 2017, s. 104) gibi dişil mistik güçler de yer almaktadır. Bu güçler, doğurganlık, üreme, çocukları koruma gibi konularda yardımına başvurulmuş güçlerdir. Bunların en belirginini, en sık kullanılanı Umay anadır. Adına ilk kez Göktürk yazıtlarında rastlanır:

(...) geçerek geldik. (Buralara kadar) gelenler '(Geliş) zor(du)!' dediler, (ama pek de zorluk) hissetmediler. Galiba Umay ana, kutsal yer ve su (ruhları bize) yardımcı oluverdiler. Niye kaçıyorsunuz? (Gültepe, 2017, s. 106)

Türk dili ve kültürünün en ehemmiyetli yapıtlarından biri olan Kâşgarlı Mahmud'un *Divanü Lûgat-it Türk* adlı eserinde *umay* sözcüğü son, *kadın doğurduktan sonra karnından çıkan sonu*, *çocukları koruyan ruh* (Kâşgarlı Mahmud, 2013, s. 693) olarak açıklanmıştır.

Buraya kadar ele alınan kadınlar zaman zaman olağanüstü güçler taşıyan dişil güç; yeri geldiğinde binicilik yapan ve silah kullanan yiğit savaşçı Alp kızları; yeri geldiğinde de fedakâr anne, ideal eş rolleri olan hatunlardı. Eski Türk mitlerinde ve destanlarında kadınların bu özellikleri ağır basmaktadır. Genel eğilim kadına büyük değerler vererek onu masum ve saf görme, böylece destan kahramanına

da temiz insan kimliği kazandırma yolunda olmuştur. Fakat kadının kötü olarak ele alındığı örneklerle, terimlere ve benzetmelere de rastlanmaktadır.

Kırgız Türklerinin en önemli eserlerinden biri sayılan *Manas* destanında yer alan Kanıkey, ölümcül kadın özelliklerini taşımasa da evleneceği erkeği öldürmeye çalışması ile dikkat çekmektedir. Erkeğine karşı çıkması ve onu bıçaklamaya çalışması sebebiyle destan kahramanı tarafından “şımarık ve kahpe” olarak nitelendirilmiştir:

1335. Eversiz ata bineyim!
Kadınsız bekar yaşayayım!
Altı tane sürü görüp,
arkalarından koşayım!
Sana gösteririm kahpe!
1520. İnce bileklerinden tutarak
atımızın arkasına atalım!
Hepsini esir kılalım!
O şımarık Kanıkey'in
şimdi gönlü daralsın! (Radloff, 1995, s. 84-87)

Türk edebiyatının büyük eserlerinden biri olan ve Yusuf Has Hacib tarafından yazılan *Kutadgu Bilig*'de de kadına ve şehvet peşinde koşmaya dair dikkat çeken nasihatler ve benzetmeler yer almaktadır. *Söz Başı: Kün-Toğdı Hakkında* bölümünde dünya adeta erkeği baştan çıkararak felakete sürükleyen ölümcül kadın imgesi ile benzerlik göstermektedir:

399. Dünya dönek, geçkin, kocakarıdır
Görünüşte genç kız, oysa yaşlıdır
400. Cilveli kız gibi, bazen eder naz,
Sevgi sunar ama, elin tutturmaz
401. Geyik gibi kaçır, seveni sevmez,
Kaçana yapışır, onu koyvermez
402. Bakarsın süslenip, arkandan yürür,
Bazan görmez gibi öne eğilir
403. Bakarsın nazlanır, döner yüzünü
Nice uğraşsan da, vermez özünü
404. Çok bey yaşlandırdı, yaşlanmaz kendi,
Çok bey göçürdü o, sözü bitmedi (Hacib, 1996, s. 47)

Hakan Kün-Toğdı, Ay-Toldı'ya Adalet Vafının Nasıl Olduğunu Söyler bölümünde kötü eşin kişiyi kötüye sürükleyeceğinden bahseder:

877. Biri diğeri olur, taklitçi kötü
Eşi iyi olsa, bulur düzlüğü

- (...)
884. İyi eş eğer, olursa kötü,
Kötü tavrı yapar, onu da kötü
- (...)
935. İyi kişilerdir, eşini iyisi,
İyi işlerdir hep, işin iyisi
936. Yoldaşın iyiye, ne olsa olur,
Yoldaş iyi ise, sana yol bulur. (Hacib, 1996, s.83-88)

Ay-Toldı'nın Oğlu Ögdülmüş'e Öğüt Verişini Söyler bölümünde kızların kötü olma durumunun kaynağı baba olarak gösterilmiştir:

1223. Kim nazlı büyütse, kız ve oğlunu
Onun ağlamaktır, kaygıdır sonu
- (...)
1225. Oğul kız halleri, olursa kötü,
Kötülük baba da bunu yaptı
- (...)
1228. Oğul, kıza öğret, erdem ve bilgi,
Bu erdemle olsun, onlar hep iyi (Hacib, 1996, s.110)

Ay-Toldı'nın Oğlu Ögdülmüş'e Öğüt Verdiğini Söyler bölümünde kadından erkeğe hep hata geleceğinden söz eder:

1303. Kadını boş tutma, kapını kapa,
Kadından erkeğe, hep gelir hata
1304. Eli eve sokma, çıkmasın kadın,
Kaynaşmadan önce, sına adamın (Hacib, 1996, s. 116)

Ay-Toldı'nın Hakan Kün-Toğdı'ya Vasiyetname Yazdığını Söyler bölümünde şehvet ve arzusunun zararlarından bahseder:

1438. Nefse esir eder, şehvet ve arzu,
Esir alma, ona, kendini karu
- (...)
1486. Oğul, kız sebebi, baba ve ana,
Tavrı uygun, veya, itici alsa
- (...)
1547. Bu kocakarının, tavrı, hali bu,
İster beğen, ister, beğenme anu (Hacib, 1996, s.135)

Odgurmuş'ın Ögdülmüş ile Tartışmasını Söyler bölümünde nefse mağlup olmanın kulu kötü yapacağından söz ederek iyi bir eş bulmanın önemini vurgular:

3344. Hava ile nefstir, en büyük düşman

- İkisi azdırır, kulu tapmaktan
 3345. Nefse uyan, onun, esiri olur,
 Ten arzusu duyan, ona kul olur
 3346. Nefse mağlup olma, kes aklın ile,
 Tenin baş kaldırsa, bas bilgi ile
 (...)
 3405. Katılsa, karışsa, bulsa iyi eş,
 Eşi iyi alsa, olur iyi iş (Hacib, 1996, s. 274-279)

Odgurmuş, Ögdülmüş'e Dünyanın Ayıplarını Söyler bölümünde yapılan benzetmede yine dünyanın dişliliğini kullanarak gönül hoplatacağından ve eri tuzağa düşüreceğinden söz eder:

3540. Bezenip bu dünya, güzel görünür,
 Süslü gelin gibi, gönül eritir
 3541. Gönül versen, huysuz, bir kocakarı,
 Yaka, paça tutar, kesmez dırdırı
 3542. Yine, huyu döneke, davranışı kaypak,
 Üç ay bile durmaz, beyiyle mutlak
 3543. Kim gönlünü verse, ona bağlansa,
 Başa verir yazık, kendini ana
 (...)
 3567. Tuzakçı görünmez, yemi uzatır,
 Süslü gelin gibi, gönül hoplatır
 3568. Gözü aç, sabırsız, gafil, kendini,
 Yem tadayım derken, ayak kaptırır
 (...)
 3573. Dünyanın tadı hep, bu üç şeydedir,
 Üçünün tadı da, denk ve benzerdir
 3574. Yemek içmektir, gör, üçten birisi,
 Diğeri bir dişi, avutan eri
 (...)
 3581. Diğeri bir tad ise, kadın tadıdır,
 Bunda, soğuk suyla, yıkanmak vardır
 (...)
 3584. Dişi ile sohbet, pek çok tatlıdır,
 Soğuk suyla yunmak, zor yanıttır
 3585. Tad nerede ise, tatsız da orda,
 Tatlı neredeyse, sonu acıdır
 3586. Hayatın tadı da, bu ise eğer,
 Dünya mihnet yolu, ve tatsız, meğer
 (...)
 3608. Kadınla sohbet te, erlik ateşi,
 Söndürmek içindir, birkaç saati
 3609. Ateşi söndür de, nasıl sönerse,
 Kucaklar, güzel ya, çirkin olsa da
 (...)
 3618. İki günlük, yalan, rahata kanıp,
 Neden aldanırsın, hayat bu sanıp
 (...)
 3628. Şehveti kovup ta, koş ibadete,

- Gizlenen düşmana, iç fırsat verme
 3629. Şehvete kapılma ve eğme boyun,
 Avuntu eza, dileği oyun
 (...)
 3640. Şehvetine esir, alma, ey bilgin,
 Şehvete esaret, fidyedir, din
 3641. Olmaz, bir kişiye, bilgili demek,
 İş yaparsa eğer, nefse uyararak
 3642. Olmaz, bir insana, akıllı demek,
 Şehvete esirse, o, genç yürek
 3643. Şüphesiz, bilgisiz, olur o insan,
 Şehvete verirse, taviz, her zaman
 3644. Akılsız kişidir, anlar, arkadaş,
 Arzu, nefsi eden, kendisine bas (Hacib, 1996, s. 289-297)

Ögdülmiş, Kapıda Er-At ile Birlikte Nasıl Yaşanacağını Söyler bölümünde kötü eşin kişiyi azdırarak yoldan çıkaracağından söz eder:

4194. Kötü eş edinme, kaç ve uzak dur,
 Kötü eş azdırır, yoldan çıkarır
 4195. Kendine iyi ad, alayım dersin,
 Kötülere uyma, aklına uy sen
 (...)
 4245. Çok gördüm iyi ki, kötü eş için,
 Kötüye bulaştı, yok etti gücün
 (...)
 4265. Düşman eşin olsa, kıyar canına,
 Konar, topladığın, hazır malına (Hacib, 1996, s. 338-344)

Odgurmuş, Ögdülmiş'e Dünyadan Yüz Çevirip Var Olanla Yetinmek Gerekliğini Söyler bölümünde zevkine yenik düşenin doğruluk yoluna giremeyeceğini söyler:

4736. Bugün kovmayınca, nefsi, arzuyu,
 Yarın bulamam ben, iyi olguyu
 (...)
 4771. Zevk arama, zevkin cezası çoktur,
 Zevke karşı yerin, kötü, bataktır
 (...)
 4807. Özün kesmeyince, arzu, nefis boynun
 Doğruluk yoluna, girmez vücudun (Hacib, 1996, s. 380-392)

Odgurmuş'ın Hakan'a Nasihat Verdiğini Söyler bölümünde yine dünya eri baştan çıkaran bir dişiye benzetilmiştir:

5232. Bezenip, donanıp, gönlünü alır,
 Gönül verince de, döner kaybolur (Hacib, 1996, s. 418)

Odgurmuş'ın Hakan'a Yanıtı bölümünde nefse yenik düşmenin kişiyi alt edeceğinden bahseder:

5403. Çabala, aklınla, nefsini bastır,
Nefsine yenilen, kişi, bomboştur
5404. Seni alt eden bu, beden tadıdır,
Beden davranışı, senden zorludur
5405. Çok geçkindir dünya ve ihtiyardır,
Çok beyler geçirdi, bu hep durandır
5406. Çok bey yaşlandırdı, yiğit, sen gibi,
Seni de pek uzun, tutmaz bu, diri (Hacib, 1996, s. 431)

Kutadgu Bilig'de birebir 'ölümcül kadın' imgesi ele alınmasa da özellikle dünya ile ilgili benzetmelerde dünyanın giyinip, süslenip er kişiyi kandırması ve kötü yola sürüklemesi dikkat çekicidir.

Divanü Lûgat-it Türk'te kadını betimleyen terimler bulunmaktadır: “*altun özü: altın gibi temiz ruhlu kadın; ekeç: akıllı küçük kız, büyüklük eseri gösteren küçük kız; ertini özü; bedeni inci gibi kadın; ersek işler: ortaya düşmüş azgın kadın; oynaş; başka biriyle sevişen kadın.* (Kâşgarlı Mahmud, 2013, s. 173/192/472) Ertop'a göre *Divânu Lügatî't Türk*'te yer alan bu olumsuz tanımlamalarda Oğuz Kağan Destanının İslamiyet benimsendikten sonra oluşmuş çeşitlenmelerinde birlikte olmak istediği erkeğe iftira atan kadın tipinin etkisi vardır:

Kuzu Tekin dul kalan babası Buğra Hanı güzel bir kızla evlendirir. Kız bu evlenmede Kuzu Tekin'in kendisine sahip olma isteğinin payı olduğunu düşünür, onunla ilişki kurmağa hazır olduğunu bildirince sert tepki görür. Hanın bunu duymasından korktuğu için de genç prence kara çalar; ancak yalanı ortaya çıkınca cezalandırılır. (Ertop, 1977, s. 37)

Dede Korkut Hikâyelerinde kadına önemli bir yer ayrılmıştır. *Dede Korkut Hikâyeleri* eseri Türklerin İslamiyet'e geçişi döneminde ortaya çıktığı için hem İslamiyet öncesi hem de sonrası dönem özelliklerini içerir (Arı, 2010, s. 278). Kadınların aile içindeki konumunu gördüğümüz bu hikâyelerde, yiğit kadınlar, ideal eşler, fedakâr anneler gibi kadın tipleri ile karşılaşırız. Aslan, Türklerin tarih boyunca aile hayatına çok önem verdiğini, bu nedenle edebiyatımızda en çok işlenen konulardan birisinin aile ve müstakbel eşte aranan özellikler olduğunu belirtmiştir (Aslan, 2012, s. 283). Nitekim eserin mukaddimesinde dört kadın tipinden bahsedilerek özellikleri ortaya koyulmuştur:

Karılar dört dürlüdür; birisi solduran sopdur, birisi tolduran topdur, birisi ivün tayagı oldur ki yazıdan yabandan ive bir konuk gelse, ir adam ivde olmasa, ol anı yidirür, içürür, ağırlar, azizler gönderir. Ol Ayise Fatıma soyudur hanum. Anun bebeklerü yetsün. Ocagina bunculayın avrat gelsün. Geldük ol kim solduran sopdur: Sadabança yiründen örü turur, elin yüzün yumadan tokuz bazlanbaç ilen bir külek yogurt gözler, toyunça tıka basa yir. Elin bögrüne urur aydur: Bu evi harab olası ire varaldan berü daha kamım toymadı, yüzüm gülmedi, ayagım pasmak yüzüm yasmak görmedi, dir. Ah ne olaydı bu öleydi. Birine dahi varayidüm. Umarımdan yahsi uyar olayidi, dir. Anun kibisünün hanum bebekleri yetmesün. Ocagina bunçulayın avrat gelmesün. Geldük ol kim tolduran topdur. Depidinçe yerinden öri turdı. Elin yüzün yumadan obanın ol uçından bu uçına, bu uçundan ol uçuna çarpıstırdı, kov kovladı. Din dinledi. Öyledençe gezdi. Öyleden sonra ivüne geldi. Gördi kim, ogırı köpek yike tana ivünü birbirüne katmış tavuk kümesine sığır tamına dönmis, komsularına çağırır ki , kız Zeliha, Zübeyde, Ürüveyde, Çan kız, Çan Pasa, Ayna Melek, Kutlu Melek ölmeye yitmeye gitmemisdüm, yatacak yirüm yine bu harab olası yir idü.nolaydı benüm ivüme bir lahza bakaydinuz. Konsu hakkı Tanrı hakkı diyü söylerler. Bunun kibisünün hanum bebekleri yetmesün. Ocagina bunun kipi avrat gelmesün. Geldük ol kim nice söyleyen bayagıdur. Öte yazıdan yabandan bir ulu konuk gelse, ir adam ivde olsa, ana dise ki: Tur ekmek getir yiyelüm, bu da yisün dese, pismis etmegün bakası olmaz, yimek gerekdür, avrat aydur: Neyleyim bu yıkılacak ivde un yok, elek yok deve degirmenden gelmedi dir. Ne gelürse benüm sagırma gelsün diyü elin götine urur. Yönün anaru sagırın erine döndürür, bin söyler isen birisini koymaz erün sözünü kulagina koymaz. Ol Nuh Peygamberin esegi aslıdur. Andan dahi sizi hanum Allah saklasun. Ocagina bunçulayın avrat gelmesün” (Ergin, 2016, s. 76-77)

Bahsedilen dört kadın tipi eve bağlılıklarına göre sıralanmıştır. Üçü istenilmeyen biri (Ayşe Fatma soyundan gelen) ise istenilen özelliklere sahiptir. *Dede Korkut Hikâyelerinin özellikle “Mukaddime” bölümünde kadınlar eve bağlılıklarına göre karşılaştırılır ve iyi-kötü olarak değerlendirilir. Hikâyeleri incelediğimizde ise, bir kadının taşıması gereken özelliklerin daha çok evin dışındaki faaliyetlerle (ok atma, güreş tutma, kılıç tutma, ata binme, ozanlık, bilgelik...) öne çıkarıldığı görülmektedir.* (Arı, 2010, s. 279) Bu nedenle hikâyelere hâkim olan kadın tipinin ata binme, ok atma gibi vasıfları olan Oğuz beylerine yakışır nitelikte güçlü “Alp Tipi kadın” olduğunu görüyoruz.

XVI. yüzyıldan itibaren, Türk kültür yaşamı içinde yoğrularak kuşaktan kuşağa aktarılan, *toplumun kültürel kodlarının önemli bir taşıyıcı değeri olan halk şiirlerinde de aile hayatı ve onunla bağlantılı olarak kadın konusu ele alınmıştır.* (Alay, 2015, s. 31) Erkek egemen bakış açısıyla oluşturuldukları için halk

şiiirlerinde de kadının tek taraflı ele alındığını görüyoruz. Erkeklerin yarattığı ‘münasip eş’ özelliklerini barındırmayan kadınlar kötü olarak kodlanmıştır. Tasavvuf şairlerimizden Kaygusuz Abdal’ın şiiirlerinde eşine ve ailesine karşı görevlerini yerine getirmeyen kadın taşlanmıştır.

Eksik avradun kötüsü
Dizini diküp oturur
İşün kolayın bilmez
Yüzünü yıkup oturur

Boğaza takmış akiğın
Aşına bulmaz kekiğın
Yeni donunun söküğün
Dizine takıp oturur

Yata yata karnı şişer
Eşiğın başında işer
Bitler kanatlanıp uçar
Sirkeye bakup oturur

Kaygusuz aydur atılmaz
Bâzara çeksen satılmaz
Soyunup koynuna yatılmaz
Bir manda çöküp oturur. (Alay, 2015, s. 32)

Bu şiirde ele alınan *eksik avradın kötüsü* ile *Dede Korkut Kitabının* mukaddimesindeki *dört türlü karılar* arasındaki benzerlik dikkat çekicidir. Erkek tarafından belirlenmiş ev kadını görevlerini yerine getirmeyen kadın kötüdür, satılamayacak ve koyna alınamayacak kadar pistir:

Kıyamet kopsa kov söyler unutmaz
Eli değip kendi başın kaşımaz
Yükün çözüp içeriye taşımaz
Alçaktan yüceye çıkar avratlar.

Okuyam fermanı bildirem deyü
Cihanı kendime güldürem deyü
Düşürem erimi öldürem deyü
Derin derin kuyu kazar avratlar. (Alay, 2015, s. 32)

Pir Sultan Abdal’ın müritlerinden Kul Himmet’e ait olan bu dizelerde ise kadın ‘ölümcül’dür. Kuyusunu kazıp erkeği tuzağa düşürmesi ve ölüme sürüklemesi ile dikkat çeker.

Halk şiirinin önemli ozanlarından Karacaoğlan da ideal eş beklentisinin dışına çıkan kadınları ‘kötü avrat’ olarak tanımlamıştır.

Kötü avratlara etmen emeği,
Midem çekmez pişirdiği yemeği,
Kazandan çıktı bir kıl eneği,
Alman kötü avradı hörü de olsa.

Kötü avrat dersin cığıştan düşmez,
Üfürür üfürür mancası pişmez,
Bir at üste versen kimse değişmez,
Alman kötü avradı hörü de olsa. (Alay, 2015, s. 33)

‘Savaşçı kadınlar’ın son teşkilatı ise *Amazon ve Alp Kadın Savaşçı* genetiğini Anadolu’ya kadar taşıyan *Bâciyân-ı Rûm* Teşkilatıdır:

Fatma Bacı isminde ve Hacı Bektaş-ı Veli hazretlerine yakınlığı ile bilinen maddî ve maneviyat ehli bir kadının önderliğinde kurulan bu kadın teşkilâtı, Anadolu’nun İslâmlaşırken Türkleşmesi çalışmalarına aktif olarak katılması ve asker teşkilâtında kilit roller üstlenmesiyle modern anlamda bir “sivil inisiyatif örgütünün” belki de en sağlam örneklerinden birini teşkil ediyordu. (Gültepe, 2017, s. 347)

Anadolu’daki bu Türkmen kadınların varlıklarına dikkat çeken yazar, Fuad Köprülü’nün de açıkladığı gibi, Mağribli bir seyyah olan İbn Battuta’dır: *Öyle olur ki bazen kadınlara erkekleriyle beraber rastlarsınız da ‘Şu adam bu hatunun hizmetkârı olmalı!’ dersiniz.* (Gültepe, 2017, s. 345)

Üretim alanında da teşkilatlanan bu kadınlar ile birlikte savaşçı kadınların etkinlikleri de sönmeye başlamıştır. İslamiyet ile birlikte yaşanan medeniyet ve kültür değişimi sonucunda, özellikle Arap kültürünün etkisiyle, kadının toplumdaki konumunda önemli değişiklikler olmuştur.

Osmanlı devleti büyük bir imparatorluk halini alıncaya kadar kadın, erkek nazarında değerli ve saygın bir konuma sahipken giderek doğal ve müşterek hayattan soyutlanmış, evde ve kafes arkasında mahsur bırakılmıştır. Özellikle İstanbul’un fethiyle Bizans saltanatı ele geçirildikten sonra kadının toplumdaki yeri tamamen silinmiştir. Çünkü İran ve Bizans saraylarının harem yaşamının Osmanlı sarayına girmesi, sarayın XV. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet’in emriyle haremlik ve selamlık olarak bölünmesine neden olmuştur. Vezir ve beyler de bu sistemi konaklarına getirmişlerdir. Bu şekilde harem ve poligami (çok eslilik) istisnai şartlar altında ve belli bir sınıf içinde de olsa yayılmaya başlamıştır. Böylece özellikle şehirlerdeki Türk kadını yaşamını harem gizliliği içinde geçirmeye başlamıştır. (Çetinkaya, 2008, s. 281)

Öte yandan eski Türk eserlerinin aksine kadın bütün kötülüklerin ve fenalıkların sahibi olarak da görülmeye başlanmıştır. Bu bakış açısında İran'ın kadını her türlü kötülüğün kaynağı olarak gören Zerdüştilik anlayışının etkisi vardır. Bu nedenle İslam kültürünün etkisi ile gelişen Divan edebiyatında, özellikle XV. yüzyıl ve sonrasında yazılmış eserlerde kadın ve kadın sevgisi küçümsenmiştir. *Bunun sonucu olarak kadına karşı duyulan sevginin anlatılmasından, giderek de kadınla cinsel ilişkilerin konu edinilmesinden kaçınılmıştır.* (Ertop, 1977, s. 65)

Örneğin, Lâmi'î kadınların dışlarına aldanılmaması gerektiğini çünkü onların içinin kötülük ve fesatlık ile dolu olduğunu belirtir:

Zenlerin dışlarına aldanma
İçleri dopdolu habasettir
Mekr ü tezvir ü fitne vü telbis
Bunalara san'at-ı verasettir (Ertop, 1977, s. 65)

Hamdullah Hamdi de *Yusuf u Züleyha* mesnevisinde Züleyha üzerinden kadınlara inanıp güvenilmemesi gerektiğini, çünkü kadının peygamberleri bile hile yaparak kandırdığını anlatır:

Er isen avrete inanma ahî
Avret âl etti enbiyaya dahi (Ertop, 1977, s. 65)

Enderunlu Fazıl ise kadınlarla düşüp kalkmanın utanç verici olduğunu, onlardan söz eden şiirler yazılmamasını söyler:

Şairiz şeyn verir şanımıza
Giremez fahişe divanımıza (Ertop, 1977, s. 66)

Aslında İslam dünyasının düşünce yapısını etkileyen önemli alimlerden İbn Rüşd ve Muhiddin İbn Arabî gibi isimler kadın ve erkek eşitliğini, kadınların tahsil hakkına sahip olması gerektiğini, medeni ve sosyal bütün haklara sahip olduğunu savunmuşlardır. İbn Rüşd'e göre (...) *bir kadın, erkek gibi, ilim tahsil eder, her konuda âlim olur, müftü olur, velî olur, vali olur. İdare ve yönetimde erkekten hiçbir farkı yoktur. Malında dilediği gibi tasarruf eder. Şahit olur, vekil olur, kefil olur, ortak olur, dâvâ açar, ticaret eder, her şeye sahip olur.* (Gültepe, 2017, s. 201)

İlk kadın romancımız Fatma Aliye de bu konuya dikkat çekerek Müslüman kadınların kendi tarihlerini bilmediklerinden yakınır. *Meşahir-i Nisvan-ı İslam (Ünlü İslam Kadınları)* incelemesinde ünlü İslam kadınlarının başarılarını örneklendirmiştir. 13. yüzyılda Süyuti adlı tarihçinin döneminde yüze yakın müderris olduğunu ve bu kadınların *Avrupacası profesör denilen kur (cour) veren muallimeler* olduğunu belirtmiştir. Fatma bint-i Abbas'ı örnek göstererek onun hem post-nişin (tekkenin şeyhesi) hem de vaize olduğunu eklemiştir. Ayrıca, Fatma bint-i Abbas'ın şeyhesi olduğu tekkede kadınlara eğitim verildiğini, boşanan ve zor durumda olan kadınlara yardım edildiğini söylemiştir. Ünlü tarihçi İbn Hallikan'ın (1211- 1281) Zeynep Hanımdan diploma aldığını öğrendiği zaman şaşırıldığını da eklemiştir (Çakır, 2011, s. 71).

Gültepe'ye göre Müslüman Türk toplumunda kadın anlayışının gerilemesinin sebebi Nizâmülmülk'ün öğretileri ve hikâyeleridir. Selçuklu ve Osmanlılar'da kadının toplum içinde gerilemesinde ve sosyal hayattan çıkmasında bu öğretilerin ve hikâyelerin önemli etkileri olmuştur (Gültepe, 2017, s. 211). Nizâmülmülk'ün *Siyasetname* adlı eserinde bu konuyla ilgili örneklerle yer verilmiştir:

Bütün devirlerde padişahın karısının padişaha musallat olduğu her zaman rüsvaylık, şer, fitne ve fesattan başka hiçbir şey hasıl olmamıştır. (...) kadın yolu dostlukta ve düşmanlıkta şeytan yolu gibidir. (Gültepe, 2017, s. 212/215)

Özellikle Keykâvus ile ilgili hikâyesinde Keykâvus'un karısı Sevdâve ölümcül kadın imgesinin bir örneği olarak dikkat çekmektedir. Keykâvus'un oğlu Siyâvuş'a âşık olan Sevdâve ona bir tuzak hazırlar. Kız kardeşlerini görmesi için haremine davet eder. Hareme girince Siyâvuş'a saldırır. Ancak bu saldırıyı kendisine karşı bir asılma, namusuna yapılan bir saldırı gibi gösterir. Bu olay sonucunda Siyâvuş'un ateş içinde yemin etmesi gerekir; oradan sağ çıksa da daha sonra işler yolunda gitmez ve öldürülür. Nizâmülmülk bütün bunların *padişahı hükmü altına almış olan Sevdâve karısı yüzünden gerçekleştiğini* belirtir (Gültepe, 2017, s. 215). Sevdâve, sevdiği erkeği kurduğu oyunla tuzağa düşürerek felakete sürükleyen ölümcül kadının tipik bir örneğidir. Kadınları kötü

göstermek, toplumsal ve siyasal yaşamdan uzaklaştırmak amacıyla eril söylem tarafından yaratılmıştır.

XVII. yüzyılın sonlarına doğru aldığı askeri yenilgiler sonucunda Osmanlı Devleti Batılılaşma ihtiyacı hissetmiştir. XVIII. yüzyılda bu sorunlara çözüm aramaya başlanan Osmanlı'da köklü değişiklikler ancak XIX. yüzyıl itibari ile başlamıştır. Resmî olarak Tanzimat Fermanı ile başlayan bu Batılılaşma çabaları ile Osmanlı Devleti sosyal, siyasal ve kültürel alanlarda yeniden düzenlemeye gitmiştir. Ancak fermanın asıl önemi insan hukukunu ortaya koymasından ileri gelir: *İlan edilen mal, can, ırz masuniyeti, ferdin haklarını en mutlak şekilde kabul etmektir.* (Tanpınar, 2003, s. 130-131) Sosyal, ekonomik, siyaset, eğitim, hukuk ve düşünce alanlarında yaşanan bu değişimler Osmanlı kadınına da etkilemiştir. Modernleşme sürecine paralel olarak Osmanlı kadının konumu da değişmeye başlamıştır.

Bu çerçevede *ülke nüfusunun yarısını oluşturan kadınlar ve mevcut konumları da bir problem olarak algılanıp sorgulanmaya* (Akdeniz, 2007, s. 1) başlanmıştır. Dönemin önemli isimlerinin eserlerine konu olan kadın problemleri eğitim, görücü usulü evlenme, çok eşlilik, boşanma vb. olmuştur. *Felsefe-i Zenân*, *Yeryüzünde Bir Melek* gibi eserleri ile Ahmet Mithat Efendi kadın haklarının ilk savunucusu olarak kabul edilmiştir. Fatma Aliye Hanım, Nâmk Kemal, Şemsettin Sami bu konuları eserlerine taşıyarak tartışan diğer isimler olmuştur. Gerek bu eserlerde gerekse dönemin gazete ve dergilerinde tartışılan bu sorunlar ile kadınlar bilinçlenerek, toplumdaki konumlarını sorgulamaya başlamıştır.

Tanzimat'a kadar yalnızca ev içinde "anne" ve "eş" rollerini benimseyen kadınlar, Tanzimat ile birlikte toplumsal yaşamda farklı bir statü kazanmak amacıyla taleplerde bulunmaya başlıyorlar; gazetelerde, özellikle birçok kadın dergisinde sorunlarını ve beklentilerini yazarak, toplumu ve kadını bilinçlendirmeye çalışıyor; ayrıca konferanslar düzenleyip, çeşitli dernekler kuruyorlar ve bu derneklerde etkin görevler alıyorlardı. (Yeşilyurt, 2003, s. 82)

Önceleri sadece anne ve eş rolleriyle sınırlandırılan kadın, toplumda artık çeşitli roller kazanma hedefiyle taleplerde bulunmaya başlamıştır. Bu taleplerini

iletmede en etkili unsur olarak basını görmüşler, dönemin gazetelerinde ve yeni çıkmaya başlayan kadın dergilerinde isteklerini ve sorunlarını dile getirmeye başlamışlardır. Amaçları toplumu ve kadını bilinçlendirmektir. *Kadınların kendilerini ifade etmeleri, tanıtımları ilk kez basın kanalıyla gerçekleşmiştir.* (Çakır, 2011, s. 59)

Kadın dergileri, her kesimden kadının sorunlarını ve beklentilerini dile getirmede önemli bir görev üstlenmiştir. Toplumsal alandan ve siyasetten uzak kadınların sorunlarını dile getirmek ve toplumu bilinçlendirmek amacıyla ortaya çıkan kadın dergiciliğini başlatanlar ise dönemin aydın erkekleridir. *Terakki-i Muhadderât, Vakit yahud Mürebbi-i Muhadderât, Aile, İnsaniyet, Hanımlar, Şükûfezar, Parça Bohçası, Mürüvvet, Hanımlara Mahsus Gazete, Demet, Mehasin, Kadın, Kadınlar Dünyası, İnci, Yeni İnci...* gibi eserler dönemin önemli dergilerindendir. (Çakır, 2011, s. 80) Bu dergilerde kadınlar anne ve eş rollerini reddetmeyerek toplum içindeki konumlarını sorgulamaya başlamışlar ve erkeklerle karşılaştırma yapmışlardır. Bunun ilk örneklerini de Fatma Aliye vermiştir:

Temeddün eden milletlerin ulûm u fûnûnda evvela erkekleri terakki eyledikleri ve kadınların onlara peyrev oldukları görülüyor. Erkekler o hazineye girdiklerinin ibtidâsında kendilerini ta'kib eden kadınları kıskanıp o hazinenin cevherlerini onlardan saklamak istiyorlar. ...Yoksa bu ilm ü fazlın sahibi olan Cenâb-ı Feyyâz-ı Mutlak hazretleri anî kullarının erkeğine dışisine hep birden ihsan buyurmuş olduğundan, bunu kadınlardan diriğe erkeklerin iktidarı erişebilir mi? (Çakır, 2011, s. 69)

Aliye, bilim ve sanatta kadının yer almasını istemeyen erkeklerin Avrupa'da yazarlık yapan kadınlara, onları aşağılamak amacıyla bas bleu (mavi çorap) lakabını taktıklarını da eklemiştir (Çakır, 2011, s. 69). Türk kadının resmini de ilk kez yayınlarak (*Kadınlar Dünyası*) çığır açan bu dergilerde dönemin kadın görüşü de eleştirilmiştir:

Tarlada çalışan, kocasının çorabını ören, tarla dönüşü çorbasını pişiren, ve-l-hâsıl her hususta erkeğe ait vezaifini ifa eden kadındır. ...Oralardaki erkeklerin nazarında bir kadının mevkii, sarı öküzün mevkiiinden daha ziyade değildir. (...)Yalnız evdeki işleriyle meşgul olsun. Çamaşır yıkasın, ortalık süpürsün, yemek pişirsin, çocuklarına baksın ve mümasil hizmetleri yapsın. ... Kadın, erkeklerin hiçbir zaman tahammül edemeyecekleri yalnız böyle ağır külfetli vezaif için yaratılmamıştır. ...Bizim de bir ruhumuz, bir

hissimiz, bir düşüncemiz, bir mevcudiyetimiz, bir dimağımız, bir insanlığımız var. Böyle olduğu hâlde, niçin biz yaşamak hakkından, hey'et-i ictimaiyedeki hukuk-ı tabiiye ve insaniyemizden mahrum bırakılalım? (Çakır, 2011, s. 167/170)

Kadın sorunlarını çözümlmek için feminizm ışığında gelişecek bir “kadın inkılabı” önerilmiştir. Bu inkılap, modernleşme sürecinden bağımsız değildir. Var olan ataerkil düşüncenin yıkılması, yeni bir kadın tipinin yaratılması, toplumsal yapının ve yaşam biçiminin değiştirilmesine dikkat çekilmiştir: *Osmanlı muhiti; bu muhit içinde bilhassa kadınlık; hayat-ı esaretini tahlis edecek, kendi kendini yaşatacak bir inkılâb-ı ictimaiyeye muhtacdır. ... insaniyeti yükseltecek, âdemiyeti mesud edecek ancak kadın ve erkeğin hukukta müsavattır...* (Çakır, 2011, s. 173-174)

Dergilerde kadın hareketleri “feminizm” kavramı ışığında açıklanmaya çalışılmış, feminizmin ne olduğu, onunla nelerin talep edilebileceği üzerinde durulmuştur. Feminizmle kadınların hayat bulacağı, ideal eş rolleri dışında memur, işçi, mühendis, doktor gibi rollere de sahip olabilecekleri belirtilmiştir. Eril çoğunluğun ortaya attığı “*Feminizm, ahlakı ve aileyi yıkar.*” (Çakır, 2011, s. 179) görüşünün yanlışlığını açıklamaya çalışmışlardır.

Basın yoluyla kendilerini ifade eden kadınlar, kurulan dernekler sayesinde fikirlerini hayata geçirmeye çalışmışlardır. Dernekler sayesinde kadınlar için dil, piyano, keman, ut, bıçki-dikiş, matematik, tarih gibi dersler veren dersaneler açılmış; İstanbul’un farklı semtlerinde fabrikalar açılmıştır. Hatta geri hizmette çalıştırılmak üzere askere alınmışlardır. Bu dernekler arasında en etkili olanı “Osmanlı Müdâfaa-i Hukuk-ı Nisvan Cemiyeti” (Çakır, 2011, s. 107) olmuştur. Dernek, kadınların iş yaşamına katılmasını sağlamak amacıyla işyerleri açılmasını desteklemiştir (Çakır, 2011, s. 93-95).

Erkekler tarafından çıkarılan kadın dergileri de olmuştur. Fakat bu dergilerde hâkim olan düşünce kadını ideal eş, anne ve ev kadını olarak görmek, onları bu yolda daha iyi hale getirmek için tavsiyeler vermektir (Çakır, 2011, s. 82). Basın

dünyasında kadınları destekleyen erkek yazarlar olsa da sayıları karşı çıkanlar kadar çok değildir. Kadın inkılabı erkekler tarafından küçümsenmiş sadece erkek yazarların olduğu gazetelerde bu inkılaba karşıt görüşlere yer verilmiştir. Bir parça iyi giyinen, bir parça serbest olan bir hanım ve iyi söz söyleyen, hakkı müdâfaa etmesini bilen bir genç kız erkekler tarafından namussuz ve ahlaksız olarak nitelendirilmiştir (Çakır, 2011, s. 239). Batılılaşma mücadelesinde kadınlar ile birlikte hareket etmek isteyen erkekler de ahlaki kaygının ağır basması ile kadının aile dışındaki var olma çabalarını tehlike olarak algılayarak; *İnsan hatta bir kız bile birçok şeyleri öğrenmeli. Fakat içinde yaşadığı mevkiin muktezasına tevfik-i muameleden ayrılmamalı. Kız kızlığını bilmeli, erkek de erkekliğini* (Yeşilyurt, 2003, s. 82) anlayışı ile “öteki” yani ölümcül kadını yaratmışlardır.

Edebiyatı insana edep öğreten bir marifet olarak tanımlayan yazarlar; ‘ölümcül kadın’ imgesini de ahlak dersi vermek için kullanmışlardır. Bu nedenle “ahlakî beklentilere uyan, alaturka ve masum kadının” karşısında yer alır; “kötü, bencil, alafranga ve ölümcül kadın”:

Metnin hâkimiyetini kuran özne, iyi ve kötüyü karşıtlıklar çevresinde yansıtır. (...) Kötülük yazarın kurduğu ahlaki dünyanın yararına hep vardır. Yakup Kadri, Halide Edip, Reşat Nuri gibi Cumhuriyet romanlarının yanında Yaşar Kemal, Fakir Baykurt, Mahmut Makal, Kemal Bilbaşar gibi ideolojik yönsemelerini kurgularında netleştirmiş yazarlarda ve hatta yenilerde Latife Tekin ve Murathan Mungan’ı ekleyebiliriz. ...Ötekiler hep kötü olagelmıştır; Rumlar, Ermeniler, Gâvurlar (Akçay, 2007, s. 69)

1910’dan sonra toplumda meydana gelen gelişmeler kadının toplumdaki yerini büyük değişikliklere uğratmıştır. Balkan Savaşı ve I. Dünya Savaşı yıllarında kadınlar hastanelerde hemşirelik yapmaya başlamışlardır. Savaşlar sebebiyle çalışmakta olan erkek nüfusu azalınca kadınlar onların yerine çalışmak durumunda kalmışlar, çeşitli fabrikalarda işçilik ve bazı devlet kuruluşlarında memurluk yapmaya başlamışlardır. Kadınlar erkeklere özgü sayılan işlerin başına getirilince toplumda kökleşmiş bulunan cinsiyet rollerinde de değişimler söz konusu olmuştur. *1917’de Hukuk-ı Aile Kararnamesi ile kadınlara boşanma hakkı tanınıyor, evlenme din adamlarından alınıp devlete bağlanıyor ve çok*

kadınla evlilik kadının rızasına bırakılıyor. Örneğin, Halide Edip ikinci eş isteyen kocasından boşanmış. (Esen, 1990, s. 9)

Kadının toplumdaki önemi Kurtuluş Savaşı ile iyice belirginleşmiştir. Bu yıllarda kadınlar savaşa katılmışlar, siyasete adım atmışlar ve mitinglere katılmışlardır.

Yaşanan büyük toplumsal değişim ve eskiye kıyasla oldukça serbestleşen kadın-erkek ilişkileri sonucu toplumda ahlaki bir çöküş gözlenir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu 5 Ağustos 1922'de İkdâm'da yazdığı bir makalede şöyle diyor: "On seneden beri önü alınmak istenen ahlaksızlık çok genişlemiştir. Yasak ve cezalarla ahlaksızlık önlenemez. Açık saçık kadınlar, namus ve haysiyet düşmanı erkekler böyle durdurulamaz. Dinî, millî ve ahlaki akideleri yok olmuş insanlarımıza bunların var olduğu yeni muhitler hazırlamamız gerekir. Ancak bu şekilde ahlak yükseltilebilir. (Esen, 1990, s. 11)

Bu nedenle, bu dönemde de ölümcül kadın imgesi ahlak sorunu çerçevesinde incelenmiştir.

Tanzimatla birlikte gelişen yenileşme süreci, yeni edebî türlerin doğmasına vesile olmuştur. Roman bu türlerin başında gelir. Batılı romanların, yapılan çevirilerin etkisiyle oluşan bu türün kaynağı tartışmalı bir konu olmuştur:

Biliyoruz ki bizde roman, Batı'da olduğu gibi feodaliteden kapitalizme geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ve bireyciliğin gelişimi sırasında tarihsel, toplumsal ve ekonomik koşulların etkisi altında yavaş yavaş gelişen bir anlatı türü olarak çıkmadı ortaya. Batı romanından çeviriler ve taklitlerle başladı. (Moran, 2010, s. 9)

Nâmık Kemal, Şemsettin Sami gibi ilk roman denemelerini yapan yazarlarımız geleneksel anlatı türlerini geriliğin sembolü olarak görürler. Şemsettin Sami, Shakespeare, Molière, Racine, Schiller ve Goethe'yi okuduktan sonra *"leyleklerin Mecnun'un başında yuva yapmasından, Leylâ'nın ay ile mükâmelesinden, Ferhad'ın dağları yarmasından bahseden kaba ve çocukça hikâyeleri yazmaya tenezzül edemeyeceğini"* (Moran, 2010, s. 9-10) belirtir. Nâmık Kemal ise *"bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp müellifin hokkasından çıkmak, âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzu'a müstenid (...) olduğu için"*

roman değil kocakarı masalı nev'idendir." (Moran, 2010, s. 10) diyerek Divan edebiyatını ve geleneksel anlatı türlerini tenkit eder.

Ahmet Hamdi Tanpınar da bu görüşü savunmakta, *"romanın memlekette öteden beri mevcut hikâye şekillerinin tabii bir gelişmesiyle doğmadığı, bir an'nenin olduğu yerde bırakılıp yerine yenisinin kurulması şeklinde başladığı keyfiyetidir."* (Gökalp Alpaslan, 2002, s. 14) sözleri ile romanın Batı'dan geldiğini desteklemektedir.

Gonca Gökalp Alpaslan, bu tartışmaya dikkat çekerek Batılılaşma hareketlerinin geliştirilmeye çalışıldığı bir dönemde yenilikçi ve ilerici devlet adamlarının yeniyi savunmasının doğal bir süreç olduğunu belirtir. Geleneksel anlatı türleri, Türk sözlü kültürünün derinliğini bize gösterirler; aşk, sevgi, kahramanlık, macera, kahramanlık, tasavvuf gibi konu zenginliğine sahiptirler ve toplumsal yaşamın izlerini taşırlar. Gökalp Alpaslan'a göre *toplumun sözlü kültürüyle yetişmiş olan bir yazarın sözlü anlatılardan yararlanmasından daha doğal bir şey olamaz.* (Gökalp Alpaslan, 2002, s. 15) (...) *Çünkü ilk yazarlar, henüz özgün bireysel yazılı anlatı deneyimine sahip değildir. Dolayısıyla ilk yazılı anlatılarda halk anlatılarının yapısal ve duygusal-düşünsel özelliklerinin sürmesi doğaldır.* (Gökalp Alpaslan, 2002, s. 10)

Moran da Ahmet Mithat, Nâmık Kemal ve Samipaşazade Sezai gibi yazarlarımızın Batılı roman türünü denediklerini, bu süreçte de çocukluklarından beri maruz kaldıkları halk hikâyelerinin, masalların ve meddah taklitlerinin oluşturduğu birikimden yararlandıklarını belirtmiştir (Moran, 2010, s. 25). Geleneğin izlerini taşıyan bu anlatılarda kendi gerçekliğini gören okuyucu da rahat etmiş ve yazar ile bir bağ kurabilmiştir.

Aynı kültürel zeminin iki üyesi olan, dolayısıyla ortak referanslara sahip olan yazar ve okurun, anlatıcı ve dinleyici gibi davranması, tepki vermesi, birbirini yönlendirmesi doğaldır, o halde. Bunda Tanzimat sonrasında sözlü ve yazılı olarak canlılığını koruyan halk etkilerinin etkisi tartışılmaz. (Gökalp Alpaslan, 2002, s. 13)

Geleneksel anlatı türünün özelliklerini en çok Ahmet Mithat'ın eserlerinde görürüz. Dönemin diğer yazarları gibi sözlü kültüre sert bir sınır çizmez. Okuyucu onun eserlerinde içinde yetiştiği geleneğin etkisini görür. Hatta, roman türünü benimsetebilmek amacıyla eserlerinde bir meddah gibi davrandığı, okuyucu ile karşılıklı konuşma havası içinde olduğunu görürüz. Bu özelliği ile de halka okuma sevgisini aşlamayı başarmıştır. Duygu ve düşüncelerin anlatıcı ve dinleyici iletişimi yoluyla aktarılması sözlü kültürle harmanlanan yazar ve okuyucu kitlesini doğal yolla birbirine bağlar. *Üslûbu esnaf kahvelerinde dinlediğinden hiç şüphe etmediğimiz meddah hikâyelerinin devamıdır. Müellif bu üslûbu şüphesiz çok genişletecektir. Fakat okuyucu ile olan konuşmasını hiç bir zaman bu karşı karşıyalıktan dışarı çıkarmıyacaktır.* (Tanpınar, 2003, s. 456)

Gökalp Alpaslan'a göre de Ahmet Mithat'ı diğer yazarlardan ayıran özellik (...) *okuruna seslenmeyi, onun gündelik gerçeklerinden esintileri romanlarına taşımayı ve okuru romanın dünyasına sokarak eğitmeyi amaçlayan tavrını bilinçli olarak yapması, diğerlerinin ise farkına varmadan yapmasıdır.* (Gökalp Alpaslan, 2002, s. 12)

Görüldüğü üzere, roman türünün Türk edebiyatında ortaya çıkışı ile ilgili fikirlerin, yenileşme hareketleri ile birlikte Batı'dan geldiği ve geleneksel anlatı türlerinin etkisini devam ettirdiği olmak üzere ikiye ayrıldığını görüyoruz.⁴ Pertev Naili Boratav da Avrupa tarzı romanın bize Batı'dan geldiğini ancak onda eski Türk hikâyeciliğinin kökleri olduğunu belirtir ve *Avrupa romanı bu hikâyecilik üzerine bir aşî vazifesi gördüğünü* (Moran, 2010, s. 26) ekler.

Roman kavramı ve tekniği yenileşme hareketleri kapsamında Batı'dan geçmiş olsa da Türk halkına yabancı bir tür değildir. Geleneksel sözlü kültürümüzde belli bir düzen ve olay örgüsü çevresinde gelişen anlatı türleri zaten mevcuttur.

⁴ Ayrıntılı bilgi için bkzn. GÖKALP ALPASLAN G. (2002). *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.

Bu türde ilk eserlerini veren yazarlarımız Batı'dan etkilenseler de sözlü kültürün tesirlerini de devam ettirmişlerdir.

Sözlü bellek yerini yazılı belleğe bırakırken, yazı aracılığıyla kültürel devamlılığın yeni bir boyutuna geçilmiştir. Bu kültürel devamlılık, sözlü anlatının kalıplarını yazılı anlatıda hemen unutmamak, bilerek ya da bilmeyerek korumak, başlangıçta aynen daha sonraki ürünlerde ise biçim değiştirerek sürdürmek şeklinde kendini gösterir. Konu, kurgu, olay, kişi, zaman, mekan, bakış açısı, dünya görüşü, amaç gibi metin içi özellikler, yazar ve okur gibi metin dışı özellikler, ilk yazılı eserlerde farkına bile varılmadan sözlü anlatıların yapısal özellikleriyle biçimlenmiştir. (Gökalp Alpaslan, 2002, s. 11-12)

Roman türünün gelişimini incelememizin sebebi ise “ölümcül kadın” imgesinin Batılı romanların etkisiyle gelen bir imge olmadığını, Fransız edebiyatı kaynaklı bir terim olan “femme fatale”nin sözlü anlatılarda da masum kurban tipi karşısında yer aldığını göstermektir. *Fransız romanını taklit ile başlayan bu yazarlarımız, Batı romanının tiplerini ve kalıplarını mı kullandılar? Batıda kurban (victim) tipi de vardı, ölümcül kadın (femme fatale) tipi de. Bununla birlikte bizde, sözünü ettiğimiz kadın tiplerinin hiçbirisi Batı'dan gelmez, çünkü toplumsal koşullar başkadır.* (Moran, 2010, s. 44-45) Doğan da ilk romancılarımızın kadınları gerçek kimliğiyle ele almadıklarına dikkat çeker. *Demek ki sosyal şartlar gereği (kaç-göç vs.) romancılarımız kadını görüp tanıyamamıştır.* (Doğan, 2018, s. 32)

Batı romanlarında görülen iki sevgilinin açıkça birbirleri ile flört etmeleri, çapkınlık, âşkın bazen belirli bir süreç sonunda oluşması (*La Dame aux Camélias* romanında Marguerite Gautier, ilk başlarda Mösyö Armand Duval'a karşı ukalaca tavırlar takınır. Duval'ın aşkına zamanla karşılık vermeye başlar.) gibi unsurlar İslam toplumunun tabuları gereği Tanzimat romanlarında yer almaz. Hatta *flört* kelimesi bile dilimize Fransızcadan geçmiştir (Flört, t.y.).

Bir delikanlının ve genç kızın arkadaşlık etmesi, evli kadınların yasak aşk yaşamaları, çapkın erkeklerin kadınları baştan çıkarmaları dönemin okurlarının kabul edebileceği bir roman dünyası değildir. Bu nedenle bizim romanlarımızda âşık olduğu erkeği kendisine bağlamaya çalışan kadın “fahişe” olarak

nitelendirilir. Bu kadın tipinin edebiyatımızda ortaya çıkışı kültürel yapılanmayla alakalıdır. Bu nedenle romanlarımızdaki ölümcül kadınların kökenini 17. yüzyıl meddah hikâyelerinde aramak daha doğru olacaktır. *Bu hikâyelerde de bir fahişe tutulduğu adamı ve onun kendisine tercih ettiği kızı mahvetmek için şeytanca planlar kurarak öç almaya çalışır.* (Moran, 2010, s. 45) Moran'a göre (2010),

(...) ilk romancılarımızdan birkaçının daha yapıtlarına göz atarak, Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat, İntibah, Sergüzeşt ve Zehra'nın gerek olay örgüsü gerekse roman kişileri bakımından geleneksel hikâyemizle olan göbek bağlarını saptamak ilginç olacaktır. ...bu romanlar ya âşk hikâyeleri ya da meddah hikâyeleri kalıpları üzerine kurulmuşlardır ve yine bu hikâyelerden alınmış, karşıt iki kadın tipi sergilerler. Bu iki tipten birincisine "kurban tipi", ikincisine de "ölümcül kadın tipi" diyebiliriz. (...) Kurban tipi aşkın idealize edildiği bir öyküyü anlatan romanlarda, sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kız olarak çıkar karşımıza. Ölümcül kadın ise, cinsel tutkunun egemen olduğu genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan başka bir romanın kahramanı olarak görülür. (s. 39-40)

Sözü edilen kadın tipleri Tanzimat romanının ilk örneklerinde de karşımıza çıkmaktadır. Melek ve şeytan, iki zıt ucu temsil eden, eril çoğunluğun kendisine biçtiği ideal sevgili, aşkı için ölümü göze alan masum kadının karşısında kalıp rollerin dışına çıkarak eril çoğunluk tarafından cezalandırılmaya çalışılan aşkı için öldürmeyi göze alan kötü kadın. İkisinin ortak noktası âşık oldukları adamlardır. Bu kesin hatlarla belirlenen aşk üçgeninin çizgileri neredeyse bütün romanlarda aynıdır. Moran, kurban tipini ikiye ayırır. Bir tanesi bizim çalışmamızda ele alacağımız ölümcül kadının karşısında yer alan ideal kadın, diğeri de anne babası tarafından sevdiği adamdan ayrılarak başka biri ile zorla evlendirilmek istenen masum kadındır (Moran, 2010, s. 44). Ölümcül kadın, birinci tip, yani eril çoğunluğun oluşturduğu rolleri taşıyan kadın karşısında onun karşıtı ve kurbanı olarak gelişmiştir. İkinci tip ise toplumun ve ailesinin kurbanıdır.

Geleneksel anlatılarda yer alan kadın tipleri ile benzerliğini göstermek amacıyla *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* adlı meddah hikâyesi ayrıntılarıyla tetkik edilmiştir. Bilinen en eski nüshası 1268 (1851-1852) yılına işaret eden (Çelik, 2015, s. V) *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi* adlı eser genellikle idealize edilen

kadın kahramanlara karşı ölümcül kadını kullanması ile incelenmesi gereken bir eserdir. Hikâyede ölümcül kadını temsil eden karakter Hançerli Hanım'dır. Süleyman adı verilen yakışıklı bir gencin babası öldükten sonra zengin avcılar tarafından kandırılması ile başlayan eserde Hançerli Hanım'ın karşısında idealize edilen kadın olarak Kamer'i görürüz. Hançerli Hanım, Tanzimat sonrası eserlerde yer alan kadın imgesi ile benzerlik göstererek kurbanına, yani Süleyman'a âşık olmuştur. Süleyman Bey, Hançerli Hanım ile karşılaştığı andan itibaren değiştiremeyeceği kaderini başlatmış olur. Hançerli Hanım'ın arabasının içi görüldüğü an net bir şekilde aşk üçgenin çizgileri çekilir. Hançerli Hanım Süleyman'ın güzelliğine, Süleyman ise cariye Kamer'in güzelliğine tutulur.

Bir gün Süleyman Bey Yağlıkçılardan geçmekte iken müzeyyen bir koçu göründü: tam yanına gelince arabanın kafesleri açıldı ve pek, gayet güzel, sehhâr bir kadın gördü, aklı başından gitti. Sırmalı bir elbise giymiş ve elmaslara müstağrak bir kadının karşısında oturan câriye, elindeki yelpaze ile hanımın öteden beri Süleyman Bey'e müstedd hararet-i aşk u sevdâsını tebrîd ediyordu. Hanım Süleyman Bey'e bu da câriyeye atf-ı nigâh ederek derin birer âh çektiler. (Çelik, 2015, s. 25)

Hançerli Hanım, Süt Nine vasıtasıyla haber salarak Süleyman'ı konağına davet eder. Aslında buraya kadar çıkarları uğruna birbirini kullanan bencil karakterler görmekteyiz. Hançerli Hanım, kendi aşkına karşılık arzularını tatmin etmek amacıyla Süleyman'ı ister. Süleyman ise hem Kamer'in yakınında olmak hem de Hanım'ın maddi gücünden yararlanmak ister. Teyzesinin ona verdiği öğütten Süleyman Bey'in çıkarını öğreniriz.

Oğlum, böyle işlerde gayet âkilâne hareket icâp eder; çünkü insanı künneden atarlar. Cüz'i bir aksi muamelede bulunsan, canına bile kastederler. (...) Sakın, o sevdiğin câriyenin visâline nâil olmaya teşebbüs etme. Temâşâ-yı cemâl kâfidir. Bu sûretle hareket ettiğin takdirde pek çok hediyeler alır ve pederinin vefatıyla eline geçen o mahvettiğin emvâli tekrar kazanırsın fikrindeyim. (Çelik, 2015, s. 27)

Burada anlatıcı, kahramanın değiştiremeyeceği kaderinin başlamış olduğunu bize gösterir. Süleyman Bey, başına gelebilecekler konusunda uyarılır. Buraya kadar sadece âşık olarak gördüğümüz Hanım'ın, ölümcül özelliklerini görmeye başlıyoruz. Âşık olduğu erkeği evine davet edecek bir kadının kötü, ölümcül gösterilmesi de oldukça doğaldır. Çünkü o, ondan beklenen rollerin dışında davranmaktadır. Karşısında idealize edilen Kamer ise hanımına hizmet eden

masum kurban tipindedir. Ama eril söylemin belirlediği rollerin dışına çıkınca o da cezalandırılacaktır.

Hikâyede kadınların fiziksel özelliklerine yer verilmez. Kurban tipi güzelliği, kendisine mahsus inceliği, *nâz u edâsı* ile; ölümcül kadın tipi ise işlemeli ve gösterişli kıyafetleri, mücevherleri, *nâz u şîvesi* ile anlatılır. Hançerli Hanım, Süleyman Bey'e aşıktır. Konağında kurduğu içki sofralarında onunla *zevk u sâfa* eylemektedir. En güçlü silahı olan cazibesini ve cinselliğini kullanmaktan kaçınmaz.

Bir hayli daha içtiler...Seviştiler... Birbirlerine sarılarak kâm-ı visâl ile bî-tâb düştüler... Bâde-i vuslat, Hanım'ın neşesini tezyîd, aşk u şevkini teşdîd ederek Çelebi'nin ceplerini altınla doldurdu... Ve bin türlü nâz u şîve'den sonra, bu iki gevher-i bî misâl yattılar. (Çelik, 2015, s. 30)

Süleyman Bey, Hanım'ın istediği gibi davrandığı sürece ödüllendirilir. Hanım'ın maddi gücünden yararlanır:

A benim enîs-i rûhum efendim, sana olan aşk u muhabbetim o kadar büyüktür ki cüz'i bir tazyik ve tevbîhe dûçar olduğunu görmek benim için ölümle birdir. Hiç üzülme... Sultanahmet civârında güzel bir konak aldım... (Çelik, 2015, s. 34-35)

Hanım'ın isteği dışında davrandığı zaman ise cezalandırılacaktır. Gizli bir şekilde bir kapı arasında Kamer ile yüz yüze gelerek *lebber-leb neşve-i muhabbetle kendilerinden geçtikleri* (Çelik, 2015, s. 35) sırada Hanım onları görür. Âşık olduğu adamın bir cariye ile sevişmesine dayanamayıp bayılır. Bu olaydan itibaren kıskançlık duygusunun da devreye girmesiyle ölümcül kadın oyununu başlatır. Sevddiği erkeği ve onu elinden almaya çalışan, kendinde olmayana sahip masum kadını ölüme sürüklemeye çalışacaktır. İkisine de belli etmeden tuzağını oluşturmaya başlar. Sevddiği erkeğin başka bir kadına kendi isteği ile gitmesine inanamadığı için önce kendisinde yer almayan ideal özellikleri taşıyan Kamer'den intikam alacak, *zavallı kızı dayak ve envâî işkence ile ezâ vü cefâ* edecektir. Oyununu başlattığı andan itibaren de *zâlim, merhametsiz, şuh-meşreb kadın, işvekârâne kadın, gaddar karı* olarak nitelendirilecektir (Çelik, 2015, s. 38).

Süleyman Bey, Kamer'in başına gelenleri diğer cariyelerden öğrenir ve Kamer'in çığlıklarını duyar. Hanım'ı yumuşatmak ve Kamer'i kurtarmak umuduyla umursamaz davranarak cariyeye ile ilgisi olmadığını, sadece Hanım'a âşık olduğunu ispatlamaya çalışır. Ancak, ölümcül kadın istediğini elde edene kadar oyununu sonlandırmayacaktır. Hatta işkencenin dozunu arttırır, Kamer'in akrep ve yılanlarla dolu bir ormana yaralı ve çıplak bir şekilde atılmasını emreder.

Kamer, ideal kadın rolünün dışına çıkıp gizli bir şekilde hanımının sevgiliyle seviştiği için anlatıcı tarafından cezalandırılmaktadır. Yine de masum kurban rolünde olduğu için yaptığı hataların sonuçlarına katlandıktan sonra kurtarılır. Atıldığı ormanda akrepler ve yılanlar ona dokunmaz, Süleyman gelerek onu konağına götürür. Konağa gelen doktor tarafından tedavi edilerek iyileşir. İki genç, geleneksel hikâyelerde yer alan âşıklar gibi hemen birbirine kavuşamayacaktır. Nitekim anlatıcı da *“aşk yolu belâlıdır, cefâlıdır, bu kadar derd ü mihnet çekildi, araya ölüm girmeden nâil-i visâl olmak emel”* (Çelik, 2015, s. 71) sözleri ile bunu belirtir.

Ölümcül kadın, kaçınılmaz sonun - intikamının - gerçekleştiğinden emin olana kadar oyununu bırakmaz. Kamer'i ormana götürmeleri için tuttuğu kayıkçıları dürbün ile gözler ve ağızlarından laf alarak kızın Süleyman tarafından kurtarıldığını öğrenir. O zamana kadar suçsuz olarak gördüğü Süleyman artık oyunun içine girmiştir. Hanım artık Hançerli Hanım olmuştur: *Hay puşt hay! Eğer, düşündüğüm gibi çıkarsa seni parça parça ederim. Bana Hançerli Hürmüz derler!* (Çelik, 2015, s. 50)

Süleyman'dan intikam almak ve onu öldürmek için bir plan kurar. Süleyman'ı evine çağırdığı gece kendilerine bir hikâye anlatması için bir meddah da çağırır. Meddahı önceden tembihlemiştir ve Hançerli Hanım'ın intikam planını sezdirecek bir hikâye anlatmasını istemiştir. Süleyman başına gelecekler hakkında yine uyarılmaktadır. Ancak, ölümcül kadın ile tanışarak kaçınılmaz

sonunu başlattığı için hiçbir şey yapamaz. Her şeyin bilincinde olarak felaketine doğru ilerlerler. Hanımı deniz kenarında onu hançerleyerek denize atar.

İdeal olanın mutluluğu tercih edildiği için Süleyman Bey kurtulur. Hançerli Hanım'ın intikamını alana kadar oyununa devam edeceğini belirtmiştik. Nitekim, zavallı rolüne bürünerek Süleyman'ı evine çağırır, evinin önünden geçerken de kafasına taş atarak onu öldürmeye çalışır. Anlatıcı kötü olanı cezalandıracağı için Süleyman'ın ölmesine izin vermez. Süleyman yine kurtulur ve Kamerle evlenir. İdealize edilen mutluluğuna kavuşur. Anlatıcı kötü olanı da affetme yoluna gider, bunu yaparken de onu kendi istediği ideal role sokar. En sonunda Hançerli Hanım iki aşığın mutluluğuna sevinen bir anne rolüne bürünür.

Bir sonraki bölümde ayrıntılarıyla incelenen ve roman türünün ilk örneklerinden sayılan Nâmık Kemal'in İntibah adlı eseri ile aralarındaki benzerlik dikkat çekicidir. Hançerli Hanım - Süleyman Bey - Cariye Kamer aşk üçgeni yerini Mehpeyker Hanım - Ali Bey - Cariye Dilaşup aşk üçgenine bırakmaktadır. Tıpkı Süleyman gibi saf ve tecrübesiz olan Ali Bey, Mehpeyker'i gördüğü andan itibaren kaçınılmaz sonunu (fatale) başlatmış olur. Sevdiği adamın kendisinde olmayan özellikleri taşıyan kadına âşık olması ile kıskançlıktan deliye dönen Mehpeyker intikam oyununu başlatır. Hançerli Hanım gibi önce ideal kadından intikamını alarak onu kurban tipi yapar. Daha sonra oklarını âşkına karşılık vermeyen erkeğe döndürür. Güzin Dino, *Türk Romanın Doğuşunda* eserin konusunun Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi'den alındığını, iki eser arasında önemli benzerlikler (...) bulunduğunu, geleneksel bir konunun zamanın örf adetleri çerçevesi içerisinde, yeni bir kurguyla, Türkiye'de kadın erkek ilişkileri üzerine düşüncelerle zenginleştirilerek çağdaşlaştırılmak istendiğini belirtmiştir (Kudret, 2016, s. 88-89).

Kudret, Nâmık Kemal'in kocakarı masalı olarak nitelendirdiği halk edebiyatından etkilenmesini geleneğin etkisine bağlamaz, onun hikâyeyi dikkatle incelediğini iddia eder:

(...) bir meddah hikâyesinden (olay örgüsü, kişilerin toplumsal durumu, tutkuları, davranışları vb. bakımlarından) ‘gizlice’ yararlanmasını yorumlamak zordur. Çocukluğunda okuduğu bu hikâyenin (söz konusu hikâye, Nâmık Kemal on bir yaşında iken yayımlanmıştı) ‘bilinçaltında kalan kuvvetli etkisi’ diye kendimizi zorlasak bile, çeşitli ayrıntılar arasındaki aşırı benzerlik, onu olgunluk yaşında da dikkatle okuduğunu gösterir. (Kudret, 2016, s. 89)

Sonuç olarak, Tanzimat dönemi yazarlarımız roman türünü Batı’dan örnek alsalar da biçim, muhteva gibi konularda geleneksel hikâyelere bağlı kalmışlardır. Zaman zaman eski edebiyatı ve halk hikâyelerini eleştirmelerine rağmen içinde yaşadıkları çağ ve kültür gereği onlardan kopamamışlardır. Ahmet Mithat gibi kimi yazarlarımız bunu bilinçli yaparken kimi yazarlarımız içinde yetiştikleri geleneğin etkisi ile yapmıştır. Dönemin okuru da göz önünde bulundurulmuş, onlara okumayı sevdirmek ve roman türünü kabul ettirmek amacıyla alışkın oldukları geleneği devam ettirmişler ve Türk toplumunun yapısına ters konuları eserlerinde işlememeye çalışmışlardır. Bu nedenle ölümcül kadın olarak nitelendirdiğimiz kadın tipi de edebiyatımıza Batılı romanlardaki saf kötülüğü hazza dönüştüren kadından değil, meddah hikâyelerindeki sevdiği erkeği kendisine bağlamaya çalışan, bu yolda rakibini öldürmeye uğraşan fahişe kadından gelmektedir.

2.2. 1950’LERE KADAR TÜRK ROMANINDA ÖLÜMCÜL KADIN

İnsanı insan yapan değerleri, kültürleri, sosyal ilişkileri, duygu, düşünce ve tutkuları gerçek ya da tasarlanmış olaylarla yoğurarak anlatan bir edebî tür olan roman; edebiyatımıza Tanzimat ile başlayan yenileşme sürecinde giren yazınsal türlerdendir. Batı romanından çeviriler ile başlayan bu tür, geleneksel anlatı türlerimiz ve sözlü kültürün etkisiyle gelişmiştir. Çalışmamızın konusu olan ‘ölümcül kadın’ tipi de romanın yaşadığı bu gelişim süreci ile birlikte ele alınmıştır. Ortaya çıkışı, kültürel oluşumla ilgilidir. Türk romanının tarihsel sürecine bağlı olarak dönemin sosyokültürel yapısından etkilenerek bir değişim süreci geçirmiştir. Alemdar Yalçın da roman incelemelerinde romanın yazıldığı dönemin sosyal, siyasal ve kültürel olaylarını göz önünde bulundurmanın önemine dikkat çekmiştir:

Bütün dünya klasikleri gözden geçirildiği zaman görülecektir ki roman yazıldığı dönem öncesi ve yazıldığı dönemin sosyal kültürel ve siyasi olaylarını ele almakta kahramanlarını bu ortam içinde değerlendirmektedir. Bu yüzden bir sanat değeri olan romanda aranması gereken en önemli noktalardan birisi de romanın arka planı ile kahramanlar, kahramanlar arası ilişkiler ve bu ilişkilerin zaman ve mekân bakımından içinde geçtiği dönemin sosyal ve siyasal olaylarıdır. (Yalçın, 2017, s. 26)

Ölümcül kadının ortaya çıkışı geleneksel anlatılarda yer alan hafifmeşrep kadın tipinin devam ettirilmesi ile olmuştur. Batılı romanları okuyan ve bunların etkisinde kalan yazarlarımız gelenekten gelen hafifmeşrep kadın tipine *Kamelyalı Kadın, Nana, Madam Bovary* gibi kadınlardan özellikler eklemiştir. Bu ölümcül kadın tipi de içinde bulunduğu dönemin sosyal, kültürel ve siyasal değişimlerinden etkilenecek yeni tezahürlerle belirmiştir. Bu nedenle ölümcül kadın tek bir tiple sınıflandırılmamalıdır.

Tanzimat ve Servet-i Fünûn nesli romanda insan, aile ve toplumla ilgili değişimler görülmektedir. *Olaylarda ev ve sosyal hayattaki değişimlerin işlenmesi daha çok önem kazanmıştır.* (Yalçın, 2017, s. 27) Bu dönemde roman, dönemin aydınlarının fikirlerini aktaracakları bir araç olarak görülmüş, okuyucuyu aile ve toplumsal yapıdaki değişimlerle ilgili bilgilendirmek amaçlanmıştır. Yazarlar, karakterler çevresinde kurdukları olaylarda bir alt mesaj yaratmaya çalışmışlardır. Ölümcül kadın tipi de bu çerçevede işlenmiş ve bu çerçevenin dışına çıkamamıştır; sınırları bellidir. Derin bir psikolojik alt yapı içermez. Dönemin kadın-erkek ilişkilerindeki mutaassıplık, kadınların tek taraflı ele alınması ve eril söylemin kadınları tanımaması ölümcül kadının belli çizgilerde ve çevrede ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Bizde eleştiri geleneğinin olmaması, insan ve insan ruhu ile yeterince ilgilenilmemesi, felsefe ve dünya görüşünün ve nesir dilinin gelişmemesi romanın gelişmesini etkilemiştir. Türk romanının başlangıcında kendini gösteren bu yetersizliklere kadın ile erkeğin beraber yaşamaması, hayatın tek taraflı ve kapalı olması da eklenebilir. İlk romancılarımızda aşk ilişkisinin ya cariyelerle, ya azınlıklarla ya da aile bireyleri arasında gerçekleşmesinin temel nedeni bu olsa gerekir. (Doğan, 2018, s. 32)

Ağırlıklı olarak aile ve aile içi ilişkilerin ele alındığı romanlarımızda ölümcül kadın tipi bu çizgi çevresinde işlenmiştir. Büyük ve geniş aileye sonradan katılan

gelin, ailenin kızı, anne ya da aile ile birlikte yaşayan mürebbiye ölümcül özellikler göstererek bütün aileyi felakete sürüklemektedir. Aile dışından olaya dahil olan ve doğrudan erkeği felakete sürükleyen kadın da aslında dolaylı olarak aileyi etkilemektedir. Bu nedenle ölümcül kadın tipleri *Aile İçinde Ortaya Çıkan Ölümcül Kadınlar* ve *Aile Dışından Gelen Ölümcül Kadınlar* olmak üzere iki temel başlık altında incelenecektir.

İlk roman türleri olarak kabul ettiğimiz Tanzimat dönemi romanlarında geleneksel meddah hikâyelerinin de etkisiyle ideal özellikler taşıyan (eril çoğunluğun beklentilerini karşılayan; yaşam alanı evi olan özverili eş, anne) kadın karşısında ötekileştirilen kadın tipini görmekteyiz. Aslında ötekileştirildiği için hırçın, kıskanç ve öfkeli olan bu kadın intikam ateşiyle hareket eder. Kendisini reddeden erkekle birlikte, sahip olamadığı özellikleri taşıyan ideal kadını da cezalandırır ve 'kurban tipi'nin oluşmasına vesile olur. Ahlakın ağır basması nedeniyle ideal olanı tercih eden yazar tarafından cezalandırılır. Bu kadınlar genellikle aile dışından gelmektedir. Doğrudan kendisini geri çeviren erkeği ve geri çevrilmesine neden olan kadını felakete sürüklemeye çalışır. Dolaylı yoldan aileyi de etkileyecektir. Çalışmamızda bu tip kadınlar *İdeal Kadın Karşısında Ötekileştirilen Ölümcül Kadınlar* başlığı altında incelenecektir.

Tanzimat'ın son dönemlerinden Cumhuriyet dönemine uzanan çizgide yer alan diğer 'ölümcül kadın'lar ise *Pragmatist (faydacı/yararcı) Ölümcül Kadınlar*, *Kötülüğü Hazza Dönüştüren Ölümcül Kadınlar* ve *Mizacındaki Kıskançlığa Yenik Düşen Ölümcül Kadınlar* başlıkları altında değerlendirilecektir.

Pragmatist (faydacı/yararcı) olarak değerlendirdiğimiz ölümcül kadın tipi sadece elde edeceği faydayı düşünerek hareket eder. Pragmatizm, *doğruluğu ve gerçekliği tek yanlı olarak, yalnızca hareketlerin sonuçları ve başarıları ile değerlendiren öğretisi, faydacılık* (Pragmatizm, t.y.) olarak tanımlanmaktadır. Bu kadın tipinin de en belirgin özelliği çıkarları uğruna işine gelen herkesi kullanması, sadece sağladığı başarıları odaklanmasıdır. Bu nedenle bu tipteki

kadınlar genelde sadece bir erkeği değil, bütün bir aileyi felakete sürüklerler. Onlar için önemli olan tamamıyla kendi sağladıkları yarardır, kullandıkları erkeklere karşı bir hissiyatları yoktur. Başarıya ulaşmada onları bir basamak olarak görürler. Yararcı düşünen bu kadın karşısındaki erkeğe bir hissiyat beslese bile o hissiyattan sağlayacağı çıkarı düşünüyordur. Genellikle aile içinde ortaya çıkarlar ve kendi çıkarları uğruna bütün aileyi istedikleri yöne sürüklerler. Aile dışından gelen ve çıkarları uğruna erkekleri kullanan kadın tipi örneklerine de rastlanmaktadır.

Kötülüğü Hazza Dönüştüren ölümcül kadın tipleri gerçekten kötüdürler ve yaptıkları bu kötülükler boş değildir, bir arka planı vardır. Bu arka planda aile önemli bir rol üstlenmektedir. Diğer 'ölümcül kadın' tiplerine göre kin ve nefret duyguları ağır basmaktadır ve intikam almak istedikleri erkekleri felakete değil ölüme sürüklemek isterler. Çünkü ancak ölüm onları tatmin edecektir. Bu nedenle intikamları daha ağırdır. Türk edebiyatında 'ölümcül kadın' tipi yaratılırken kötülük ve hazzın yan yana düştüğü örnekler çok az rastlanır.

Duygu ve düşüncelerindeki müfritliğe yenik düşen ölümcül kadınlar bütünüyle kötü değildirler. Mizaçlarında yer alan yoğun duyguların etkisiyle çevrelerindeki insanları huzursuzluğa sürüklerler. Bu duygu kimi zaman aşırı kıskançlık, kimi zaman kin, kimi zaman da doyumsuzluk şeklinde belirir. İntikam almak için plan kurarlar ancak entrikacı bir kişilik değildirler.

Bu bilgiler ışığında 1860 - 1950 yılları arasındaki Türk romanları incelenecek, olay örgüsü de dikkate alınarak ölümcül kadın tipi tasnif ettiğimiz niteliklere göre şu şekilde gruplandırılacaktır:

1. *Aile İçinde Ortaya Çıkan Ölümcül Kadınlar*

1.1. *Pragmatist (Faydacı / Yararcı) Ölümcül Kadınlar*

1.2. *Kötülüğü Hazza Dönüştüren Ölümcül Kadınlar*

1.3. *Duygu ve Düşüncelerindeki Müfritliğe Yenik Düşen Ölümcül Kadınlar*

2. *Aile Dışından Gelen Ölümcül Kadınlar*

- 2.1. *İdeal Karşısında Ötekileştirilen Ölümcül Kadınlar*
- 2.2. *Pragmatist (Faydacı / Yararcı) Ölümcül Kadınlar*
- 2.3. *Kötülüğü Hazza Dönüştüren Ölümcül Kadınlar*
- 2.4. *Duygu ve Düşüncelerindeki Müfritliğe Yenik Düşen Ölümcül Kadınlar*

2.2.1. Aile İçinde Ortaya Çıkan Ölümcül Kadınlar

Büyük ve geniş aile yapısı içinde ortaya çıkan ölümcül kadınlar genellikle aileye sonradan katılan gelin, kayınvalide veya mürebbiye ekseninde işlenmiştir. Çoğunlukla kendi çıkarlarına göre hareket eden bu kadınlar ve çıkarlar uğruna bütün aileyi felakete sürüklemekten çekinmezler. Ailenin zaafalarını keşfederler ve bu zaafılara oynayarak istediklerini yaptırırlar. Entrikacı kadınlardır. İsteklerine ulaşmak için her türlü entrikayı çevirebilirler. Bu tip zaman zaman ailenin kızı olarak tezahür etmektedir. Ailesi ile olan ilişkisinde ikincil plana itilmesiyle ortaya çıkan kıskançlık zamanla kötülüğe dönüşür ve aile bireylerinden başlayarak herkesten intikam almaya çalışır. Annesizliğin etkisiyle anne ile özdeşleşemeyen kız babaya duyduğu kompleksten çıkamaz ve etrafındaki erkeklerle sağlıklı ilişkiler kuramaz. Mizacındaki haset ilişkilerinde huzursuzluğa sebep olur, erkeği de haset duyduğu kişiye doğru iter. Kendisinde olmayanı arzuladığı için bu arzularına yenik düşer.

2.2.1.1. Pragmatist (Faydacı/Yararcı) Ölümcül Kadınlar

2.2.1.1.1. Anjel / Mürebbiye (1889) – H. Rahmi Gürpınar

Romanlarında toplumun her kesiminden, her yaştan ve her ruhsal durumdan tiplere yer veren bir yazar olan Hüseyin Rahmi Gürpınar; *küçük yaşta teyzesinin konağında yaşayan kadınları gözlemlediğinden dolayı eserlerinde kadın tipini özel bir beceri ile canlandırır.* (Gürpınar, 1997, s. 14) Bu kadın tiplerinden biri de 'ölümcül kadın' imgesidir. Yazarın *Mürebbiye (1889)* adlı romanında Fransa'dan gelen ahlaksız bir kadının, zengin ve kalabalık bir ailenin yanında mürebbiye

olarak işe girmesi ve aile fertlerini özellikle de ailedeki erkekleri birbirine düşürmesi ele alınıyor:

Fransa'da "fiy püblik" denilen düşkün kadınlardan olan Anjel'in sevgilisi ile birlikte geldiği İstanbul'da Rum asıllı başka bir erkek ile yakalanır ve sevgilisi tarafından kaldıkları otelden kovulur. Bunun üzerine kendini temiz bir kız olarak tanıtarak itibarlı bir Fransız ailesinin yanına sığınır. Bu aile de aracı olup Anjel'i Dehri Efendi'nin ailesinin yanına mürebbiye olarak yollar. Burada yazarın dikkat çekmek istediği iki konu bilinçsiz mürebbiye seçimi ve hatalı çocuk eğitimidir. Hiçbir araştırma yapılmadan bir fahişe sırf Fransız olduğu için bir ailenin çocuklarını eğitmek üzere eve alınır. (Esen, 1990, s. 103)

Aslında mürebbiye maaşına razı olmayan Anjel, evdeki erkekleri kullanarak bol para kazanacağını düşünerek bu teklifi kabul eder:

O hizmetten alacağı parayı, iki katına üç katına, belki de dört katına çıkarmak için yalnız çocuklara gramer ve lisan okutmak değil, evdeki genç beylere aşkın en ince noktalarından dersler vermek lazım geleceğini, böylece kendine mühim bir irat(gelir) yolu açabileceğini düşünmüştü. (Gürpınar, 1997, s. 27)

Anjel de diğer 'ölümcül kadınlar' gibi erkekleri ağına düşürürken bir oyun çerçevesinde hareket eder.

Matmazel böyle mühim bir ameliyata başlamadan önce işin enini boyunu hesaplayan usta mühendis gibi "eksplovate" (işleteceği) edeceği gönüllerin sevdaya olan istidatlarını tetkik ederek her birinin nabzına göre şerbet vermeye, fakat sevgisine kapılarak zavallılarda aşk denilen korkunç hastalık tam bir hızla ateşleninceye kadar birine ettiği iltifattan ötekinin haberi olmamasına son derece dikkat etmeye, avlayacağı gönüllerin bir kere iradelerini ele geçirdikten, ateş saçağa sardıktan sonra tutkularının arasına kıskançlık düşürüp bu halden hem hazlanmaya, hem de paraca faydalanmaya karar vermişti. (Gürpınar, 1997, s. 27-28)

Ağına düşürdüğü erkeklere karşı ilgisiz ve hissiz olması ise onu ölümcül yapan bir başka önemli özelliğidir. Anjel ağına düşürdüğü dört erkek arasından Şemi'ye ilgi duymaktadır. Ancak bu ilgi planını başarıyla uygulamasına bir engel oluşturacak aşırılıkta değildir. Anjel'i Türk romanındaki diğer ölümcül kadınlardan ayıran bu özellik Mehpeyker gibi kendi kendini yok etmesini de önlemiştir.

Gıyasettin Aytaş, Anjel'in ismindeki orjinalliğe dikkat çeker. *Anjel, melek anlamına gelmesine rağmen, taşıdığı adın tam zıddı şeytan gibidir.* (Aytaş,

2014, s. 27) Anjel için önemli olan tek şey kendi çıkarlarıdır. Dehri Efendi ve ailesinin zaaflarını iyi bilir ve bu zaafları kullanmaktan çekinmez. Paris yıllarında hafifmeşrep bir kadındır, evlilik dışı dünyaya geldiği için babasının kim olduğu belli değildir. Baba figürünün eksikliği erkeklerle sağlıklı ilişkiler kurmasını engellemiştir. Çıkarları uğruna erkekleri kullanan bir kadı haline gelmiştir. Erkeklerin zaaflarını bilir, onları baştan çıkararak kendi amaçlarına alet eder. Pragmatistliğin yanı sıra intikam duygusu da ağır basmaktadır. Kendisini ve annesini mağdur bırakan baba figüründen yola çıkarak bütün erkeklerden intikam almak ister: *Anjel'e göre ahlâk bir maskeden ibarettir. İnsanda esas olan tabiattır.* (Aytaş, 2014, s. 27)

Anjel kurduğu bu *korkunç sevgi avı ile* (Gürpınar, 1997, s. 28) Amca Bey, Sadri Bey, Şemi ve aşçı Tosun Ağa'yı kendine hayran bırakır. Bu âşıkları birbirlerine fark ettirmeden idare edebilmek için de ustaca bir plan hazırlar:

Anjel'in planı pek derindi. O kadar ki bazen en usta bir avcının bile ava çevirdiği tüfekte kendi kendini vurması gibi, kız da kendisi için yanıp tutuşanların ayakları dibine kazdığı, üzeri her biri aşkın göz aldatici renklerini gösteren çiçeklerle örtülü sevda çukuruna kazara kendisinin tekerlemesinden korkuyordu. (Gürpınar, 1997, s. 27)

Anjel'in bu âşıkları idare edebilmek için kurduğu düzen ise şu şekildedir: Şemi'nin yalıda bulunduğu haftanın tek gecesi Şemi'ye aittir. Sadri Bey ise eşiyle yattığından istediği zaman odadan çıkamaz. Bu nedenle eşinin teyzesine gittiği geceler Sadri Bey'e ait olup, geriye kalan geceler ise Amca Bey'e aittir. Erkeklerin Anjel'i çok beğendiklerini anlayan Kâhya Eda Hanım, kendi çirkinliğinden dolayı kızı kıskanarak kıza düşman olur. Bir gece onu yakalamak amacıyla erkeklerden biri mutlaka odasındadır diye düşünerek Anjel'in odasının kapısını kilitler ve Dehri Efendi'ye haber verir. Dehri Efendi Anjel'in odasına gelip kimseyi bulamayınca kâhya kadını işten kovar. Oysa o gece üç erkek de Anjel'in odasına girmeye çalışmış fakat Eda Hanımın sesini duyup sofadaki masanın altına gizlenmişlerdir. Zaten birbirlerinden şüphelenen bu üç erkek, durum karşısında birbirlerinin Anjel ile olan ilişkisini anlayarak ormanda kavga ederler. Roman Dehri Efendi'nin Anjel'in odasında Şemi ve aşçı tarafından basılması ve bunun üzerine üçünün bayılması ile son bulur. *Bu tür kadınlar o*

derece etkili olabiliyorlar ki Dehri Efendi gibi namuslu ve katı kuralcı yaşı bir adam bile böyle bir kadına kapılabiliyor. (Esen, 1990, s. 105)

Erkeklerin tabiatının kötü olduğunu düşünen Anjel, Dehri Efendi'nin ahlak maskesini düşürerek gerçek yüzünü bize gösterir. Entrikacı bir kadındır. Erkekleri kullanmak için cinsel gücünden yararlanır. Çıkarları ve intikam duygusuyla hareket eder. Bilinçli bir intikam söz konusu değildir, babasına karşı duyduğu öfkenin dışa vurumudur. Batılı kadının serbestliğini temsil eder bu nedenle ölümcül olarak kodlanmıştır. Kadınlarda aşırı serbestliğin yol açabileceği felaketler okuyucuya gösterilir.

2.2.1.1.2. Makbule, Meveddet / Acımak (1928) – Reşat Nuri Güntekin

Aşırı serbestleşen kadın-erkek ilişkileri eleştirilirken, Reşat Nuri Güntekin, 1928 yılında yayımladığı *Acımak* adlı romanında yaşanan toplumsal değişimlerin meydana getirdiği ahlaki çöküş ile yıkılan bir aileyi konu almıştır. *Romanda anlatılan bu ailede felaketlere yol açan iki unsurun zayıf, evde otorite kuramayan bir erkek ile yalancı, ahlaksız kadınlar olduğu görülüyor. (Esen, 1990, s. 165)*

Esen'in de belirttiği gibi romanda birden fazla 'ölümcül kadın' tipi ile karşılaşırız. Bu 'ölümcül kadın' tiplerinin dikkat çeken özelliği ise bu tipin bir anneden kızına ve torununa yayılan çizgide gelişmesidir. Romanın otoriter gücü Makbule Hanım çıkarları uğruna önce kendi kızı Meveddet'i daha sonra da torunlarından Feriha'yı etkileyerek birer 'ölümcül kadın' yaratır. Romanın ana kahramanı Zehra ise babası sayesinde evden erken yaşta ayrıldığından bu kadınların tersine namuslu bir öğretmen olarak yetişir. Diğer 'ölümcül kadın' tiplerinin aksine bu romanda, bu tip içerisinde değerlendirilecek bir annenin 'ölümcül' özelliklerini kızlarına aktararak tipin devamını sağlamaya çalıştığı görülür. Kötülük kuşaktan kuşağa aktarılan bir olgu haline gelir.

Makbule Hanım'ın oyunlarından etkilenererek felakete sürüklenen isim ise damadı Mürşit Efendi olacaktır. Mürşit Efendi edilgen karakteri nedeniyle kayınvalidesinden torunlarına doğru yayılan bu 'ölümcül kadın' tipini engelleyememiştir.

Mürşit Efendi'nin Meveddet'e âşık oluşu da dikkat çekicidir. Mürşit Efendi Meveddet'i babasının ölümü yüzünden acı çektiği bir anda görmüş, erkek egosunu tatmin eden zayıflığından etkilenererek ona âşık olmuştur. Bilindiği üzere kendini zaafılarını ve kusurlarını erkeğin önüne sunan 'ölümcül kadın' korunmaya muhtaç tavırları ile erkeğin güç egosunu tatmin eder. Ancak bu durum Meveddet'in oyunlarının bir parçası değil, bir tesadüfün neticesidir: *İşte sevmeye degecek bir genç kız... Ne mükemmel bir hayat arkadaşı olur. Bu derece yanmaya kabiliyeti olan bir mahlûkun kim bilir sevmeye ne derece kabiliyeti vardır? Mümkün olsa da insan onla evlense...* (Güntekin, 1995, s. 79)

Meveddet'in yapmadığını, annesi Makbule Hanım yapmış, kendini temiz, ahlaklı ve güçsüz göstererek damadının zayıf ve hassas karakterinden yararlanmış ve çeşitli isteklerini bu saflığın altına sığınarak yerine getirtmiştir. Oysa romanın en güçlü kahramanı Makbule Hanım'dır. Makbule Hanım damadının saflığından yararlanıp onu kullanırken, kızını da kendi gibi yetiştirmeye çalışır. Makbule Hanım, kötücül güçlerini kızına aktararak üstünlüğünü devam ettirmeye çalışır. Entrikacı bir kadındır ve çıkarları uğruna her türlü hileye başvurmaktadır. İçti kötülüklerle dolu olan bu kadın, tatlı diliyle etrafındakileri zehirlemektedir. Kızını da kendi kötü emellerine alet eder. Romanda kötülüğün kaynağı Makbule Hanım'dır. Kötülük ondan çıkar ve romanın diğer kadınlarına doğru yayılır.

Evlilik hakkında kızına birçok öğüt vermiştir: Kadın memnuniyet göstermemeli, kendisini eşine mağdur göstermeli, ona vermediklerini bir şekilde almalı, ona huzur vermemeli, somurtmalı vb. Bu nedenle Mevedddet sürekli kocasına surat asarak isteklerini yerine getirtmeye çalışmıştır. Mürşit Efendi ise başlarda bunları karısının gençliğine verir ve kayınvalidesinden şüphelenmez: *Doğrusunu söylemek lazım gelirse Meveddet annesi kadar güzel huylu değil. Fakat ne de*

olsa çocuk sayılır. Zamanla elbette yola gelir. Değil mi ki, damarlarında bu melek gibi kadının kanı var. (Güntekin, 1995, s. 87)

Mürşit Efendi'nin karısının ve kayınanasının iç yüzlerini anlaması ise kayınvalidesinin bir aşığı olduğunu öğrenmesi ile başlar: *İstinat noktaları yavaş yavaş aşınan, sonra günün birinde en ehemmiyetsiz bir sarsıntı ile birdenbire çöken binalara benzedim.* (Güntekin, 1995, s. 101)

Bunun üzerine karısından ve kayınvalidesinden soğuyan Mürşit Efendi, zayıf karakterli bir insan olduğu için hiçbir şey yapamaz, bile bile bu felaketin içinde sürüklenmeye başlıyor: *Sersemlemiştim. İradem bir nevi felce uğramıştı. Kat'i hükmü bir türlü veremiyordum.* (Güntekin, 1995, s. 107)

Mürşit Efendi'nin irade gücünü kaybetmesi, önleyemediği bu felaket içinde bile sürüklenmesi 'ölümcül kadın' tipinin alında yazılı olan, mukadder, kaçınılmaz ve zorunlu anlamlarına işaret eder. Mürşit Efendi'nin yazgısı karısı ve kayınvalidesinin ellerindedir, onlarla tanıştığı an itibarıyla değiştiremeyeceği kötü talihini de başlatmıştır.

Kayınvalidesi ve karısının ahlaksızlıklarını öğrenen Mürşit Efendi'nin buna tepki göstermemesinin en önemli nedenlerinden biri de kızları Feriha ve Zehra'dır. O, çocukları için bu iki kadına katlanmaktadır. Ancak çocuklarına beslediği bu sevginin karşılığını hiçbir zaman göremez. Çünkü kayınvalidesi, kızını ve çocukları babaları aleyhinde işleyip, onları babalarına düşman etmiştir:

Reşat Nuri'nin bir başka yerli ve evrensel özelliklere sahip kahramanı kayınvalide karakteridir. Görünüş itibarıyla çevresine, çocuklarına, torunlarına karşı iyi bir insandır. Oysa içindeki ihtirası, güzel söz ve tatlı diliyle örtebilen bu kadın, başarıların hepsini kendisine, kusurların tamamını da damadına yükleyerek, çocuklarının, torunlarının ve damadının felâketini hazırlar. Yazar bu karakteri büyük bir başarı ile canlandırmıştır. Ona göre insan, görünüşlerin gerisindeki asıl gerçeği bulacak olgunluğa erişmediği sürece acı çekecektir. (Yalçın, 2017, s. 236)

Kayınvalidesinin ve eşinin hazırladığı felaket içinde sürüklenen Mürşit Efendi bu ölümcül kadınlara para yetiştirebilmek amacıyla hırsızlık yapar ve beş ay hapis

yatar. Zaten çok olmayan otoritesi tamamen ortadan kalkar. Makbule Hanım ve Meveddet ise ahlaksızlıklarını artırarak Mürşit Efendi'yi aldatmaya devam ederler. Bu arada kızlarından Feriha'yı da bu ahlaksızlığa sürüklemeye başlarlar.

Mürşit Efendi'nin kendi iradesi ile yaptığı ve bu kadınlara karşı çıktığı tek önemli hareket, kızı Zehra'yı yatılı okula göndermek olmuştur. Bu ev ortamından uzaklaşan Zehra, namuslu bir öğretmen olarak yetişmiştir. Evden uzaklaştığı için Makbule Hanım'ın kötülüğü ona bulaşmamıştır. Annesizlik yanında babanın varlığının yoksunluğu Zehra'da bağışlama ve hoşgörü gibi erdemlerin oluşmamasına sebep olmuştur. Makbule Hanım'ın etkisiyle babasına karşı derin bir öfke ve kin duymaktadır. Bu öfke ve kin onun ideal öğretmen mertebesine erişmesine engel olmaktadır. Eğitimde anlayışın ve hoşgörünün önemini anlatmak isteyen yazar Zehra üzerinden salt disiplin ve kurallarla başarılı bir eğitimin gerçekleşmeyeceğini vurgular. Zehra, babasını anladığı ve kendisi için yaptıklarını öğrendiği an içindeki öfke yerini acıma duygusuna bırakır. Babasına acıma ile başlayan bu duygu onun eğitim anlayışına yayılır ve Zehra ideal öğretmen konumuna yükselir.

2.2.1.1.3. Ferhunde / Yaprak Dökümü (1930) – Reşat Nuri Güntekin

Reşat Nuri Güntekin'in 1930 yılında yayımladığı *Yaprak Dökümü* adlı romanı ise kalabalık bir ailenin dağılışını konu alır. Hak, vicdan ve namus konularında çok katı bir ahlakçı olan Ali Rıza Bey'in ailesi parasızlığın getirdiği ahlaki çöküntü ile dağılır. Romanın 'ölümcül kadın' tipi ise bu aileye gelin olarak gelen Ferhunde'dir. Ferhunde'nin oyun ağlarına takılacak isim ise Ali Rıza Bey'in ilk çocuğu olan Şevket'tir. Şevket babasının hayallerine uygun olarak yetişmiş iyi bir tahsili olan, düzgün ve ahlaklı bir gençtir. Oğluna güvenen ve kendi ideallerini yaşatacağına inanan Ali Rıza Bey, yerini oğlu Şevket'e devreder: *Ali Rıza Bey, dünyada her şeyden şüphe eder, oğlunun ahlakından şüphe etmezdi. Ona göre Şevket, dünyanın hiçbir kuvvetinin kırıp kirletemeyeceği bir elmas parçası idi.* (Güntekin, 2005, s. 28)

Şevket, insanların dünyada sevmekten daha ehemmiyetli ve ciddi bir şeyi olamayacağına inandıkları bir yaşta (Güntekin, 2005, s. 54) Ferhunde ile karşılaşır. Ferhunde ile Şevket'in karşılaşmalarından evlenmeye karar vermelerine kadar geçen sürece ve yaşanan olaylara romanda yer vermeyen yazar, onların evleneceğini de Ali Rıza Bey'in eşi Hayriye Hanım ile duyurur:

Şevket bankada daktilolardan biriyle sevişmiş... Bu, kocalı bir kadınmış... Bir zaman gizli ötede beride buluşmuşlar... Nihayet iş meydana çıkmış... Kadın, kocası tarafından sokağa atılmış... Şimdi ârından bankaya gelemiyormuş... Şevket'le evlenmezse mutlaka intihar edecekmiş. (Güntekin, 2005, s. 55)

Bu nedenle Ferhunde'nin oyununun basamaklarına detaylı olarak şahit olamasak da Hayriye Hanım'ın bu sözlerinden Ferhunde'nin Şevket'i en güçlü silahı olan cinselliği ile etkilediğini görürüz. Evli bir kadın olmasına rağmen Şevket ile ilişkiye girer ve bu ilişkinin duyulması üzerine Şevket ile evlenmeye karar verir. Ferhunde daha aileye girmeden aile fertlerini ikiye böler. Ali Rıza Bey ve Fikret, Şevket'in böyle bir kadın ile evlenmesine razı olmazken, Hayriye Hanım, Leyla ve Necla aileye biraz yenilik ve eğlence girecek ümidi ile Şevket'in evlenmesini isterler. Ferhunde'nin oyununa çoktan kapılmış olan Şevket ise *kız çocukları gibi gizli gizli ağlamaktan ve her gün bir parça sararıp solmaktan başka bir şey yapamıyordu*. (Güntekin, 2005, s. 57)

Ferhunde'nin eve gelişi ile birlikte ailenin parçalanma süreci de hızlanır: *Bu genç kadın, zeki olduğu kadar da hilekâr ve cesurdu. Birkaç gün içinde idareyi eline aldı ve eve tek başına hükmetmeye başladı*. (Güntekin, 2005, s. 64)

Romanın başında Ferhunde ile Şevket'in ilişkilerine ayrıntılı olarak yer vermeyen anlatıcının amacı bellidir. Ferhunde diğer 'ölümcül kadın' tiplerinin aksine bir erkeği değil bir aileyi felakete sürükler. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın romanında da bir aileyi dağıtan 'ölümcül kadın' tipine rastlarız. Fakat gücünü sadece erkekler üzerinde gösteren Anjel'in tersine Ferhunde gücünü tüm aile bireyleri üstünde gösterir. *Ferhunde'nin gelişiyile ev ve kızlar dışa açılıyor. Sabahlara kadar dans partileri veriliyor. Ev rehine konup para bu tür lükse*

harcanıyor. (Esen, 1990, s. 167-168) Eğlencelere, kıyafetlere ve lükse harcanan paranın gittikçe azalması ile birlikte ev de ahlaki bunalımlara sürüklenir. Ferhunde, ailedeki tüm bireylerin zaafalarını gören ve onları yeri geldiğinde kullanan bir kadındır. Aile bireylerinin Ferhunde'nin tuzağına kolayca düşmelerindeki ana etken aslında baba figürü olarak Ali Rıza Bey'in yetersizliğidir. Ali Rıza Bey, ideallerine oldukça bağlı katı bir ahlak anlayışına sahiptir:

Hızla gelişen ve değişen toplum yapısına ayak uydurmayı beceremeyen Ali Rıza Bey, bu konuda hiçbir fedakârlıkta bulunmaya yanaşmaz. Kültürel değişimleri sentezlemek bir yana, bu değişiklikleri, kendi çocuklarına bile doğru bir şekilde anlatmaktan aciz kalmıştır. Bundan ötürü de, her türlü tepkisini önceleri çok keskin, daha sonra da içine atarak kabullenmek zorunda kalmıştır. (Aytaş, 2014, s. 56)

Toplumun değişimine ayak uydurmak için çaba göstermeyen Ali Rıza Bey, çocuklarının eğitimi konusunda da yetersiz kalmıştır. Kültürel değişimin içinde büyüyen çocuklarına doğru yolu gösterememiştir. İdeallerine bağlılığı ve bu sebeple girdiği sıkıntılar aile üyeleri tarafından yadırganmaktadır. Anne figürü olan Hayriye Hanım'ın dengeleyici bir unsur olmaması ailenin parçalanmasını hızlandırmıştır. Hayriye Hanım, oğulları Şevket, kızları Neclâ ve Leylâ'nın yeniliği benimsemeleri yol gösterici figür eksikliğinden dolayı yozlaşmaya ve hızlı ahlak çöküntüsüne sebep olur. Ferhunde aile arasındaki çatışmayı kendi çıkarları için kullanır. Şevket'in cinsel zaafını kullanırken, Hayriye Hanım, Neclâ ve Leylâ'nın yenilik merakını kullanır. Ferhunde'nin gelişi ile birlikte Ali Rıza Bey, zaten az olan otoritesini tamamen kaybeder. Aytaş'ın belirttiği içine atarak kabullenme sürecine girer.

Ferhunde'nin oyununun ilk sonucu Şevket'in hapse atılması ile kendini gösterir. Karısının harcamalarından dolayı borç içine gömülen Şevket, bu borçları kapatmak için bankaya ait paraları harcar ve yerine koyamaz, bunun sonucunda da hapse atılır. Neclâ ve Leylâ ise yengelerinin etkisiyle eğlencelerden zevk almaya açılıp saçılmaya başlarlar. Baba otoritesinin eksikliği sebebiyle yanlış adamlarla tanışır ve bu ilişkinin kurbanı olurlar. Şevket'in evden gitmesi ve ailenin giderek yoksullaşması Ferhunde'nin çıkarlarına ters düşer ve evi terk eder.

Ancak, amacına ulaşmış, aileyi bir daha düzeltemeyecekleri felakete sürüklemiştir. Ferhunde, dişiliğini kullanarak etkilediği bir erkek üzerinden bir ailenin yıkımına sebep olması ile bu grupta değerlendirilebilir. Ali Rıza Bey'in koyu bir inanışla bağlı olduğu değerleri ile aile bireylerinin teceddüt yanlısı çabaları çatışmış, bu çatışmayı çıkarları için kullanan Ferhunde'nin entrikaları aileyi felaket sona sürüklemiştir.

2.2.1.2. Kötülüğü Hazza Dönüştüren Ölümcül Kadınlar

2.2.1.2.1. Seniha / *Kıskanmak* (1946) – Nahid Sırrı Örik

Nahid Sırrı Örik'in 1946 yılında yayımladığı *Kıskanmak* adlı romanı hem ölümcül kadına getirdiği bakış açısı hem de edebiyatımızda kötülüğü ele alması bakımından önemlidir. *Kıskanmak*, incelediğimiz romanlar arasında *kötülüğü dramatize eden ve rasyonelleştiren* (Akçay, 2007, s. 70) romanların başında gelir. Diğer romanlarda gördüğümüz 'ölümcül kadın' tipinin aksine burada çirkin ve kıskanç bir kadın olan Seniha'nın kötücül planlarını görürüz. *Örik, kıskançlığın zamanla kötülüğe ve hazza nasıl dönüştüğünü dramatize eder.* (Akçay, 2007, s. 70)

Kıskanmak'ta da "ölümcül kadın" iki zıt kutbun karşıtlığından doğmuştur: Güzellik ve öteki, yani çirkinlik. Çirkin ve ihtiraslı bir kadın olan Seniha'nın kıskançlığı güzelliğe yöneliktir. Güzelliğe ve ondan kaynaklandığını düşündüğü iyiliğe karşı tepki vermektedir. Aslında Seniha'nın çirkinliği sorgulanmalıdır. Çünkü anlatıcının *Halit bakmak zahmetine girse, kız kardeşine dil dökenler de bulunduğunu pekâlâ görebilirdi.* (Örik, 1994, s. 99) vb. sözleri ve eserde Seniha'yı beğenen ve onunla evlenmek isteyen erkeklerin bulunması Seniha'nın çirkinliği konusunda şüphe uyandırır:

Seniha aslında çirkin olmaktan çok kendisini çirkin olarak algılamaktadır. Nitekim romanın ilerleyen bölümlerinde, Seniha'nın karşısına onu beğenen, ona iltifat eden insanlar çıkmaktadır. Ancak anlatıcı, okura o kişilerin kişisel çıkarları için Seniha'ya kur yaptıklarını düşündürmeye çalışır. (Soylu, 2001, s. 47)

Seniha'nın çirkinliği dış görünüşünden ruhuna doğru yayılan salgın bir hastalık gibidir. Seniha'nın bu özelliği ölümcül kadının dişiliği ve cazibesi gibi özellikleri ile çelişir. Seniha kıskançlık duygusunun verdiği intikam ve ihtirasla güzel olan herkesi, başta abisi Halit olmak üzere, felakete sürüklemeye çalışacaktır. Ancak yaptığı şeytani planlar ve kötülükler karşısında vicdani sorumluluk duymayan bu kadın da ölümcüldür. Enis Batur, *Kıskanmak*'a yazdığı ön sözde şöyle söyler:

Ruhsal yangını açısından bakıldığında, Seniha'nın portresinde biçimlenen şer tohumu edebiyatımızda benzeri görülmemiş bir sapkı düzlemi doğurur: Mario Praz'ın Avrupa edebiyatında varlığını sorguladığı "yazgıyla oynayan kadın" (femme fatale) imgesinin ayrıksı bir örneğidir Seniha: Güzel olduğu için değil, tam tersine çirkin olduğu için yakıp geçecektir. (Soylu, 2001, s. 46)

Seniha'nın hayatını mahvetmek amacıyla planlar kurduğu erkek ise abisi Halit'tir. Seniha kendisinden güzel olan Halit'i kıskanmakta bu nedenle de onu yok etmeye çalışmaktadır.

Kıskanmak . . . Seniha'nın yüreğinde ilk beliren, kendisini ilk duyuran ve hemen her gün daha fazla gelişip büyüyen his bu olmuştu. Halit'le aralarında sekiz yaş vardı ve onu kıskanmadığı bir zamanı hiç bilmiyordu. Hayatının en eski, en bulanık ve silik hatıraları arasında bile bu kıskançlık her şeye hükmeden bir yer tutuyordu. Hayal meyal hatırladığı zamanlarda da herkes kendisinin kara kuru, Halit'in ise beyaz, sarı saçlı ve mavi gözlü olduklarına bakarak: 'Bu kız, o oğlan olmalıydı!' demişler, hep ağabeyini okşamışlardı. ...Çirkinlerin sevilmemeye ve güzeller için daima feda edilmeye mahkûm bulunduklarını Seniha pek küçük yaşından itibaren bilmiş, anlamıştı. (Örik, 1994, s. 61)

Abisi yüzünden etrafındaki herkes tarafından ötelenen Seniha, abisinden nefret etmektedir. Karşı köşkte oturan sevdiği Cemil Şevket ile abisinin eğitim masrafları yüzünden evlenememiştir. Annesi ve babası vefat ettikten sonra nefret ettiği bu adama bağlı ve muhtaç olması da onu çıldırtır. Soylu'ya göre Seniha hem Halit'ten nefret etmekte hem de ona gizli bir hayranlık duymaktadır:

Halit'in Beyoğlu'nda eğlendiği gecelerin sabahında kahvaltısını götüren Seniha, ağabeyini seyreder. Anlatıcı, Seniha'nın Halit'i seyrederken aklından geçenleri şöyle anlatır: Yüz erkeğin kollarından geçmiş, erkeğin ve zevkin her çeşidini görmüş kadınları belki çıldırtabilen bu erkek vücuduna karşı o kadınların duydukları ihtirasları ve bu erkek vücudundan aldıkları zevkleri düşünün düşünün, bunları düşünmek vaziyet ve mecburiyetinde kala kala, Seniha'nın tahteşşuurunda belki çok karışık ve çok gizli buhranlar da olurdu. Ve belki ağabeyine kininin en kuvvetli sebeplerinden biri, ihtimal ki unutmak istediği bu buhranlara istemeyerek dahi olsa düşmesine böyle sebebiyet veriydi. (Soylu, 2001, s. 46)

Bu anlayışla hareket edersek Seniha'nın abisini yok etmeye çalışmasındaki temel nedenin ona duyduğu tensel hazdan korkarak bastırmaya çalışmasından kaynaklandığı söylenebilir. Ancak yazarın bu konuyu açıkça dile getirmeyişi konu hakkında derinlemesine yorum yapmamızı engelliyor. Seniha'nın Halit'e duyduğu nefretteki temel nedenin yazarın da sık sık vurguladığı gibi (...) *bütün hayatını doğdu doğalı başkalarına hasretmiş, feda etmiş olan Seniha'ya hiç kimsenin vermediği sevgi ve himayenin ondan esirgenmemesi* (Örik, 1994, s. 238) olduğu söylenebilir. Bu nedenle Seniha sahip olamadıklarının nedeni ve temsili olan Halit'i yok ederse huzur bulacaktı. *Ancak ağabeyi kendinden evvel ölürse, ağabeyinin kendinden evvel toprağa verildiğini öğrenirse belki de biraz sükûn bulacak, kendisi iyi kötü yaşarken toprakta toprak olmuş bir ölüyü artık belki de pek kıskanmayacaktı.* (Örik, 1994, s. 241)

Seniha diğer 'ölümcül kadın' tiplerinden farklı olduğu için planını da farklı bir şekilde oluşturacaktır. Abisinden intikam almak isteyen bu kadının oyunu öncelikli olarak abisinin karısı Mükerrrem'in başka bir erkekle ilişki kurmasına müsaade etmesi ile başlayacaktır. Bu ilişki Halit'in katil olmasına ve hapishaneye girmesine neden olacaktır. Abisi hapishanedeyken de tüm hisseleri üzerine geçirerek Halit'i aç bırakacaktır. Seniha yaptığı kötülükler karşısında zaman zaman üzüntü duymaktadır. Ancak bu üzüntüler kalbini saran kıskançlık ve intikam duyguları ile hemen bastırılmaktadır:

Ellisine gelmiş ve vaktiyle güngörmüş bir adamın yedi buçuk yıl işkence çektikten, korkunç bir hapis hayatı yaşadıktan sonra hürriyete kavuşunca gidecek yer bulamaması, yiyecek bir ekmekten bile mahrum kaldırım üstüne düşmesi ne elim bir şeydi!

Seniha:

— Yapmasaydı! Ettiğini buluyor...

Bu sözler varlığını kaplamaya başlayan acımak duygusuna karşın yüreğini muhafaza edecek demir zırhlar oldu. (...) Artık ağabeyine karşı biraz evvel duyduğu merhameti tamamen yenmiş olduğuna emindi. (Örik, 1994, s. 220-221)

Acıma ve merhamet duygularını kin ve nefreti ile bastıran Seniha abisine yaptığı kötülükten haz duymaktadır: *Onun hakkını çiğnemek, onu ezmek zevkliydi.*

(Örik, 1994, s. 217) Seniha, seçtiği erkeği yok etmek amacıyla şeytani planlar yapan ve yaptığı kötülüklerden zevk alan gerçek anlamda bir ölümcüldür.

2.2.1.3. Duygu ve Düşüncelerindeki Müfritliğe Yenik Düşen Ölümcül Kadınlar

2.2.1.3.1. Zehra / Zehra (1894) – Nâbizade Nazım

Dönemin bir diğer ölümcül kadın tipi Nâbizade Nazım'ın *Zehra (1894)* adlı romanında görülür. Yazar, ölümcül kadın imgesini iki farklı kadın üzerinden farklı özellikleri ile birlikte vermiştir: Zehra ve Ürani. Eserde romanın ana kahramanı olan Zehra'nın kıskançlık duygusunun yol açtığı kin ve intikamın sevdiği erkeği yavaş yavaş yok etmesi ele alınmıştır. Aytaş, *Zehra*'daki kıskançlığın Nâmık Kemal ve Halit Ziya'dan farklı olarak naturalist bir anlayışla ele alındığına dikkat çeker. (Aytaş, 2014, s. 80-81)

Şevket Efendi, kızı Zehra'ya yanında çalışan Suphi'yi ideal eş olarak görür, erdemli ve çalışkan bu çocukla kızını evlendirir. Evlilikleri mutlu bir şekilde başlar ancak Zehra'nın mizacından gelen aşırı kıskançlık huzurlarının bozulmasına sebep olur. Çocukken kardeşi Bedri'de olan kıskançlık okları şimdi Suphi'ye dönmüş, onu bunaltarak aralarının bozulmasına sebep olmuştur. Suphi'nin annesi Münire Hanım'ın gelinini rahat ettirmek amacıyla eve getirdiği cariyeye Sırrıcemal yüzünden evlilikleri sona ermiştir. Eve geldiği andan itibaren kocasını Sırrıcemal'den kıskanmaya başlayan Zehra kinine ve düşmanca duygularına yenik düşmüş, farkında olmadan kocasını cariyeye doğru itmiştir. Bu yönelme tek taraflı değildir. Eril söylemin korkusu olan ve kolaylıkla yenik düştükleri zaaflarını engelleyemen Suphi, Sırrıcemal'in büyüüne kolaylıkla kapılmıştır. Roman sonunda yine bu zaaflarına yenik düşecektir.

Romanda ele alınan aile yıkılmasında en büyük etken Zehra'nın aşırı derecede kıskançlığıdır. Suphi, bu kıskançlık karşısında herhangi bir tedbir almak yerine Zehra'nın, daha sonra da Sırrıcemal'in kıskançlık duygularını depreştirecek davranışlar yapmaktan geri durmaz. (Aytaş, 2014, s. 84)

Zehra yalnızca kurduğu planlar ile oyuna düşürdüğü erkeği felakete sürüklemesi itibariyle ölümcül kadın kabul edilebilir. Bilinen ölümcül kadın imgelerinin aksine dişliliğini ve cazibesini kullanarak kendisine bağladığı erkeği yok etmez. O, mizacından gelen bir özellik olan kıskançlık duygusunun şiddeti ile elinden kaçırdığı erkekten intikam almak ister. Ölümcül kadının en güçlü silahı olan cinselliği neredeyse hiç kullanmaz. Onu vahşi ve şeytani yapan tek şey vardır: Kıskançlık. *Zehra çocukluğundan beri gayet kıskanç idi. Hele kendisinden iki sene sonra doğan Bedri'yi o derece kıskanırdı ki birkaç kereler çocuğu adeta boğmak, kafasını ezmek gibi vahşetlere kadar cüreti görülmüştü.* (Nâbizade Nazım, 2007, s. 10) Bu nedenle roman şu çizelgeyi takip eder: Aşk, şüphe, kıskançlık, kin, intikam.

Zehra tarafından yavaş yavaş felakete sürüklenecek olan Suphi *hayatın bekâret devresinden devre-i şehvanîsine* (Nâbizade Nazım, 2007, s. 11) geçmesinin verdiği bir takım hülyalardan kaynaklanarak Zehra'ya âşık olur. Yine bilinen 'ölümcül kadın' imgesinin aksine Zehra'nın en belirgin fiziksel özelliği çatık kaşlarıdır. Bu çatık kaşlar onun mizacını sergilemektedir. Zehra'nın dikkat çeken bir başka özelliği de kıskançlık ateşiyle kavrulmasına rağmen *kendi eylemlerini değerlendirmeye tabi tutacak ve başarısız olduğunda pişmanlık duyacak derecede duyarlı* (Finn, 1984, s. 101) olmasıdır. Ayrıca *kıskançlığı ve hırçınlığı olmasa; Zehra, güzellik namus, dürüstlük, sadakat gibi vasıflarıyla, her erkeği mesut edebilecek bir genç kızdır.* (Has Er, 2000, s. 278)

İçindeki kin ve kıskançlık duygusunun yoğunluğu, vahşi tavırları, sevdiği erkeğin yok oluşundan duyduğu hazzı rağmen Zehra gerçek bir kötü değildir. Roman sonunda yaptıklarından dolayı pişmanlık duymaktadır. Gem vuramadığı ölçüsüz kıskançlığı sebebiyle intikam peşine düşmüştür. Herkesten önce bu duygusuna kendisi yenik düşmüştür.

Zehra her ne kadar pek çok özelliği ile ölümcül kadın imgesine ters düşse de kadının gücünden korkan bir erkek söyleminin ürünüdür. Güçlü karakteri, okuma yazma bilen kültürlü bir kadın olması ve zenginlik gibi üstün vasıflara

sahip olan Zehra erkek egemenliğini tehdit etmektedir. Bu nedenle yazar roman sonunda, Zehra'yı yalnızlık, pişmanlık ve üzüntü içinde öldürerek cezalandırır. Romandaki bir diğer ölümcül kadın Zehra'nın planıyla Suphi'yi kandırmak için tuttuğu Ürani'dir. Aslında Ürani, Zehra'nın dişiliğini simgeler. Zehra planının en güçlü unsuru olan cinselliği Ürani üzerinden uygulamıştır. Zehra'nın sahip olmadığı cazibeye ve şuhluğa sahip olan Ürani pek çok özelliği ile 'ölümcül'dür. Suphi'nin Sırrıcemal'e âşık olduğu bir dönemde karşısına çıkan Ürani cilveli ve şuh tavırları ile Suphi'yi yavaş yavaş büyüler. Örneğin; Suphi'yi evine davet eden Ürani, açık saçık kıyafetler giyerek Suphi'yi *evinin arzu dolu havasına hapseder*. (Nâbizade Nazım, 2007, s.75) Suphi düştüğü tuzağı anlasa da bu iştah uyandıran hava içinde rahat rahat nefes almaya başlamıştır:

Suphi böyle bir zevk ortamının tadını şimdiye kadar hiç tatmamıştı. Bayılıp gitmekteydi. Ne Sırrıcemal'i düşünüyordu ne Zehra'yı. Rakının buharı beynine kadar vurmuş, bir taraftan da iştahlı bir ateş damarlarını sarmış, Ürani mükemmel bir işve kesilmiş, Suphi, zevk ve neşesinden bayılmış gitmişti. (Nâbizade Nazım, 2007, s. 75)

Tıpkı diğer erkekler gibi Suphi de o bunalıma tutularak felaketini hazırlar. *Ürani'ye karşı içinden yükselen nefret ve kuşku bir aşkın doğuşuydu*. (Nâbizade Nazım, 2007, s. 79) Ayrıca Ürani, Suphi'yi kendi bencil arzuları ve para için kullanır, Suphi'yi hiç sevmez: *Ürani'nin de kalp ve gönül denilen şeyden asla haberdar olmadığına karar verilebilir; ona göre, sevda sıradan bir hevesten ibaret olmalı ki bir müddet sonra geçip giderdi. (...) Bir sarhoşun âleme düşkünlüğü ne ise, Suphi'nin de Ürani'ye düşkünlüğü ondan ibaretti*. (Nâbizade Nazım, 2007, s. 95) Ancak bu aşırı düşkünlük hem kendisinin hem de Ürani'nin sonunu hazırlamıştı. Ürani'yi başka bir adam ile görünce kıskançlık krizlerine giren Suphi Ürani'yi öldürmesi üzerine Trablusgarp'a sürülür. Suphi zaaflarının kurbanı olarak yenik düşen eril gücü temsil etmektedir.

2.2.2. Aile Dışından Gelen Ölümcül Kadınlar

Aile dışından gelen ölümcül kadınlar genellikle eril söylemin beklentilerinin dışına çıkarak ötekileştirilen kadın tipi altında işlenmiştir. İdeal olan kadın pasif davranışlar sergileyip eril otoriteye karşı çıkmayarak ödüllendirilmekte, ölümcül

olarak kodlanan ve otoriteye baş kaldıran kadın cezalandırılmaktadır. Ahlak duygusu ağır basan yazarlar bu tip üzerinden okuyucuya alt mesajı vermeye çalışmışlardır. Ötekileştirildiği için intikamını kendisini terk eden erkek ve buna sebep olan melek kadın üzerinden almaya çalışır. Aile dışından gelen ve kendi çıkarları uğruna birden fazla erkeği kullanmaya çalışan kadın tipi hem kendi ailesini hem de kullandığı erkeklerin ailelerini dolaylı yoldan etkilemektedirler. Aile dışından gelen kadınlarda bütünüyle kötü olan ve bu kötülükten haz duyan kadın tipine de rastlanmaktadır. Zevk aldığı için erkeği doğrudan öldürmeyi hedefler. Kıskançlıkla beslenen kadınlar ise bütünüyle kötü değildirler. Mizaçlarındaki bu duyguya yenik düşmekte onun etkisi ile kötülüğe başvurmaktadırlar.

2.2.2.1. İdeal Karşısında Ötekileştirilen Ölümçül Kadınlar

2.2.2.1.1. Mehpeyker / *İntibah [Sergüzeşt-i Ali Bey]* (1876) - Nâmık Kemal

Ölümçül kadın imgesinin ilk örneğini Nâmık Kemal'in *İntibah/Sergüzeşt-i Ali Bey* (1876) adlı eserinde "Mehpeyker" tipi üzerinden görürüz. Nâmık Kemal Mehpeyker'i şu şekilde anlatmaktadır:

(...) ahlak ve terbiyece pek namussuz, pek alçak bir ailede yetişmiş ve ergenlik yaşına varır varmaz rezilliklerin her türünde kendisini eğitenlere usta olmuş bir kadındı. Bir az okuyup yazmakla uğraştığı ve çoğu zamanlarını ünlü aşüftelerin söyleştiği toplantılarda geçirdiğinden, doğal olarak bir kat daha artan hileci zekâsı ise (öyle) derecede idi ki peri güzelliğinde, Haccâc kavrayışında bir iblis yaratılmış olsaydı, istediği adamı elinde oynatmakta bu nâzenin kadar beceriyi ya gösterir ya da gösteremezdi. (Kemal, 2006, s. 67)

Görüldüğü gibi, Mehpeyker hileci zekâsı ve güzelliği ile baştan çıkaracağı erkeği en zalim şeytandan bile daha ustaca elinde oynatabilen zalim bir kadındır. Oyun oynaması (hileci), en zalim şeytandan bile daha şeytani olması, baştan çıkardığı erkekleri ustaca felakete sürüklemesi onun bir 'ölümçül kadın' örneği olduğunu bize gösterir. Ona bu hileci zekâyı kazandıran unsurlar ise ilginçtir: okuyup yazmakla uğraşması ve söyleşi toplantıları. Nâmık Kemal'in kadın sorunlarını savunan yazarlardan biri olmasına rağmen kadının okuma yazma öğrenmesini

tehlikeli bulması dikkat çekicidir. Kadın okuma yazma aracılığıyla zekâsını kullanmayı, bu sayede de hile ve kötülük yapmayı öğreniyor. Romanın daha ilk başlarından yazar 'ölümcül kadın'a karşı tutumunu belli etmiştir: O, istenmeyen, bencil, ahlaksız ve aşüfte özellikleri ile "öteki" kadındır. Mehpeyker, *son derece şehvetine düşkün olduğu gibi ahlakça dahi sevdiği adamları hükmü altında tutmaya istekli ve hatta bu yoldaki girişimlerinin tümünde her istediğini yapması* (Kemal, 2006, s. 67) ile de 'ölümcül kadın'ın özelliklerini yansıtır.

Nâmık Kemal, Mehpeyker'in ölümcül olduğuna dair en belirgin ipuçlarını ise şu cümleler ile verir:

Bir güzeli severdi, fakat yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi; (yılan) bir adamı nasıl sararsa bu da öyle sarmak isterdi; mezar vücudu nasıl kucaklarsa bu da öyle kucaklamaya çalışırdı; (mezar) nasıl kucakladığına dünya yüzü göstermezse bu da öyle davranmak arzusunda bulunurdu. (Kemal, 2006, s. 67-68)

Mehpeyker birlikte olduğu erkekleri tutku ile sevmesiyle 'ölümcül kadın' imgesinden biraz uzaklaşsa da bunun Nâmık Kemal'in romantik bakış açısından kaynaklandığı söylenebilir.

Romanda Mehpeyker ile tanıştığı andan itibaren değiştiremeyeceği kötü talihini de başlatan isim Ali Bey'dir. Ali Bey, Mehpeyker'in tersi bir karaktere sahip olan *doğuştan güzel huylu kadınlarda bile en şiddetli sevdaları harekete geçirecek derecelerde yakışıklı bir delikanlıdır.* (Kemal, 2006, s. 68) Sönmez, Tanzimat dönemi romanlarında annenin ve özellikle babanın ölümünün doğal kötülük unsuru olduğu ve bunların da ahlaki kötülükleri tetiklediğini belirtmiştir (Sönmez Şen, 2016, s. 62). Nitekim babasının ölümü ile Ali Bey'in başına gelecek felaket zinciri başlamış olur. *Hançerli Hanım* hikâyesinde Süleyman Bey'in felaket zinciri de babasının ölümü ile başlamaktadır. Mehpeyker'in kaderi de ailesinin kaybetmesi üzerine şekillenmiştir.

Ali Bey'in Mehpeyker ile karşılaşması da kendi iradesi dışında, arkadaşları ile birlikte gittiği bir Çamlıca eğlencesinde olmuştur. Mehpeyker oyununa önce gizemli davranarak başlamıştır. Ali Bey'in işaretiyle hemen karşılık vermemiş

onu merak içinde kıvrandırdıktan sonra namuslu gibi gösterdiği tavırları ile onunla buluşmaya gitmiştir. Oyunun bir diğer basamağında Mehpeyker kimi zaman utangaç, kimi zaman namuslu, kimi zaman sinirli, kimi zaman ise işveli tavırları ile Ali Bey'i etkilemeye çalışmıştır. *Beyim kadınlar sahibini efendisini bilir. Biz bir vakit efendilerimizle eğlenmeye cesaret edemeyiz. İşimiz yalnızca onlara eğlence olmaktır.* (Kemal, 2006, s. 72) sözleri ile de Ali Bey'in egosunu tatmin etmeye çalışan Mehpeyker'in en güçlü silahı ise cinselliğidir. Oyun planını başarıyla uygulayan Mehpeyker, Ali Bey'i kendisine tutkuyla bağlar. Ali Bey'in felaketini hazırlayan Mehpeyker'in ona olan tutkulu sevgisi ve kıskançlığıdır. Bu *şehvetli aşkın* (Kemal, 2006, s. 215) bir rakip ile sarsılması ise Mehpeyker'in intikam ve kinini tetikleyen unsur olmuştur. Mehpeyker'in tamamıyla zıttı olan ve iyi ve ahlaklı kadını temsil eden Dilaşub, Ali Bey'i Mehpeyker'den uzaklaştırmış, bu vazgeçiş Ali Bey'in felaketini hazırlayan unsur olmuştur.

Geleneksel hikâyelerden bu yana değişmeyen aşk üçgeninde Mehpeyker'in karşısında idealize edilen kurban tipi Dilaşub, Ali Bey'in annesi tarafından eve getirilir. Oğlunun heveslerini aile içinde tutmak isteyen anne eve onun ilgi duyabileceği güzellikte bir kadın getirmeye karar verir. Eril söylemin biçtiği rollerden birine sahip vefakâr anne, oğlunu istenmeyen, ötekileştirilen ellerinden kendisi gibi ideal olanla kurtarmaya çalışır. Dilaşub'un tasviri de oldukça ilgi çekicidir:

Dilâşûb'un saçları sırma gibi parlak sarı; alını vicdan saflığının yansıdığı ayna denecek kadar duru beyaz; kaşları, saçlarına oranla bir az kumrala yakın ve biraz kalın olmakla birlikte bir az da yay gibi; gözleri açık mavi ve sevdâları olağanüstü harekete getirebilecek yolda süzgün; çehresi, âşıkça bir (renk olan) soluk beyaz üzerine gül pembesine yakın bir renk ile süslü, burnunun rengindeki saflık ile bedeninin ölçülerindeki güzellik, açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncasına benzer; dudaklarının gerek inceliği ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağını andırarak aralarından inci dişleri, çiy damlası gibi görünüyor; çenesi daha yaprakları dağılmamış bir beyaz katmer gül sanılıyordu. (Kemal, 2006, s. 140)

Yazar da annenin yanında olarak onu destekler ve Ali Bey, eril söylemin idealleştirdiği kadın tipine yönelir. Bu şekilde ötekileştirilmek Mehpeyker'i intikama götürmektedir. Bu nedenle sadece kendisinden vazgeçen Ali Bey'den

değil, kendinde olmayana sahip olan ideal kadın Dilaşup'tan da intikam almak isteyecektir. Karaca'ya göre ölümcül ve masum olarak kodladığımız kadın tipleri psikanalizde fallik kadın ve kastre edilmiş kadın ikileminde değerlendirilir (2019):

Fallik kadın fallusu elde etmeye çalışır. Kastre edilmiş kadın ise kastrasyon korkusuna sahip, simgesel sisteme erkeğin belirlediği kadar girebilen kadındır. Bunun için de kadının tinden/aşkınsallıktan vazgeçmesi gerekmektedir. Kadın simgesel alanı tehdit ediyorsa eril sistem içerisinde erkekliğe özgü alan olarak düşünülen inselleşmeyi/aşkınsallaşmayı gerçekleştirme ihtimaliyle şeytanlaştırılır. Gilbert ve Gubar eril söylemde erkeği kararlılık ve saldırganlıkla, kadını saflıkla özdeşleştirerek; kadının erkeğin alanına yönelişinin cezasız bırakılmayacağını belirtirler. "Dolayısıyla erkek yazarlar güvercinin basitliğini geleneksel anlamda överken, yılanın kurnazlığını da her zaman cezalandırırlar, en azından bu kurnazlık kadının adına kullanılmışsa cezasız kalmayacaktır. Benzer biçimde, kararlılık ve saldırganlık –erkek yaşantısındaki 'önemli eylem' dünyasının belirgin özellikleri- kadın niteliğine dönüştüklerinde 'korkunç' bulunurlar çünkü bu özellikler 'dişi' değildirler ve bu nedenle de 'tefekkür içerisindeki saflık' ile geçen güzel bir yaşama uygun olmayan niteliktedirler. (s. 98)

Şeytanlaştırılan kadın tipinin cezalandırılması romantizmin etkisinde kalan ahlak kaygısının ağır bastığı yazarlarımızın sıklıkla başvurduğu bir yöntemdir. Tehdit olarak görülen kadın şeytanlaştırılarak cezalandırılır. Mehpeyker'de şeytan kadınlardan biridir. Ali Bey ile ilk tanıştığında kendini iyi bir ailenin kızı olarak gösterir. Şehvet düşkünlüğü ve türlü türlü cilveleri ile Ali Bey'in gizli arzularını açığa çıkarır ve onu kendine bağlar. Ali Bey, onun fahişe olduğunu öğrendiği zaman ondan vazgeçemez. Mehpeyker ile birlikte olan erkekleri ya da kendini öldürmeyi düşünerek suça eğilim göstermeye başlar. Mehpeyker, şeytani zekâsını kullanarak Ali Bey'i yeniden etkilemeyi başarır. Kendisinin fahişe olduğunu öğrendikten sonra gerçekleşen ilk buluşmada Ali Bey'i cazibesi, dişiliği ve yalanlarıyla kandırır. Masumiyetin simgesi olan beyaz bir elbise giyerek aldatıcı bir görünüme bürünür. Mehpeyker'in Ali Bey'e duyduğu şehvetli aşk ise onun zayıf yönüdür. Onun aşkı için kötülüğü temsil eden Abdullah Efendi karakteri ile görüşmeyi bırakır. Yazar, Mehpeyker'in ideal olan tarafa yaklaşmasına izin vermez. Mehpeyker, Ali Bey'e duyduğu şiddetli aşk nedeniyle bu alana geçmeye meyillidir. Yazar, karşısına ideal olan Dilaşup'u çıkararak Mehpeyker'in önüne set çeker. Masum olan, Ali Bey'i duygusal olarak temizler ve kendi tarafına çeker. Mehpeyker, ideal olan karşısında kendini aklamak ister.

Kötülüğünden uzaklaştığı Abdullah Efendi'nin eksenine girerek onunla birlikte Ali Bey ve Dilaşup'u ölüme sürükleyecek olan bir plan kurar. Ali Bey'i çağırdığı bir eğlence evinde, amacı bir yolunu bularak onu öldürmektir. Ali Bey yerine onun paltosunu sarılmış olan Dilaşup'u öldürür. Namık Kemal, ağır basan ahlak anlayışı nedeniyle, meddah anlatıcısının tersine kötüyü cezalandırmayı seçmiştir. Bu nedenle Mehpeyker, Ali Bey tarafından öldürülür. Ancak 'ölümcül kadın' amacına ulaşacak, Ali Bey'de hapisanede zavallı bir şekilde ölecektir. Mehpeyker, kendisini ötekileştiren her iki karakterden de intikamını almış olacaktır.

2.2.2.1.2. Arife / Yeryüzünde Bir Melek (1879) - Ahmet Mithat Efendi

Romanı *hakikat-i ahvâl-i beşeriyyenin* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. II) tasviri olarak gören Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek* adlı romanında da bir meddah gibi davranıp okuyucuyla konuşarak ve ona sorular sorarak geleneksel anlatı türünün özelliklerini devam ettirmektedir.

Onun sanatı yoktur, daima halka yönelen iyi niyetleri vardır. Dil bu muharirde sanki yazmaktan ziyade yârenlik içindir. Onda her şey sokaktan, istikbalsiz hayattan içine girip yerleştiği ve zahmetlerini talihin koruyucu lutfu gibi Kabul ettiği bu zümreyi verir. Onun disiplini ile onun faydası için onun hıfzısıhhasını düşünerek ve onu yetiştirmek arzusuyla yazar.” (Tanpınar, 2003, s. 456)

Tanpınar'ın da belirttiği gibi Ahmet Mithat, romanlarında toplumsal sorunlara yer vererek okuyucuyu bilgilendirmeyi amaçlamıştır. Kadın sorunları, zorla evlendirilme, görücü usulü, kadın eğitimi gibi konulara da romanlarında sıklıkla rastlanmaktadır. Yazar, *Yeryüzünde Bir Melek* adlı romanında da bu sorunları dile getirmiştir. *İffet kadında aranır, erkekte aranmaz denilir ise inanmamalıdır.* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 117) diyerek bu soruna tek taraflı bakılmaması gerektiğini belirtmiş, hatta daha da ileri götürerek kadının ahlaksızlığının kaynağının erkeklerde aranması gerektiğini eklemiştir. *Hele an-asıl melek olan bir kadını Arife edip bırakmak iffet-sizlikten daha eşna olmak üzere adeta mel'anettir. O kadının güzel olmaktan başka ne kabahati vardı?* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 117)

Bu nedenle Nâmık Kemal’de gördüğümüz sınırları kesin çizgilerle belli aşk üçgeni burada görülmez. Karakterler iyi-kötü olarak iki kutba ayrılmıştır ancak zaman zaman bu kutupların dışına çıkmaktadırlar. Romanın ana karakterlerinin yaşadığı bu ikilem roman boyunca devam etmektedir. Yazar kötü olan ‘ölümcül kadın’ı zaman zaman masum göstermekte, kötülüğünün kaynağı olarak ise hayatına giren ahlaksız erkeklere işaret etmektedir. ‘Ölümcül kadın’ tipinin karşısında yer alan ‘kurban tipi’ de “yeryüzünde bir melek” olarak gösterilmesine rağmen başkasıyla evli olduğu için zaman zaman “aşüfte” olarak da nitelendirilmiştir. *Hâl bu merkezdeyken kendi aşkına âdeta hıyanet suretiyle irtikab-ı denaet eden bir aşüfte için aşkın nüksünde evvelkiden ziyade deli divane olmak kar-ı akıl mıdır?* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 19)

Evli bir kadının başkasına aşık olması ve bunun ideal olan masum, kurban tipi üzerinden işlenmesi yazıldığı dönem için oldukça yenilikçi ve tartışmalı bir konu olmuştur.

Güzin Dino da “Yeni Sevda Arayışı” başlıklı yazısında başkasıyla evlendikten sonra ilk sevdasını anmaktan geri kalmayan Raziye’nin suçluluk ve sadakat kavramlarının dönem eleştirmenleri tarafından anlaşılır karşılanmadığından bahseder; Mecmua-i Ulûm , Vakit gibi dergilerde yer alan eleştiri yazılarının , romana ve evlilik kurumuna getirdiği açılıma saldırdıklarını aktarır, Orhan Okay bu durumu romanın konu itibarıyla milli roman kimliğine uymamasıyla açıklar. Kocasız olmayan bir adamla sevişen kadına yer verilmesini İslam cemaati açısından sakıncalı bulunduğunu dile getirir, kocası olan bir kadına başkasıyla sevişme hakkı veren bu romanın sert bir dille tenkit edilmesi üzerine Ahmet Mithat Efendi’nin İslam kadınına bir daha ihanet vakasına karıştırmadığını bildirir. (Kekeç, 2014, s. 92-93)

Aslında yazar bunu yaparak kadın sorununa dikkat çekmek, zorla evlendirilen kadınların bedenlen evlendikleri adama bağlı olsalar da ruhen eksik kalacaklarını anlatmak istemiştir.

Şefik -Ben o mukaddes yüreği delemem Raziyeğim, o mü-barek kanı akıtamam. O yürek hala benim aşkımla çarptığını, o kan hala benim için kaynadığını görüyorum. Senin yalnız vücu-dun İskender Beye varmış. Yüreğin hala bakir! Değil mi?

Raziye - ...Evet Şefikim! Yalnız vücudum İskender Beye vardı. Yüreğim bakirdir. Yalnız cismaniyetim gelin oldu. Ruhaniyetim hala sana nişanlıdır. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 11)

Ahmet Mithat'ın ölümcül kadın tipini zaman zaman masum göstermesi, idealize edilen 'melek kadın'ı ise aşüfte olarak nitelendirmesindeki amacı oldukça açıktır. Yazar her iki kadın tipi üzerinden de kadınların sorunlarına değinmek istemiştir. Ona göre kadınların yaşadığı bu sıkıntıların sebebi kadın olmaları değil, toplumun bakış açısidir. Sorunu sadece kadınlarda aramak yanlıştır. Nitekim, her iki kadının talihi sevdikleri erkeklerin hataları yüzünden bu yönde şekillenmiştir. Yazara göre Şefik, Paris'e gitmeden önce Raziye ile sözlense ya da babası Raziye'yi evlendirmeden önce onunla konuşsa Raziye evlenmeyecekti. *Şu Şefik Avrupa'ya giderken bir muahede akdetseydi ya! Belki hiç de Avrupa'ya gitmeseydi.* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 18) Aynı şekilde Abdülkerim Arife'yi kandırmısaydı, onunla evlenseydi Arife bu yolu tercih etmeyecekti:

O herifler zavallı kadıncağızı melekîyyet-i nisvaniyye derece-i mukad-desesinden kaldırıp levs-i pa-yı sefalet olacak menzile-i pestiye indirmişler. Ben onu yine evvelki mertebe-i melekîyyetine iade edemez miyim? (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 120)

Yazarın kadın sorunlarına eğilmek istediğinin göstergelerinden biri de romana eklenen üçüncü bir kadın karakterdir: Cevriye. Cevriye de Arife gibi erkekler yüzünden kötü yola sürüklenmiş bir kadın tipini temsil eder. Görüldüğü üzere yazar Raziye-Arife-Cevriye üzerinden dönemin kadınlarının yaşadığı sıkıntılara değinmek istemiştir. Burada dikkat çeken nokta, kadınların sorunlarının sebeplerinin erkekler olarak gösterilmesidir:

Romanın üç kadın karakteri Raziye, Arife ve Cevriye üzerinden Osmanlı toplumun kadınların başına gelebilecek felaketler, düşmüş kadın temi üzerinden tartışılır. Ahmet Mithat'ın erken dönem İslam Feminizmine ait düşüncelerini taşıyan bu romana göre düşmüş kadın yoktur, ancak erkekler tarafından düşürülmüş kadınlar söz konusu olabilir (Kekeç, 2014, s. 93)

Romanın dikkat çeken özelliklerinden biri de Ahmet Mithat'ın, erkek karakterleri de bir kutuplaşma çizerek ele almasıdır. *Mekarim-i ahlaka malik bir insan yavrusu* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 24) Şefik'in karşısında kadınları ağlarına düşürerek kandıran ahlaksız erkekler Lâ Bey ve Abdülkerim vardır.

Roman, Raziye ve Şefik'in cumba üzerindeki konuşmasıyla başlar. Raziye'nin bedenlen evli olduğu halde ruhen Şefik'e bağlı olduğunu söylemesi, Şefik'in aşkını alevlendirir. Yazar ikisi arasındaki aşkı *masumiyyet-i melekane* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 20) olarak nitelendirmiştir. Çocukluk yıllarında başlayan aşkları sonucu artık tek beden, tek ruh olmuşlardır. Şefik, çocukluk yıllarından itibaren temiz ahlaklı ideal karakter olarak işlenmiştir. Karakterlerin zaman zaman ikilem yaşadığını belirtmiştik. Şefik de Arife ile tanıştıktan sonra bu ikileme düşecektir. Raziye ise güzelliği yaşıyla birlikte gelişen çocukluk yıllarından itibaren Şefik'e aşık, iyi terbiyeli bir aile kızıdır. Şefik, Raziye'nin babası olan Mehmet Hulusî Efendi'nin korumasında onlarla birlikte yaşamaktadır. Küçük yaştan itibaren kız-erkek ayırt etmeden iki çocuğun da eğitimine önem verilmesi romanın dikkat çeken özelliklerinden biridir:

Mademki iki yaşında bir çocuk koca bir lisan öğreniyor. Dört yaşındaki çocuk her şeyi öğrenebilir. Bilfarz ehemmiyetini takdir edemeyecek olsa da zararı yoktur. Zira lisanı dahi ehemmiyetini takdir edemeyerek öğrenip sonra takdir eylediği gibi mebahis-i sairenin de öyle sonradan ehemmiyetini takdir edebilir. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 32)

Şefik'in tıp eğitimi için Paris'e gönderilmesi hayatın akışını değiştiren olay olmuştur. Şefik, Paris'teyken Raziye, İskender Bey ile evlendirilmiştir. Raziye'nin zorla evlendirildiğini söyleyemeyiz çünkü evlenmeden önce rızası alınmıştır. Hem babasına duyduğu saygıdan hem de Şefik'ten haber alamadığı için bu evliliği kabul etmiştir. Şefik'in Paris'ten döndükten sonra ünlü bir doktor olması ve hasta Arife Hanımı muayene etmeye gitmesi ile romanın 'ölümcül kadın' olarak niteleyeceğimiz kadın karakteri ile tanışırız. Arife'nin 'ölümcül kadın' olduğuna işaret eden izleri daha ilk tanışmadan itibaren görürüz.

Hanımda en ziyade vasfolunacak ve tavsifi kalem yoracak bir şey varsa o dahi kaşlarıyla göz ve kirpikleridir ki şimdiye kadar şuaramız kaş tavsifinde «hilal» ve «keman» tabirlerini kullanmış ve «samur» teşbihlerine kadar varan dahi bulun-muşsa da bizim hastanın kaşları bu evsafın cümlesinin fevkindedir. Vakıa «samur» denilebilir. Alnın, burun hizasından şakaklar cihetine doğru asla takavvus etmeksizin bir hatt-ı müstakimle imtidat eden kaşları teşkil eden tüyler, şüphesiz birer buçuk santimetre tfilunda ve bhusus kıvrıcık bir halde bulun-duklarından ve o kaşların altındaki kirpikler dahi hanım göz-lerini yukarıya kaldırdıkça hemen kaşlara karışmakta bulun-duğundan eğer dikkatlice bakılıp teemmül edilecek olursa şu:

Ol kaşları gör kim ne hilaldir ne kemandır
Ebrfı-yı hilal sözleri artık hezeyandır

Samura da teşbih eden sözü yalandır
 Ecred görünür ol kaşa nisbet ile samur
 Çattıkça hele etmede aşıkını makhur. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 62)

Ölümcül kadının dişiliğini öne çıkaran ve erkeği etkileme aracı olarak kullandığı temel uzuvlarının en belirginleri gözler ve kaşlardır.

Şefik, Arife Hanımın bu nazarı altında bir dakikaya mah-sus olmak üzere hakikaten yıldırım ile vurulmuşa döndü. Başka birisi olsa idi belki cehennem ateşine mukabil gelmiş kurşun gibi erir biterdi. Lakin Şefik öyle bir cehennem karşısında kurşun ol-mayıp kendisi dahi bir cehennem idi. (Mithat, 2000, s. 67)

Arife, Şefik ile tanıştığı andan itibaren oyununu başlatmıştır. Oyunun ilk basamağı ise merak uyandırmaktır. Tanıştıkları andan itibaren karanlık ve gizemli davranışlar sergileyen Arife, Şefik'in zihnini meşgul etmeye başlamıştır.

Binaen-aleyh hasta olan hanımı o kadar güzelliğiyle görmek Şefik için bir büyük tesirden hali kalmadıysa da Şefik hasta olan hanımı, Raziye gibi değil belki Fidyas'ın bir heykeli ve Rafael'in bir levhası gibi şayan-ı hayret buldu. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 65)

Oyunun diğer basamağı ise duygusal ataklardır. Arife'nin elde edemediği bir adam yüzünden sinir hastalığına yakalanması ve bu sırrını Şefik'e açması duygusal ataklar ile erkeği kendine çeken 'ölümcül kadın'ın bir diğer özelliğidir. Arife kendi zaaflarını Şefik'in önüne sererek korunmaya muhtaç tavırları ile onun egosunu tatmin eder. *Bu hal kime tesir etmez ki Şefik'e de etmesin?* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 63) Aynı zamanda Şefik'in de kendisine açılmasını sağlar ve gerektiğinde kullanmak üzere zaaflarını öğrenir.

Gizemli tavırlar ve duygusal ataklarla Şefik'in dikkatini çeken Arife, en güçlü silahını çıkarır: Cazibesini ve işvesini kullanmaya başlar. *Hem de cüreti o kadar verdi ki evvelce görülen tagayyür âdeta bilküllüye zail olarak hasta hanımın çehresinde işvebazâne ve aşk-perdâzâne birtakım alâmetler dahi görülmeğe başladı.* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 71) Nitekim oyunun ilk basamağında başarılı olmuş ve Şefik'in dikkatini çekmiştir. Şefik, Arife'nin sinir hastalığı geçirmesine sebep olan Lâ Bey'i araştırmaya gitmiş hatta onunla arkadaş olmuştur. Lâ Bey kadınları kendine âşık ederek onları kullanan sonra da terk

ederek onları kötü talihe sürükleyen ahlaksız erkek profili çizmektedir. Birebir olmasa da ‘Don Juan’ imgesi ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Benzer kutupların birbirini itmesi gibi, Lâ Bey’de bu ‘Don Juan’ imajı sayesinde Arife’nin oyunundan kaçabilmiştir.

Acemilerin aylarca, yıllarca meşgul olarak ele getirdikleri neticeyi, bizim gibi üstatlar birkaç günde ele getirirler. Mesela birisini görüp be-ğendiniz. Kimin nesi olduğunu öğrendiniz o şıkarı sayd için at-macalarınızı saldırırsınız. Tabi ilk önceden naz filan olacak. Fakat diğerine göre beş binden yirmi beş hinliğe kadar bir elmas yahut o kadar nakitten ibaret hediye saldırdığınız gibi artık naz filan da kalmaz fütuhat sizindir. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 75)

Arife’yi tanımlarken kullandığı “*O her bahçenin gülü, her gülün bülbülüdür!*” (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 77) benzetmesi Tanzimat dönemlerinde kötü olan kadına bakış açısını göstermektedir. Eril söylemin isteği dışında hareket eden *kendi hukukuna hürriyetine tamamıyla malik olup da hiçbir kimseden ihtirazi olmayan* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 80) kadın yine ‘aşüfte’ olarak nitelendirilmiştir. Yazar, Lâ Bey üzerinden Süleyman’ı da başına gelecekler konusunda uyarmaktadır. Fakat, o Arife ile tanışarak zaten değiştiremeyeceği kaderini başlatmıştır.

Nihayet gönlü sevdiği adam ile bir müddet eğlenip artık usanınca tebdil etmek gibi en safalı bir yol varken kocaya varmağa hacet kalır mı? Kendisi gayet güzeldir. Gayet dilbazdır. Elindeki kalem dahi olur olmaz erkeklerde bile bulunmaz. Bundan fazla zenginliği de vardır: Artık Arife Hanımefendi hazretleri kime teveccüh eder de herif ona kul köle olmaz? (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 78)

Ahmet Mithat Efendi, Arife karakteri üzerinden ‘ölümcül kadın’ın özelliklerini oldukça başarılı bir şekilde işlenmiştir. Metinden alınan alıntılarla bu özellikler gösterilecektir.

1. ‘Ölümcül Kadın’ın Erkekten Beklentileri

Onu seven kendisine kul köle olmalı imiş. Yirmi dört saatin yirmi dördünü dahi beraber geçirmek kifayet edemeyerek gün-leri yirmi sekiz saate kadar tevsie çalışmalı imiş. Dünyada kendisinden başka kimseye bakmamalı imiş. Ne bileyim ben daha neler yapmalı imiş. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 78-79)

2. Kendisini seven erkeğe karşı ilgisizliği

Zira bu gibi kadınlar yalnız erkeğin kendi-sine yanıp yakılıp bayılmasını isterler. Hoşlarına o gider. Fakat kendileri o kadar sevmezler. Sevilmemek kibirlerine dokunacağı için ne kadar mükedder ve mustarip olurlar ise sevil-mek dahi pek ziyade hoşlarına gideceği için bin kişi kendilerini sevse mahzuz kalırlar. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 80)

3. Çekici ve cilveli oluşu

Pek şen, pek şuh, pek şetaretlidir. Bir ayak üstünde bin dilbazlıklar eder. İnsan bayılır. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 80)

4. Öfkesi ve duygusal atakları ile erkeğin dikkatini çekmesi

Kadın bu lakırdıları öyle bir tavr-ı dilpesend ile söylerdi ki Şefik adeta dinlemekle doyamadığından sözünü kestirmemek için söze karışıp bir kelime söylemek değil hatta nefes almağa bile muktedir olamazdı. Hakikat bazı kadınların söz söyleyiş-leri o kadar güzel olur ki o da kadın için en büyük ziynet yerine geçer. Ah! Ziynet yerine geçtikten sonra kadının hangi hali çir-kin ve lezzetsiz olur?! Öyle kadınlar yok mudur ki halet-i ga-zabları dahi güzel olup kemal-i hiddetle kavga eyledikleri zaman dahi letafetine doyulamaz. İşte sözün doğrusu bizim Arife Hanım dahi bu kadınların birincilerindendi. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 85)

Örnekler üzerinden de ayrıntılarıyla görüldüğü üzere Ahmet Mithat Efendi, ölümcül kadın tipinin ana hatlarını başarılı bir şekilde resmetmiştir. ‘Ölümcül kadın’ın başarılı bir temsili olan Arife’nin özenle kurduğu bu oyun başarılı olmuş ve Şefik’i ikileme düşürmüştür. Ancak Raziye’ye olan büyük ve derin aşkı bu oyundan sıyrılmasını sağlamıştır. Hırçın, kıskanç, ahlaksız Arife karşısında Raziye ‘yeryüzünde bir melek’ olarak konumlandırılmıştır. Yazar, aşk tarafında yer almış ve roman başında evlendiği için ‘aşüfte’ olarak nitelendirdiği Raziye’yi aşkının saflığından dolayı ‘melek’ olarak konumlandırmıştır.

Oyundan çıkmasına rağmen ‘ölümcül kadın’ ile tanışarak değiştiremeyeceği talihini başlatan Şefik yine de felakete sürüklenecek, Arife’nin düzenlediği bir tuzak sonucu hapse atılacaktır. Arife, kendisini reddedenlere karşı kıskanç ve acımasızca davranan Kirke ile benzerlik göstermektedir. Arife, Şefik’e aşık değildir, onun tek amacı Şefik’i elde etmektir. Şefik’in kendisini reddettiğini ve başkasını sevdiğini öğrenince ise öfkeden çıldırır. Öfkesinin şiddeti o kadar büyüktür ki yazar, tarafından dişi aslana benzetilir. *Dişi arslan da her hâlde arslandır, hem erkek arslandan daha tehlikelidir.* (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s.

75) *Oldukça açık ve net bir biçimde Şefik'ten ve Raziye'den intikam alacağını açıklar. Öfkesi, intikamının da şiddetini göstermektedir. Yazar, Şefik'i yine uyarmaktadır fakat Şefik ne yaparsa yapsın bu felakete sürüklenecektir:*

Ben, mert bir insanım. En sonra yapacağımı en evvel haber veriyorum. Sevdiğiniz hanım, benim gibi aşüfte olmadığı için bana tercih ediyorsun değil mi? Onu da benim gibi aşüfteler derecesine indirmek pek kolaydır. Yahut sen o hanıma sadakat davasıyla benim dediğim yola gelmiyorsun öyle mi? Seni de bu sadakatten ayırıp emrime itaat suretiyle ona hıyanete mecbur etmek kolaydır. (...) Bütün dünyadaki intikamı sen-den ve bir de ismini bile söylemek istemediğin melek hanımdan alabilirim. Ben, öğrenmek istediğim şeyi öğrenirim diye sana daha evvel söyledim. Hepsini öğrenebilirim. Fakat sana yine şimdiden yalnız bir tek semt-i selamet gösteririm. Ben seni sev-dim ve seviyorum. Arzularıma muhalefet edersen, seni hakika-ten fena ederim. Gerek benden kork gerek bana acı da bu muhale-fette bulunma. Varsın yüreğin onu sevsin. Ben seni seviyorum ya kafidir. Yalnız kendini bana sevdirmek, senin için de onun için de semt-i selamettir. Ve illa ikiniz de mahvolursunuz. (Ahmet Mithat Efendi, 2000, s. 121-122)

Arife, söylediklerini yaparak hem Şefik'ten hem de kendisinde olmayana sahip olan Raziye'den intikamını alır. İntikamı da oldukça başarılıdır. Şefik tarafından aşüfte olarak nitelendirildiği için Raziye'yi düşmüş bir kadın gibi gösterir ve ikisini ayırır. Roman sonunda Şefik'in, Arife tarafından Raziye gibi gösterilen kişinin Cevriye olduğunu anlaması ile iki aşık birbirine kavuşur. Raziye, yeryüzünde bir melek unvanına tekrar kavuşurken dönemin diğer romanları gibi romantik bakış açısıyla ahlak olgusunun ağır basması ve ideal olanın yüceltilmesi için yazar ölümcül olanı cezalandırır. Arife, düşmüş bir kadın olarak hayatına devam eder.

2.2.2.1.3. Ceylan / Jön Türk (1910) - Ahmet Mithat Efendi

1910 yılında kitap olarak basılan *Jön Türk* adlı romanda karşımıza çıkan ölümcül kadın tipi Ceylan'dır. Doğu-Batı çatışmasının üç aile tipi üzerinden ele alındığı bu romanda yanlış Batılılaşma kadın ekseninde işlenmiştir.

Roman, İstanbul'da Keşkekçilerbaşı'nda *konak yavrusu* olarak nitelendirilen evde yaşayan ailenin tasviriyle başlar. Gazanfer Bey ve eski bir Çerkez Cariye olan eşi Dilşinas Hanım'ın Ahdiye isimli kızları bu evde dünyaya gelir. Ahdiye

küçüklüğünden itibaren uysal yaratılışlı ve zeki bir kızdır. Babası, İstanbul'da ortaya çıkan bir kolera salgınında ölüp aileyi yetim bırakır. Dilşinas Hanım karşı olsa da kocasının ölmeyen önceki isteği üzerine kızını okutmaya karar verir, kız ve erkek çocuklara karma eğitim veren bir okula gönderir. Ahdiye, okulda okuma-yazma, matematik, coğrafya gibi derslerin yanı sıra tevciit usulünü ve Kuran'ı da öğrenmiştir. Annesinin isteği üzerine ilkokuldan sonra Hoca Abdüllatif Efendi adında bir kişiden Arapça ve Farsça dersleri almıştır. Yazara göre Ahdiye, *yeniye eskiyi karıştırarak gerçekten mükemmel bir eğitim ve öğretim içinde yetişmiş bir kız oluyordu.* (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 21) Bu cümleden Ahmet Mithat'ın Batılılaşma sorunsalına bakışını da görüyoruz. Yazar, roman boyunca körü körüne Batı'ya bağlanan tipleri eleştirirken istibdat yönetimin yol açtığı problemlere de değinmiştir. Buradan yola çıkarak romanın sonuna doğru yüzeysel de olsa Jön Türkler konusunu işlemiştir. Yazarın siyasi görüşleri romandaki aşk hikâyesi çevresinde şekillenmiştir. Ahdiye, yeninin ilmi ile eskinin geleneğini harmanlayan, otoriteye bağlı, pasif bir ideal kadın tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ahdiye'nin hayatında baba figürü eksiktir. Jung'ın, Oedipus kompleksine girmeden doğrudan anne ile özdeşleşmiştir. Parla, Ahmet Mithat Efendi'nin fikrinde babasızlığın yanlış terbiye ile aynı olduğunu söyler. (Parla, 2014, s. 29) Ancak Ahdiye için, baba figürünün cismen olmasa da fikren devam ettiğini söyleyebiliriz. Babasının isteği üzerine aldığı eğitim-öğretim sayesinde annesinin taassubundan sıyrılmıştır. Hocası Abdüllatif Efendi de Ahdiye'nin hayatında kısmen de olsa bir baba figürü olarak görülmektedir. İslami eğitimin önemine inanan Ahmet Mithat Efendi, bu baba figürü ile Ahdiye'nin ideal özelliklerini dengelemektedir. Burada anne figürünün de önemli bir etkisi vardır. Annesi Dilşinas Hanım'ın etkisiyle İslami bir terbiyeyle büyümüş, eğitimi de bu ağırlıkta olmuştur. Bu da baba figürünün eksikliğini doldurmaktadır. Parla da Ahmet Mithat'ın romanlarındaki İslami terbiyenin babasızlığı telafi ettiğini belirtir. (Parla, 2014, s. 29) Ayrıca Ahdiye, hem aldığı eğitim-öğretim hem de konağın harem dairesinde oturan kiracılarının kızı Remziye ile etkileşimi sayesinde annesinin bağnaz ve batıl fikirlerinden uzaklaşabilmiştir. Böylece, Doğu-Batı çatışmasının ortasında her ikisini de İslam

kültürünün üstünlüğünü göz ardı etmeden harmanlayan ideal bir tip haline gelmiştir.

Ahmet Mithat, *Yeryüzünde Bir Melek* romanında olduğu gibi bu romanında da kadın sorunsalına değinerek kadının eğitiminin önemi üzerinde durmuştur. Kadının eğitimsizliğinin yol açtığı problemlere değinirken yanlış eğitimin ortaya çıkardığı meseleleri de ele almıştır. Yazara göre ideal eğitim doğunun kültürü ile batının ilmi ve feninin sentezlenmesidir. Bu nedenle Dilşinas Hanım'ın bağnazlığını Ahdiye için hayırlı görmüştür.

Bu durumda annesi tarafından yapılmak istenilen yasaklılık Ahdiye hakkında pek hayırlı olmuş bulunduğuna şüphe etmezsiniz. Yalnız Remziye'nin elde ettiği izin dâhilinde yetişmiş olsaydı Müslümanlığa dair olan terbiyeden mahrum kalarak sırf yeni fikirler içinde yetişmiş olurdu. Yeni fikirler içinde anlıyor musunuz? Bunu pek iyi anlamınızı arzu ederiz. O yeni fikirlerin en aşağı dereceleri bile bazı güç beğenenleri hakıyla düşündürmektedir. Halbuki yeni fikirlerin yüksek dereceleri o kadar müthiş ki o derecelere varanlara "Müslüman" demek yalnız "Müslümanım" diye söylemelerinden dolayı mümkün olabilip doğrulamaları araştırılacak olursa hiç de mümkün olamayacağı görülür. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 20-21)

Geleneği reddederek yeni fikirler içinde serbest yetişen kişilerin ise Avrupa'da bile uygun görülmeceğini dile getirmiştir.

O fikirlerde Hristiyanlık dahi yoktur. Fikirleri o dereceye kadar genişleyince Hristiyanlık da kalmaz. Bunlara "Avrupalı" demek belki uygun olabileceksede sözün doğrusunu söyleyelim ki fikir ilerlemelerinin o derecesi Avrupa'da güzel ahlak gayretinde bulunanlar katında da beğenilmemektedir. Romanımızın ilerlerinde bunlardan da bir numuneyi görerek şurada durumlarını ayrıntılarıyla anlattığımı Ahdiye ile farklarını dengeleyebileceğiz. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 21)

Ahdiye'nin karşısında ötekileştirilen ise ölümcül olarak kodlanan Ceylan karakteridir. Ahmet Mithat, Ceylan'ı düşüncelerindeki aşırılıktan ötürü eleştirerek cezalandırma yoluna gidecektir. Kadın sorunsalını ele alarak ahlak dersi vermek isteyen yazarın düşüncelerinde çelişkilere rastlanmaktadır. Kadının eşitliğini savunan ve kadın eğitime önem veren yazar aynı zamanda kadının belli kurallar ile kısıtlanması gerektiğini yoksa birtakım felaketlerin doğabileceğini belirtir. Tanzimat dönemi yazarları her ne kadar kadını ve kadın haklarını savunduklarını dile getirseler de romanlarda eril arketipin etkisinden

kurtulamayarak kendilerine tehdit oluşturan eğitilmiş kadınları kötü olarak nitelendirmeyi tercih etmişlerdir.

Duygu ve düşüncelerinde aşırılığa kaçan Ceylan bu ölümcül kadın tiplerinden biridir. Yazar, Ceylan'ın ölümcül olarak kodlanmasını ise aile yaşantısına bağlar. Ceylan'ın babası Kâzım Bey, *alafranga davranışlı, Frenkçe davranışları ve çapkınca tavırları ile bakışları kendine çeken, polka oynamakta usta bir adamdır ve büyük bir dairenin kethüdasıdır*. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 76-77) Annesi Sezaydil Hanım da aynı daireye mensup renkli kıyafetler giyerek dans gösterileri yapan bir akrobattır. Annesinin ve babasının çalıştığı bu dairenin Ceylan'ın eğitiminde önemli bir yeri vardır. Ceylan zeki yaratılışlı, güzel konuşma yeteneği olan, sorulan sorulara verdiği cevaplarla herkesi kendisine hayran bırakan bir çocuktur. "Ceylan" da aslında bir mahlastır. Asıl adı Ayşe olan bu kız; canlılığı, işvesi, konuşkanlığı ile bu mahlası almıştır. Bu halleri dairedeki cariyelerin çok hoşuna gittiği için sıklıkla onların yanına çağrılır. Cariyelerden dans figürlerini, saz çalmayı, Çerkez dilini, onlara dil, piyano, arp ve keman öğretmeye gelen Fransız hocalardan da Fransızca'yı öğrenir. Babası da Çerkez dili yerine Fransızca'yı öğrenmesi konusunda Ceylan'ı destekler. Bu nedenle Ceylan Türkçe okumaya başlamadan önce Fransızca okumaya başlamıştır.

Ayşe on yaşına girdiği zaman Fransızca'yı tam Fransız şivesiyle söyledikten fazla üçüncü lektür kitabını da saldırı saldırı okuyor ve okuduğunu çoğunlukla anlayıp anlayamadığı yerleri Fransızlar açıklayıp anlattıkça pek iyi anlayabiliyordu. İşte Ayşe'nin yetişme şekli budur. Bu yetişmeyi görünce Nurullah Bey ile gördüğümüz sohbetinde gösterdiği o dehşetli cesurca teorilere hayretimiz azalır değil mi? (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 81)

Bir kızın İslami kültür ve dil eğitiminden uzak bir terbiye ile yetişmesi yazar tarafından eleştirilmiş ve bunun kişide tehlikeli bir cesaret yaratacağını belirtmiştir. Ceylan'ın Nurullah ile sohbetleri üzerinden bu cesarete sahip olanın bir kadın olamayacağı yalnızca bir erkek olabileceği dile getirilmiştir.

Baba figürünün eksikliği kadar, babanın etkisiyle yanlış yetişme de kahramanın sonunu kötüye sürüklemektedir. Parla Ahmet Mithat Efendi'ye göre yozlaşmış

babaların varlığının, babasızlıktan daha büyük bir tehlike oluşturacağını belirtmiş, Ceylan'ın babası Kâzım Efendi'yi de buna örnek olarak göstermiştir. (Parla, 2014, s. 29) Batılılaşmak maksadıyla tam anlamıyla kavrayamadıkları kültür ve terbiye ile çocuklarını yoğurmaya çalışan babaların yarattığı bu nesil aslında kimlik bunalımındadır.

Ahmet Mithat'ın romanların çok yinelenen bir tema kimlik bunalımı temasıdır. Kültürü inkâr, babayı inkâra eşittir ve kişiyi felakete sürükler. Babalarının varlığına rağmen, hatta babalarının katkısıyla yanlış yetişmiş iki kişi, Felatun Bey ile Rakım Efendi'nin Felatun Bey'i ve Jön Türk'ün Ceylan'ı bu tür kayıp kişilerin birer simgesidir. Felatun Bey, kimliksizliğini düştüğü gülün durumla öder, Ceylan'ın sonu ise acıdır: intihar eder. (Parla, 2014, s. 30)

Baba figürünün yarattığı karmaşayı anne figürü dengeleyememiştir. Ceylan'ın hayatında, Dilşinas Hanım örneği gibi akli başında, kızına yol gösteren bir anne figürü yoktur.

Sezayidil Hanım da gayet alafranga, hatta çekinmeden haber verir ki yaşı kırkı geçmiş olduğu halde henüz gereği gibi şakrak, fıkırdak bir şuhur, bir çilgindir. Dilşinas Hanım'la Sezayidil bir yere gelecek olursa birisi koca karı zannolunur, diğeri genç kadın. Halbuki ikisi hemen bir yaşadılar. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 77)

Ahdiye'nin hayatında Oedipus kompleksi yaşayacağı bir baba figürü eksikken, Ceylan'ın hayatında özdeşleşebileceği anne figürü doğru bir örnek değildir. Bu durum, “(...) *Sezayidil'in yosmalığına karşı “anne” hitabına kimse cesaret edemez.*” (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 85) cümlesi ile yazar tarafından da vurgulanıyor. Ceylan'ın sahip olduğu cüretin kaynağında annesinden gördüğü davranışların etkisi büyüktür. Sezayidil Hanım, hafifmeşrep bir kadın olup kendisine ilgi gösteren erkeklere karşılık vermekten çekinmeyen, açık yaşayış tarzlı bir kadındır (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 86). Sezayidil Hanım da kızı Ceylan gibi, Nurullah'tan hoşlanır. Bu duyguyu açıkça belli etmese de, Nurullah'a yaklaşımdan, onunla aynı çatı altında bulunmaktan ve sesini duymaktan çok hoşlanır. Kızı ile Nurullah arasındaki ilişkiye ise müdahale etmez, aksine destekler. Ancak bu destekte istekli değildir, duygularına yenik düşmemek amacıyla “(...) *Benim olmayacak ise bari kızımın olsun.*” (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 87) diyerek hislerini bastırmaya çalışır. Annesinin bu gizli arzularıyla yetişen Ceylan, dairedaki cariyelerden dinlediği aşk hikâyeleri ve

heveslerle yoğrulur ve daha on üçüne gelmeden kadınlara ait duygulara istekli bir kız olur: *On altı, on yedi yaşlarındaki delikanlıları bile cesaretiyle mahcup bırakacak bir açık kız.* (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 87)

Ceylan, babasının çalıştığı dairedaki Fransız kadınlardan aldığı terbiyeyi okuduğu kitaplarla geliştirmiştir. Kendisine örnek olabilecek bir anne ve baba figürünün eksikliği, doğru yönlendirilmemesi ve mizacındaki aşırılığın da etkisiyle bu kitaplardan aldığı fikirleri özümseyememiş ölçüsüz bir feminist olmuştur:

Ceylan için “feminizm”den başka vadi yoktur. “Başka” dediğimiz vadi âşıkça güvence vadisinden başka bir vadiydi. Yoksa o vadi herhalde feminizm vadisidir. Ceylan feminizme ait konularla şu minimini ömrünün bütün süresinde sadece meşgul olmuş bulunduğu için kadın hakları konusunda gerçekten büyük bir bilgi sermayesi sahibi olmuştur. Kadınlar arasında onunla tartışabilecek hiçbir kadın düşünülemez ya. Erkekler arasında da bu güce sahip adam biraz nadirce bulunur. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 105)

Sezayidil Hanım’ın anne figürü olarak eksik kalması, yol göstermemesi ve yanlış örnek olması Ceylan’da Eros’un aşırı gelişmesine sebep olmuştur. Bu nedenle duygu ve düşüncelerini dizginleyemez. Nurullah, bu aşırılıktan korktuğunu itiraf etse de Ceylan’la sohbet etmekten, onun şeytanca zekâsından etkilenmekten kendini alamaz. Ceylan kadının toplumdaki yerini sorgulaması, feminizmi savunması, cesurca teorileri ile diğer ölümcül kadınlardan ayrılmaktadır. Ölümcül olarak kodlanmasının sebebi de fikirlerindeki bu cesaret ve aşırılıktır. Ceylan’ın “*mariage libre*” yani nikahsız evliliği savunması, kadınlar ile ilgili düşünceleri yazar tarafından eleştirilmektedir.

(...) erkekler ve kadınların doğal haklarına, filanların dair olan konulara daha sonra Ceylan’a, o gördüğümüz cesareti verdirecek konulardı. Bunlar kadını öyle bir şekilde anlatıyorlardı ki Zeliha Hanım’ın kadın denilen örtülü, namuslu, masum bir Müslüman kadını öyle tanıyabilmesi şöyle dursun. Sezayidil de anlatılan kadın gibi bir kadın yanında bulunacak olsa başını örtmeye lüzum hissederdi. Çünkü o anlatılan şey kadın değil âdeta bir erkek resmiydi hem de pek atak pek saldırcı bir erkek. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 88-89)

Ceylan’ın kadın tarifi eril toplumun kabul edemeyeceği çizgidedir. Bu nedenle yazar böyle birinin kadın değil ancak erkek olabileceğini belirtir. Nurullah ve

Ceylan'ın kadın-erkek ilişkileri üzerine yaptıkları sohbetler üzerinden yazar toplumsal sorunlara değinmek istemiştir. Ceylan'ın feminizm görüşleri üzerinden yanlış Batılılaşma eleştirilmiştir. Avrupa'da kadın hakları tam oturmamışken bizde tam olarak anlaşılmadan uygulanmaya çalışılmasının yanlış sonuçlar doğuracağını belirtir. Kızlarda eğitimin önemini savunsa da içinde yaşanan kültüre uygun davranılması gerektiğini Nurullah üzerinden dile getirir: *İnsan, hatta bir kız bile birçok şeyleri öğrenmeli. Fakat içinde yaşadığı yerin gereklerine göre uygun davranıştan ayrılmamalı. Kız kızlığını bilmeli, erkek de erkekliğini.* (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 60) Ceylan bu inanışa uymadığı, aşırı fikirleri ile toplumsal cinsiyet algısını sarstığı için eril topluma tehdit oluşturmakta, bu nedenle ölümcül olarak kodlanmaktadır. Duygularını ve düşüncelerini uçlarda yaşaması onu tehlikeli yapmaktadır. Sınırı yoktur, istediğini elde edene kadar mücadele etmekten çekinmez. Cesareti korkutucudur. Yazara göre bu cesaret Avrupalılar için bile fazladır. *“Aman bu Türk kızı ne başı açık şey! Ne cesaretli şey! Bu kız değil âdeta bir delikanlı. Hem de cüretini cesurluk derecesine vardırması en tehlikeli bir delikanlı”* diye Avrupalı kızlar da Ceylan'ın yanından kaçırdı. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 66) Önceleri kendi felsefesini oluşturmak için kullandığı bu cesaret ve mücadeleciliğinin yönünü Nurullah'a çevirecek, onu elde etmek için her türlü yola başvuracaktır.

Nurullah, eski valiler kapı kethüdalığından emekli zeki ve ileri görüşlü Kâşif Efendi'nin oğludur. Annesi ölmüş, ablası Zeliha Hanım evin hanımlığı görevini üstlenmiştir. Romandaki üç aileyi düşündüğümüzde duygu ve düşüncelerini en ölçülü yaşayan ailenin Kâşif Efendi'nin ailesi olduğunu söyleyebiliriz. Ne aşırı mutaassıp ne de aşırı Batılılaşma yanlısıdırlar. Nurullah da bu çizgide yetişmiş, düşüncelerinde ölçülü, kibar ve ahlaklı bir gençtir. Bu özellikleriyle Ceylan tarafından *mıymıntı* olarak nitelendirilmiştir. Nurullah Ceylan'a ilk başlarda dostane yaklaşır, onunla bir arkadaş gibi sohbet etmekten keyif almaktadır. Ceylan'ın aşırılığı onu hem korkutmakta hem de ilgisini çekmektedir. Bu nedenle Ceylan'a hep temkinli yaklaşır. Ne var ki Ceylan ile tanışarak kötü talihini başlatmış, Ceylan'ın oyunu içine girmiştir. Ceylan, zekâsı ile Nurullah'da

merak uyandırarak oyununun ilk basamağını başlatır. Toplumun duygularını içinde yaşayan kapalı kadın profile karşılık Ceylan, Nurullah'a karşı hislerini cesaretle açıklar.

(...) İşte artık büsbütün açıkça söylüyorum.Yıllar oldu ki sizinle ilişkiyiz. Çocukluğumuzdan çıkar çıkmaz arkadaşça bir ilişkide bulunduk. Yeni medeniyet hakkındaki inceleme ve araştırmalarımız insan oğlunun...yalnız insan oğlunun da değil, hem de insan kızının medeni haklarını size anlatmış olduğunu gösterdiniz. Ben de kadın hocadan bu yoldaki incelemelerin sonuçlarına ve okuduğum Avrupa eserlerinden o sonuçları bitirmiş olan başlangıçlara doğru zihnimi yöneltmiş bulunduğumdan sizi kafama denk buldum. Apaçık söylüyorum. Sevdim! Ne o? Bir kızın bu cesaretini beğenmiyorsunuz ha? (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 61)

Kadın ve erkeğin flörtleşmeden bir görüşte âşık oldukları, kadının sevdasını söylemediği için yanıp yıkıldığı mutaassıp kadın erkek ilişkilerine göre oldukça cesur bir harekettir. Eril otoriteye baş kaldırmakta, hâkimiyetlerini sarsmaktadır. Bu cesareti onu ötekileştirerek kötü, tehlikeli kadın yapmaktadır. Yazar da bunu *Ceylan Hanım'ın doğrusu yaklaşması ne kadar tehlikeli bir yaratık olduğunu meydana koyacak türlü haller görülecektir.* (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 66) yorumuyla açıkça gösterir.

Ceylan merak uyandırarak başlattığı oyununun ikinci basamağını en güçlü silahı ten teması ile pekiştirir. Dans üzerinde edilen bir sohbet sırasında Ceylan alafranga dansı öğretmek amacıyla Nurullah'ı dansa kaldırır. Onu kadın, kendini erkek varsayarak Nurullah'a birtakım figürler öğretmeye çalışır. Annesinden ötürü dansta yetenekli olan Ceylan Nurullah'ı etkilemeyi başarır. *Dans bırakıldı ama bırakılmasını ikisinin de yüreği istemiyordu, çünkü iki vücut ilk defa olmak üzere bu anda birbirine temas etmişti.* (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 97)

Nurullah oyunun içine girmesine rağmen Ceylan'ın şiddetli duygularından ürkmüştür ve Ceylan'ın aşkının taşkınlık derecelerine varmasını istemez. Ancak Nurullah kendini ne kadar çekerse Ceylan'ın duyguları o kadar artar. Ceylan delilik derecesine varan bu duygulardan zevk almaktadır. Nurullah'ın nazlanmalarına son vermek amacıyla oyununu devam ettirir ve onu kendisine

bağlayacağını düşündüğü bir plan kurar. Annesinin ve babasının bir düğün vesilesiyle evde olmadıkları bir akşam Nurullah'ı eve davet eder.

Genç ve güzel, gayet serbest bir kız. Genç ve güzel, gayet ağırbaşlı cömert bir delikanlının boynuna sarılmış, her öpücük arasında bir veya birkaç kelime ile mutluluğunu söyleyip ona güvence veriyor. Delikanlıyı hayret bürümüş. Ne kızı engelleyebiliyor, ne de aynı şekilde karşılık verebiliyor. Kızda aşk ateşi alevlenmiş, yüz göz ateş içinde. Delikanlı da o halde, hararetin şiddetinden buram buram terliyor. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 103)

Evdeki bu tablo, Nurullah'ın Ceylan'ı yatıştırmaya çalışması daha sonra ise nazlanmayı bırakıp Ceylan'a yakın davranıp ellerine öpücükler kondurarak cesaretlendirmesi ile devam eder. Ceylan, dairedaki akrobatlardan ve annesinden öğrendiği şarkılar ve danslarla Nurullah'ı etkileyerek kafasını karıştırır. Ceylan ile geçirdiği bu akşam Nurullah'ın sinirlerini yormuştur ancak evden bir türlü çıkamamaktadır. Ceylan her türlü hünerini sergileyerek onu yemeğe kalmaya ikna eder, hatta akşam içki içme huyu olmamasına rağmen Nurullah'ın içki bile içmesini sağlar. Nurullah'ın iradesini bir türlü kıramayan Ceylan planına uygun olarak içkisine afyon katarak onu uyutur. Hizmetçi Despino'ya haber vererek Nurullah için bir oda hazırlatır. Kendisi de odasına geçer. Burada yazar Ceylan üzerinden Hançerli Hanım'a bir gönderme yapar. (...) *Ceylan'ın odasında gümüş gibi nikelli bir revolveriyle kabzası firuze işlemeli bir hançeri bile vardır. Hiç Ceylan korku ne olduğunu bilir mi? Paris'in silahlı kızlarından birisi!* (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 121)

Ceylan, Nurullah'ın baygınlığından faydalanarak odasına girer ve onunla birlikte olur. Nurullah sabah uyandığında bu durumu fark eder ancak iş işten geçmiş, ölümcül kadının ağına yakalanmıştır. Ceylan, Nurullah ile birlikte olarak savunduğu *mariage libre*yi kıymış olduklarını düşünür ve kendisini Nurullah'ın hanımı sayar. Bu durumun Nurullah'ın mıymıntılığına ve nazlarına son vereceğini düşünür. Ancak, Nurullah memlekete böyle taban tabana zıt bir yaşam tarzının tehlikeli olduğunu, âşıkça bir cinnet yüzünden geleceğinin mahvedilmesine rıza gösteremeyeceğini Ceylan'a bildirir. Eril söylem Ceylan'ın bu davranışını desteklemeyerek Nurullah'ın yanında taraf alır:

Gençlik, güzellik, şuhluk, çılgınlık ile o genç adamın aklını başından almak az gelmiş ve müzik ve dansla tutkunluğunu arttırmak da yetişmemiş gibi bir de bira kadehinin içine ergin afyon sürerek hayat duygusundan da ayırdıktan sonra ona suç işlettirmek türünden de değil, belki onun aleyhinde suç işlemekten ibaret bir halden dolayı delikanlı nasıl eleştirilebilir? (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 134)

Ceylan bu birliktelikten gebe kalır. Bu haberle birlikte Sezayıld Hanım devreye girer. Kızına doğru örnek olamamış bu anne Ceylan'ın hikâyesini dinledikçe kendini sorgulanmış hisseder ve bunalır. Yine pasif kalarak kızını sadece dinlemekle yetinir. Hayatında anne figürünün eksikliği Ceylan'da Eros'un aşırı gelişmesine ve anneliği reddetmesine sebep olacaktır. Çocuk haberine annelik duyguları ağır bastığından değil sadece Nurullah'ı etkileyeceğini düşündüğü için sevinmiştir. Nurullah haberi aldığı zaman kendini sorgulasa da Ceylan'dan tamamen kurtulmak amacıyla başka biriyle evlenmeye karar verir. Evlenmek istediği kadın tipi ise eril söyleme göre ideal olan Ceylan'ı ötekileştiren kadındır: *Şöyle okumuş yazmış olsun. Biraz da musikiyi bilsin. Eski fikirlerden çıkmışsa da yeni fikirlere henüz girmemiş bulunsun. Biraz da Fransızca bilsin değil mi?* (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 155) Özellikleri geçen ideal kadın ise Ahdiye'dir.

Ceylan, Nurullah'ın Ahdiye ile evleneceğini duyduğunda ölümcül kadının intikam duygusu devreye girer. Artık kendisini reddeden erkeği felakete, gerekirse ölüme sürüklemek için yeni bir olan oluşturur. Geriye çekilmiş gibi görünür ancak düşün gününde babasına ait yasaklı dergi ve kitapları Nurullah'ın kitaplığına yerleştirir ve ihbarda bulunarak onu nezarete attırır. Nurullah sürgün edildiği Akka'da tanıştığı Hafız Kadri Efendi'nin etkisiyle Jöntürk olur. Burada çok sevilir, babası ve ablasını da yanına alır. Ahdiye ve annesini de getireceği sırada Ceylan devreye girer. Ceylan intikamını alamadığı için pes etmemiştir. Nurullah'ın Akka'dan Mısır'a kaçmasına sebep olur. Ceylan ise intikam duygusunun ağırlığına dayanamaz ve intihar eder.

(...) Kâzım Efendi'nin kızı feminizm isteklerinin en zararlı yönlerinde uzmanlaşarak kandırmaya çalıştığı bir delikanlı ile hayal kurduğu evliliği başaramadığından üzüntünün üstün gelmesiyle çıldırmıştı. Bir iki gün doktorların kuvvetli tedavisine rağmen cinnet buharına devam ettikten sonra giyinmiş olduğu elbise üzerine beş altı kadeh petrol döküp tutuşturarak cayır cayır yanmış ve şuraya buraya koştukça evi de yakmaya

ramak kalmışken yetişilip yangın başlangıcı söndürülmüştür. Mevla taksiratını affetsin. (Ahmet Mithat Efendi, 2019, s. 267)

Eril söylem, kendi gücüne meydan okuyanı cezalandırır. Roman boyunca pasif kalarak eril söylemin takdirini toplayan Ahdiye, Nurullah'a kavuşması ile ödüllendirilir. Yozlaşmış fikirleri ile kızını yanlış yönlendiren ve hatalı baba figürü ile Ceylan'ın felaketine sebep olan baba Kâzım Efendi kızının intiharından kendini sorumlu tutar ve hatasını telafi etmek amacıyla kendini denize atarak intihar eder. Yazar, ölümcül kadını yaratan baba figürünü de cezalandırma yoluna gitmiştir.

2.2.2.1.4. Neyyir / Kırık Hayatlar (1924) – Hâlid Ziya Uşaklıgil

Hâlid Ziya Uşaklıgil'in *Kırık Hayatlar* adlı eseri 1924 yılında yayımlanmıştır. *Bu yapıtımda, önceki kitaplarımda kullanılan şiir ve düş öğelerinden ayrı bir yol izlemek istiyordum. Bunda, yalnızca yaşam olacaktı. Ülkenin gerçek yaşamından bir görünüm.* (Uşaklıgil, 1981, s. 11) diyen Hâlid Ziya aile hukukunun eleştirildiği bu eserde çok sayıda aile ve değişik olayları gerçekçi bir bakış açısıyla gözlemlemiş; evlenme gelenekleri, boşanma yasaları vb. konulara dikkat çekmiştir.

Romanın göze çarpan ölümcül kadın tipi Neyyir, felakete sürükleyeceği erkek ise Ömer Behiç'tir. Doktor olan Ömer Behiç'in, karısı Vedide ile mutlu bir evlilikleri vardır. Vedide kocasına saygısı olan ideal bir eş, anne ve ev kadınıdır. Ancak yazara göre şen şakrak, eğlendirici, heyecan verici bir kadın olmaması onun en büyük eksikliğidir. Ömer Behiç evine sadık bir adam olmasına rağmen içinde bir heyecan yaşama arzusu vardır. Ömer Behiç'in çevresindeki erkeklerin de böyle heyecan arayışında olmaları Vedide'ye aldatılacağı korkusunu yaşatmaktadır. Ömer Behiç ise bu korkunun boş olduğunu düşünerek aldatma konusunda kadınları ve erkekleri eşit gördüğünü belirtir: *...‘Ah bu erkekler!’ demek ne kadar doğruysa ‘Ah, bu kadınlar!’ demek de o kadar doğrudur. İnsanlar, kadın erkek hep birbirine benzer. Aile yaşamında bu iki öğeye ayrılacak sorumluluk ve ondan düşen suç payı, sanmam ki eşit olmasın.*

(Uşaklıgil, 1981, s. 68) Halid Ziya'nın aile kurumunda bireylerin eşitliğine değinmesi dikkat çekicidir.

Ömer Behiç'in ailesine sadık, kadın erkek eşitliğini savunan biri olmasına rağmen bedensel arzularına yenik düşmesi ile eril çoğunluğun korkularını dile getirmektedir. Erkek en büyük zaafı olan cinselliğine yenik düşmüş ve 'ölümcül kadın'a kendini teslim etmiştir. Ömer Behiç'in iradesi dışında başlayan bu oyun diğer erkekler gibi onu da felakete sürükleyecek ve ailesini parçalayacaktır.

Diğer ölümcül kadınlar gibi Neyyir de bir plan çerçevesinde hareket eder. Ömer Behiç ile ilk karşılaşmalarında ondan utanmış gibi yaparak perdenin arkasına saklanması ve masum rolü yapması planının ilk basamağıdır. Planın ikinci basamağında ise en güçlü silahını ortaya çıkarır:

(...) birkaç gün önce kendisine büsbütün görünmekten ürkerek perdenin arkasında saklanırken bugün yarı çıplak göğsünün, dirseklerine kadar açıklığı yeterli bulmayarak daha yukarılara kadar açan geniş kol ağzının, ancak kalçalarına dek çıkan beyaz keten yatak örtüsünden sonra tüm bedenini ince bir ipek gömlek altında en gizli çizgilerine kadar belli eden özensiz giyimi içinde çekici duran bu daha bütünüyle olgunlaşmamış meyvadan korkmuş gibiydi. (Uşaklıgil, 1981, s. 170-171)

Neyyir bu basamağı duygusal atakları ile sağlamlaştırır. Kendi zaafılarını ve kusurlarını cesurca erkeğin önüne sunarak korunmaya muhtaç tavırları ile erkeğin güç egosunu tatmin eder. Sonuç olarak Ömer Behiç henüz on sekiz yaşında olmasına rağmen arkasında türlü serüvenleri bırakmış ve türlü günahları taşıyan bu kıza yardım etmek ister. Güç egosu tatmin olan Ömer Behiç, kendisine sığınan kızı korumak ister ve geçmişini düşünerek ondan faydalanmış erkekleri kıskanır. *Yaşamının bundan sonraki akışının artık genç kızdan gelecek sözcüğe bağlı olduğunu gördü. O, "Evet!" derse ayakları geri dönme olasılığını yok eden bir güçle önünde açılan uçuruma doğru ilerleyecek; "Hayır!" derse esenleyerek kalkıp gidecek ve belki bir daha buraya dönmeyecekti.* (Uşaklıgil, 1981, s. 174) düşüncesi ile kendi yazgısını 'ölümcül kadın'ın iradesine bırakan Ömer Behiç değiştiremeyeceği kötü kaderini de başlatmış olur.

Neyyir ile tanıştıktan sonra Ömer Behiç büyük bir iç hesaplaşma içine giriyor ve

Neyir'le ilişkisini yüksek bir aşk gibi değil, etinin bir açlık gereksinimi olarak yorumluyor, sanki onu kafasında her türlü ruhsallıktan, temiz görece ve yükseltecek duygulardan ayırmakla evlilik yaşamına bağlılığını bir yana, bedeninin bu tutkusunu öbür yana koyarak bir sınıflama işlemi yapıyordu. (Uşaklıgil, 1981, s. 272)

Başlangıçta cinsel arzulara dayanan bu ilişkide Halid Ziya, Neyyir'in dişiliğini ön plana çıkararak fiziksel uzuvlarını sık sık vurgular. Ömer Behiç'in, Neyyir'i bir bütün halinde değil de ön plana çıkarılan bu bedensel özellikler ile hatırlaması "ölümcül kadın"ın bir başka önemli silahının vurgulanmasıdır. Neyyir'in dişiliğini ön plana çıkaran fiziksel özellikleri; *gözlerinin çapkın ve şakarak gülümseyişi* (Uşaklıgil, 1981, s. 267), dudakları, göğsü ve kalçalarıdır.

Ömer Behiç'in Neyyir'e karşı hissettiği cinsel aşk zamanla tutkuya dönüşür. Ömer Behiç bu durumun hayırlı bir sonuca varmayacağını bildiği halde karşı koyamadığı bu 'ölümcül kadın'dan vazgeçemez: *Sonra ne olacaktı? Böylece başlayan bir ilişki nereye varabilirdi? Gücü, onu evden nerelere kadar sürükleyebilirdi? Durulması gereken yerde durabilecek miydi?* (Uşaklıgil, 1981, s. 173)

Neyyir'in iradesine göre yönlendirilen bu ilişkide Ömer Behiç iradesini sadece bir kez kullanır ancak bu onu felakete sürüklenmekten kurtaramaz. Kızı Leyla ağır bir hastalığa yakalanır ve hayatını kaybeder. *Ömer Behiç, Leyla'nın bu hastalığını kendi suçuna ceza olarak görüyor.* (Esen, 1990, s. 95) Romanın sonunda ise yazar, cinselliğini kullanarak evli bir erkeği ağına düşüren 'ölümcül kadın'ı cezalandırmaz; Neyyir *çok varlıklı, çok saygın bir evlenmeyle yaşamda doğal yerini alır.* (Uşaklıgil, 1981, s. 172)

2.2.2.2. Pragmatist (Faydacı/Yararcı) Ölümçül Kadınlar

2.2.2.2.1. Nurper / *Dişi Örümcek* (1952) – Refik Halid Karay

Refik Halid Karay'ın 1952 yılında yayımlanan *Dişi Örümcek* adlı eseri ölümçül kadın imgesi etrafında şekillenen olayları ele alır. Eserin ölümçül kadını Nurper, Arabistan'daki konsolosluğa tayini çıkan kocası kâtip Sardun Bermek ile birlikte buraya yerleşir ve etrafında bulunan pek çok erkeği kitaba ismini veren bir dişi örümcek gibi ağına düşürür.

Roman Arabistan'daki Tük Konsolosluğunda çalışanı Hayati Bey ile Ebu Ali'nin ülkeye yeni gelen aileyi iskelede karşılaması ile başlar. Hayati Bey ve Ebu Ali kâtibin *uzunca boylu, zayıf, solgun, iri siyah gözlü basit giyinmiş bir taze* (Karay, 1964, s. 9) olan karısını ilk gördüklerinde beğenmezler. *Kâtibin karısında iş yok, diye düşündü Ebu Ali, Konsolos Beyin zevkini okşamayacak. Hani, fena manada değil ama güzel bir şey olsaydı ara sıra gördükçe hoşlanırdık.* (Karay, 1964, s. 9)

Nurper ilk başta güzelliği ile değil sessiz tavırları, kimse ile konuşmaması ve utangaç hareketleri ile erkeklerin ilgisini çeker. Bu, 'ölümçül kadın'ın gizemli tavırları ile erkeğin ilgisini çekmeye çalıştığı oyunlarından biridir. Nurper'in beğenilmeme nedeni de çirkinliğinden çok özensiz kıyafetlerinden kaynaklanmaktadır: *Yüzünün şekli, büyük ağzı, etli dudaklarıyla Laureen Bacall'e benziyor. Sanki bu yıldız bir filmde acemiliği göz çıkaran, ürkek, henüz açılmamış bir genç ana rolünde, azıcık süslense boyanıp şıklaşsa adeta güzel olacak.* (Karay, 1964, s. 16)

Yazar ölümçül kadının en güçlü silahlarından biri olan dış görünüşe ilk sayfalardan itibaren dikkat çeker. Nurper, siyah gözleri, dolgun dudakları ile 'ölümçül kadın' imgesinin fiziksel özelliklerine uymaktadır. Romanın ilerleyen bölümlerinde Nurper'in fiziğine oldukça dikkat ettiği görülmektedir. Örneğin, kalçalarını kusurlu gördüğü için düzeltmek için çareler arar. Aynı zamanda

kırmızı ruju, pudrası ve rimelli kirpikleri ile ‘ölümcül kadın’ın vamp imajına uyar: *Nurper etli dudaklarında birikmiş ruju, yanaklarının pürtüklerini belirten pudrası, dikleştirilmiş kirpiklerinin pertavasız camı altından görölüyormuşçasına iri dikenleriyle, bilhassa bunlarla güzelden ziyade ürkütücüydü. (Karay, 1964, s. 44)*

Zamanla çevresindeki tüm erkeklerin Nurper’e ilgi duyduğu görölüyor. Nurper de tipik ‘ölümcül kadın’ imgesine uyarak, erkeklerin bu zaafını kullanır ve erkeklerden ihtiyacına göre yararlanır. Örneğin, dükkân sahibi Murtaza Bey’in ona olan ilgisi vesilesiyle giyim kuşamı değişmiştir. Giyimi, konuşması ve davranışlarının zamanla değişmesi ona ayrı bir güzellik katar. Nurper’in oyununun bir diğer basamağı masum ve mutsuz bir kadın rolünü oynayarak, erkeklerin güç egosunu tatmin etmektir. Üçüncü evliliğini yaşıyor olmasına rağmen daha yirmi altı yaşında olması, erkeklerin ilgisini çeker ve ona yaklaşma hissini uyandırır. Bu basamağı dişiliğini kullanarak kuvvetlendiren Nurper’in cinselliğini diğer ‘ölümcül kadın’lardan farklı kullandığını görürüz. O, belli bir noktaya geldiğinde erkekle arasına set çekmesi ve kocasından başkası ile birlikte olmaması ile ‘ölümcül kadın’ imgesi ile çelişmektedir.

Nurper kendisine âşık olan erkeklere tek tek zarar vermeye başlar. Bahtiyar Bey, Ebu Ali, Ebu Kasım, Peltekyan, Murtaza Bey, Casmin, Hayri ve Hayati Bey “dişi örümceğin” ağına takılan erkek kahramanlardır. Konsolos Bahtiyar Bey, Nurper’in etrafındaki erkekleri kıskanır. Bu kıskançlık sonucu Ebu Ali’ye tepki gösterir. Konsolos Ebu Ali’yi dövdürür ve onu işten atar. Ebu Ali yaşadıklarına dayanamaz ve ölür. Dolayısıyla Ebu Ali, ilk kurbanıdır. İkinci kurban ise Nurper’e fazlaca ilgi gösteren Casmin’dir. Tayini Mafrak’a çıkan Casmin, kadından uzaklaşır. ‘Ölümcül kadın’ tipinin ağına düşürdüğü erkeklere ilgisiz ve duygusuz olduğu bilinmektedir. Nurper de Casmin ile olan ilişkisini devam ettirmez. Casmin sonunda alkolik olur, işlediği bir suç nedeniyle sınır dışına çıkar. Ancak Nurper’e olan ilgisini hiçbir zaman kaybetmez.

Giyimi konusunda ona yardımcı olan Murtaza Bey eşinden boşanmayı göze alıp Nurper ile evlenmek ister. İlişkinin ciddiyetini anlayan Nurper ayrılmaya karar verir. Bunun sonucunda Murtaza Bey'in psikolojisi bozulur ve Avrupa'ya gider. Nurper'in yeni kurbanı ise Bahtiyar Bey'dir. Kendisinin mebus olma planları Nurper'in yazdığı mektupları eşinin bulmasıyla son bulur. Nurper için Hayati ile ettiği kavga sırasında kalp krizi geçirir.

Nurper'in son kurbanı ise ona aşık olan şoför Hayri'dir. Nurper'i diğer âşıklarından kıskanarak dövmeye kalkması üzerine hapse atılır. Bu arada taksisi de satılır, aile yoksulluğa sürüklenir. Böylece 'ölümcül kadın' tipinin sadece erkeği değil onun çevresini ve ailesini de yıkıma uğrattığını görürüz.

İlk başta Nurper'in etki altına alamadığı tek isim Hayati Bey'dir. Hayati Bey, kırk yaşlarına gelmesine rağmen evlilikten ve kadınlardan korktuğu için bir aile kuramamıştır: (...) *kadın karanlıktan da korkunçtu, ışıklı bir karanlıktı o... Otomobil farlarının aydınlığı karanlıktan daha göz karartıcı değil midir? Onun ışığında hiç bir şey görmez olursunuz. Ayrıca sizi kendisine doğru çeker, emir altına alır, ezer de!* (Karay, 1964, s. 11) Hayati Bey üzerinden eril çoğunluğun kadınlara bakış açısını görürüz. Ancak Hayati Bey de Nurper'in nasıl bir kadın olduğunu anlamasına rağmen onun oyunlarına yenik düşer. Bu, onun karşı koyamadığı ve engelleyemediği, iradesi dışında gelişen kaderidir. Yine de Nurper'in oyunlarına en çok direnen isim Hayati Bey olur: *Anlamadım nenin nesi olduğunu. Irz dehli mi? Oyun mu oynuyor, yoksa samimi mi? İnsan bir karara varamıyor.* (Karay, 1964, s. 46) Nurper'in Hayati Bey ile olan ilişkisi 'ölümcül kadın' imgesi ile çelişmektedir. Çünkü Nurper Hayati Bey ile evlenmek istemektedir. Hayati Bey samimi ve ideal eş görünümündedir. Oysa 'ölümcül kadın' birlikte olduğu erkeğe karşı duyarsız olduğu gibi amacına ulaştıktan sonra onu felakete sürükleyerek terk eder. Nurper ise kendisine âşık ettiği Hayati Bey ile evlenmek için çaba harcar ve onunla ilişkisi başladıktan sonra diğer erkekler ile olan ilişkisini sonlandırır. Roman sonunda evlenmeleri ile Nurper amacına ulaşır. Anlatıcı onu cezalandırmak yerine ödüllendirmeyi tercih etmiştir. Bunda romandaki erkek kahramanların etkisi büyüktür. Çünkü romanın

erkek kahramanlarının da geçmişi karanlıktır. Örneğin, Ebu Ali'nin iki eşi olmasına rağmen üçüncü bir eş peşindeyken Casmin Nurper ile tanışmasından önce sevgilisini aldatmıştır. Bahtiyar Bey de ileri yaşına rağmen eşini aldatmaktan kaçınmamıştır. Nurper de zarar verdiği erkeklerin cezalarını çektiklerini düşünmektedir. Bu bağlamda anlatıcının 'ölümcül kadın' tipine hak verdiği görülmektedir.

2.2.2.3. Kötülüğü Hazza Dönüşen Ölümcül Kadınlar

2.2.2.3.1. Selma / Selma ve Gölgesi (1941) – Peyami Safa

Peyami Safa'nın, Server Bedi takma adıyla yazmış olduğu popüler romanlardan biri olan *Selma ve Gölgesi* (1941) gizemli bir kadın etrafında meydana gelen intihar vakalarını konu edinen bir polisiyedir.

Bu eser, ölümcül kadın tipinin kötücülüğünü ve ataerkil düzene karşı oluşturduğu tehdidi kimi zaman bu tehdidin Batı'nın Doğu'ya yönelik tehdidi olduğunu hissettiren birtakım metoforik kırıntılarla vurgulayan, kötücülüğü merkez alarak toplumsal düzen içindeki kadın-erkek ilişkilerini irdeleyen, erkek karakter/anlatıcılarını –film noirlerde femme fatale'lerin cezalarını bulmalarının aksine- vampir/femme fatale Selma'nın kollarında ölüme terk eden bir anlatı olması açısından incelenmeye değer bir metindir. (Özkök, 2007, s. 82)

Roman, Türk edebiyatında ölümcül kadın tipinin en başarılı temsillerinden biri olan Selma'nın cinayetleri üzerine kurulmuştur. İlk sayfalarından itibaren Selma'nın 'ölümcül' özelliği vurgulanır. Nevzat ve Halim arasında bir vapurda geçen diyalog ile başlayan romanda Nevzat âşık olduğu Selma'yı arkadaşı ile tanıştırmak ve onun fikrini almak ister. Çünkü Nevzat âşık olduğu bu kadından aynı zamanda korkmaktadır. Ölüm korkusu ve aşkın birbirine karıştığı altüst duygularla arkadaşına açılır:

Dul bir kadın seviyorum, evlenmek istiyorum, fakat korkuyorum. Sevgim kadar büyük bir korkum var. Bu iki his çarpışıyor ve bazen bana intiharı düşündürecek kadar azap veriyor. Seviyor ve korkuyorum. Fakat bu bizim bildiğimiz tecrübesiz bekâr korkularından hiçbirisi değil: Bıkmak korkusu değil; sevilmemek korkusu değil; aldatılmak korkusu değil; sukutu hayale uğramak korkusu değil. İki kelime ile sadece ölüm korkusu. ... Hayale kapılıyorum sanma. Bu kadınla evlenirsem ölmekten korkuyorum. ... Bu kadın, bu harikulade güzel kadın insana aşkı ve ölüm korkusunu bir anda veriyor. (Safa, 2006, s. 5-6)

Nevzat'a aşk ve ölüm duygularını bir arada yaşatan bu kadın güzel ve cazip olduğu kadar karanlık ve sır dolu bir kadındır. Kadının geçmişi çevresinde gelişen dört intihar vakasını içermektedir. Selma'nın babası, o daha on yedi yaşındayken bir toprak meselesi nedeniyle intihar etmiş, bu intiharı da Selma'nın iki kocasının ve beslemesinin intiharları izlemiştir. Bu esrarengiz ve tehlikeli 'ölümcül kadın'ın oyunu böylece başlar; Selma *daha sahneye çıkmadan şüphelerin odaklandığı gizemli bir karakter olarak metinde yer alır.* (Özkök, 2007, s.83)

İstanbul dışında, Çubuklu'da bulunan bir yalıda yalnız başına yaşayan Selma İstanbul'a geleli dört sene olmasına rağmen bu süre zarfında İstanbul'a hiç inmemiştir. Bu nedenle çevresinde de gizemli bir hava estirir. Öyle ki yolda onu gören çocuklar "*Hayalet geliyor.*" diye bağıarak kaçar. Selma'nın yalısında tamamen siyah renkler ve karanlık hâkimdir. Selma siyah rengi ve karanlığı sevmekte, sessizlikten hoşlanmaktadır. Romana hâkim olan bu gotik hava karanlığın ve sessizliğin hâkim olduğu yalıdan geldiği kadar Selma'nın ruhu ve davranışlarından da gelmektedir. Selma'nın ruhu ve davranışları tezatlarla doludur. Uzun süre hareketsiz kaldıktan sonra birden irkilişle kendine gelmekte, düzenli cümleler kuramamakta, sayıklamalı konuşmakta, öfke ile bakan gözleri bazen sevimli bir gülüşle aydınlanabilmektedir. Zaman zaman kendinden geçip sinir buhranlıkları geçirmekte; yanaklarına dayadığı elleri kilitlenerek tırnakları etlerine geçmektedir. Aynı zamanda bir ölüyü veya bir ölüm anını seyretmekten büyük zevk alır. Yalının bahçesinde yaralı, acı çekişen bir köpeği gördüğünde mutluluk duyar, hatta onu seyretmek ister. Venedik'te bulunduğu sırada öldü sanılan bir gondolcuyu görmek için can atmış ve onun ölmediğini fark edince hayal kırıklığına uğramıştır. *Ah, o gondolun içinde bir ölü ne güzel olacaktı.* (Safa 2006, s. 142) Görüldüğü gibi Selma güzel olduğu kadar korkutucu bir kadındır. Gotik unsurları, ölümden ve acı çekmekten zevk alması gibi özellikleri ile edebiyatımızdaki 'ölümcül kadın' imgesinin en başarılı örneği olarak kabul edilebilir. *Öncelikle doğanın orta yerindeki gotik yalısı içinde tüm cinselliği ile uygarlığın dışındadır ve denetlenemez. Selma'nın mekânı ataerki dünyanın kadına karşı korkularının maddeleşmiş biçimidir, uygarlıktan uzaktır.* (Özkök,

2007, s. 85) İlginçtir ki Selma bu özellikleri ile Anglo-Sakson kültüründe vampir olarak algılanan ‘ölümcül kadın’ tipinin de başarılı bir örneğini verir.

Tüm bu özellikler Selma’nın romanda ‘ölümcül bir kadın’ olarak konumlandırılacağına göstergesidir. Nitekim metnin ilerleyen bölümlerinde Halim, Selma’yı anlatmak için “femme fatale” tamlamasını kullanılır:

İşte onun bu hali “femme fatale” dedikleri meş’um kadın tiplerini akla getiriyor. Ben tiplere pek inanmam. Galiba yalnız romanlarda ve filmlerde vardır. Onların şeametleri bir karakter değil bir tesadüf derecesidir sanıyorum. ...Gözüyle görmeyen, böyle bir kadının mevcudiyetine kola kolay inanır mı? Onun hayatını, içinde yaşadığı dekoru, acayip hallerini kime anlatsa -hem ben de sana gelirken “bu bir masal kadını” demedim mi?- kime anlatsan böyle der. (Safa, 2006, s. 25)

Halim, gerçekte böyle bir ‘ölümcül kadın’ imgesinin varlığına inanmasa da Selma’nın garip, çekici ve korkutucu hayali dünyasına Nevzat’tan çok daha çabuk çekilir. Romanın ilerleyen bölümlerinde aslında her şeyin Nevzat’ın bir planı olduğunu görürüz. Nevzat, Selma’nın büyüüne kapılsa da ondan şüphelenmektedir. Halim ile Selma’yı tanıştırmak hem Selma’yı sadakat testinden geçirmek ister, hem de onun geçmişindeki intihar vakaları ile ilişkisinin olup olmadığını gözlemlemeyi amaçlar. Ölümden zevk alan bir kadının kurbanlarını öldürmesi de şaşılacak bir durum değildir. Selma’nın cinayet planı şu şekilde gerçekleşir: Gizemli tavırları ve cinselliği ile kendisine âşık ettiği erkeklere aşklarının teminatı olarak bir not yazdırır: *Senin için ölüme hazır olduğumu sana kaç defa söylemiştim, inanmamıştın. İşte delili.* (Safa, 2006, s. 94) Kurbanını öldürdükten sonra bu notu göstererek cinayete intihar havası verir. Halim’in öldürülmesi üzerine kuşkularının gerçek olduğunu anlayan Nevzat, Venedik’e giden Selma’nın peşine düşer. Ona âşık tavırlarını devam ettirerek cinayeti çözmeye çalışır. Cinayeti adım adım takip edebilmek için tıpkı diğer kurbanlar gibi bir intihar notu hazırlar. Selma tam kendisini öldüreceği sırada onu yakalar ve ona her şeyi itiraf ettirir. Selma bu itirafların ardından kendini öldürmek ister fakat kendi kendine yapamayacağını söyleyerek silahı Nevzat’ın eline verir. Tam bu sırada silah patlar; ancak ölen Nevzat olur. Anlatıcı romanın sonunda bu “ölümcül kadın”ı cezalandırmamayı tercih eder.

Selma, kötü bir 'ölümcül kadın'dır. Ama boş bir kötülük değildir onunkisi, arka planı vardır; onu kötü olmaya iten bilinçdışı itkiler vardır ve tüm bu itkilerin ipucu metin boyunca verilmiştir. (Özkök, 2007, s. 88)

Selma'nın babası ile ilişkisi üzerinde durduğumuz bu bilinçdışı etkenlerin *Oedipus kompleksinin* bir sonucu olduğunu görürüz. Selma romanın sonunda Nevzat'a babasının intiharının psikolojisinde yarattığı sarsıntıyı anlatırken; babasını çok sevdiğinden, onun ölümü ardından kimsenin yaşamasına tahammül edemediğinden ve herkesin ölmesini istediğinden bahsetmektedir:

Selma öldürmeye olan meylini babasına olan sevgisine ve yaşayan nesnelere olan nefretine bağlasa da, işlediği cinayetlerin (yaşamındaki intiharlar) yöntemi düşünüldüğünde meselenin ardında bilinçdışı bir nedenin yer aldığı ortaya çıkacaktır. Selma, hayatına giren erkeklerin hepsini kendilerine bir intihar mektubu bıraktıracak öldürmektedir. Yöntem, Selma'nın babasına olan aşkı gözler önüne sermektedir. Selma babasına âşıktır fakat ondan bir karşılık görmesi mümkün değildir; babası bir toprak parçasını elde edememenin izzeti nefsinde yarattığı yıkım sonucu intihar eder. ...Kadın-toprak özdeşleşmesi, erkeğin toprağa ve kadına sahip olmayı bir tutması düşüncesi göz önünde bulundurulduğunda; Selma'nın bu özdeşleşmeyi parçalayarak sadece kendine âşık erkekler yaratmaya çalışması anlamlı hale gelir. (Özkök, 2007, s. 86)

Diğer kız çocukları gibi Selma'nın da âşık olduğu ilk erkek babasıdır. Annesinin erken yaşlarda ölmesi ve babasının da bir arazi davası yüzünden intihar etmesi üzerine cinsel kimliğini başarıyla tamamlayamayan Selma, diğer erkekleri kendine âşık etmeye çalışacak, daha sonrada intikam alarak onları öldürecektir.

2.2.2.4. Duygu ve Düşüncelerindeki Müfritliğe Yenik Düşen Ölümcül Kadınlar

2.2.2.4.1. Fitnat – İclâl / Zaniyeler (1923) – Salâhaddin Enis

Salâhaddin Enis'in *Zaniyeler* isimli romanı 1923 yılında Orhaniye Matbaası'nda basılmıştır. Eserin yeni harflerle baskısı ise 1943 yılında Cumhuriyet Kitapevi tarafından yapılmıştır. Birinci Dünya Savaşı İstanbul'unun sorumsuz, yozlaşmış, rüşvetçi yüksek kesiminin eleştirildiği roman bir günlüktür. Günlüğün sahibi romanın ana karakteri olan Fitnat'dır. Romanın başlangıcında yazar Fitnat'ı şu şekilde tanıtır:

Fitnat, bir kadından çok Allah'ın İstanbul'a musallat ettiği bir âfettir. Salgın hastalıklar nasıl ülkelerin üzerinden bir ölüm kasırgası hâlinde geçerek ardında ceset yığınları bırakırsa, Fitnat da geçtiği ve yürüdüğü yollarda ölüm ve enkaz bırakmıştır. Yıldırımlar düşmek ve yakmak için nasıl sivri uçlar, yüksek binalar ararlarsa Fitnat da yakıp yıkmak için hep çıkıntılar ve yükseklikler aramıştır. (Enis, 2011, s. 15)

Görüldüğü gibi Fitnat romanın başından itibaren ölümcül olarak kodlanmıştır. Fitnat yüksek tabakada yaşayan hafifmeşrep kadınlardandır. Yazara göre *doğa onu, kaldırımlar üstünde sürünen aç bir sınıfın, tok bir sınıfa karşı duyduğu intikamı almakla görevlendirmiştir*. (Enis, 2011, s. 15) Fitnat duygusuz bir insandır. Duygularının anlamını ararken kötü yola doğru sürüklenmiştir. Roman sonuna kadar hayatının akış çizgisine müdahale etmeden sürüklenmeye devam eder. Aşkı arar ancak doyumsuz olduğu için kimseyi sevemez:

Fitnat hayatında hiç kimseyi sevmemiştir. Ömrü gürültülü olduğu kadar ruhu bir çöl gibi bomboştur. Çöl, çöl... Bu çölden ne kadar yolcular “ayakları yarılmış ve bağrıları ateş ve acı dolu” geçtiler, ne kadar yolcular bu çölün kızgın kumları üstünde yüksek ısıdan helâk oldular; fakat hiçbirisi bu çölde bi an konuk olamadı, bir an konuk edilmeye lâyık görülmedi. (Enis, 2011, s. 16)

Ölümcül kadının en güçlü silahı olan güzelliğe sahiptir, bu güzelliği ile erkekleri baştan çıkarmaktadır. Yazara göre bu güzellik sadece görüntüdedir. Fitnat'ın iç dünyası karanlık ve tehlikelidir.

Fitnat gerçi güzel, çok güzel bir kadındır. Ancak ne acıdır ki, yaradan tüm güzelliği onun dışına vermiş, buna karşın içini kötü kof bırakmıştır. Onun ruhu, içinde binlerce zehrin eridiği büyümlü bir potadan başka bir şey değildir. Bu pota yıllarca çevresine ve geçtiği her yere zehirli bir duman saçmış, bu duman kime çarptıysa onu zehirlemiştir. (Enis, 2011, s. 17)

Fitnat, zehirli bir iç dünyaya sahip olarak resmedilse de bütünüyle kötü değildir. Doyumsuzluğuna ve merakına yenik düşmüştür. İçine düştüğü kötü yoldan rahatsız olsa da oradan ayrılmak için herhangi bir çaba sarf etmemiştir. O yol Fitnat'ı nereye savurduysa oraya gitmiştir. Sadece romanın sonunda hayatı ile ilgili önemli bir karar almıştır. Rumeli'de yaşayan zengin ve servet sahibi bir ailenin kızıdır. Balkan Savaşı'ndan sonra göç etmek durumunda kalmış, tüm mal ve varlıklarını orada bıraktıkları için sefaletе düşmüşlerdir. Bütün bunlara rağmen aile, kızlarının eğitime önem vermiş onu en iyi şekilde yetiştirmeye

çalışmıştır. Keskin ve kıvrak zekâsı çocukluk yıllarından itibaren dikkat çekmektedir. Çocuklukta yaşadığı bu yokluk içine sürüklendiği yüksek tabakanın onursuzluğuna karşı derin bir kin duymasına sebep olmuştur. Bu kinin etkisiyle hayatına giren erkekleri kullanmaktan ve sefaletle sürüklemekten zevk duyar. Bu erkeklerden ilki Konya'nın ileri gelen zenginlerinden tiftik tüccarı Hasan Rıfat Efendi'dir. Hasan Rıfat Efendi, Fitnat'ı görür görmez güzelliğine hayran olmuş ve onu ailesinden istemiştir. Fitnat evlilik karşısında edilgen kalmıştır. Bu evliliğin hayatında önemli bir değişikliğe vesile olacağını, uçuruma doğru sürükleneceğini anladığı halde müdahale etmemiş, başına gelecekleri kabullenmiştir.

Konya'daki yaşamı onun içindeki tehlikeli duyguları uyandıran, onu ölümcül olmaya doğru iten unsur olmuştur. Konya'daki otorite tarafından tehlikeli olarak görülmüş ve şeytan olarak kodlanmıştır. Yaşlılar Fitnat'ın davranışlarını hoppa ve hafif bulurken genç kızlar ona hayranlık duymuş, onun davranışlarını, giyim-kuşamını taklit etmeye çalışmışlardır. Fitnat kocası üzerindeki üstünlüğünü cazibesi ve cinselliği ile sağlamaktadır.

Yaşlı hanımların gözlerinde gördüğüm anlamlı bakışları kocamın gözlerinde de bulmuyor değilim; fakat onun derhal ağzını kapatacak bir ipucuna sahibim: Bu adama karşı en kuvvetli silâhım, derhal yatak odasını değiştirmek oluyor. Bu, onun en zayıf noktasıdır. Bu durumda akan sular duruyor, itirazlar susuyor ve her şey benim emrime boyun eğiyor. (Enis, 2011, s. 21-22)

Fitnat'ın ölümcül olmasına sebep olan içindeki tehlikeli güç her şeye hükmetme isteğidir. Her şeyin emri altında olmasını ister, bu nedenle doyumsuzdur. Ancak aradığı doyuma bir türlü ulaşamayacaktır. Bir kişiyi egemenliğine aldığı anda sıkılmakta, yeni arayışlara girmektedir. Bu nedenle hiçbir erkeğin sevgisi onu tatmin etmez. Erkekler onu tatmin etmek için her yolu deneyecek ancak sonuca ulaşamayıp kendi felaketlerine doğru sürükleneceklerdir. Fitnat'ı ölümcül yapan içindeki bu doyumsuz güçtür. Çocukluğundan itibaren zekâsı ve güzelliğiyle herkesi peşinden sürüklediği için yetişkin bir kadın olduğunda ilgiye karşı tatminsiz olacaktır. İlgi duyduğu erkeğin hayranlığını kazandığı anda ona karşı olan hisleri sönecektir. Örneğin, yüksek sosyetenin gece eğlencelerinde

tanıştığı ve hoşlandığı Sadık Bey, Fitnat'a karşı duygularını açınca Fitnat onunla oyun oynamaya başlar ve bu oyunla çektiği azaptan zevk alır: *Şu dakikada kendimin ondan daha kuvvetli olduğunu hissetmekteyim. Ondan kuvvetliydim. (Enis, 2011, s. 104)*

Fitnat'ın içindeki ölümcül kadını uyandıran olay ise Konya'daki komşularının lise öğrencisi olan oğulları Sezai'nin Fitnat'a duyduğu aşk yüzünden intihar etmesi olmuştur. Fitnat bu duygulardan haberdar değildir, fakat dolaylı yoldan sebep olduğu bu ölümden zevk almıştır. Ölümünden önce fark etmediği bu genç ölümünden sonra Fitnat için adeta canlı hale gelmiştir:

Bakışlarımda tabutun tahtalarını delecek şiddet ve etki olduğu halde pencereimin kafesi arkasından gözlerimle adım adım onu izledim. Onun delinmiş şakağı gözlerimin önünde canlanıyordu. Kurşunun açtığı delikten boynuna doğru sızan ince bir kan çizgisi altında ölüm kimbilir onun yüzüne ne ilâhi bir güzellik vermiştir diye düşünüyorum. (Enis, 2011, s. 25)

Çevresindeki insanların tepkisini çektikçe Fitnat'ın hırsı artar. Üstünlüğünü kaybettiğini düşündüğü an içindeki kötücül güç uyanmaya başlar: *Dokunmayın, duygularıma dokunmayın... Ve içimde uyuyan yılanı uyandırmayın. Gâyet iyi anlıyorum ki, bu yılanın dirilmesi müthiş olacaktır. Ve bu yılan geçtiği yerleri kırıp dökecek, altüst edecektir. (Enis, 2011, s. 27)*

Egemenliğini kurup, üstünlüğü sağladıktan sonra Konya onun için sıkıcı hale gelmeye başlamıştır. Kocasına boyun eğdirmek de onu tatmin etmemiş; yeni heyecanlar, yeni aşklar peşine düşmüştür. Bu nedenle üç dört aylığına İstanbul'a gelir. İstanbul, Fitnat'ın hayatını derinden etkileyecek olayların merkezidir. İstanbul'da yüksek mevkilerde bulunan kişilerin o mevkilere nasıl geldiklerini ve o insanların iç yüzlerini ortaya sermeye çalışan yazar gece eğlencelerini Fitnat'ın gözünden tüm gerçekliğiyle anlatır:

İlk kez bu akşam gerçek İstanbul'la yüzyüze, karşı karşıya geldim. Bunların arasında kimler yoktu? Nazırlar mı, memleketin en yüksek en ünlü şairleri mi, gazetecileri mi, düşünürleri vatanperverleri mi, kimler yoktu? Bu, İstanbul'da bir nitelik ve büyüklük meclisi değildi. Bu gerçek bir Babil'di. Tümü içkinin etkisiyle manevî elbiselerinden sıyrılarak iç yüzlerinin olanca çirkinliği ile tüm çıplaklıklarıyla meydana çıkmışlardı. (Enis, 2011, s. 64)

Fitnat, hafifmeşrep bir kadın olan teyzesi Münevver Hanım'ın etkisiyle gece eğlencelerine girmiştir. Merakının sonucu olarak girdiği bu eğlence ortamları ilk zamanlar Fitnat'ın başını döndürmüş, edilgen kaldığı için de olayların ortasına doğru sürüklenmiştir. Yüksek tabakanın iç yüzünü görmek, bu insanların hafifmeşrep kadınlarla ilişkilerini yakından izlemek ilk başlarda duyduğu merakı zamanla tiksinti ve öfkeye dönüştürmüştür. Dinamik davranıp bu ortamlardan hızla uzaklaşsa hayatının akışı farklı yönde ilerleyecektir. Ancak gerçekleri görmesine rağmen bu ortamlara girmeye devam etmiştir. Buradaki tehlikeyi fark etmesi ilgisini daha da çok çekmiştir. Annesinin ve babasının var olmalarına rağmen yoklukları, Fitnat'ın hayatında pasif kalmaları Fitnat'ı etkilemiştir. İçine sürüklendiği bu hayattan kopamaz. Bir kadın olarak kadın-erkek ilişkilerini merak ederken içindeki çocuk geçmişte yaşadığı yokluğun öfkesini duymaktadır. Erkeklerle sevdiği için değil duygu arayışına ve merakına yenik düştüğü için birlikte olmaktadır. Yazar Fitnat üzerinden bir ahlak dersi veremeye çalışmıştır. Verdiği ders daha çok İstanbul'un kokuşmuş yüksek cemiyetine yöneliktir. Paşalar, edebiyatçılar, gazeteciler, nazırlar ve tüccarların yer aldığı dejenere olmuş bu cemiyetin kirliliğini iç yüzünü ortaya çıkarmaya çalışan yazar onları cezalandırmak ister. Eril otoritenin zaafını ortaya çıkararak onları ölümcül kadınların karşısında çaresiz duruma sokar. Bu kadınlar vasıtasıyla yozlaşmış yüksek cemiyeti cezalandırır.

Fitnat'ın ikinci kurbanı Doktor Mükerrerem'dir. Mükerrerem, işini ahlakıyla yapmaya çalışan dürüst bir doktordur. Münevver Hanım'ın evinde gördüğü Fitnat'ın cazibesine kapılır. Diğer ölümcül kadınlardan farklı olarak felakete sürükleyeceği erkeği Fitnat seçmez. Erkekler, onun güzelliğinden ve cazibesinden etkilenerek onun peşinde düşer. Onları ağına düşürmek için herhangi bir oyun da kurmaz. Erkeklerle olan ilişkilerinde de edilgen konumdadır, günlüğünde belirttiği gibi *başdöndürücü bir hızla akıp giden bir nehrin ortasında kalmış bir ağaç parçası hâlinde* (Enis, 2011, s. 101) sürüklenir. Erkekler, onun aç gözlülüğü ve doyumsuzluğuna yetebilmek amacıyla kendi başlarını belaya sokarlar. Mükerrerem, Fitnat'la tanışmadan önce saygın bir

doktorken Fitnat'ın ağına düştükten sonra usulsüz işten nezarete atılmış ve tüm saygınlığını yitirmiştir:

Sen bendeki insanî yanları öldürdün, beni hayvan hâline getirdin. Zirâ sende doymak bilmeyen bir açgözlülük vardı. Doymuyordun. Doydukça acııyor, acıktıkça doymak istiyordun. Hayat senin gözünde dibi delik bir çuvaldı ki, bunun ne düzeltilmesi ne de yamanması mümkündü. ...Senin ağzını banknotla tıkıştırmak için ben neler yapmadım! Sanatın 'meslekî cinayet' diye tanımladığı kaç kürtaj ile temiz ellerimi mi kirletmedin ve hastalarımın ağır ücretler isteyerek temiz ve insanî mesleğimi âdi bir sarraflığa mı indirmedim? Sen beni öldürdün mel'un kadın, öldürdün ve harab ettin. (Enis, 2011, s. 125)

Kocasında olduğu gibi Mükerrerem'i de etkilemek için oyun çevirmemiştir. Fitnat, entrikacı bir kadın değildir. Birlikte olduğu erkeklere karşı bir aşk duygusu beslememektedir. Onları kendisine âşık etmek için bir çaba sarf etmez. Çünkü kendisine teslim oldukları andan itibaren erkekler Fitnat'ın gözünde biter:

Teslim olan bu adamı iğrenerek seyrediyordu. Ne dayanıksız bir insandı! Oysa ben onu karşımda bir kaya sağlamlığıyla güçlü ve mağrur görmek istiyordum. ...Görüyorum ki ne kocam, ne de Mükerrerem; benim ruhumu, gerçek benliğimi, gerçek Fitnat'ı asla anlayamamışlardı. Ben hükmeden bir erkek istiyordum. Bunlarsa zayıf ve sakat insanlardı. (Enis, 2011, s. 127)

Üstünlük kurduğu erkeklerin başına gelen felaketler de Fitnat'ın umurunda değildir. İçten içe bu felaketlere sevinir, küçüklüğünde yaşadığı yokluğun öfkesini anımsar ve bu insanların hak ettikleri cezayı bulduklarını düşünür. Fitnat'ın üçüncü kurbanı Muhlis'tir. Muhlis'te Fitnat'ın cazibesine kapılıp onun hayatına giren genç erkeklerdendir. Fitnat artık ölümcül kadın olduğunun farkındadır:

Bilmiyor musun ki bu hayatta yaşıyan kadın insana hayır değil şer getirir. Ben kötülükler dolu talihe sahip bir kadını. Bir genç benim için intihar etmiş, kocam benim yüzümden yuvasını bozmuş, babam benim yüzümden çıldırmış ve nihayet Doktor Mükerrerem benim yüzümden hapislere düşmüştür. (Enis, 2011, s. 164)

Muhlis, Fitnat sayesinde gece âlemlerine girer. Morfine başlar, kumara ve yolsuzluğa alışır. İflasa doğru sürüklenir, bu nedenle de ortadan kaybolur. Fitnat, Muhlis'in bu acizliğinden tiksinimektedir. Muhlis intihar ederek hayatına son verse Fitnat'ın gözünde yükselecektir. Dolaylı da olsa sebep olacağı bu ölüm Fitnat'ı heyecanlandırmaktadır. Aynı heyecanı, Konya'daki komşu oğlu

Sezai'de de yaşamıştır. Bir erkeğin kendisi yüzünden intihar etmesi Fitnat'a zevk vermektedir. Bu durum onun bir ölümcül kadın olduğunun göstergesidir:

Onun intihar etmesini ne kadar isterdim. O intihar etseydi ve günahlarını kanıyla temizleseydi, birden değişecek, yükselecek ve bambaşka bir insan olacaktı. Bambaşka bir insan olduğu zaman da güzel olacaktı. ...Kalbim, heyecanlarla dolu, her an onun intihar haberini bekliyorum. (Enis, 2011, s. 220)

Romanın sonunda Fitnat, edilgin konumundan çıkarak kararlı ve bilinçli bir kadın haline gelir. Ölümcül kadın olduğunu kabul eder:

Benim adım Fitnat'tır, Muhlis! Bilmiyor musunki Fitnat demek, kahr ve kötülük demektir yavrum! Bilmiyor musun ki ben etrafımı yakıp yıkan bir yıldırım gibiyimdir. Neye dokunsam yanıp kül olur, çöküp yok olur. ...Eğil de kalbime bak yavrum. Bu kalp asla bir insan kalbi değildir. Kötülüklerle yoğurulmuş ve insanları elbiseleri üzerinden değil, olınlarca fecî çıplaklığıyla içyüzlerinden görmüş bir keder mahfazasıdır ki, tüm hayatında yiyip içtiği yalnız zehir olduğu gibi, serpip yaydığı da yalnız zehir ve kötülük oldu. (Enis, 2011, s. 220-221)

Fitnat'ın duygularının anlamını bulması aydınlanmasına ve gerçek kimliğini keşfetmesine vesile olmuştur. Romanın sonunda artık duygularından emin kararlı bir Fitnat görürüz. Annesinin temiz dünyasına dönmesi içindeki buhranı yok edecek onu mutlu bir kadın yapacaktır. Fitnat, eril söylemin ona kabul ettirmeye çalıştığı ideal role geri döndüğü için yazar tarafından cezalandırılmaz:

Anlıyorum ki hayat, hiç de fena değil. Onu fena yapan, onu bir cehennem hâline getiren ancak biziz. Bu gerçeği annemle birlikte geçen şu sâkin ve gürültüsüz hayatım içinde anlıyorum. Evet, hayat fena değil, hayat fena değil... (Enis, 2011, s. 222)

Romanın bir diğer ölümcül kadını da İclâl'dir. Yüksek cemiyetin gece eğlencelerinde yer alan hafifmeşrep kadınlardandır. Diğer kadınlardan farklı olarak içinde bulunduğu ortamdan tiksinimektedir. Bu nedenle cazibesini ve güzelliğini ahlaksız, dolandırıcı erkeklerden intikam almak için kullanır: *İclâl'in görüşüne göre bu adamları zarara sokmak, sosyal bir adalettir. Bu adamlar ki, daha üç ay evvel namsız ve nişansız kimselerden biriyken böyle yükselivermişlerdi.* (Enis, 2011, s. 146) Sonradan görme, güçlü ve mağrur görünen erkekleri cinselliğini kullanarak zayıf ve güçsüz konuma düşürmek ona

zevk vermektedir. Zaaflarını kullanarak onların gerçek kimliklerini açığa çıkardığını düşünmektedir. İclâl, intikam duygusu ile hareket eden entrikacı bir ölümcül kadındır. Cinselliğini kullanarak zayıf düşürdüğü erkekleri felakete sürüklemek ve onların zayıflığını seyretmek ona zevk vermektedir. Bu zevk kötülükten duyulan bir haz değildir, intikamını almış olmanın verdiği bir heyecandır.



SONUÇ

Güzelliğini ve cinselliğini kullanarak, kurguladığı bir oyun çerçevesinde ağına düşürdüğü erkeği felakete ya da ölüme sürükleyen ölümcül kadın, eril sistemin bir ürünüdür. XIX. yüzyıl sanayileşme hareketleri ile birlikte çalışma hayatına giren ve bireyselleşme sürecini başlatan kadın, erkeğin kendisine uygun olarak gördüğü 'anne' modeliyle ters düşmüş, tehlikeli olarak algılanmıştır. Eril çoğunluk, tehdit olarak gördüğü bağımsız kadını toplum içinde kötü, dışlayıcı anlamları olan temsillerle nitelemeyi tercih etmiş ve ölümcül kadın imgesini yaratmıştır.

Çalışmamızın amacı Türk edebiyatında ölümcül kadın imgesinin varlığını ve ortaya çıkışını 1860-1950 arası Türk romanları üzerinden sorgulamaktır. İncelediğimiz kadın tipi kötücül özellikler gösteren kadın tiplerinden farklıdır. Ölümcül olarak kodlanan bu tip bir oyun kurarak ağına düşürdüğü erkeği ölüme ya da felakete sürüklemektedir. Kadını bedeni üzerinden yorumlayan, eril söylem kendi korkularına yenik düşmekte ölümcül kadının kurbanı olmaktadır.

Nevrotik bir kişiliğe sahip olan ölümcül kadının ruh çözümlemesi Freud'a göre ilk çocukluk döneminde aranmalıdır. İlk çocukluk döneminde kızlar libido objesi olarak babalarını görmekte, anne ile sağlıklı bir özdeşleşme sonucu bu dönemi atlattırmaktadır. Buna *Oedipus kompleksi* adını vermiştir. Daha sonraki yıllarda karşı cinsle yaşanan bu duruma ise *Kastrations kompleksi* denir. Kızın, kendinde olmayan fallusu ilk çocukluk döneminde babasında, daha sonraki yıllarda da karşı cinsten görmesi babayı ve karşı cinsi ulaşılmaz ve güçlü kılar. Eğer anne ile ya da kendi cinsel kimliğiyle başarılı bir şekilde özdeşleşemezse sahip olamadığı bu gücü ve aşkı diğer erkekler üzerinde üstünlük kurarak sağlamaya çalışacak, bu da ölümcül kadın tipini yaratacaktır.

Jung'un bakış açısına göre bu imge erkek hegemonyasının kolektif bilinçaltındaki dişi yanı ile olan mücadelesini kadını aşağılayıp, değersiz sayarak göstermeye çalışması ile ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda ölümcül

kadın anne arketipinin sayısız tezahürlerinden biridir. Annenin kızda yarattığı ve Eros'un aşırı gelişmesine neden olan kompleks de bizi ölümcül kadın imgesine götürmektedir.

Ölümcül kadının kaynağını insanın yaratılışına kadar götürebiliriz. Erkeği yoldan çıkararak yasak meyveyi elde eden kadın felaketi başlatandır. Doğurganlığı kutsal sayan anaerkil inanışa karşıt üreme ve soyu devam ettirmeyi erkeklere özgü hale getiren ataerkil inanışın ürünüdür. Batılı mitoslarda da kadın tek taraflı olarak ele alınmıştır. Erdemleri temsil eden Tanrıçaların yanında kötülük, ölüm, kıskançlık, öfke gibi olumsuzlukları temsil eden Hera, Kirke, Pandora, Sirenler, Gorgonlar, Deniz kızları, Lilith gibi Tanrıçalar ve kötücül güçler yer almaktadır. Masallarda eril söylemin vermek istediği alt mesajı temsil eden kadın örnekleri karşımıza çıkmaktadır.

Türk edebiyatında ölümcül kadın imgesinin ortaya çıkışı toplumsal gelişimle ilişkilendirilmelidir. Yazıldığı toplumun özelliklerini içinde barındıran edebi eserleri metni oluşturan toplumsal olaylar ışığında incelenmelidir.

İslamiyet öncesi dönemde sık rastlanmasa da bazı kötücül güçlerin varlığı tespit edilmiştir. Bu dönemin edebi eserlerinde de ideale ters düşen kadın karakterler karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel anlatı türlerinde de örneklerine rastladığımız bu imgenin ortaya çıkışı ise kültürel yapılanma ile ilgilidir. Kadının aile dışında var olma çabalarını tehlike olarak algılayan Tanzimat aydınları kendi modellerine uygun düşmeyen ve 'ben' (geleneksel) ile ters düşen 'öteki'yi yani ölümcül kadını yaratmışlardır. Edebiyatı insana edep öğreten bir marifet olarak tanımlayan yazarlar ölümcül kadın imgesini de ahlak dersi vermek için kullanmışlardır. Bu nedenle ölümcül kadın tipinin ortaya çıkışında ahlaki kaygının ağır bastığı görülmektedir. Edebiyatımızda ölümcül kadın Doğu-Batı karşıtlığı içinde konumlandırılmış, Doğu'yu yani gelenekseli temsil eden kadın masumluğun ve saflığın sembolü iken Batı'yı yani moderniyi temsil eden kadın kötü ve ölümcül olanın sembolü olmuştur.

Eril bakış açısındaki farklılıklar, toplumsal değişimin romana yansması ile birlikte 1860-1950 arası Türk romanlarında ölümcül kadın tipinin çeşitlendiği görülmüştür. Araştırmalarımızın da açıkça gösterdiği üzere Batı kaynaklı bir imge olan ölümcül kadın edebiyatımıza roman türü ile birlikte gelmemiştir. İlk dönem romanlarımızdaki kadın karakterlerde *Kamelyalı Kadın* gibi Batılı kötücül kadınların izine rastlansa da bu imgenin asıl çıkış noktası gelenek olmuştur. Çünkü İslamiyet öncesi eserlerden bu yana kadın kendisinden beklenen ideal rollerin dışına çıktığı an kötü ve ahlaksız olarak nitelendirilmiştir. Evrensel bir eril söylem ürünüdür. Batıda olduğu gibi ataerkil yaşam biçiminin hâkim olduğu Türk toplumunda da kadının ideal roller dışına çıkması, yaşam alanı olan evden dışarı geçmesi ve erkeklerin alanına girmeleri ile korku yaratmıştır. Bu nedenle eril çoğunluk sözlü ve yazınsal ürünlerde bu kadını kötü göstererek topluma bir alt mesaj vermeye çalışmıştır. Tanzimat romanında da geleneğin devamı olarak masum kurban tipi karşısında konumlandırılmıştır. Ancak ölümcül kadına romantik bakış açısıyla yaklaşan ve ahlak dersi vermek isteyen yazarlarımız daha çok aşkı için kıskançlık ve öfke duyan, kendisinde olmayana sahip olandan intikam almaya çalışan ahlaksız kadın tipleri yaratmışlardır. Kadının konumu ve kadın eğitimi gibi konuları savunsalar da bu karakterler üzerinden ideal anne ve eş rollerinin dışına çıkan kadının kötü olduğu alt mesajını vermeye çalışmışlardır.

Tanzimat dönemi romanlarında masum kadın karşısında şeytanlaştırılan ölümcül kadın tipi popüler edebiyatın konusu haline gelmiştir. Nâmık Kemal, Ahmet Mithat Efendi gibi yazarların kitaplarında sıklıkla karşımıza çıkan kadın tipidir.

Ölümcül kadın imgesinin edebiyatımızdaki ilk örneği Nâmık Kemal'in *İntibah* adlı eserindeki Mehpeyker karakteridir. *Hançerli Hanım Hikaye-i Garibesi* adlı halk hikâyesi ile birebir benzerlik gösteren bu romanda ölümcül kadın kurban tipinin karşıtı olarak konumlandırılmıştır. Mehpeyker genel olarak ölümcül kadın tipinin özelliklerine sahip olsa da felakete sürüklediği erkeğe âşık olması ile bu tipten biraz uzaklaşır. Çünkü ölümcül kadın imgesi sevdiği adama karşı hissiz ve

duyarsızdır. Edebiyatımıza hâkim olan romantik havadan kaynaklandığını düşündüğümüz bu aşk aynı zamanda yazarların ölümcül kadını cezalandırma şeklidir. Çünkü bu kadınlar âşık oldukları erkek ile birlikte felakete sürüklenecektir. Mehpeyker hileci kişiliği, şeytani zekâsı, Dilaşup ve Ali Bey'i ölüme sürüklemesi ile gerçek bir ölümcül kadındır.

Popüler edebiyatın ötekileştirilen bir diğer ölümcül kadını Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek* adlı eserinde yer alan Arife karakteridir. Arife, kurduğu oyundan ideal kadına olan aşkıyla kurtulan Şefik'ten ve kendinde olmayana sahip olan Raziye'den intikam almak ister. Öfke ve kıskançlık patlamasının sonucu kurduğu bu intikam planı oldukça özenli ve ayrıntılıdır. Arife, felakete sürüklediği erkeğe âşık olmaması, ölümcül kadının oyununun tüm aşamalarını başarılı bir şekilde uygulaması ile ölümcül kadın tipinin en güçlü temsillerinden biridir.

Ceylan, popüler edebiyatın üzerinden ahlak dersi verilmeye çalışılan ölümcül kadın tiplerinden biridir. Ceylan özellikle düşünceleri ile eril söyleme tehdit oluşturmaktadır. Bu nedenle diğer ölümcül kadınlardan ayrılmaktadır. Ölümcül kadının en önemli vasıfları olan dişiliğe, cazibeye ve cinsel güce sahiptir. Ancak Ceylan'ı ölümcül yapan bedeni değil düşüncelerindeki feminist söylemdir. Eril gücün simgesel alanına girdiği ve adeta onların yerine geçtiği için tehdit oluşturmaktadır.

Neyyir, sadece bedeni ile var olan bir ölümcül kadındır. Gençliği güzelliği, cazibesi ile erkeğin cinsel arzularını tatmin eder. Ölümcül olarak kodladığımız kadın tipinin bedensel bütün özelliklerini taşır. Ancak şeytani zekâsının ve müfrit duygularının eksikliği ile oldukça sığ boyutta işlenen bir ölümcül kadın olarak kalmıştır. Ahlakçılıktan uzaklaşan Servet-i Fünûn anlayışının etkisi ile cezalandırılmadan varlığını sürdürmeye devam eder.

Popüler edebiyatın bir ürünü olan ve gelenekten gelen çizgileri devam ettiren ideal karşısında ötekileştirilen ölümcül kadın tipi iyi-kötü çizgisinde ele

alınmıştır. İyiler melek boyutunda masum ve iyiysen, kötüler şeytan düzleminde günahkâr ve kötüdürler. Bu tipin en başarılı temsilleri Mehpeyker ve Arife iken en zayıf temsili Neyyir karakteridir.

1860-1950 arası Türk romanlarında en sık rastlanan ölümcül kadınlardan biri özellikle ilk dönem romanlarında popüler bir tip haline gelen ideal karşısında ötekileştirilen kadındır. Sık rastladığımız ölümcül kadın tiplerinden bir diğeri ise pragmatist (faydacı/yararcı) kadın tipidir. Bu tipin en başarılısı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* adlı eserinde kendi çıkarları için konaktaki bütün erkekleri kullanan Anjel karakteridir. Anjel, ölümcül kadının en güçlü yanlarından biri olan dişiliğini kullanarak konaktaki bütün erkeklerin sonunu getirir. Pragmatist ölümcül kadınların en belirgin özellikleri bütün bir aileyi felakete sürüklemeleridir. Bu nedenle bu tipin ikinci sıradaki başarılı örneği olarak Ferhunde karşımıza çıkmaktadır. Ali Rıza Bey'in idealleri ile çatışan aile bireylerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanarak bütün aileyi felakete sürükler.

Faydacılık doğrultusunda hareket eden kadınlardan kötücül güçlerini kuşaktan kuşağa aktarabilen kadın tipi Makbule Hanım'dır. Makbule Hanım, bütün ölümcül kadınlar arasında kötücül güçlerini bir virüs gibi yayabilen tek kadın tipidir. Makbule Hanım'ın etkisi ile *Acımak* romanında kızı Meveddet ve torunu Feriha bu kötü özelliklerin taşıyıcısı olur.

Nurper, pragmatist tipin en zayıf karakteri olsa da fiziksel özellikleri ile ölümcül kadına en çok yaklaşan karakterdir. Gözleri, göğüsleri ve kalçası ile ölümcül kadının dişiliğin cazibesini temsil eden bütün fiziksel özelliklerine sahiptir. Sadece bedeni ile var olan bir ölümcül kadın tipidir.

Edebiyatımızda en çok rastlanan ölümcül kadın tiplerinden biri olan faydacı kadınlar, eserlerde tek boyutlu olarak ele alınmıştır. Çıkarları uğruna çevirdikleri entrikalar ile ön plana çıkmaktadırlar. Karakterlerin psikolojik alt yapılarına ait derin bir söyleme rastlanmaz. Ölümcül kadın tipleri arasında hileye en çok

başvuran kadın tipi olarak dikkat çekerler. Roman sonunda bu kadının ağına düşen aile cezalandırılırken ölümcül olan cezalandırılmaz kendi çıkarı doğrultusunda hayatına yeni bir yön verir. Bu tipin en başarılı temsili olarak Anjel, en zayıf temsili olarak Nurper karakterini ele alabiliriz.

Duygu ve düşüncelerindeki müfritliğe yenik düşen kadınlar literatürde ikincil sıradadır. Belirli bir duygunun yoğunluğuna esir düşüp kötücül özellikler göstermeye başlarlar ve bu aşırılığın etkisi ile kurban olarak belirledikleri erkekleri felakete sürüklerler. Gerçek anlamda kötü değillerdir. İçinde bulundukları duygu durumunu sağlıklı bir şekilde atlatamadıkları için kötülüğe yönelirler. Diğer ölümcül kadın tiplerinden farklı olarak bir psikolojik alt yapı içerirler. Derinlemesine verilmeyen bu alt yapıda karakteri aşırılığa iten ruh çözümlemelerini görebiliriz. Tipin en başarılı örneği *Zaniyeler*'in ana karakteri Fitnat'tır. Fitnat doyumsuzluğu, erkeğe hükmettiği an ondan sıkılması, erkeklerin kendisi için intihar etmesi düşüncesinden zevk alması ve cinsel cazibesi ile tipik bir ölümcül kadındır. Diğer ölümcül kadınlardan farklı olarak erkeği bilinçli olarak kötüye sürüklemeyi. Fitnat'ın duygusal açlığını doyuramayan erkekler yaptıkları yolsuzluklar, rüşvet vb. sebepler ile felakete sürüklenirler. Ölümcül kadınlar içinde en edilgen olanı Fitnat karakteridir. İclâl bu romanın bir diğer ölümcül kadınıdır. Yüzeysel olarak işlenmiştir. Yozlaşmış yüksek tabaka erkeklerinden intikam almak amacıyla cinsel gücünü kullanır. Cinsel ilişki sırasında erkekleri zayıf düşürdüğü anı zafer kabul etmektedir.

Duygularına yenik düşen tipin ve tüm ölümcül kadın tiplerinin en zayıfı olarak Zehra karşımıza çıkmaktadır. Zehra; cilveden yoksunluğu, etkileyici bir güzelliğe sahip olmaması, erkeği etkilemek için dişiliğini kullanmaması gibi özellikleri ile ölümcül kadın tipinden uzaklaşmaktadır. Onu ölümcül yapan aşırı kıskançlığının etkisiyle çevresindekilere zarar vermesidir. İlk olarak kardeşi üzerinde gördüğümüz bu zararı daha sonra evlendiği erkeğe vermektedir. Kötü değildir hatta yaptıklarından pişmanlık duyan tek ölümcül kadındır. Yazar, Zehra'nın cazibesindeki eksikliği Ürani karakterini esere sokarak gidermeye çalışmıştır.

Ürani karakterinin cinsel çekim gücü ile Zehra'nın zekâsı birleştiğinde ortaya ideal bir ölümcül kadın tipi çıkmaktadır.

Kötülüğü hazza dönüştüren kadın tipine 1950'li yıllara kadar olan romanlarda oldukça az rastlanmaktadır. Diğer romanlarda kötülük salt bir kötülük olarak ele alınırken, bu tipin ele alındığı romanlarda kötülüğün bir arka planı vardır. Kötülükten aldıkları zevk ile dikkat çekmektedirler. Bu tipin en güçlü örneği Peyami Safa'nın *Selma ve Gölgesi* adlı romanındaki Selma karakteridir.

Selma, Türk edebiyatında ölümcül kadın temsiline en başarılı örneği olarak gösterilebilir. Daha ilk sayfalarından itibaren ölümcül özelliği vurgulanan Selma kendine âşık ettiği erkeklere ölüm korkusu ve aşk duygusunu bir arada yaşatmaktadır. Güzel ve çekici olmasının yanı sıra karanlık ve sır dolu olan bu kadın ağına düşürdüğü erkekleri bizzat öldürmektedir. Ağına düşürdüğü erkeği bizzat öldüren tek ölümcül kadın tipi Selma'dır. Güzelliğini ve cinselliğini kullanarak erkekleri büyülemesi, ölüden ve ölüm anını seyretmekten zevk alması ile gerçek anlamda kötü bir ölümcül kadındır. Selma'nın içinde yaşadığı ve romana hâkim olan gotik unsurlar da dikkat çekicidir. Selma bu özellikleri ile Anglo Sakson kültürünün yarattığı vampir özellikleri taşıyan ölümcül kadın tipi ile benzeşmektedir.

Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* adlı romanında ise edebiyatımızdaki diğer ölümcül kadın tiplerinin aksine çirkin ve kıskanç bir kadın olan Seniha'nın kötücül planlarını görürüz. Kıskançlığı Zehra ile benzeşse de kıskançlığın kaynağı yönünden farklılaşırlar. Seniha bir ölümcül kadındır ancak ölümcül kadının en güçlü silahı çekicilik ve dişilik gibi özelliklerden yoksundur. Buna rağmen yaptığı şeytani planlar ve kötülükler karşısında vicdani sorumluluk duymayan bu kadın ölümcüldür. Burada kadının ölümcüllüğünün iki zıt kutbun karşıtlığından doğduğunu görmekteyiz: Güzellik ve öteki, yani çirkinlik. Çirkin ve ihtiraslı bir kadın olan Seniha'nın kıskançlığı güzelliğe yöneliktir. Güzelliğe ve ondan kaynaklandığını düşündüğü iyiliğe karşı tepki vermektedir.

KAYNAKÇA

AHMET MİTHAT EFENDİ (2000). *Yeryüzünde Bir Melek*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

AHMET MİTHAT EFENDİ (2019). *Jön Türk*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

AKÇAY A. S. (2007). Vicdan Aynasında Kötücül: Haz ve Yaratıcılık. *Kitaplık Dergisi*, 103, 69-72.

AKDENİZ S. (2007). *Tanzimat Dönemi Edebiyatçılarının Kadın Problemine Yaklaşım Biçimleri*, http://cws.emu.edu.tr/en/conferences/2nd_int/pdf/safiye%20akdeniz, Son Erişim Tarihi: 15.06.2011.

AKTAN G. (2018). *Antik Çağ Anadolu, Yunan ve Ön Asya Medeniyetlerinin Bereket Tanrıçaları*, http://www.jasstudies.com/Makaleler/331124904_17%C3%96%C4%9Fr.%20G%C3%B6r.%20G%C3%BClser%20Aktan.pdf, Son Erişim Tarihi: 07.03.2019.

ALAY O. (2015). Türk Saz Şiirinde Erkeklerin Bakış Açısıyla Kadın. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Sayı: 41, 31-38.

ARI B. (2010). Dede Korkut Hikâyelerinde Kadın ve Çocuk Eğitimi. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı:14, 275-284.

ASLAN F. (2012). Şeyma Güngör, Türk Halk Edebiyatına Dair. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Sayı: 35, 283-285.

AYTAŞ G. (2014). *Tematik Roman İncelemeleri*. Ankara: Akçağ.

BUĞDAYCI Ç. (2005). Evvel Zaman İçinde Bir Peri Kızı Yaşarmış: Kadınların Romantik Aşk Temalı Dizilerdeki Tele-Temsili. *Varlık Dergisi*. Sayı: 1170, 13-15.

BÜYÜKGÖZE S. (2005). Anne Ben Büyüyünce Femme Fatale Olacağım. *Varlık Dergisi*, Sayı: 1170, 6-9.

ÇAKIR S. (2011). *Osmanlı Kadın Hareketi*. İstanbul: Metis.

ÇELİK Y. (derleyen) (2015). *Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesi*. Ankara: Akçağ.

ÇETİNKAYA Ü. (2008). Divan Edebiyatında Kadına Genel Bakış. *Turkish Studies*, Vol. 3/4, 279-334, <http://turkoloji.cu.edu.tr/ESKI%20TURK%20%20.pdf>, Son Erişim Tarihi: 15.06.2011.

ÇINAR A. (2018). Lilith: Yahudi Mitolojisinde Ana Tanrıça'nın Düşüş ve Şeytana Dönüşüm Serüveni. *Bilimname XXXV 2018/1*, 365-398.

DİLAÇAR A. (2003). *Kutadgu Bilig İncelemesi*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

DOĞAN A. (2018). *Tarih ve Mekân Odağında Türk Romanı İncelemeleri*. Ankara: Hece

DURSUN K. F. (2016). *Türk Tiyatrosunda Kötücül Kadınlar (1960- 1980)*. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ENİS S. (2011). *Zaniyeler*. İstanbul: İletişim.

ESEN N. (1990). *Türk Romanında Aile Kurumu (1870-1970)*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası.

ERGİN M. (derleyen) (2016). *Dede Korkut Kitabı 1-2*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

ERTOP K. (1977). *Türk Edebiyatında Seks: İnceleme*. İstanbul: Seçme Kitaplar.

ESTIN C., LAPORTE H. (2005). *Yunan ve Roma Mitolojisi* (Musa Eran, Çev.). Ankara: TÜBİTAK (1987).

FİNN R. P. (1984). *Türk Romanı (ilk Dönem 1872-1900)*. Ankara: Bilgi.

FREUD S. (2019). *Bilinçaltı*. Ankara: Dorlion.

GÖKALP ALPASLAN G. (2002). *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri.

GÜLTEPE N. (2017). *Türk Kadın Tarihine Giriş - Amazonlardan Bâciyân-ı Rûm'a*. İstanbul: Ötüken.

GÜLTEPE N. (2017). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kapı.

GÜN B. (2008). *Masallara Feminist Bir Bakış Açısı ve Cinsiyet Meseleleri*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

GÜNEŞ Aslı (2007). Melek 'Biz', Şeytan 'Öteki'. *Kitaplık Dergisi*, Sayı: 103, 73-77

GÜNTEKİN R. N. (1995). *Acımak*. İstanbul: İnkılap.

GÜNTEKİN R. N. (2005). *Yaprak Dökümü*. İstanbul: İnkılap.

GÜRPINAR H. R. (1997). *Mürebbiye*. Ankara: Özgür.

GRIMM W., GRIMM J. (1999). *Grimm Masalları*. İstanbul: Cumhuriyet.

HACİB Yusuf Has (1996). *Kutadgu Bilig*. Fikri Silahdaroğlu (Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı.

HAS ER M. (2000), *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

HEPŞEN Ö. (2010). *Tevrat, İncil ve Kuran-ı Kerim'de Kadın Bedeni*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

HESİODOS (2018). *Theogonia ~ İşler ve Günler* (Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

HOMEROS (2005). *İlyada* (Azra Erhat, A. Kadir, Çev.). İstanbul: Can.

HOMEROS (1971). *Odysseia* (Ahmet Cevat Emre, Çev.). İstanbul: Varlık.

İÇÖZ F. (2008). *Masalda Cadı: "Öteki"nin Arketipi*. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

JUNG Carl Gustav (2009). *Dört Arketip*. İstanbul: Metis.

JUNG Carl Gustav (2015). *Feminen*. İstanbul: Pinhan.

JUNG Carl Gustav (2016). *Analitik Psikoloji Sözlüğü*. İstanbul: Pinhan.

KARAAĞAÇ S. ve ALOVA E. (1995). *Latince/Türkçe Sözlük*. İstanbul: Sosyal.

KARACA Ş. (2019). *Kötücül Kadın*. Ankara: Akçağ.

KAPLAN M. (1988). *Dede Korkut Kitabı'nda Kadın, Mehmet Kaplan'dan Seçmeler I*. Ankara: KTB.

KAPLAN Mehmet (2007). *Tip Tahlilleri: Türk Edebiyatında Tipler*. İstanbul: Dergâh.

KARAY R. H. (1964). *Dişi Örümcek*. İstanbul: Çağlayan.

KAŞGARLI MAHMUD (2013). *Divanü Lûgat-it Türk*. Besim Atalay (Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu.

KEMAL N. (2006). *İntibah*. İstanbul: Bordo Siyah Klasik.

KEKEÇ N. (2014). *Ahmet Mithat Efendi'de Mizahın Toplumsal Cinsiyeti*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü.

KUDRET C. (2016). *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*. İstanbul: Kapı.

MARCH Jenny (2014). *Klasik Mitler*. İstanbul: İletişim.

MORAN B. (2010). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*. İstanbul: İletişim.

NÂBİZADE NAZIM (2007). *Zehra*. İstanbul: Balina.

ÖNCÜL K. (2008). Dede Korkut Hikâyelerinde Savaşçı Kadın Tipi ve Animus Kavramı. *Turkish Studies*, Volume 3/2, 574-581.

ÖRİK N. S. (1994). *Kıskanmak*. İstanbul: Oğlak.

ÖZKÖK S. (2007). Selma ve Gölgesi: Gotik Sakini femme fatale'in Patriark'a Tehdidi. *Kitaplık Dergisi*, Sayı: 103, 82-89.

PARLA J. (2014). *Babalar ve Oğullar*. İstanbul: İletişim.

RADLOFF W. (1995). *Manas Destanı* (Emine Gürsoy, Çev.). Ankara: Türksoy.

SAKAOĞLU S. (1999). *Masal Araştırmaları*. Ankara: Akçağ.

SAFA P. (2006). *Selma ve Gölgesi*. İstanbul: Alkım.

SARAÇ T. (2009). *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*. İstanbul: Can.

SEARS K. (2014). *Mitoloji 101/Eski Yunan ve Roma Mitolojisi Hakkında Bilmeniz Gereken Her Şey*. İstanbul: Say.

SEZER M. Ö. (2019). *Masallar ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: Kor.

SOYLU Ö. (2001). *Nahid Sırrı Örik, "Kıskanmak" ve Psikanaliz*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

SÖNMEZ ŞEN Ü. (2016). *Türk Romanında Kötülük Başlangıçtan 1950'ye*. İstanbul: Delta.

TANPINAR A. H. (2003). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.

TEZCAN N. (2011). Osmanlı-Türk Edebiyatında Aşk Mesnevilerini Şövalye Aşkı Bağlamında Okumak. *Frankofoni*, No: 23, 121-132.

UŞAKLIGİL H. Z. (1981). *Kırık Hayatlar*. İstanbul: İnkılap.

VARDAR B. (1998). *Fransız Edebiyatı*. İstanbul: Multilingual.

WILKINSON P. (2017). *Efsaneler & Mitler* (Emel Lakşe, Çev.). İstanbul: Alfa.

YEŞİLYURT T. (2003). Ahmet Mithat Efendi'nin 'Jön Türk' Romanında 'Femme Fatale' ve 'Femme Fragile'. *Hürriyet Gösteri*, Sayı: 250, 82-83.

YALÇIN A. (2017). *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*. Ankara: Akçağ.

YILDIZ I. (2001). Bülent Somay: 'kadın, kendi kendisinin ötekisidir.'. *Varlık Dergisi*, Sayı: 1122, 56-60.

Elektronik Kaynaklar

Don Juan fictional character. (t.y.). *Encyclopaedia Britannica* içinde. 6 Mayıs 2019 tarihinde <https://www.britannica.com/topic/Don-Juan-fictional-character> adresinden erişildi.

Flört. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. 14 Eylül 2019 tarihinde sozluk.gov.tr adresinden erişildi.

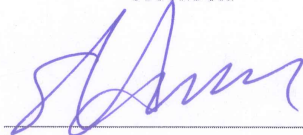
Mit. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. 14 Eylül 2019 tarihinde sozluk.gov.tr adresinden erişildi.

Örümcek ağları nasıl oluşur? (t.y.) 5 Ağustos 2019 tarihinde <https://www.biyologlar.com/orumcek-aglari-nasil-olusur-orumcek-aglarinin-ozellikleri-nelerdir-> adresinden erişildi.

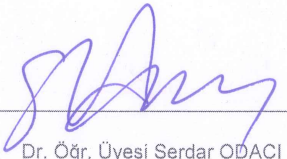
Pragmatizm. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. 14 Eylül 2019 tarihinde sozluk.gov.tr adresinden erişildi.

Yazgı. (t.y.). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri* içinde. 15 Eylül 2019 tarihinde sozluk.gov.tr adresinden erişildi.

EK 1. Orijinallik Raporu

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU		
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA		
Tarih: <u>18.09.2019</u>		
Tez Başlığı : "1860-1950 Arası Türk Romanında 'Ölümçül Kadın (Femme Fatale)' İmgesi" Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam <u>117</u>... sayfalık kısmına ilişkin, <u>18.09.2019</u> tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % <u>19</u> tür. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☒ Kaynakça hariç 3- ☐ Alıntılar hariç 4- ☒ Alıntılar dâhil 5- ☐ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.		
<table style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 60%;"> Adı Soyadı: <u>YELİZ KELLEÇİ</u> Öğrenci No: <u>N09221319</u> Anabilim Dalı: <u>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</u> Programı: <u>YENİ TÜRK EDEBİYATI</u> </td> <td style="width: 40%; text-align: right; vertical-align: top;"> Tarih ve İmza <u>18.09.2019</u>  </td> </tr> </table>	Adı Soyadı: <u>YELİZ KELLEÇİ</u> Öğrenci No: <u>N09221319</u> Anabilim Dalı: <u>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</u> Programı: <u>YENİ TÜRK EDEBİYATI</u>	Tarih ve İmza <u>18.09.2019</u> 
Adı Soyadı: <u>YELİZ KELLEÇİ</u> Öğrenci No: <u>N09221319</u> Anabilim Dalı: <u>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</u> Programı: <u>YENİ TÜRK EDEBİYATI</u>	Tarih ve İmza <u>18.09.2019</u> 	
DANIŞMAN ONAYI UYGUNDUR.  Dr. Öğr. Üyesi Serdar ODACI		

EK 2. Etik Komisyon Muafiyeti Formu

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU	
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA	
Tarih: <u>18.09.2019</u>	
Tez Başlığı: "1860-1950 Arası Türk Romanında 'Ölümcül Kadın (Femme Fatale)' İmgesi" Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim.	
Adı Soyadı: <u>YELİZ KELLEÇİ</u> Öğrenci No: <u>N09221319</u> Anabilim Dalı: <u>TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI</u> Programı: <u>YENİ TÜRK EDEBİYATI</u> Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora	Tarih ve İmza <u>18.09.2019</u> 
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> <i>Etik kurul iznine gerek yoktur.</i>  Dr. Öğr. Üyesi Serdar ODACI	
Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr	