



**L. N. TOLSTOY'UN "ŞEYTAN" ve NAMIK KEMAL'İN
"İNTİBAH" ADLI ESERLERİNİN "FEMME FATALE" İMGESİ
BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ**

Onur YILDIZ

Yüksek Lisans Tezi

Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Dr. Öğr. Üyesi Rahman ÖZDEMİR

2025

Her Hakkı Saklıdır

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RUS DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

Onur YILDIZ

L. N. TOLSTOY'UN "ŞEYTAN" ve NAMIK KEMAL'İN "İNTİBAH"
ADLI ESERLERİNİN "FEMME FATALE" İMGESİ BAĞLAMINDA
KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Dr. Öğr. Üyesi Rahman ÖZDEMİR

ERZURUM – 2025



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum " L. N. TOLSTOY'UN "ŞEYTAN" ve NAMIK KEMAL'İN "İNTİBAH" ADLI ESERLERİNİN "FEMME FATALE" İMGESİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

Tezin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

15.02.2025

ONUR YILDIZ

Aslı Islak İmzalıdır

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi **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) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz **makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış** ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı 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.**

Gizlilik dereceli tezler 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 tezlere 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.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Dr. Öğr. Üyesi Rahman ÖZDEMİR danışmanlığında, Onur YILDIZ tarafından hazırlanan bu çalışma 15/01/2025 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından Rus Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Dr. Öğr. Üyesi Rahman ÖZDEMİR

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Badegül Can EMİR

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Hadi BAK

İmza: Aslı Islak İmzalıdır

Prof. Dr. Hanifi ŞAHİN

Enstitü Müdürü

Aslı Islak İmzalıdır

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ÖN SÖZ.....	V
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

FEMME FATALE'İN KÖKENİ

1.1. FEMME FATALE'İN MİTOLOJİK VE DİNİ KÖKENLERİ: LİLİTH'TEN PANDORA'YA KADIN İMGESİNİN EVRİMİ.....	12
1.2. ATAERKİLLİĞİN YÜKSELİŞİ VE ANTİK DÖNEMDE KADIN: ANAERKİL DÜZENİN ÇÖKÜŞÜNDEN ÖTEKİLEŞTİRMEYE	23
1.3. ŞİFACI, CADI VE İŞÇİ: ORTA ÇAĞ'DAN FRANSIZ VE SANAYİ DEVRİMİ SONRASINA KADININ DEĞİŞEN ROLLERİ.....	39

İKİNCİ BÖLÜM

FEMME FATALE

2.1. FEMME FATALE: BAŞTAN ÇIKARICI VE TEHLİKELİ KADIN FİGÜRÜ	57
2.2. FEMME FATALE VE ÖTEKİ KAVRAMI	63
2.3. XIX. YÜZYIL TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMLERİ VE FEMME FATALE FİGÜRÜNÜN YÜKSELİŞİ	64
2.4. EDEBİYATTA FEMME FATALE: İKONİK FİGÜRÜN EVRİMİ.....	66
2.5. FEMME FATALE: FELSEFİ, PSİKOLOJİK VE TOPLUMSAL BİR ARKETİP	68
2.6. FEMME FATALE: SANATTA VE KÜLTÜRDE ÖLÜMCÜL KADIN	70
2.7. FİLM NOİR'DE FEMME FATALE: CAZİBENİN VE TEHDİDİN SİNEMATOGRAFİK TEMSİLİ.....	72

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**ŞEYTAN VE İNTİBAH ESERLERİNİN FEMME FATALE İMGESİ****BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ****3.1. ŞEYTAN'IN TEMEL ÖZELLİKLERİ: YAPI VE İÇERİĞE DAİR BİR****DEĞERLENDİRME75**

3.1.1. Femme Fatale Karakterin İncelenmesi 82

3.1.2. Femme Vitale Karakterin İncelenmesi 116

3.2. İNTİBAH'IN TEMEL ÖZELLİKLERİ: YAPI VE İÇERİĞE DAİR BİR**DEĞERLENDİRME 123**

3.2.1. Femme Fatale Karakterin İncelenmesi 133

3.2.2. Femme Fragile Karakterin İncelenmesi 160

3.3. STEPANİDA VE MEHPEYKER'İN FEMME FATALE KİMLİKLERİ:**ŞEYTAN VE İNTİBAH ROMANLARINDA ORTAYA ÇIKAN****PARALELLİKLER VE AYRIŞMALAR 172****SONUÇ 179****KAYNAKÇA 185****ÖZGEÇMİŞ 195**

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

L. N. TOLSTOY'UN "ŞEYTAN" ve NAMIK KEMAL'İN "İNTİBAH"
ADLI ESERLERİNİN "FEMME FATALE" İMGESİ BAĞLAMINDA
KARŞILAŞTIRMALI İNCELENMESİ

Onur YILDIZ

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Rahman ÖZDEMİR

2025, VIII+195 Sayfa

Jüri: Dr. Öğr. Üyesi Rahman ÖZDEMİR
Doç. Dr. Badegül Can EMİR
Dr. Öğr. Üyesi Hadi BAK

İnsanın yaratılışı ve kadının yaratılışı, tarih boyunca hem dini hem de felsefi bağlamda tartışılan iki temel konudur. Dini metinlerde insan, genellikle ilahi bir iradenin eseri olarak tasvir edilirken, kadının yaratılışı çoğunlukla erkeğin ardından gelen tamamlayıcı bir unsur olarak sunulur. Bu durum birçok kültürde ataerkil bir düzenin meşrulaştırılmasına zemin hazırlar ve kadını ikincil bir konuma yerleştiren yorumların ortaya çıkmasına neden olur. Bununla birlikte, felsefi ve mitolojik yaklaşımlar, kadını hem yaşamın devamını sağlayan hem de kimi zaman kötülüğün kaynağı olarak betimleyen çok yönlü bir perspektif sunmaktadır. Bu tür tasvirler, toplumların kadına ve insanın varoluşuna dair algılarında derin etkiler yaratır. Bu etkiler, edebiyat ve sanat alanında kadının nasıl temsil edildiğini de derinden şekillendirir. Mitolojik ve dini karakterlerin yanı sıra, bu temsiller, tarih boyunca kadın karakterlere atfedilen farklı rolleri ve anlamları ortaya koyar. Lilith, Havva, Medusa ve Pandora gibi karakterler, tarih boyunca kadının kötülükle özdeşleştirilmesine zemin hazırlar ve bu tema, özellikle XIX. yüzyılda *femme fatale* imgesiyle yeni bir biçim kazanır. Fransızca kökenli bir ifade olan *femme fatale*, "ölümcül kadın" anlamına gelir ve bu imge, başlangıçta Fransız edebiyatında ortaya çıkar, zamanla sinema ve resim gibi diğer sanat dallarında da etkili bir yer edinir. Giderek genişleyen bu imge, farklı kültürel bağlamlarda edebi eserlere de yansır. Bu doğrultuda, Lev Nikolayeviç Tolstoy'un *Şeytan* (Дьявол) ve Namık Kemal'in *İntibah* adlı eserleri, *femme fatale* karakterlerin toplum ve erkek kahramanlar üzerindeki etkileri açısından incelenecektir. Çalışma, karşılaştırmalı edebiyat yöntemini temel alarak feminist eleştiri, psikoanalitik eleştiri ve kültürel eleştiri yöntemleri perspektifini de kullanarak, bu eserlerde kadınların toplumsal ve ahlaki normlarla ilişkisini, benzerliklerini ve farklılıklarını ele almayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Femme fatale, Kadın, Şeytan, İntibah, Tolstoy, Namık Kemal, Karşılaştırmalı Edebiyat.

ABSTRACT

MASTER'S THESIS

A COMPARATIVE ANALYSIS OF L.N. TOLSTOY'S 'SATAN' AND NAMIK KEMAL'S 'INTIBAH' IN THE CONCEPT OF 'FEMME FATALE' IMAGE

Onur YILDIZ

Advisor: Assist. Prof. Dr. Rahman ÖZDEMİR

2025, VIII+195 Pages

Jury: Assist. Prof. Dr. Rahman ÖZDEMİR

Assoc. Prof. Dr. Badegül Can EMİR

Assist. Prof. Dr. Hadi BAK

The creation of man and woman has been a central topic of discussion throughout history, both in religious and philosophical contexts. In religious texts, humanity is often portrayed as the result of divine will, while the creation of woman is typically depicted as a complementary element following man. This interpretation has frequently legitimized patriarchal structures in various cultures, relegating women to a secondary position. Additionally, philosophical and mythological approaches offer a multifaceted perspective by portraying women both as the perpetrators of life and, at times, as the source of evil. Such representations have profoundly shaped societal perceptions of women and human existence, influencing the ways in which women are depicted in literature and art. These portrayals, encompassing mythological and religious figures, have historically attributed diverse roles and meanings to female characters. Figures such as Lilith, Eve, Medusa, and Pandora have often been associated with evil, providing a foundation for these themes, which took on a new form in the 19th century with the emergence of the femme fatale figure. The term *femme fatale*, of French origin, translates to "fatal woman" and initially emerged in French literature, later becoming a prominent theme in cinema and visual arts. This image has progressively expanded and permeated various cultural contexts, influencing literary works across different traditions. In this context, Lev Nikolayevich Tolstoy's *The Devil* (Дьявол) and Namik Kemal's *İntibah* will be analyzed with regard to the influence of femme fatale characters on society and male protagonists. Employing a comparative literary methodology, this study also incorporates feminist criticism, psychoanalytic criticism, and cultural criticism to examine the relationship of women in these works to social and moral norms, as well as the similarities and differences in their representations.

Keywords: Femme fatale, Woman, Devil, Intibah, Tolstoy, Namik Kemal, Comparative Literature.

ÖN SÖZ

Kadın temsilleri, tarih boyunca tartışmalara konu olan edebiyatın en güçlü imgelerinden biridir. Bu bağlamda, *femme fatale* imgesi, özellikle kadın cinselliği ve bağımsızlığına yönelik toplumsal algıların bir yansıması olarak, edebiyat ve sanatın birçok döneminde farklı biçimlerde ele alınmaktadır. *Femme fatale*, cazibesi ve baştan çıkarıcılığıyla toplumsal normlara meydan okur; erkeklerde hem hayranlık hem de korku uyandırır. Bu karakter, ataerkil toplumlarda genellikle bir tehdit unsuru olarak algılanır ve çoğu zaman trajik sonlarla karşılaşır. *Femme fatale* imgesi, kadınların tarihsel süreçte toplumsal sınırları aşma çabalarını ve bu çabaların toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini anlamada önemli bir araç sunar.

Bu tezde, Lev Nikolayeviç Tolstoy'un *Şeytan* ve Namık Kemal'in *İntibah* eserleri, *femme fatale* imgesi bağlamında karşılaştırmalı bir perspektifle ele alınmıştır. Çalışmada, Osmanlı ve Rus toplumlarının kadın algıları, toplumsal değer yargıları ve ahlaki normları incelenerek, iki eserin *femme fatale* karakterlerinin iç, dünyası, erkek karakterler ve toplumsal düzen üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Mehpeyker ve Stepanida, baştan çıkarıcı karakterler ve toplumsal eleştiri araçları olarak analiz edilmiştir.

“L.N. Tolstoy'un *Şeytan* ve Namık Kemal'in *İntibah* Adlı Eserlerinin *Femme Fatale* İmgesi Bağlamında Karşılaştırmalı İncelenmesi” adlı tez; giriş kısmı, *femme fatale*'in kökeni, *femme fatale*, *Şeytan* ve *İntibah* Eserlerinin *Femme Fatale* İmgesi Bağlamında Karşılaştırmalı Analizi başlıklarıyla birlikte üç ana bölüm; sonuç kısmı ve kaynakça bölümlerinden oluşmaktadır.

Tezin giriş bölümünde, edebiyatın birey ve toplum üzerindeki etkileri, karşılaştırmalı edebiyat yönteminin teorik çerçevesi detaylı bir şekilde ele alınmıştır. Birinci bölümde, kadının yaratılışı tarihsel ve mitolojik bağlamda ele alınmakta; *femme fatale* ile olan ilişkisi irdelenmektedir. İkinci bölümde, *femme fatale*'in tarihçesine değinilmekte, farklı disiplinlerdeki temsilleri incelenmektedir. Üçüncü bölümde, *İntibah* ve *Şeytan* adlı eserlerde *femme fatale* karakterlerin temsili detaylı bir şekilde ele alınmakta, bu karakterlerin eser içerisindeki varlıklarının diğer kadın karakterlerle olan ilişkileri bağlamında nasıl inşa edildiği analiz edilmektedir. Özellikle *femme fragile* ve *femme vitale* karakterlerin, *femme fatale* karakterin etkisini güçlendiren ve bu karakterlerin sebep

olduğu yıkımı belirginleştiren bir işlev üstlendikleri görölmektedir. Bu bölümde, *femme fragile* ve *femme vitale* karakterlerin, *femme fatale* karakterlere kıyasla nasıl konumlandırıldığını ve bu figürlerin metin içerisindeki işlevsel rollerini ortaya koymak amaçlanmıştır. Bölümün sonunda her iki eserdeki *femme fatale* karakterler karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Sonuç bölümünde, her iki eserde *femme fatale* karakterlerin toplumsal algılara ve bireylerin iç dünyalarına etkileri özetlenmekte, bu karakterlerin edebiyatta bir toplumsal eleştiri aracı olarak işlevine değinilmektedir.

Kaynakça bölümünde ise tezde kullanılan Türkçe, Rusça ve İngilizce yazılı kaynaklara yer verilmektedir.

“L.N. Tolstoy’un Şeytan ve Namık Kemal’in İntibah Adlı Eserlerinin *Femme Fatale* İmgesi Bağlamında Karşılaştırmalı İncelenmesi” adlı tezin hazırlanması sürecinde, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca gerek akademik gerekse manevi desteğini her zaman hissettiğim,engin bilgi birikimi ve derin akademik vizyonu ile bana yol gösteren, Rus Dili ve Edebiyatı alanındaki üstün yetkinliği ile çalışmamı zenginleştiren değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Rahman ÖZDEMİR’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, tecrübesi ve kıymetli tavsiyeleriyle çalışmama ışık tutan Arş. Gör. Dr. Özlem ÜNSAL’a, her zaman yanımda olan, kararlarımı saygıyla karşılayan ve maddi/manevi destekleriyle beni yalnız bırakmayan sevgili aileme en içten teşekkürlerimi iletmek isterim.

Tezin, edebiyatta toplumsal cinsiyet çalışmaları ve kadın temsilleri konusundaki araştırmalara katkıda bulunmasını temenni ederim.

GİRİŞ

“İnsan topluluğu kadın ve erkek denilen iki cins insandan mürekkeptir. Kabil midir ki, bu kütlenin bir parçasını ilerletelim, ötekini ihmal edelim de kütlenin bütünlüğü ilerleyebilsin? Mümkün müdür ki, bir cismin yarısı toprağa zincirlerle bağlı kaldıkça öteki kısmı göklere yükselebilsin?” - Gazi Mustafa Kemal ATATÜRK²

Edebiyat, insanlık tarihinin en eski ve en önemli ifade biçimlerinden biridir. Tarih boyunca insanlar, duygu ve düşüncelerini, hayal gücünü ve toplumsal gerçekliklerini edebi eserler aracılığıyla aktarmaktadır. Bu eserler, yazılı veya sözlü bir şekilde, bireylerin iç dünyalarını yansıttığı gibi toplumların kültürel, tarihsel ve sosyal yapılarının da izlerini taşır. Antik dönem filozoflarından Aristoteles'in “Poetika” adlı eserinde ifade ettiği gibi, edebiyat, insan doğasına özgü “taklit” (*mimesis*) eyleminin bir sonucudur ve hem bir estetik değer hem de bir anlam taşıyıcısıdır (Aristoteles, 2016:1). Bu bağlamda edebiyat, bireysel ve toplumsal belleğin bir aracı olarak insanlık tarihinin ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Edebiyatın işlevi, salt bir estetik deneyim sunmanın ötesinde, birey ve toplum arasındaki ilişkiyi kurmada önemli bir köprü görevi görmektedir (Wellek & Warren, 2011:18). Bir yandan bireyin iç dünyasını ve varoluşsal kaygılarını dile getirirken, diğer yandan kolektif bir bilinç yaratır. Alman yazar Franz Kafka'nın eserlerinde insanın modern dünyadaki yalnızlığını, Rus yazar Fyodor Mihayloviç Dostoyevski'nin romanlarında ise ahlaki ve felsefi sorgulamaları görmek mümkündür. Bu durum, edebiyatın hem bireysel bir ifade aracı hem de toplumsal eleştiri ve düşünce üretim alanı olduğunu ortaya koymaktadır (Lotman, 1992:122).

Edebiyat, farklı kültürlerin birbirlerini anlamasında da hayati bir rol oynar. Edebi eserler, bir toplumun değerlerini, inançlarını ve yaşam tarzını başka bir topluma aktararak kültürler arası bir diyalog zemini oluşturur. Antik dönem yazarlarından Homeros'un “İlyada” ve “Odysseia”sı Batı edebiyatının temel taşlarından biri olarak diğer

² Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri I-III, s.354. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Araştırma Merkezi, 5. bs., Ankara, 2006.

medeniyetler üzerinde etkili olmakta; aynı şekilde, tasavvufçu Mevlâna Celaleddin Rumi'nin eserleri de Doğu edebiyatında olduğu kadar Batı dünyasında da derin bir etki yaratmaktadır. Modern dönemde edebiyat, bir sanat formu olmanın ötesinde, disiplinlerarası bir inceleme alanı olarak da ele alınır. Edebiyatın tarih, sosyoloji, psikoloji ve felsefe gibi diğer alanlarla etkileşimi, bu alandaki araştırmaların zenginleşmesine katkıda bulunur. Bu durum, edebiyatın incelenmesi ve yorumlanmasında yeni yöntem ve yaklaşımların ortaya çıkmasına olanak tanır. Özellikle XX. yüzyılda yapısalılık, postyapısalılık ve postkolonyalizm gibi teorik yaklaşımlar, edebi eserlerin daha kapsamlı bir çerçevede analiz edilmesine olanak sağlar (Bassnett, 1993:6).

Edebiyatın evrensel doğasını kavramanın bir yolu, onu ulusal sınırların ötesinde ele almaktır. Karşılaştırmalı edebiyat, bu noktada devreye girer. Disiplin, farklı ulusal edebiyatlar arasındaki benzerlikleri, farklılıkları ve etkileşimleri analiz ederek, edebiyatın evrensel boyutlarını anlamayı hedefler. Alman yazar Goethe'nin "Dünya Edebiyatı" (*Weltliteratur*) kavramı, karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının temel taşlarından biri olarak kabul edilir ve edebi eserlerin yalnızca kendi bağlamlarında değil, başka kültürlerle etkileşim içinde değerlendirilmesi gerektiğini de vurgular (Damrosch, 2003:2). Karşılaştırmalı edebiyat, ulusal sınırların ötesine geçerek, farklı edebi gelenekler, kültürler ve tarihsel bağlamlar arasındaki ilişkileri inceleyen disiplinlerarası bir araştırma alanıdır (Enginün, 2017:16,17). Bu alan hem edebi eserleri hem de eserlerin üretildiği sosyokültürel ve tarihsel bağlamları inceler. Amerikalı karşılaştırmalı edebiyat uzmanı Edward Said (1978), karşılaştırmalı edebiyatın yalnızca metinlerarası ilişkileri incelemekle sınırlı olmadığını, edebiyatın toplumsal ve kültürel yapıların bir yansıması olarak ele alınması gerektiğini vurgular (Said, 2010:22). Disiplinin temel amacı, farklı edebiyatların ortak ve farklı yönlerini belirlemek, bu yolla kültürler arası bir diyalog geliştirmektir. Bu disiplin, edebi üretimi yerel veya ulusal bir bağlamda incelemekten ziyade, evrensel edebi ve kültürel dinamikleri ortaya koymayı hedefler. Farklı diller, gelenekler ve tarihsel bağlamlarda üretilmiş eserleri karşılaştırarak, insan deneyiminin evrensel ve yerel unsurlarını anlamaya çalışır. Bu yaklaşım, dünya edebiyatının bir parçası olarak edebi eserlerin yerini ve önemini kavrama olanağı sunar (Damrosch, 2003:3).

Karşılaştırmalı edebiyatın akademik bir disiplin olarak ortaya çıkışı, XIX. yüzyılın sonlarına dayanır. İlk olarak Fransa'da gelişen bu disiplin, başlangıçta Batı Avrupa

edebiyatlarına odaklanır. Fransız tarihçi Jules Michelet ve edebiyat tarihçisi Paul Van Tieghem gibi düşünürler, ulusal edebiyatların sınırlarını aşan bir perspektifle eserler arasındaki etkileşimleri ele alır. Bu dönemde karşılaştırmalı edebiyat, özellikle romantizm ve klasik edebiyat arasındaki ilişkiler üzerinden incelenmektedir. XX. yüzyılın başında disiplin, daha sistematik bir yapı kazanırken, Fransız ve Amerikan okulları bu alandaki yaklaşımlarında belirgin farklılıklar gösterir. Fransız okulu, tarihsel bağlam ve metinler arası ilişkileri vurgularken; Amerikan yaklaşımı daha çok kültürel ve teorik çerçevelere odaklanır. Özellikle karşılaştırmalı edebiyat eleştirmeni René Wellek'in (2011) çalışmaları, karşılaştırmalı edebiyatın metodolojik temelini genişletir. Küreselleşme süreci ile XXI. yüzyılda disiplin Batı merkezci bakış açılarından uzaklaşır, postkolonyal, feminist ve kültürel çalışmalar gibi çağdaş teorilerle daha zengin bir hale gelir.

Türkiye'de karşılaştırmalı edebiyatın gelişimi, Batı'daki benzer süreçlerden etkilenir ve Osmanlı döneminin sonlarında Batı edebiyatının çevirisi ile başlar. Tanzimat dönemiyle birlikte, Batı edebiyatı eserlerinin çevrilmesi ve incelenmesi, Türk edebiyatında yeni bir ufuk açar (Parla, 2022:13). Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi yazarlar, Fransız edebiyatından etkilenerek Türk edebiyatında modernleşme süreçlerini başlatır. Cumhuriyet döneminde karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları daha kurumsal bir boyut kazanır. 1970'lerde İstanbul Üniversitesi ve Boğaziçi Üniversitesi'nde karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinin açılması, disiplinin akademik bir alan olarak tanınmasını sağlar. Bu dönemde, özellikle Türk akademisyen Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde görülen Batı ve Doğu kültürleri arasındaki diyalog, karşılaştırmalı edebiyatın Türkiye'deki gelişiminde önemli bir yer tutar. Tanpınar, Batı edebiyatı ile Türk edebiyatı arasındaki ilişkiyi analiz ederek disiplinler arası bir perspektif sunar (Çetişli, 2011:16). Günümüzde Türkiye'de karşılaştırmalı edebiyat, edebi eserleri küresel bir bağlamda ele alarak disiplinin kapsamını genişletmektedir.

Rusya'da karşılaştırmalı edebiyatın kökenleri, Aleksandr Veselovsky'in XIX. yüzyılda geliştirdiği teorilere dayanmaktadır. Veselovsky, edebiyat türlerinin tarihsel gelişimini ve kültürler arası etkilerini inceleyerek karşılaştırmalı edebiyatın metodolojik temelini atar (Veselovsky, 1989:12). Özellikle folklor, destan ve mitlerin edebi türler üzerindeki etkilerini analiz eden Veselovsky, bu çalışmalarında edebiyatı kültürel ve tarihsel bağlamlarda ele alır. Sovyet döneminde, karşılaştırmalı edebiyat daha ideolojik

bir bağlamda ele alınır. Marksist-Leninist teorinin etkisiyle, edebi eserlerin sınıfsal mücadele bağlamında incelenmesi ön plana çıkarılır. Bu dönem boyunca Rus edebiyatının dünya edebiyatı ile ilişkileri, özellikle sosyalist ülkelerin edebiyatları ile karşılaştırmalı olarak analiz edilir. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra, Batı'daki postyapısalcı ve postkolonyal teorilerin etkisi, Rusya'da karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarını önemli ölçüde etkiler (Lotman, 1992:203). Günümüzde, Rusya'da karşılaştırmalı edebiyat, Slav edebiyatları ile dünya edebiyatları arasındaki ilişkileri incelemekle birlikte, edebi eserlerin küresel bağlamda anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Özellikle Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, Fyodor Mihayloviç Dostoyevski ve Lev Nikolayeviç Tolstoy gibi Rus yazarların dünya edebiyatına etkisi üzerine yapılan çalışmalar, bu disiplinin önemli bir araştırma alanını oluşturmaktadır.

Türkiye ve Rusya, birbirinden farklı kültürel ve tarihsel bağlamlara sahip olsa da iki ülkenin edebiyatları arasında karşılaştırmalı analiz yapılabilecek birçok ortak nokta bulunmaktadır. Bu iki ülkede de Batı edebiyatı ile yerel edebi geleneklerin ilişkisi önemli bir araştırma konusudur. Türkiye'de Tanzimat edebiyatı ile başlayan Batılılaşma süreci, Rusya'da XIX. yüzyıl Batıni eğilimlerle paralellik göstermektedir. Bu bağlamda, iki ülkenin modernleşme süreçlerinin edebiyata etkilerinin karşılaştırılması olan *tarihsel analiz*; özellikle Rusya'nın imparatorluk geçmişi ve Türkiye'nin Osmanlı mirası bağlamında edebiyatların sömürgecilik sonrası süreçteki konumunun analiz eden *postkolonyal yaklaşım*; edebi eserlerde ortak temaların -Doğu-Batı çatışması gibi- inceleyen *metinlerarası ilişkiler* gibi metodolojiler kullanılmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyat hem Türkiye hem de Rusya gibi ülkelerde edebiyatlar arası etkileşimleri analiz ederek, ulusal sınırları aşan bir perspektif sunmaktadır. Bu disiplin, kültürler arası anlayışı artırarak, edebiyatın evrensel boyutlarını keşfetme olanağı sağlamaktadır. Türk ve Rus edebiyatları arasındaki karşılaştırmalı analiz, modernleşme süreçlerinin edebiyata etkilerinin yanı sıra toplumsal yapıların ve tarihsel dönüşümlerin edebiyat üzerindeki izlerini de ele almayı gerektirir. Bu bağlamda, her iki ülkenin edebi eserlerinde toplumsal cinsiyet rolleri, özellikle de kadın temsilleri önemli bir yer tutmaktadır. Kadının tarihsel serüveni, bu temsillerin anlaşılmasında kritik bir bağlam sunar. İlk çağlarda anaerkil toplulukların doğaya dayalı düzeninde kadının üretkenliği kutsanırken, ataerkil düzenin ortaya çıkışıyla bu denge kadının toplumsal rollerini sınırlandıran bir yapı ile değişir (Lerner, 1988:76). Orta Çağ'da kadın, bir yandan şifacı ve bilge figürüyle topluma hizmet

ederken, diğ er yandan cadılık suçlamalarıyla dışlanır ve baskılanır (Federici, 2004:165). Sanayi Devrimi ile kadın emeğ i, toplumsal üretimin merkezine yerleştirilmiş olsa da kadın kimliğ i bu süreçte ekonomik bağ imlılık ve cinsiyetçi rollerle yeniden şekillendirilir (Wajcman, 1991:3).

Femme fatale imgesi, tarih boyunca kadın cinselliğ i ve iradesinin erkek egemen toplumlarda nasıl algılandığ ını ortaya koyan güçlü bir imgedir. Mitolojik ve dini kökenlere dayanan bu imge, toplumsal düzenin geleneksel sınırlarını zorlayan bir unsur olarak edebiyat ve diğ er anlatı türlerinde sıkça karşımıza çıkar. Yahudi mitolojisinde Lilith, Adem'e boyun eğmeyi reddettiğ i için cennetten sürülür ve özgürlüğ ünün bedelini yalnızlıkla öder (Zingsem, 2006:37). Bu hikâye, toplum normlarını aşan kadınların maruz kaldığ ı yaptırımları ve bağ imsızlığ ın erkek egemen düzen için nasıl bir tehdit olarak algılandığ ını gözler önüne serer. Bu bağlamda *femme fatale* karakterleri, kadınların tarihsel süreçte özgürlük arayışlarının ve toplumsal düzenle çatışmalarının simgesel bir yansımasını sunar. İnsanoğ lunun en eski anlatılarında bile *femme fatale* imgesi, cinsiyetler arasındaki güç dengelerini ve kadın cinselliğ i üzerindeki denetim ihtiyacını temsil eder (Hanson & O'Rawe, 2010:1). Bu imge, genellikle baştan çıkarıcı ve cazibeli bir karakter olarak sunulsa da toplumsal anlatılarda kaosa neden olan, düzeni tehdit eden bir güç olarak yer alır. Kadın iradesi ve bağ imsızlığ ı üzerinden şekillenen bu tehdit algısı, *femme fatale* imgesinin tehlikeli ve yıkıcı özelliklerle tasvir edilmesine neden olur (Doane, 1991:216). Bu durum, erkek egemen toplumların kadını kontrol etme çabasının bir yansımasıdır. *Femme fatale* imgesinin en eski örneklerinden biri olan Lilith, yaratılış mitoslarında Adem'e eşit olma talebiyle öne çıkar (Yonar, 2015:92). Bu talep, kadının özgürlüğ ü ve bağ imsızlığ ını temsil etmesinin yanı sıra toplumsal düzen için bir meydan okuma olarak algılanır. Lilith'in cennetten sürgünü, bireysel özgürlük ile toplumsal normlar arasındaki çatışmanın bir metaforu olarak kabul edilir (Schwartz, 1991:5). Lilith'in hikâyesi, onun yalnızca baştan çıkarıcı bir figür olmadığını, erkek egemen yapıyı sorgulayan ve bu yapının sınırlarını zorlayan bir arketip olduğ unu da gösterir. Bu nedenle Lilith, kadın cinselliğ i ve özgürlüğ üne dair tarihsel ve kültürel anlatılarda merkezi bir rol oynar. Yunan mitolojisinde ise Pandora, *femme fatale* imgesinin başka bir arketipini oluşturur. Pandora, dünyaya kötülükleri getiren kadın olarak tanımlanır ve merakı nedeniyle dünyaya acı, kıskançlık, açgözlülük gibi kötülükleri yaydığ ı düşünülür. Tanrılar tarafından merakı cezalandırılan Pandora, erkeğ i "baştan çıkarıcı" ve "felakete

sürükleyen” kadın karakterin kökenine işaret eder. Pandora, kadının bilgiye ve bağımsızlığa duyduğu arzu nedeniyle toplumun huzurunu ve ahlaki yapısını tehlikeye atan bir varlık olarak şekillendirilir (Haynes, 2023:19). Pandora’nın “yasaklı kutuyu” açması, kadının cinsel bağımsızlığı ve özgürlük arayışının toplumdaki sınırları ihlal etme potansiyelini simgeler. Mitolojik ve dini anlatılardan gelen bu imgeler, kadının erkek için tehlikeli, baştan çıkarıcı ve yıkıcı bir güç olarak konumlandırılmasının kültürel kökenlerini gösterir. *Femme fatale* temsilleri, tarih boyunca yalnızca bireyleri değil, toplumların genel ahlaki ve kültürel değerlerini tehdit eden karakterler olarak anlatılmaktadır. Orta Çağ boyunca cadı avları, bu algının tarihsel bir yansıması olarak kabul edilebilir. Cadılar, toplumun ahlaki değerlerini ihlal eden, baştan çıkarıcı ve tehlikeli kadınlar olarak tasvir edilir (Ülgen, 2024:71). Orta Çağ’daki cadı algısı, kadın cinselliği üzerindeki denetim ihtiyacını ve kadınların “düzen bozucu” olarak görülme eğilimini yansıtır (Ehrenreich & English, 2023:38). Bu bağlamda cadılar da *femme fatale* imgesinin erken dönem temsilcileri olarak değerlendirilebilir; toplumun ahlaki düzenini bozma potansiyeli taşıyan kadınlar, baskı altına alınır ve genellikle cezalandırılır.

XIX. yüzyıldan itibaren *femme fatale* imgesi, edebiyat ve sanatta belirgin bir biçimde yer almaya başlar. Gotik romanlar ve Viktorya dönemi edebiyatında *femme fatale* karakterler, kadın özgürlüğünün ve cinselliğinin kısıtlandığı toplumsal yapı içinde “aykırı” kadınlar olarak ele alınmaktadır (Adley, 2013; Harrison, 2023). Özellikle İngiliz, Fransız ve Rus edebiyatında *femme fatale* karakterler, toplumun katı ahlak kurallarına meydan okuyan, iradesini ve cinselliğini özgürce ifade eden kadınlar olarak işlenirler. Bu dönemde *femme fatale* karakterler, birer baştan çıkarıcı olmanın ötesinde, toplumun geleneksel kadın imgesine karşı bir tehdit olarak şekillenir. Bu karakterler, çoğunlukla erkeklerin kontrol edemediği bir cazibeye sahip olup, onları bir çöküşe ya da yıkıma sürükler. *Femme fatale* imgesi, modern dönemde psikoloji ve psikanaliz alanında da kendine yer bulur. Avusturyalı psikanalist Sigmund Freud’un bilinçaltı, cinsellik ve bastırılmış arzularla ilgili çalışmaları, *femme fatale* karakterlerin erkek bilinçaltında yatan korkular ve arzu nesnesi olarak nasıl şekillendiğini anlamaya katkı sağlamaktadır (Freud, 2022:31). Freud’un teorilerine göre, *femme fatale* karakterler, erkeklerin bilinçaltında bastırdıkları arzuların dışı vurumu olarak görülür. Kadınların “tehlikeli” ve “kontrol edilmesi gereken varlıklar” olarak konumlandırılması, erkeklerin içsel korkularının yansıması olarak açıklanır. Bu bağlamda, *femme fatale* karakterler, erkeğin ahlaki

sınırlarını zorlayan, onu kendisine ve topluma yabancılaştıran karakterler olarak tasvir edilir. XX. yüzyıldan itibaren feminist hareketin yükselmesiyle birlikte *femme fatale* imgesi, kadınların bağımsızlık arayışının ve toplum tarafından dayatılan sınırlara karşı direnişinin bir sembolü olarak yeniden değerlendirilir. Feminist bakış açısına göre *femme fatale* karakterler, kadının cinsel özgürlüğünü, iradesini ve bağımsızlığını ifade etme arzusunu yansıtmaktadır. Feminist teoride, *femme fatale*'in “tehlikeli” olarak görülmesi, kadının toplumsal normlara uymayan yönlerinin ve cinselliğinin patriyarkal düzen tarafından kontrol altına alınma ihtiyacını ortaya koyar (Donovan, 2021:24). Bu açıdan *femme fatale*, toplumsal cinsiyet normlarını aşan ve geleneksel kadın rollerini reddeden bir kadın tipini yansıtır. Günümüzde *femme fatale* imgesi, kadının özgürleşmesi ve kendi iradesini toplumun ahlaki sınırlarının ötesinde ifade edebilme mücadelesiyle ilişkilendirilmektedir. Ancak edebiyat ve sanatta *femme fatale* karakterlerin çoğu hâlâ yıkıcı, tehditkâr ve cezalandırılması gereken karakterler olarak görülmektedir (Kaplan, 1998:5). Toplumun ahlaki değerlerini sarsan, bireyler üzerinde yıkıcı etkilere sahip bu karakterler, ataerkil toplumun kadına yönelik korku ve önyargılarını yansıtır. Kadınların iradelerine ve bağımsızlıklarına olan bu toplumsal önyargılar, *femme fatale* imgesinin hem geçmişte hem de günümüzde çeşitli kültürel, ahlaki ve psikolojik anlamlar yüklenmesine neden olmaktadır.

Femme fatale imgesi, kadın cinselliği ve bağımsızlığının toplumda bir tehdit unsuru olarak algılandığı anlatıların sembolik bir ifadesidir. Lilith'ten Pandora'ya, Orta Çağ'ın cadılarından modern edebiyatın baştan çıkarıcı kadın karakterlerine kadar *femme fatale*, kadının toplumun ahlaki sınırlarını aşan bir güç olarak görülmesinin yansımasıdır. Ataerkil toplumsal yapı, bu imgeyi, kadınların sınırlandırılması gerektiği fikrini güçlendiren bir araç olarak kullanır. Edebiyat ve sanat alanında bu karakterlerin çoğunlukla trajik sonlarla karşılaşması, kadının toplumsal düzene karşı bir tehdit olarak görüldüğü ve bu tehdidin ortadan kaldırılması gerektiğine dair bir toplumsal refleksini yansımasıdır. *Femme fatale*, kadınların tarih boyunca bastırılmış, denetim altına alınmış ve ötekileştirilmiş yönlerini temsil eden derin sembolik bir ifade olarak edebi, mitolojik ve kültürel bir arka plana sahiptir. Sonuç olarak *femme fatale* imgesi, yalnızca bir sembol olarak kalmayıp, edebiyat ve sanatın farklı coğrafyalarda ve dönemlerde toplumsal cinsiyet rollerini ve ahlaki değerleri sorgulama aracı olmuştur. Bu bağlamda, edebi

eserler, *femme fatale* imgesini hem bireysel çatışmaların hem de toplumsal kaygıların bir yansıması olarak sunar.

Namık Kemal'in *İntibah* ve Lev Tolstoy'un *Şeytan* adlı eserleri, kadın karakterlerin edebiyatta "tehlikeli kadın" olarak tasvir edilmesinin, toplumların kadın cinselliği ve bağımsızlığına dair bakış açılarıyla ne kadar yakından ilişkili olduğunu gösteren iki önemli yapıt olarak öne çıkar. İki farklı toplum ve tarihsel bağlamda yazılmış olmalarına rağmen, her iki eserdeki *femme fatale* karakterler, cinsellik, ahlaki sınırlar ve bireysel arzular gibi konuları merkeze alarak, kadınların toplum tarafından nasıl bir tehdit unsuru olarak algılandığını yansıtır. Namık Kemal'in *İntibah* adlı eserinde yer alan Mehpeyker karakteri, Osmanlı toplumundaki kadın-erkek ilişkilerinde, özellikle de kadının toplumdaki ahlaki rolü üzerine odaklanan güçlü bir *femme fatale* örneğidir. Mehpeyker, dönemin geleneksel kadın rollerinin dışında bir kimliğe sahiptir; cinselliğini ve özgürlüğünü korkusuzca yaşar, toplumsal ahlak sınırlarını ihlal etmekten çekinmez ve kendisine çizilen geleneksel kadın rollerini benimsemez. *İntibah*'ta Mehpeyker, Ali Bey'in masumiyetini ve gençliğini kendi cazibesıyla baştan çıkararak, onu derin bir tutkuyla kendisine bağlar. Ancak Osmanlı toplumunda kadının erkek üzerinde böylesine güçlü bir etkiye sahip olması, toplumun değerleri çerçevesinde bir tehdit olarak değerlendirilir (Has-Er, 2000:22). Mehpeyker, sadece Ali Bey'in değil, toplumun normlarına göre idealize edilen makbul kadın imajının da dışında yer alır ve bu yüzden ötekileştirilir (Moran, 1999:258). Eserde Mehpeyker'in Osmanlı toplumunun ataerkil yapısını ve ahlaki değerlerini bozduğu gerekçesiyle cezalandırılması, onun *femme fatale* kimliğinin hem baştan çıkarıcı hem de düzen bozucu bir özellik taşıdığını gösterir. Tolstoy'un *Şeytan* adlı eserindeki Stepanida karakteri ise Rus toplumunun kadın cinselliğine dair algılarını ve erkeğin ruhsal zaafalarını açığa çıkaran bir *femme fatale* olarak dikkat çeker. Stepanida, erkek karakter Yevgeni'nin arzularını körükleyerek, onun ahlaki ve ruhsal dengesini sarsar. Stepanida, Yevgeni'nin sosyal statüsüne ve toplumdaki ahlaki konumuna ters düşen bir karakter olarak, onun düzenli hayatına meydan okur; Yevgeni, Stepanida'ya duyduğu saplantılı arzular nedeniyle toplumun kendisinden beklediği ahlaki sorumlulukları ihlal etmeye başlar. Tolstoy'un eserde Stepanida'yı bir *femme fatale* karakter olarak sunması, Rus toplumunun kadına bakış açısını ve ahlaki yapısını sorgulayan bir anlatı sunar. Stepanida'nın Yevgeni üzerindeki derin etkisi, toplumun kadına yönelik çekincelerini, erkeğin bireysel iradesine duyulan güven

eksikliğini ve kadının cinselliğinin bir tehdit olarak algılanışını gözler önüne serer. Tolstoy, Stepanida karakteriyle Rus toplumundaki ahlaki düzenin kadın cinselliği karşısında kırılmanlaştığını ve bireyin içsel çatışmalarının nasıl yıkıcı bir hâl aldığını vurgular. Her iki eser de toplumdaki ahlaki sınırları zorlayan kadının, erkeğin içsel dünyasında yarattığı karmaşa ve çöküş aracılığıyla *femme fatale* imgesini işleyerek toplumsal düzene eleştirel bir bakış sunar. *İntibah*’ta Mehpeyker ve *Şeytan*’da Stepanida karakterleri, toplumun değer yargılarını ihlal eden, geleneksel ahlaki kuralları sorgulayan ve erkeklerin zayıf yönlerini açığa çıkaran baştan çıkarıcı karakterler olarak ele alınır. Mehpeyker ve Stepanida, kendilerine âşık olan erkeklerin hayatında bir dönüm noktası yaratarak, onların zihinsel, ahlaki ve ruhsal dengesini bozarlar. Ancak iki karakterin de benzer etkilere sahip olmasına karşın, Mehpeyker’in Osmanlı toplumunda daha açık ve somut bir “düşüşe” neden olması, Stepanida’nın ise daha çok bireysel ve içsel bir yıkım yaratması, iki toplum arasındaki kültürel farklılıkları da gözler önüne serer. *İntibah* ve *Şeytan*, toplumların kadına yönelik beklentilerinin ne denli kısıtlayıcı olduğunu da göstermektedir. Osmanlı toplumunda kadının ahlaki sınırlar içinde, edep ve itaat çerçevesinde yaşaması beklenirken, Rus toplumunda da kadının itaatkâr ve erkeğin kontrolünde olması gerektiği inancı baskındır (Çeri, 1996; Kaşoğlu, 2021). Mehpeyker ve Stepanida, bu toplumsal beklentilerin dışında kalan ve kendi iradelerini ortaya koyan kadınlar olarak, toplum tarafından dışlanmakta ya da cezalandırılmaktadır. Bu cezalandırılma süreci, *femme fatale* karakterlerin toplumda yaratmış olduğu “ahlaki tehlike” algısının, ataerkil toplum yapısının kadınları nasıl denetim altına aldığını ve kadın cinselliğini baskı altına alma ihtiyacını gösterir (Doane, 1991:11). Böylece her iki eser de kadınların toplum içindeki özgür iradelerinin nasıl sınırlandırıldığını ve toplumsal Z yapının *femme fatale* imgesini nasıl benzer şekilde yorumladığını ve kadının toplum üzerindeki etkisini nasıl kısıtlamaya çalıştığını göstermesi açısından önemli bir yere sahiptir. Namık Kemal ve Tolstoy, kadının birey ve toplum üzerindeki etkisini cinsellik ve özgürlük bağlamında işleyerek, erkeklerin içsel dünyasındaki zaafı, toplumun kadın cinselliğine dair korkularını ve toplumsal ahlak yapısının kadın üzerindeki baskısını gözler önüne serer. Mehpeyker ve Stepanida karakterlerinin aşk ve cazibeyle başlayan etkileri, erkeklerin zihinlerinde takıntılı bir saplantıya dönüşerek onları toplumdan yabancılaştırır ve ahlaki bir yıkıma sürükler. Bu bağlamda, her iki karakter de toplumun

ahlaki sınırlarının dışında kalarak, ataerkil sistemin kadın özgürlüğüne yönelik sınırlarını ve kontrol mekanizmalarını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar.

Sonuç olarak, *İntibah* ve *Şeytan*'daki *femme fatale* karakterler, sadece bireysel birer baştan çıkarıcı olarak görülmele kalmaz, kadının bağımsız kimliğiyle toplumdaki ahlaki dengeleri sarsan semboller olarak da değerlendirilir. Her iki eser de toplumsal düzeni bozma potansiyeline sahip, baştan çıkarıcı kadın imgesinin cezalandırılmasını ve "tehlike" unsuru olarak görülmesini, kadının bireysel iradesine karşı bir tehdit olarak ele alır. Bu karşılaştırmalı inceleme, Osmanlı ve Rus toplumlarındaki toplumsal ve ahlaki normların, kadına dair algılarda nasıl şekillendiğini ve ataerkil yapının kadın karakterleri nasıl çerçevelediğini ortaya koymaktadır. Namık Kemal ve Tolstoy, farklı kültürel zeminlerden hareketle *femme fatale* karakterlerin toplumsal düzene aykırı davranışlarının cezalandırılmasını gerektiğini savunan bir edebi eleştiri ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, *İntibah* ve *Şeytan* eserlerindeki *femme fatale* karakterler, Osmanlı ve Rus toplumlarının ataerkil yapıları çerçevesinde karşılaştırmalı olarak incelenmiş ve kadın karakterlerin toplumsal algılar ile ahlaki normlar üzerindeki etkileri çok boyutlu bir perspektiften ele alınmıştır. Çalışmanın temel amacı, söz konusu karakterlerin bu iki farklı toplumda kadın cinselliğine yönelik tahakküm ve kontrol mekanizmaları bağlamında nasıl değerlendirildiğini ortaya koymaktır.

Tezde benimsenen metodoloji, temelde karşılaştırmalı edebiyat yaklaşımına dayanmakta olup, bunun yanı sıra feminist eleştiri, psikoanalitik eleştiri ve kültürel eleştiri yaklaşımlarını da içerir. Ancak bu yöntemler ayrı ayrı başlıklar altında ele alınmamış, analiz sürecinde ihtiyaç duyulan noktalarda, konuya özgü bir şekilde uygulanmıştır. Bu yaklaşım, metodolojik esneklik sağlayarak, kadın karakterlerin hem bireysel hem de toplumsal bağlamda çok yönlü bir şekilde incelenmesine olanak tanımaktadır. Böylelikle, ataerkil toplum yapılarının kadınlar üzerindeki baskıcı etkileri ile kadınların özgür iradelerini ortaya koymaya çalıştıkları durumlarda karşılaştıkları toplumsal tepkiler, farklı eleştirel perspektifler ışığında daha derinlemesine değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, tezde kadın karakterlerin çözümlemesi, Birleşmiş Milletler'in Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları (SKA) arasında yer alan Toplumsal Cinsiyet Eşitliği (Gender Equality) hedefine katkıda bulunacak şekilde bir perspektif sunmaktadır. Kadınların toplumsal bağlamda karşılaştıkları engeller ve baskılar ile bireysel varoluş mücadeleleri üzerinden yapılan bu analiz, toplumsal cinsiyet eşitliğine

yönelik farkındalığı artırmayı amaçlamaktadır. Özellikle, *femme fatale* karakterlerin bireysel özgürlük arayışlarının yanı sıra toplumsal normlarla çatışmaları, toplumsal cinsiyet eşitliğine dair tartışmaları derinleştiren önemli bir edebi araç olarak ele alınmıştır. Bu analiz, sadece kadınların ataerkil yapı içerisindeki konumunu anlamakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitliğine yönelik çözüm arayışlarına da katkı sağlamaktadır. Ayrıca çalışmada *Şeytan* adlı eserden yapılan alıntılar, eserin özgün Rusça metninden Türkçeye çevrilmiş ve bu çeviri süreci analizlere dilsel ve kültürel bir doğruluk kazandırmıştır. Bu bütüncül metodoloji, her iki eserdeki *femme fatale* karakterlerin bireysel ve toplumsal işlevlerini geniş bir perspektifle ele almayı mümkün kılmaktadır.



BİRİNCİ BÖLÜM

FEMME FATALE'İN KÖKENİ

1.1. FEMME FATALE'İN MİTOLOJİK VE DİNİ KÖKENLERİ: LİLİTH'TEN PANDORA'YA KADIN İMGESİNİN EVRİMİ

İnsanın dünya üzerindeki varlığı ve yaratılışı tarihin her döneminde merak edilen bir soru olarak karşımıza çıkar. Hem dini hem de bilimsel olarak derinlemesine ele alınan bu konu, insanın kökenine dair çeşitli teorilerin, inanç sistemlerinin ve felsefi yaklaşımların gelişmesine zemin hazırlamaktadır. Mitolojik anlatılarda tanrıların elinde şekillenen bir varlık olarak tasvir edilen insan, dini metinlerde ilahi bir iradenin eseri olarak anlatılmaktadır. Her kültür ve inanç, insanın yaratılışını kendi dünya görüşü ve değer sistemleri doğrultusunda ele almakta ve insanın kim olduğu, evrendeki yeri ve varoluşu üzerine yüzyıllardır tartışmalar gerçekleştirilmektedir.

Tarih boyunca insanın yaratılışı kadar kadının yaratılışı da sorgulanmaktadır. Mitolojik ve dini kaynaklara göre kadın, erkekten sonra yaratılır. Bilinen en eski kaynaklara göre Tanrı saf toz ve topraktan ilk insanı (Adem'i) yaratır. Tanrı, yarattığı ilk insanın tek başına olmasının iyi olmayacağına karar verir ve ona benzeyen bir eş yaratır (Zingsem, 2006:36). Yaratılan ilk kadına "Lilith" adı verilir. Kadın ve erkek cennet bahçesinde yaşamaya başladıktan kısa bir süre sonra kavga etmeye başlar. Kadın erkeğe, altında yatmak istemediğini söyler. Erkek ise kendisinin üstte olması gerektiğini ve kadının altta olması gerektiğini savunur. Kadın ise eşit olduklarını, aynı maddeden yaratıldıklarını söyler. Böylece birbirlerini anlamayı reddederler. Lilith, Adem'in kendisini anlamayacağını farkına varır ve ona yaradılıştan bahşedilen bir bilgi olan Tanrı'nın özel ismini telaffuz eder ve cennet bahçesinden göğe doğru yükselir (Zingsem, 2006:37). Bir başka anlatıya göre Lilith göğe yükselmez, Kızıl Deniz kıyısına uçar (Schwartz, 1991:12) ve orada bir mağarayı kendine ev edinir. Burada iblislerle birlikte olur ve onların çocuklarını doğurur. Günümüze kadar ulaşan bu anlatıya göre, cinler, şeytanlar ve dolayısıyla vampirler, cadılar ve kötü ruhlar Lilith'ten türer. Lilith'in kendisini terk etmesinden dolayı Adem, Tanrı'ya şikâyetinde bulunur. Tanrı da Lilith'in Adem'e dönmesini emreder ve bu vazife için Senoy, Sansenoy ve Semangeloff adında (Schwartz, 1991:5, 119) üç melek gönderir. Ancak Lilith bu emre itaat etmez. **Melekler,**

eğer dönmezse Tanrı'nın gazabı olarak günde yüz iblis yavrusunun öldürüleceğini söyler. Lilith buna kayıtsız kalır ve emre uymaz. Bu tehdit karşısında Lilith, kendisinin de bebeklerin ruhlarını kaçıracığını ve bunun için yaratıldığını söyler. Ancak üç meleğin isimlerinin yazılı olduğu bir tılsımla korunan bebek söz konusuysa zarar vermeyeceğine yemin eder. Günümüze kadar canlılığını koruyan bu anlatıdan dolayı, Yahudi yaşamında muskalar büyük bir yere ve öneme sahiptir.

Lilith efsanesinin iki temel yönü vardır: Şehvetin vücut bulmuş hali olarak Lilith, masum erkekleri günaha sürükler; çocukları yok eden bir cadı olarak vücut bulduğunda ise çaresiz bebekleri boğar (Schwartz, 1991:8). Lilith'in bu iki yönünü içeren bir masala veya anlatıya rastlanmaz. Ancak Lilith efsanesine cadı rolünün eklenmesi, Lilith arketipini en yıkıcı büyücülük türünü de içerecek şekilde genişletir. Cadılarla ilgili bu tür hikâyeler, birçok farklı folklorda olduğu gibi Yahudi folkloründe de yaygın olarak bulunur. Lilith efsanesi Yahudi demonolojisinin doğmasına da neden olur. Özellikle şeytanlarla evlilik teması Lilith efsanesinden ortaya çıkar. Bu temayı işleyen öykülerde şeytan, Lilith adını taşımaz ancak onun tüm özelliklerini taşır. Yahudilere ait VIII.-IX. yy.'lara dayanan "Midraş Tanhuma" kitabında şeytanla evliliğe dair öyküler bulunmaktadır (Schwartz, 1991:9). Daha sonraki pek çok öykünün modelini oluşturan bu öykü, iblislerle ilişkinin fuhuş ya da zina anlamına gelmediğini ileri sürer. Lilith, *femme fatale* imgesinin tarihsel ve mitolojik kökenlerini anlamada önemli bir rol oynar. *Femme fatale*, cazibesi ve çekiciliği ile erkekleri baştan çıkararak, onları tehlikeye sürükleyen ve genellikle yıkıma neden olan kadın karakterler için kullanılan bir terimdir. Bu bağlamda, Lilith'in çeşitli söylencelerdeki tasviri, *femme fatale* imgesinin erken bir örneği olarak kabul edilebilir. Lilith, Yahudi mitolojisinde ve diğer bazı kültürel anlatılarda Adem'in ilk eşi olarak ortaya çıkar. Bu anlatılara göre, Lilith Adem'le eşit yaratılır ancak Adem'e boyun eğmeyi reddeder ve bu nedenle Cennet'ten kovulur. Cennetten kovulmasının ardından Lilith, şeytani bir varlık olarak tasvir edilir. Erkekleri baştan çıkararak, rüyalarına girerek onları cezbeden ve yalnız yatan erkekleri kurban seçen bir figür olarak anlatılır. Bu eylemleriyle, Lilith, erkekler için bir tehdit haline gelir ve cinselliği ile gücünü kullanarak onları kontrol eder. Bu özellikler, Lilith'i tipik bir *femme fatale* olarak konumlandırır. Lilith'in *femme fatale* olarak tasviri, kadın cinselliğinin patriyarkal toplumlarda nasıl bir tehdit olarak algılandığını gösterir. Lilith'in bağımsızlığı ve erkeklere karşı itaatsizliği, onu tehlikeli ve şeytani bir varlık olarak şekillendirir. Bu

anlatılar, kadınların cinselliğini ve güçlerini kontrol altına almayı hedefleyen toplumların, bu tür figürleri nasıl demonize ettiğinin bir yansımasıdır. *Femme fatale* imgesi, bu bağlamda, kadınların bağımsızlık arzusunun ve cinselliğinin nasıl tehlikeli görüldüğünün bir sembolüdür. Lilith'in hikâyesi, bu imgenin en eski ve en etkili örneklerinden biridir.

Lilith, genel olarak İbrani mitolojilerinde ve hikâyelerinde geçmektedir. Bunun dışında kalan anlatılarda adı ya geçmez ya da Tanrı'ya ve Adem'e isyan ettiği için adı anılmaz. Bundan dolayı özellikle Hristiyan teolojisinde ilk kötücül ve kötü kadın olarak Havva geçmektedir. İbrani mitlerinde geçen anlatıya göre, Lilith'in geri dönmemesi üzerine Adem, cennet bahçesinde tek kalır. Adem'in tek kalmasını istemeyen Tanrı, Adem'e yeni bir eş yaratır. Adem, yeni eşinin yaratılışını seyrederek. İlk Havva olarak bilinen yeni eşi bütün güzelliğiyle karşısında durmasına rağmen, yaratılış sürecine şahit olması Adem'i tiksindirir. Bunun üzerine Tanrı ilk Havva'yı uzaklaştırır (Zingsem, 2006:38). İlk Havva'nın nerede olduğu bilinmemektedir. Tanrı, Adem için üçüncü kez eş yaratmayı dener. Bu kez Adem uyurken onun sağ tarafından aldığı kaburga kemiğiyle bir kadın yaratır. Kadına ruh vermeden önce onun saçlarını örerek ve onu Adem için süsler (Zingsem, 2006:38). Başka bir inanışa göre bu yaratılan Havva, Lilith'in basitleştirilmiş halidir. Havva'nın yaratılışı cennetten düşüşü de simgeler. Tanrı, Adem ve Havva'yı yarattıktan sonra onları cennet bahçesine yerleştirir. Adem ve Havva'nın "İyi ve Kötüyü Bilme Ağacı" haricindeki bütün ağaçların meyvelerini yemelerine izin verilir (Yonar, 2015:94). Yasak olan bu ağacın onlara ölüm getireceği söylenir. Cennet bahçesinde bulunan yılan Havva'ya, bu ağacın ölüm getirmeyeceğini aksine bilgelik getireceğini söyler ve onu kandırır. Yılanın sözlerine kanan Havva, Adem'i ikna eder ve yasak ağacın meyvesini yerler (Yonar, 2015:94). Bir başka inanışa göre, Havva'nın yılanın sözlerine kanmasının arka planında Havva'nın asi yönleri yatmaktadır. Lilith'in etkileri olarak da bilinen bu yönler, Havva'yı ilk günahı işlemeye teşvik eder. Burada yılanla Lilith bütünleşir ve Havva'yı baştan çıkarır (Zingsem, 2006:62). Yahudi mistisizmin en önemli öğretilerden biri olarak kabul edilen Kabala metinlerinden biri olan "Sohar/Zohar"a göre, Havva, Lilith'i dinlediği için lanetlenir ve onunla aynı kaderi paylaşarak nesiller boyu iblisin annesi olarak nitelendirilir. Nihayetinde o da bir iblis haline gelir. "Sohar"da geçen bir başka metne göre Havva da Lilith gibi uzun saçlara sahiptir ve erkeğine döşek olarak hizmet eder (Zingsem, 2006:63).

Adem ve Havva'nın yasağı çiğnemesinin ardından gözleri açılır ve çıırılıplak olduklarının farkına varırlar. Birbirlerinden utanarak ağacın arkasına saklanırlar. Adem ile Havva'nın yasağı çiğnediğini duyan Tanrı ise hiddetlenir ve onları cennet bahçesinden kovar. İlk günah, ilk kötülüğü de nitelemektedir. Havva'nın yapmış olduğu bu eylem neticesinde tarih ve nesiller boyunca kadın kötülüğün kaynağı olarak görülür. Havva'nın yaratılış öyküsünün başka okumaları da bulunmaktadır. Hristiyan teolojise göre Havva'nın yasak meyveyi yemesi (ister gerçek ister mecazi anlamda anlaşılınsın) yaygın olarak ilk günahı, “dünyaya ölümü ve tüm kederimizi getiren ilk itaatsizliğı” (Milton, 2007:283) ifade ettiğı düşünülür. Düşüş hikâyesine yapılan atıflar genellikle Havva'nın arketipik *femme fatale* olduğunu varsayar: Yasadışı bilgi edinmek için Adem'i ilahi olarak yasaklanmış bir eylemde kendisiyle birlikte yer alması için baştan çıkarır, böylece onu ve onunla insanlığın geri kalanını da ölüme sürükler. Kutsal Kitap alimleri bu nitelendirmeye şiddetle karşı çıkar ve özellikle XX. yy.'ın ikinci yarısından itibaren feminist akademisyenler Kutsal Kitap'ın Havva'yı baştan çıkarıcı bir kadın olarak temsil ettiğı fikrini çürütmek için bir dizi metodolojik yaklaşım kullanırlar.

XX. yy. feminizminin ilk dalgası Tanah'ın ve Hristiyan Eski Ahit'inin ilk kitabı olan “Yaratılış”ı (*תּוֹרָה*) kabul etmez. Amerikalı yazar ve feminist Kate Millett 1969'da yayınlanan “Cinsel Politika” (*Sexual Politics*) adlı eserinde, yaşamın kötülüklerini ve kederini - Cennet'in kaybı ve geri kalanı - cinselliğe yüklemek, mantıksal olarak erkeğı suçlamak olur ve böyle bir suçlama, açıkça bu dünyadaki tüm rahatsızlıkları dışıye yüklemek için tasarlanmış olan hikâyenin amacı değildir; bu nedenle ilk baştan çıkarılan ve penis tarafından kandırılan, başka bir şeye, bir yılanı dönüştürülen kadındır (Millett, 2024:95), der. İkinci dalga feminizm anlayışı ise “Yaratılış” kitabındaki hikâyeyi kadın düşmanı ataerkilliğın kötülüklerini temsil ettiğı için geri almaya çalışır. Amerikalı feminist Phylliss Tribble, Yahvist anlatının bize kim olduğumuzu (eşitlik ve karşılıklılık); bize ne olduğumuzu (baskı yaratıkları) söylediğini; ve böylece değişim için, Tanrı'nın yönetimindeki gerçek özgürlüğümüze dönüş için olasılıklar açtığını ifade eder (Tribble, 1979:121). Üçüncü dalga feminizm savunucuları ise “Yaratılış”ın ataerkillikle çok az, insanlığın oluşumuyla çok fazla ilgisi olduğunu iddia eder. Bu yaklaşım daha sonraları Hollandalı edebiyat kuramcısı Mieke Bal (1987) tarafından tartışılır ve dilbilimsel bir analize dayandırılır. Bu bağlamda, Mieke Bal'in dilbilimsel analizi, Yaratılış anlatısının farklı dönemler ve toplumsal bağlamlar içinde yeniden yorumlanabileceğini, dolayısıyla

metnin yalnızca ataerkil bir sistemin ürünü olarak değil, aynı zamanda insan doğasının karmaşıklığını ve toplumsal cinsiyet rollerinin çok katmanlı yapısını anlamak için bir araç olarak ele alınabileceğini savunur (Bal, 1985:176). Böylelikle, üçüncü dalga feminizm, “Yaratılış” hikâyesini sadece bir eleştiri nesnesi olarak değil, aynı zamanda yeniden yapılandırılabilir bir anlatı olarak benimser. Bu yaklaşım, feminizmin farklı dönemler boyunca metinlere nasıl yaklaştığını ve bu metinlerin feminist düşünce içinde nasıl bir dönüşüm geçirdiğini gözler önüne sermektedir. Dolayısıyla, “Yaratılış” anlatısına dair feminist tartışmalar, yalnızca dini ya da mitolojik bir hikâyenin eleştirisini değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin tarihsel ve kültürel anlamlarının çözümlemesini de içerir.

Kadının kötü olduğu inancı sadece dini anlatılarda geçmemektedir. Yunan mitlerinden biri olarak görülen Pandora’nın Kutusu miti kadının kötülüğüne atfedilen ilk mitlerden biri olma özelliğini taşımaktadır. Havva’nın ilk günahı işlemesinin ardından kadın ve erkek dünyaya gönderilir. İnsanın dünyaya gönderilmesinin suçlusu Havva olarak görülür ve bu yüzden tarih boyunca kadının ilk kötülüğüne atıfta bulunan mitler ve efsaneler yaratılır. Pandora’nın Kutusu miti de kadının dünyaya kötülük yaydığını anlatan mitolojik bir öyküdür. Mitin başlangıcında, dünya yalnızca erkeklere aittir. Titan Prometheus’un insanlara ateşi çalarak vermesi tanrıların kralı olan Zeus’u kızdırır. İnsanların ateşi kullanarak güçleneceğini ve tanrılara ihtiyacının azalacağını anlayan Zeus, insanları cezalandırmaya karar verir. İnsanlara büyük bir bela getirecek bir plan yapar. Zeus, Ateş ve Demirin Tanrısı Hephaistos’a dünyanın en güzel kadını yaratmasını emreder. Hephaistos, ateş ve kil kullanarak Pandora’yı yaratır. Bilgelik Tanrıçası Athena, Pandora’ya zekâ ve el sanatları yeteneklerini bahşeder; Aşk ve Güzellik Tanrıçası Afrodite ona güzellik ve çekicilik verir; Tanrıların Habercisi Hermes ise ona kurnazlık ve aldatma yeteneği verir. Böylece ilk kadın olan Pandora yaratılmış olur. Zeus, Pandora’yı Prometheus’un kardeşi Epimetheus’a gönderir. Prometheus, kardeşini Zeus’tan gelecek herhangi bir hediye kabul etmemesi konusunda uyarmasına karşın, Pandora’nın güzelliği karşısında Epimetheus bu uyarıyı unutur ve onunla evlenir. Düğün hediyesi olarak Zeus, Pandora’ya kilitli bir kutu verir ve bu kutuyu asla açmamasını söyler. Ancak Pandora, merakına yenik düşer ve kutuyu açar. Pandora’nın kutuyu açmasıyla, acı, kıskançlık, açgözlülük ve ölüm gibi tüm dertler dünyaya yayılır. Pandora, kutuyu kapatmaya çalışır; ancak kutunun içindeki bütün kötülükler çoktan kaçmış durumdadır (Haynes, 2023:20). Kutunun içinde sadece umut kalır. Bu bağlamda, Alman filozof

Friedrich Nietzsche, “umut en büyük kötülüktür, çünkü işkenceyi uzatır (Nietzsche, 2007:81)” ifadesiyle, Pandora'nın kutusunda kalan tek şeyin bile dünyadaki sıkıntılarını hafifletmekten ziyade, onları devam ettiren bir unsur olabileceğine işaret etmektedir. Nietzsche'nin bu değerlendirmesi, umut kavramını geleneksel anlamda olumlu bir değer olarak görmenin ötesine geçerek, onun insanlığın acılarını sürdüren ve trajedisini derinleştiren bir nitelik taşıyabileceğini ileri sürmektedir.

Pandora isminin etimolojisi üzerine yapılan analizler, bu ismin anlamını “her şey bahşedilmiş” olarak yorumlamanın uygun olduğunu gösterir. Bu yorum, “pan” (παν) kelimesinin “her şey” anlamına gelmesi ve “dora” (δώρα) kısmının anlamına gelen “didomi” (δίδομι) fiilinden türediği fikrine dayanır (Haynes, 2023:21). Bu bağlamda, Pandora'nın ismi, ona tanrılar tarafından her türlü güzellik ve yeteneğin bahşedildiği bir figür olarak anlaşılabilir. Ancak, dilbilimsel olarak incelendiğinde, “Pandora” ismindeki fiilin aktif bir anlam taşıdığı görülmektedir. Dolayısıyla, ismin daha doğru bir şekilde “her şeyi veren” olarak tercüme edilmesi gerekir. Bu yorum, Pandora'nın tanrılar tarafından donatılmış bir varlık olmasının ötesinde, insanlığa bir şeyler sunan ve onlara kaderlerini getiren bir figür olduğunu vurgular. Pandora'nın mitolojik bağlamdaki rolü de bu etimolojik analizi destekler niteliktedir. Pandora, kutuyu açarak dünyaya kötülükleri ve umudu getirir. Bu eylem, onu pasif bir alıcıdan ziyade, insanlık tarihinde önemli bir rol oynayan aktif bir karakter olarak konumlandırır. Dolayısıyla, Pandora isminin “her şeyi” veren anlamı, onun mitolojik rolünün ve insanlık üzerindeki etkisinin derinliğini daha iyi yansıtan bir yorum olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda, Pandora'nın ismi, onu hem tanrıların bir armağanı hem de insanlık için kaderin bir aracı olarak tanımlayan bir anlam taşır. Hesiodos'a göre Pandora yüzünden erkekler için tasasızlık çağı sonra erer (Haynes, 2023:20). Ona göre, kadın yaratılmadan önce sahip oldukları rahatlık artık olmayacaktır. Kadınla kötülük de doğmuştur. Pandora, anlatılan mitin aksine sadece kötü değildir. O, çift yönlüdür; “kalon kakon”, yani içinde hem güzel ve iyiyi, hem de çirkin ve kötüyü barındırır (Haynes, 2023:18). O, insanoğluna sadece karmaşa getirir. Pandora'nın kutusu mitinde de görüldüğü üzere Havva'nın yasak elmayı yemesi gibi Pandora'nın kutuyu açması da insanoğlunu felakete sürüklemektedir. Dolayısıyla bütün kötülüğün kaynağı olarak kadın görülmektedir.

Kadın, sadece ilk günahın taşıyıcısı olarak görülmez. Farklı mitolojik öykülerde erkekleri baştan çıkaran kadın olarak da anlatılmaktadır. Medusa miti bu öyküye örnek

olarak verilebilir. Medusa, Yunan mitolojisinin en dikkat çekici ve karmaşık figürlerinden biridir. Mitolojik anlatılarda bir yandan güzellik ve trajedi, diğer yandan korku ve güç unsurlarını bir arada barındıran bu karakter, farklı dönemlerde ve kültürlerde çeşitli anlamlar kazanır ve yeniden yorumlanır. Medusa'nın hikâyesi, sadece antik mitolojinin bir parçası olmanın ötesinde, tarih boyunca sanat, edebiyat ve felsefe gibi birçok alanda derin bir etki bırakır. Medusa, Yunan mitolojisinde Gorgonlar olarak bilinen üç kız kardeşten biridir. Bu kardeşler Stheno, Euryale ve Medusa'dır. Hesiodos'un "Theogonia" adlı eserinde, Gorgonlar deniz tanrıları Phorcys ve Ceto'nun kızları olarak tanıtılır (Haynes, 2023:90). Gorgonlar arasında yalnızca Medusa ölümlüdür; bu özellik, onun mitolojik anlatılardaki trajik sonunu hazırlayan bir faktör olarak öne çıkar. Diğer kardeşleri Stheno ve Euryale ise ölümsüzdür ve bu nedenle Medusa'dan farklı bir statüye sahiptirler.

Medusa'nın başlangıçta güzelliğiyle tanınan bir genç kız olduğu yaygın bir anlatıdır. Romalı şair Ovidius'un "Metamorphoses" adlı eserinde, Medusa'nın Athena'nın tapınağında bir rahibe olduğu ve burada deniz tanrısı Poseidon tarafından tecavüze uğradığı anlatılır (Haynes, 2023:90). Bu olay, Medusa'nın kaderini tamamen değiştiren bir dönüm noktasıdır. Athena, tapınağının kutsallığının bu şekilde ihlal edilmesine öfkelenir ve Medusa'yı cezalandırmaya karar verir. Ancak Athena'nın cezası tecavüz failine değil, mağdura yönelik olur; Medusa'nın saçlarını zehirli yılanlara dönüştürür ve ona gözlerine bakan erkekleri taşa çevirme gücünü verir. Bu noktada, Medusa bir canavara; eski güzelliği ise korkunç bir lanete dönüşür. Medusa'nın lanetli bir canavara dönüşmesi, mitolojide hem fiziksel hem de sembolik bir anlam taşır. Fiziksel olarak, Medusa artık korku saçan bir varlığa dönüşür; saçları yılanlardan oluşur ve bakışları ölüme sebep olur. Bu dönüşüm, onun toplumsal dışlanmışlığını ve yalnızlığını derinleştirir. Artık güzelliği onu cezbedici bir figür yapmaktan çıkar, tam tersine insanları ondan uzaklaştıran bir unsur haline gelir. Sembolik açıdan bakıldığında, Medusa'nın dönüşümü birçok farklı yorumlamaya açıktır. Athena'nın Medusa'yı bu şekilde cezalandırması, kadınların maruz kaldığı toplumsal adaletsizlikleri ve patriyarkal sistemin mağdur üzerindeki baskısını simgeleyebilir. Medusa, burada bir kurban olarak, başına gelen olaylar yüzünden cezalandırılan masum bir figür haline gelir. Bu durum, mitolojide sıkça rastlanan bir motif olan tanrıların insanları cezalandırmasıyla örtüşse de Medusa'nın hikâyesi bu bağlamda özellikle trajiktir. Athena, bilgelik ve adalet tanrıçası

olarak bilinirken, Medusa'nın masumiyeti yerine onu suçlaması, adaletin bile bazen yanlı olabileceğine dair bir eleştiri olarak okunabilir. Medusa'nın hikâyesindeki bir diğer önemli aşama, Yunan kahramanı Perseus tarafından öldürülmesidir. Perseus, kral Polydectes'in emriyle Medusa'nın başını getirmek üzere bir yolculuğa çıkar. Bu görev, Perseus için bir olgunlaşma ve kahramanlık göstergesi olarak sunulur. Perseus, tanrılar tarafından kendisine verilen özel silahlar ve araçlarla (Hermes'in kanatlı sandaletleri, Athena'nın yansıtıcı kalkanı ve Hades'in görünmezlik miğferi) donatılır. Bu ilahi yardımlarla Perseus, Medusa'nın mağarasına girer ve onun başını keser (Haynes, 2023:98). Medusa'nın başını kesmek için Athena'nın kalkanını kullanır; böylece doğrudan Medusa'ya bakmadan, yansımasını izleyerek onu öldürmeyi başarır. Medusa'nın başı, onun ölümünden sonra bile güçlü bir sembol olarak varlığını sürdürür. Perseus, Medusa'nın başını silah olarak kullanır; bakışlarıyla düşmanlarını taşa çevirmeye devam eden bu baş, mitolojide Gorgoneion adı verilen bir koruyucu amblem haline gelir. Gorgoneion, özellikle savaşçılar tarafından kalkanlarda ve zırhlarda kullanılarak düşmanları korkutma amacı güder. Medusa'nın başı, adaletin ve gücün bir sembolü olarak da yorumlanır; onun başını taşıyan kişi, tanrıların ve kahramanların desteğini almış olarak görülür. Medusa miti, antik Yunan mitolojisinin bir parçası olmanın ötesinde tarih boyunca çeşitli kültürel ve ideolojik bağlamlarda yeniden şekillenir ve farklı anlamlar kazanır. Medusa'nın hikâyesi, güzellikten canavarlığa, mağduriyetten güce uzanan bir dönüşüm sürecini içerir. Bu dönüşüm, onun mitolojik ve kültürel önemini daha da derinleştirir. Medusa'nın trajedisi, bir yandan tanrıların insan kaderi üzerindeki etkisini vurgularken, diğer yandan kadınların tarihsel olarak maruz kaldığı adaletsizliklerin ve güç mücadelelerinin bir sembolü haline gelir.

Mitolojiler, eski uygarlıkların kültürel, sosyal ve dini inanışlarını içeren hikâyeler ve efsanelerdir. Genellikle doğa olaylarını açıklamak, insan davranışlarını yorumlamak veya tanrıların, kahramanların ve doğüstü varlıkların hikâyelerini anlatmak amacıyla yaratılan hikâyelerdir. Mitolojik anlatılar genellikle anonimdir ve sözlü olarak nesilden nesile aktarılır. Semavi dinlerin ise Tanrı tarafından gönderildiğine inanılır. Tanrı'nın insanlara mesajını ileten bu dinler, kutsal kitaplar aracılığıyla korunur ve nesiller boyunca aktarılır. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam gibi semavi dinler, bir tek tanrıya ibadeti vurgular. Bu Tanrı'nın tüm evrenin yaratıcısı olduğuna inanılır. Kadının yaratılışı ve ontolojik varlığı hem mitolojide hem de semavi dinlerde farklı şekillerde ele alınmaktadır.

Ancak zaman içerisinde dinlerin ve mitlerin iç içe geçmesinden dolayı yaratılış hikâyelerinde benzerlikler görülmektedir.

Tevrat, Yahudi inancının temelini oluşturur. Tevrat, İbranice'de “Tora(h)” olarak adlandırılır ve “öğreti” veya “yasa” anlamına gelir. Tora, bir kutsal metin olmanın ötesinde, Tanrı'nın İsrailoğulları'na verdiği yasaların ve ahlaki kuralların kaynağı olarak kabul edilir. Yahudi cemaatlerinde Tevrat, sinagoglarda haftalık olarak okunur ve öğrenilir. Tevrat, Yahudi inancının temelini oluşturmanın yanı sıra Tanrı'nın insanlığa ve evrene dair yaratılış düzenini ortaya koyduğu bir anlatı sunar. Tevrat'ta yazılına göre Tanrı dünyayı 7 günde yaratır. İlk Gün: Tanrı, ışığı yaratarak karanlığı aydınlatır. Bugünün ışığı ve karanlığı ayırdığı ve gündüz ile geceyi oluşturduğu belirtilir (Bap 1:2-5). İkinci Gün: Tanrı, gökyüzünü yaratıp, suyu ikiye ayırır. Üstteki suyu ve alttaki suyu ayırarak gökyüzünü (veya kubbeyi) oluşturur (Bap 1: 6-8). Üçüncü Gün: Tanrı, karasal alanları suyun üstünden ayırarak kara parçalarını ortaya çıkarır. Kara üzerinde bitkileri ve ağaçları yaratır (Bap 1: 9-13) Dördüncü Gün: Tanrı, gökyüzüne güneşi, ayı ve yıldızları yaratır. Güneş, günleri ve geceyi belirlerken, ay ve yıldızlar da zamanın işaretleri olarak görev yapacaklardır (Bap 1: 14-19). Beşinci Gün: Tanrı, denizlerde ve gökyüzünde yaşayan canlıları yaratır. Balıklar, kuşlar ve diğer su hayvanları bugün yaratılır (Bap 1: 20-23). Altıncı Gün: Tanrı, kara üzerinde yaşayan hayvanları yaratır ve sonra insanı yaratır. İnsanın, Tanrı'nın “kendi suretinde” yaratıldığı belirtilir. Tanrı, insanı toprağın tozundan yaratıp ona yaşam nefesi üfler ve onu Aden adlı cennete yerleştirir (Bap 1:24-31). Yedinci Gün: Tanrı, yaratılış sürecini tamamlar ve yedinci gün dinlenerek bugünü kutsar. Bu gün, “Sabat/Şabat” olarak bilinen ve dinlenme günü olarak kabul edilen gündür (Bap 2: 1-3) (*Kitabı Mukaddes*, 1997:6). Tanrı, dünyayı ve canlıları yarattıktan sonra her canlının eşini bulmasını ister. Bütün canlılar kendisine eş bulur ancak insan kendine eş bulamaz. Ve Tanrı, Adem'in yalnız olmasının iyi olmadığına karar verir ve ona uygun bir yardımcı yaratmak üzere Adem'i derin bir uykuya yatırır. Adem uyurken, Tanrı onun kaburga kemiklerinden bir parça alır ve kadını yaratır. Kadını karşısında gören Adem, kadına “Nisa” adını verir. (*Kitabı Mukaddes*, 1997; Bap 2: 18-23:6). Tevrat'ta geçen bu yaratılış hikâyesine göre kadına hem adını hem de yaratılışı için gerekli olan malzemeyi veren Adem'dir. Ayrıca bu hikâye, tarih boyunca kadını tahakküm altında tutacak olan ataerkil zihniyet için bir dayanak noktası olacaktır. Onlara göre kadın erkekle eşit değildir ve ancak erkeğin egemenliği altında yaşayabilir.

Adem ve kadının cennetten kovulma hikâye Tevrat'ta kadının yasak ağaca yaklaşması ve meyveyi yemesi üzerine kuruludur. Bap 3'te geçen hikâyeye göre Tanrı, Adem ve kadını Aden Bahçesi'ne koyar. Tanrı, bahçenin ortasında duran ağacın dışındaki bütün ağaçların meyvelerini onlara serbest kılar. Bu ağacın meyvesini yedikleri takdirde öleceklerini söyler (*Kitabı Mukaddes*, 1997:7). Ancak Tanrı'nın yarattığı en hilekâr olan yılan kadına yaklaşır, ona yasak ağacın meyvesinin onları öldürmeyeceğini aksine her şeyi bileceklerini, adeta bir tanrı olacaklarını söyler. Yılanın bu sözlerine kanan kadın yasak ağacın meyvesini yer ve Adem'i de yemesi için ikna eder. Yasak meyveyi yedikten sonra ikisinin de gözleri açılır ve çıplak olduklarının farkına varırlar. Birbirlerinden utanarak ağacın arkasına saklanırlar. Aden Bahçesi'ndeki sesi duyan Tanrı oraya gelerek Adem'e seslenir. Tanrının sesini duyan Adem, çıplak olduğunu ve utandığını söyler. Neden çıplak olduğunu soran Tanrı'ya yanına gönderdiği kadının onu kandırdığını ve yasak meyveyi yediklerini anlatır. Tanrı, bu kez kadına neden yasak meyveyi yediğini sorar, kadın da yılanın kendisini kandırdığını söyler. Tanrı ilk olarak yılanı bütün ömrü boyunca sürünmekle cezalandırır. Kadını ise gebelikte çekeceği acı ve kocasına duyacağı arzu ile cezalandırır. Adem'i de tekrar Aden Bahçesi'ne dönünceye kadar toprakla çalışmaya mahkum eder (*Kitabı Mukaddes*, 1997:7). Dolayısıyla Tevrat'ta anlatılan cennetten düşüş hikâyesinde suçlu, kadın olarak görülür. Bu hikâye daha sonraları İncil'de de kendine yer bulacaktır.

İncil, doğrudan Tevrat'ın bir devamı değildir. Hristiyan İncil'inin Eski Ahit bölümü, büyük ölçüde Yahudi Tanah'ının metinlerini içerir. Bu, "Yaratılış"tan başlayarak birçok peygamber kitabına kadar uzanır. Hristiyanlar, Eski Ahit'i Yahudilikten miras alır ve bu kitaplar Hristiyanlıkta da kutsal kabul edilir. Yeni Ahit, Hristiyanlıkta İsa Mesih'in yaşamını, öğretilerini, havarilerinin faaliyetlerini ve erken Hristiyan topluluklarının tarihini anlatan metinlerden oluşur. Bu bölüm, Hristiyan inancının temelini oluşturur ve Eski Ahit'ten bağımsız olarak Hristiyanlık için özeldir. Yaratılış hikâyesi ve cennetten kovuluş Tevrat'takine benzer şekilde anlatılmaktadır. İncil'de farklı olarak, Korintoslulara Birinci Mektup 11:8-9'da Pavlus, kadının erkeğin bir parçası olarak yaratıldığını söyler; "Çünkü erkek kadından değil, kadın erkektendir; çünkü erkek de kadın için değil fakat kadın erkek için yaratıldı (*Kitabı Mukaddes*, 1997:177)". Bu pasajda, Pavlus, Eski Ahit'teki yaratılış anlatısına atıfta bulunarak kadının erkeğin kaburgasından yaratıldığını hatırlatır. Benzer şekilde, Timoteosa Birinci Mektup 2:13'te

de Pavlus kadının yaratılış sırasını hatırlatır: “Çünkü önce Adem, sonra Havva yaratıldı (*Kitabı Mukaddes*, 1997:218)”. Yeni Ahit'te bu tür atıflar genellikle ahlaki ve toplumsal öğretilerle bağlantılı olarak yapılır, ancak kadının yaratılışıyla ilgili orijinal bir anlatı sunulmaz. Bu konudaki bilgiler Eski Ahit'e dayanır.

İncil ve Tevrat'ın aksine Kur'an-ı Kerim cennetten kovulmanın nedeni olarak kadını görmez. Kur'an-ı Kerim'e göre Allah'ın koyduğu yasağı kadın ve erkek beraber ihlal eder. Bu yüzden cezayı da ortak çekerler. İslam kaynaklarında Hz. Havva ilk kadın, Hz. Adem'in eşi ve insan neslinin annesi olarak geçer. Havva'nın ismi Kur'an-ı Kerim'de zikredilmez, ancak birçok ayette ondan bahsedilir (Yonar, 2015:191). Kur'an-ı Kerim'de insanın yaratılışı şöyle geçmektedir: Allah, meleklerle yeryüzü için bir halife yaratacağını söyler (Kur'an-ı Kerim., n.d., Âl-i İmrân;59). “Allah, ilk başta insanı çamurdan sonra da meniden yaratır ((Kur'an-ı Kerim., n.d. Fâtır ; 11, Secde ; 7, Sâffât ; 11,Mü'min ; 67)”. Kadının yaratılışı ise şu şekilde geçmektedir: “Sizi bir tek candan (Adem'den) yaratan, ondan da yanında huzur bulsun diye eşini (Havva'yı) yaratan O'dur' (Kur'an-ı Kerim., n.d. A'râf ; 189). Ey insanlar! Sizi bir tek nefisten yaratan ve ondan da eşini yaratan ve ikisinden birçok erkekler ve kadınlar üretip yayan Rabbinizden sakının (Kur'an-ı Kerim., n.d. Nisâ ; 1). Allah sizi (önce) topraktan, sonra meniden yarattı. Sonra sizi çiftler (erkek-dişi) kıldı (Kur'an-ı Kerim., n.d., Secde ; 7)”. Kur'an-ı Kerime göre kadın ve erkek arasında bir ayrım yoktur. Allah, Kur'an-ı Kerim'de Adem ve eşini, “cennette oturun, orada istediğiniz şeylerden rahatça yiyip içiniz, ancak şu ağaca yaklaşmayın; yoksa zalimlerden olursunuz”, diye uyarır. Ancak şeytan onların aklını çeler ve yasağı çiğnemelerine neden olur. Allah da, kadın ve erkeği bir zamana kadar yeryüzünde kalmakla cezalandırır (*Kur'an-ı Kerim.*, n.d., Bakara;35-36). Kur'an-ı Kerim'e bakıldığında Allah, yeryüzüne halife olarak tayin etmek üzere insanı ve ardından eşini yaratır. Kur'an'ı Kerim'de kadının kaburga kemiğinden yaratılması söz konusu değildir. İncil ve Tevrat'ın aksine her ikisi de topraktan yaratılır.

Kutsal kitaplarda yer alan anlatılar, *femme fatale* imgesinin tarihsel ve toplumsal kökenlerine dair önemli bir zemin sunmaktadır. Bu metinlerdeki güçlü, bağımsız ya da baştan çıkarıcı kadın karakterler, çoğunlukla düzen bozucu, tehditkâr veya ayartıcı olarak resmedilerek toplumsal ahlakın sınırlarını belirlemekte bir araç işlevi görmektedir. Lilith veya Havva gibi kadınlar, itaat etmeyen ya da kendi iradesini savunan kadınların “tehlikeli” olarak nitelendirilmesine neden olmakta, kadına yönelik kültürel korkuların

ve cinsiyetçi önyargıların şekillenmesinde belirleyici rol oynamaktadır. Bu bağlamda, kutsal metinler, *femme fatale* imgesinin oluşumuna katkı sağlar; kadınların cinselliği ve bağımsızlığı üzerinden ahlaki sınırlamalar getirerek, idealize edilen kadınlık ve erkeklik normlarının korunmasına hizmet etmiş olur. Bu anlatılar, *femme fatale* imgesinin modern temsillerinde de yankı bulur, cinsiyet kimlikleri üzerine kurulu toplumsal beklentilerin tarihsel sürekliliğini vurgular.

1.2. ATAERKİLLİĞİN YÜKSELİŞİ VE ANTİK DÖNEMDE KADIN: ANAERKİL DÜZENİN ÇÖKÜŞÜNDEN ÖTEKİLEŞTİRMEYE

Anaerkil toplumlardan ataerkil toplumlara geçiş, insanlık tarihindeki karmaşık ve çok katmanlı toplumsal dönüşümler arasında önemli bir yere sahiptir ve çeşitli disiplinlerce incelenmektedir. Bu süreç, toplumsal cinsiyet rollerinin, güç ilişkilerinin ve hiyerarşik yapıların köklü bir şekilde yeniden tanımlandığı, kadınların merkezde yer aldığı topluluklardan erkek egemen bir toplum yapısına doğru evrilen bir dönüşümü ifade eder. Bu geçiş, hem cinsiyetler arası güç dengelerinin değiştirir, hem de mülkiyet, aile yapısı, din ve hukuk gibi temel toplumsal kurumların da yeniden şekillenmesini beraberinde getirir (Engels, 2003:39). Bu bağlamda, her iki karakter de toplumun ahlaki sınırlarının dışında kalarak, ataerkil sistemin kadın özgürlüğüne dair sınırlarını ve kontrol mekanizmalarını çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer.

Anaerkillik, tarihsel ve antropolojik (*insan bilimi*) bağlamda, toplumsal organizasyonun merkezinde kadınların yer aldığı, soyun ana hattan (*matrilineal*) takip edildiği ve genellikle mülkiyet, otorite ve sosyal statünün kadınlar aracılığıyla aktarıldığı bir toplum yapısını ifade eder. Bu kavram, yalnızca cinsiyet rolleri ve aile yapısı üzerinde değil, bunun yan sıra toplumsal güç dinamikleri, ekonomik ilişkiler ve kültürel normlar üzerinde de derin etkiler yaratır. Anaerkil toplumlar, kadınların liderlik pozisyonlarında bulunduğu, karar alma süreçlerinde etkin rol oynadığı ve toplumsal düzenin kadınlar üzerinden şekillendiği sosyal yapılar olarak tanımlanır (Gültepe, 2008:69). Bu bağlamda anaerkillik, insanlık tarihinin çeşitli evrelerinde ortaya çıkan, ancak zamanla ataerkil sistemlerin yükselişiyle birlikte zayıflayan veya dönüşüme uğrayan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Ataerkillik de ise toplumsal yapının merkezinde erkek yer alır. Tarımın gelişmesi ve kas gücünün, dolayısıyla da erkeğin sosyal hayatta öneminin artması sonucu anaerkillik gücünü kaybetmeye başlar. Bu olay, yüzyıllar boyu sürecek olan erkek

hegemonyasının başlangıcı sayılabilir. Erkeğin, dolayısıyla babanın rolünün ön plana çıkması sonucu soyun anneden geçtiği inancı yerini babadan (*patrilineal*) geçtiği inancına bırakır.

Eski Mezopotamya’da yazının icadı, tarih yazımı ve kayıt tutma işlevlerinin genellikle erkekler tarafından üstlenilmesine yol açar. Bunun temel nedenlerinden biri, yazının öncelikli olarak tapınaklar, saraylar ve idari mekanizmalar gibi erkek egemen kurumlarda kullanılmasıdır. Mezopotamya’da bu kurumlarda görev yapan rahipler, saray vakanüvisleri ve eğitilmiş erkekler, yazının icadıyla birlikte yazıya dayalı işleri üstlenir ve böylece yazının kullanım alanları erkeklerin hâkimiyetinde gelişir (Mieroop, 1999; Postgate, 1994; Woods, 2010). Yazılı kayıtların büyük ölçüde erkeklerin deneyimlerini ve başarılarını merkeze alması, kadınların toplumsal katkılarına ve yaşamlarının çoğu zaman göz ardı edilmesine neden olur. İnsanlığın yarısını, bazı dönemlerde daha fazlasını oluşturan kadınlar, toplumların gelişiminde ve tarihin şekillenmesinde merkezi bir role sahiptir. Kadınlar, toplumsal yaşamın devamını sağlayan bireyler olarak, toplumun değişiminde ve ilerlemesinde etkindir. Ancak bu katkılar, tarih yazımında sıklıkla görünmez kılınır. Bu durum, tarih yazımının bir geçmiş anlatısı olmanın ötesinde egemen toplumsal yapıları ve cinsiyetçi güç ilişkilerini pekiştiren bir araç olduğunu gözler önüne sermektedir. Erkeklerin perspektifinden yazılan tarih, erkeklerin başarılarını ve yaşamlarını merkeze alırken, kadınların toplum içindeki etkileri ve rolleri genellikle göz ardı edilir. Bu sistematik dışlama, tarih yazımının, toplumsal güç dinamiklerini ve cinsiyet eşitsizliğini yeniden üretmekteki rolünü açıkça ortaya koyar. Böylelikle tarih, geçmişin bir kaydı olarak toplumsal düzenin ve güç ilişkilerinin bir aynası haline gelir. Kadınların tarih yazımında yok sayılması, bu alanın iktidar ilişkileriyle nasıl şekillendiğini ve toplumsal cinsiyet eşitsizliklerinin sürdürülmesinde nasıl bir rol oynadığını anlamak için önemli bir gösterge sunar.

Ana Tanrıça, çeşitli antik kültürlerde doğurganlık, bereket, toprak ve yaşam döngüsü gibi temel kavramları temsil eden, toplumsal ve dini yapılar üzerinde derin etkileri olan ilahi bir kavram olarak karşımıza çıkar. Bu figür, Neolitik dönemde ve sonrası toplumlarda kadınların merkezi bir rol oynadığı sosyal ve dini yapıları simgelerken, doğanın döngüleri ve toplumsal düzen üzerindeki etkileriyle de dikkat çeker. Ana Tanrıça, hem doğurganlık ve kadın bedeniyle ilişkilendirilmiş kutsallığı hem de toplumsal cinsiyet rollerini ve toplumsal yapıları simgeler. Bu tanrıça figürü, erken dönem anaerkil

toplumların temelinde yer alarak, bu toplumların kadınları nasıl kutsadığını ve toplumsal hayatın merkezine yerleştirdiğini anlamamıza yardımcı olur. Tanrıçaların krallıkları, gücü ve görkemini ilk evresi, Dicle-Fırat ve Nil vadilerinde uygarlığın doğduğu döneme tarihlenmektedir. Bu bölgelerde, İ.Ö. IV. ve III. binyıllarda Tanrıça'nın ilk imgeleri, kollarında bebeği ile ayakta duran bir annelik temasıyla temsil edilir (Campbell, 2022:24). Mitolojilerde, tanrıçalar dönüşümlerin kolaylaştırıcısı ve sürecin kuşatıcı, koruyucu ve kapsayıcı yönlendiricisi olarak evrenselliklerini birçok form ve rolde göstermektedir. Erkek figürü genellikle gökyüzü olarak, dişi figür ise yeryüzü olarak tasvir edilir. Bu tasvirler Mezopotamya, Antik Yunan ve diğer antik medeniyetlerin mitolojik sistemlerinde sıklıkla rastlanır. Mezopotamya mitolojisinde gökyüzünü temsil eden tanrı Anu (veya An), en yüksek güç olarak erkek figürüyle özdeşleştirilirken; yeryüzünü temsil eden tanrıça Ki (veya Ninursag), doğurganlık ve yaşam kaynağı olarak dişi figürü temsil eder (Black & Green, 1992; Kramer, 2017). Benzer şekilde, Antik Yunan mitolojisinde Uranus gökyüzünü, Gaia ise yeryüzünü simgeler (Hesiodos vd., 2016:7). Bu simgesel ilişki, erkek figürünün daha soyut ve uzak bir kavram olan gökyüzüyle, dişi figürün ise somut ve yaşam kaynağı olan yeryüzüyle özdeşleştirilmesinin bir göstergesidir. İlk mitolojik anlatılara göre, kadim denizin derinliklerinden kozmik bir dağ yükselir. Bu denizin adı bir tanrıçanın, Nammu'nun adıyla anılmakta, dağın adı ise Enki olarak bilinmektedir. Bu bağlamda, Gök ve Yer (*En-Ki*) birleşerek hava-tanrı Enlil'i doğurur, Enlil ise göğü yukarı iter. Benzer bir hikâye, Antik Yunan mitolojisi ve edebiyatının önemli temsilcilerinden Hesiodos'un "Theogonia" adlı eserinde de yer almakta olup, burada gökyüzü Uranos'un, oğlu Kronos tarafından yeryüzü-tanrıça Gaia'dan ayrılması anlatılmaktadır. Güneydoğu Asya'nın tarımsal yapısına sahip olan Yeni Zelanda'nın Maorilerinden de benzer bir anlatı duyulmaktadır; burada gök baba Rangi, yer Papa'nın üzerinde o kadar yakın yatmaktadır ki, çocukları, tanrılar annelerinin rahminden çıkamamaktadır. Nihayetinde, orman-tanrı Tane-Mahuta sırtını annesine vererek ayaklarıyla babasını yukarı iter (Campbell, 2022:25). Erken Neolitik Çağ'da toprağı eken topluluklar için en basit Tanrıça tezahürü Toprak Ana'dır. Bu dönemde, hayat veren toprak ve hayatı besleyen toprak ile bir kadının güçleri arasında benzerlik kurulur. İlk mitolojilerde erkek figürlerin öldürmeyle dişi figürlerinin ise yaşamı meydana getirme ile bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu bağlamda, avlanma vurgusu içeren mitolojilerde erkeklere odaklanırken, toprağı ekme vurgusu taşıyan mitolojilerde kadın figürleri ön

plana çıkmaktadır. Bu durum, avcılık ve tarım odaklı mitolojilerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin anlayışları nasıl yansıttığını göstermektedir.

Günümüze ulaşan Grek ve Latin mitolojileri, bu mitolojilerde ifade edilen çoktanrılı (*politeist*) dinsel inanışlar ve bu inanışların toplumsal hayata etkileri, anaerkil ve ataerkil sistemler arasındaki çatışma ve geçişleri açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu mitolojik anlatılarda, ilk yaratıcı olarak öne çıkan figürün dişil bir karakter olan “Okyanus” olduğu dikkat çekmektedir. Okyanus, eski zamanların anaerkil tanrıça figürlerinden biri olarak, yaratıcı güçlerin ve doğanın temsili olarak kabul edilir. Olimpik kökenli politeist dinsel inanışların, yani Zeus ve panteonuna dayanan sistemin ortaya çıkmasından önce, bu tür bir Ana Tanrıça’nın var olduğu ve buna dayalı bir kadın kahramanlar dininin mevcut olduğu ileri sürülmektedir. Ancak tarihsel süreç içerisinde, erkek figürlerin kadınları egemenlikleri altına alarak, toplumsal ve dinsel düzeni ataerkil bir yapıya dönüştürdükleri belirtilmektedir (Bachofen, 1992:123,149). Anaerkil toplumlarda eşitlik, temel bir ilkedir; çünkü tüm bireyler anneler tarafından doğurulur ve dolayısıyla eşit kabul edilir. Anaerkil düzenin özü, tüm bireylerin eşit olarak değerlendirilmesini ve annenin çocuklarına eşit sevgi göstermesini öngörür. Bu bakış açısına göre, hayatın temel amacı insanların mutluluğunu sağlamak ve bu uğurda çaba harcamaktır. Bu nedenle, insan hayatı, onurlu ve değerli olarak görülür, diğer tüm şeylerin önündedir. Buna karşılık, ataerkil toplumsal düzende, eşitlik prensibinin yerini hiyerarşik bir düzen almaktadır. Ataerkil sistemde en önemli değer yargısı erdem ve itaat olarak kabul edilir. Bu sistemde toplumsal yapı, belirli bir hiyerarşiye dayanır ve bu hiyerarşi, erkeklerin egemenliğinde şekillenir. Bu dönüşüm, toplumsal normların ve dinsel inanışların değişimine, dolayısıyla da toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasına yol açar (Fromm, 2020:35,62).

Sümerler döneminde tanrıçaların toplumsal ve dini yaşamda oynadıkları rol, bu dönemin kültürel ve ritüel pratiğinin merkezinde yer almaktadır. Bu tanrıçalar, Sümerlerin dini panteonunda güçlü ve egemen figürler olarak kabul edilmektedir. Ancak Sümerlerin egemenliğinin zayıflaması ve Samilerin bölgeye hakim olmaya başlamasıyla birlikte, tanrıçaların toplumsal ve dini konumları önemli bir değişim geçirir (Gültepe, 2008:69). Samiler’in etkisiyle, tanrıçaların önemi giderek azalırken, erkek tanrıların ön planda olduğu bir dini hiyerarşi gelişir. Bu değişim süreci, tanrıçaların dinî ve kültürel alandaki rollerinin kısıtlanmasına ve erkek tanrıların egemenliğinin artmasına yol açar.

Bu dönüşüm, özellikle yazılı kaynaklarda ve ritüel uygulamalarda belirgin bir şekilde görülmektedir. İlk dönem yazılı tanrı listelerinde, tanrıçalar genellikle ilk sıralarda yer alırken zamanla bu listeleme değişir. Erkek tanrılar giderek daha fazla öne çıkmaya başlar ve tanrıçalar, bu listelerde erkek tanrılarının ardından sıralanan bir konuma düşer (Gültepe, 2008:76). Bu değişim, tanrıçalar için yaratılan ilahilerin ve edebi kompozisyonların sayısında da bir azalmaya neden olur. Tanrıçaların, kültürel ve ritüel pratiklerdeki yerleri giderek küçülür ve erkek tanrılarının egemenliğini pekiştiren bir süreç yaşanır. Buna rağmen, bazı tanrıça figürleri bu dönemde de varlıklarını sürdürür ve belirli bir kültürel bağlamda önemli rollerini korur. Sümerlerin aşk ve bereket tanrıçası İnanna, Samiler döneminde de varlığını sürdüren bir figür olarak dikkat çekmektedir. İnanna'nın varlığı, Akadlar arasında İştâr adıyla bilinmektedir ve bu tanrıça, bölgesel farklılıklara rağmen tanınmaya devam eder. Benzer şekilde, Yahudi kültüründe Astarte olarak bilinen tanrıça, Yunan mitolojisinde Afrodit adıyla anılır ve Roma döneminde Venüs olarak kabul edilir (Gültepe, 2008:69). Bu tanrıçalar, erkek tanrılarının egemen olduğu bir dinî bağlamda, belirli kültürel ve dini ritüellerde kendilerini ifade etmeye devam eder.

İlk devletlerin ortaya çıkmasıyla birlikte dinsel inançlar ve mitolojilerde meydana gelen değişimlerin sosyal evrimci ve pozitivist bir bakış açısıyla incelenmesi, anaerkil sistemden ataerkil düzene geçişin dinamiklerini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu bağlamda, ilk olarak Ana Tanrıça figürünün öneminin azaldığı, yerine erkek figürlerin ve özellikle erkek eşin öne çıktığı gözlemlenmektedir. Bu süreçte, erkek eşin egemenliği güçlenir ve zamanla erkek tanrı, Fırtına Tanrısı ile birleşerek, tanrılar ve tanrıçaların panteonunda baş tanrı konumuna yükselir (Berktaş, 2021:42). Anaerkil düzenin ataerkil düzenle değişiminde, Tanrıça figürü, yavaş yavaş eril tanrıya yerini bırakır ve bu eril tanrı giderek yeryüzündeki krallar gibi bir rol üstlenir. Sümerolog Samuel Noah Kramer bu değişikliklerin, belirli şehirler, tapınaklar ve yöneticilere bağlı olan rahiplerin artan etkisiyle ilişkili olduğunu ileri sürmektedir. Bu rahipler, evrenin yaratıcısı ve tanrılarının anası olan Nammu'nun adını tanrılar listesinden siler (Kramer, 2017:175). Fransız düşünür Michael Foucault 'un bilgi ve iktidar ilişkilerini inceleyen yaklaşımlarıyla bağlantılı olarak, bu durum, iktidarda olanların bilgiyi ve inancı yeniden şekillendirmesi olarak değerlendirilmektedir (Yapıcı, 2020:61). Bu bağlamda, ataerkil düzenin inşa sürecinde, anaerkil toplumlardan kalan semboller ve figürler, yeni toplumsal yapıların ideolojik araçları haline getirilir ya da olumsuz bir şekilde yeniden tanımlanır. Bu

değişimin çarpıcı bir örneği olarak Lilith hem bir anaerkil geleneğin kalıntısı hem de ataerkil toplumun onu baskı altına alma çabasının bir göstergesi olarak karşımıza çıkar. Feminizmin sembollerinden biri olarak kabul edilen Lilith, ataerkil toplumlar tarafından genellikle kötülüğün kaynağı olarak kabul edilir ve bu yönüyle eski bir anaerkil geleneğin baskı altına alınmış temsilcisi olarak görülür. Lilith'in mitolojik temsili, tarım topluluklarının ve ataerkil görüşlerin gelişimiyle birlikte şekillenir ve bu süreçte toplumsal ve kültürel anlamda önemli bir dönüşüm geçirir. Eski dönemlerde anaerkil toplumların sembollerinden biri olan Lilith, bu dönüşümle birlikte ataerkil ideolojiler tarafından olumsuz bir şekilde betimlenir. Ataerkil toplumlarda Lilith'in bu türden bir temsilinin benimsenmesi, kadının toplumsal rolünü ve bu rolün sınırlarını belirleyen güç dinamiklerini anlamak açısından önemlidir. Lilith, eski anaerkil geleneklerin baskı altına alınması ve yerinin erkek egemen yapılar tarafından alınması sürecinde, toplumsal normları ve güç ilişkilerini eleştirel bir şekilde yansıtan bir figür olarak ortaya çıkar (Williamson & McMenemy, 2023:206). Bu nedenle, Lilith'in mitolojik temsilinin ve ataerkil görüşlerin gelişiminin, kadınların toplumsal konumlarını ve ataerkil düzenin nasıl şekillendiğini anlamak için önemli bir tarihsel ve kültürel bağlam sunar.

Erkek, doğayı dönüştürme ve değiştirme sürecine girdiğinde, geçmişte doğa karşısında hissettiği derin korku ve acizlik duygusundan sıyrılır. Doğa, artık erkek için bir tehdit olmaktan çıkar ve onun kontrolüne tabi, yönetilebilir bir nesne haline gelir. Bu değişim, erkeğin doğayla olan ilişkisini kökten dönüştürür. Erkek, kendisini temel gerçekliğin (asıl varlığın) merkezi olarak görmeye başlar. Bu farkındalık, kadının temel olmayan, yani ikinci planda bir varlık olarak konumlanmasına ve erkek tarafından şekillendirilen doğaya tabi bir varlık olarak algılanmasına yol açar (Beauvoir, 2022:15). Bu bağlamda kadın, erkeğin “temel” varlık olarak kabul edilmesiyle birlikte, doğanın bir parçası olarak tali, yani ikincil bir konumda kalır. Erkek, kadına asli bir varlık rolü vermiş gibi görünse de, aslında bu rolü geri alarak onu yükseldiği konumdan indirir ve ona değersizleştirilen bir hizmetkâr rolü biçer (Beauvoir, 2022:15). Bu değişim, kadının toplumsal ve kültürel algısında radikal bir farklılık yaratır; kadın, “mutlak başka” olarak kalmaya devam eder. Kadının bu başkalığı, onun erkekten radikal bir biçimde farklılaştırılmış bir varlık olarak görülmesine neden olur ve erkeğe tabi olmasının meşruluğuna zemin hazırlar. Kadının bu başkalığı, erkeğin gözünde kadının varlığının “kendisi için” değil, “erkek için” ve “erkek gözünden” değerlendirilmesine yol açar.

Kadın, erkeğin yanında kıyaslanamayacak derecede farklı bir varlık olarak tanımlanır ve bu farklılık, kadının kendi doğası ile değil, erkeğin doğasıyla karşılaştırılması sonucu ortaya çıkar (Beauvoir, 2022:16). Kadının biyolojik olarak farklı olduğu, tanrılar tarafından farklı yaratıldığı görüşleri bu süreçte öne çıkar. Kadının eş ve anne rolü, onun doğasının bir gereği olarak görülür; bu roller kadının varlığını anlamlı kılacak tek işlevler olarak kabul edilir. Dolayısıyla, kadının iyiliği, iyi bir eş ve iyi bir anne olma ile sınırlı olarak değerlendirilir.

Tek tanrılı dinler, kadınların doğası, statüsü ve rolü hakkında belirli normlar oluştururken, bu normların temelinde Eski Mezopotamya'dan itibaren gelişen ataerkil toplum yapılarının değerleri yer alır. Ataerkil sistemlerin tarihsel süreçte güç kazanmasıyla birlikte, erkeklerin kadınları ve özellikle de kadın bedenini denetleme hakkı geniş çapta kabul görür (Lerner, 1988:77). Bu denetim, kadınların ve erkeklerin yalnızca biyolojik farklılıklarıyla değil; aynı zamanda ihtiyaçları, yetenekleri ve işlevleriyle de ayrıldığı fikrine dayandırılır. Ataerkil sistemlerde, erkekler doğal olarak daha güçlü ve akılcı kabul edilirken, kadınların duygusal olarak dengesiz ve akıl yürütme kapasitesinin sınırlı olduğu varsayılır (Berktaş, 2021:32). Bu durum, erkeklerin siyasal ve kamusal alanda egemenliğini, kadınların ise bu alanların dışında tutulmasını meşrulaştırır. Kadınların çocuk doğurma ve türün yeniden üretilmesi işlevine indirgenmesi, ataerkil toplumlarda erkeklerin rasyonel zihinsel yetenekleriyle dünyayı yorumlama ve düzenleme rollerine üstünlük tanınmasına yol açar (Lerner, 1988:78). Bu bağlamda erkekler, insanlık için kalıcı olan "ölümsüz kültür ürünleri" (bilim, sanat ve felsefe gibi alanlarda soyut, evrensel ve geleceğe yönelik eserler) yaratırken, kadınlar biyolojik rollerine bağlı kalarak "ölümlü bedenler" üretmekle sınırlandırılır (Berktaş, 2021:32). Toplumsal düzende erkeklerin aşkın etkinliklerle ilişkilendirilmesi, kadınların ise içkin etkinliklerle sınırlandırılması, bu ataerkil hiyerarşinin devamlılığını sağlar (Ortner, 1974:84). Aşkın etkinlikler, bireyin ya da toplumun maddi ve somut ihtiyaçlarının ötesine geçerek soyut düşünce, kültür yaratma, bilim ve siyaset gibi alanlarda üretim yapmasını ifade eder. Bu etkinlikler, genellikle evrensel veya kalıcı eserler yaratmakla ilişkilendirilir ve erkeklerin tarihsel olarak bu tür etkinliklere daha uygun olduğu varsayılır. Buna karşılık, içkin etkinlikler, bireyin gündelik yaşamla ve fiziksel ihtiyaçlarla sınırlı kalmasını ifade eder. Kadınların doğurganlık, çocuk yetiştirme, ev işleri ve aile içi düzenin sağlanması gibi toplumsal rollerle özdeşleştirilmesi, onların bu türden içkin

etkinliklerle sınırlandırılmasına yol açar. Bu anlayışa göre erkekler soyut düşüncelerle dünyayı şekillendirirken, kadınlar gündelik yaşamın yeniden üretimiyle ilgilenir; bu da ataerkil toplumlarda erkek rollerinin daha üstün kabul edilmesine yol açar. Erkeklerin kadın cinselliği ve üreme yetilerini denetleme hakkının meşrulaştırılması, toplumsal ve dini düzenin güçlendirilmesinde önemli bir rol oynar (Lerner, 1988:80). Erkekler, insanlar ile Tanrı arasında dolayım sağlayan bireyler olarak görülürken, kadınların Tanrı'ya ancak erkek aracılığıyla ulaşabileceği fikri benimsenir. Bu tür normlar ataerkil sistemlerin pekiştirilmesine ve erkeklerin siyasi, ekonomik ve kültürel üstünlüklerini sürdürmesine hizmet eder (Berkday, 2021; Ruether, 1993).

Dişil ve eril arasındaki kopukluğun kökeni, genellikle mülkiyet hakkı ve üretim süreçleriyle ilişkilendirilse de bu kopukluk pek çok dini ve siyasi sistem tarafından bilinçli bir şekilde genişletilir. İncil'de Yaratılış 3:16'da geçen, erkeklerin kadınlar üzerinde egemenlik kurmaları gerektiğine dair ifadeler, ilahi bir buyruk değil, ataerkil bir propaganda olarak değerlendirilmektedir (Murdock, 2023:234). Bu tür ifadeler, Batı dinleri tarafından erkek cinsinin üstünlüğünü pekiştirmek ve kadınları ruhsal, siyasi ve ekonomik alanlarda seslerini yükseltmekten alıkoymak amacıyla kullanılır. Dini metinlerde ve öğretilerde kadınların suçlanması ve toplumsal rollerinin kısıtlanması, bu sistemlerin erkek egemenliğini sürdürme stratejilerinin bir parçası olarak görülmektedir. Adem ile Havva'nın Cennet Bahçesi'nden kovulmasının sebebi olarak kabul edilen İlk Günah, dördüncü yüzyıldan itibaren, özellikle Hippoly Augustinus olarak da bilinen Hristiyan filozof ve tanrıbilimci Augustine döneminde, büyük bir önem kazanır (Murdock, 2023:234). İlk Günah'ın anlatısı, sadece dini bir efsane değildir, bunun ötesinde ataerkil yapıları destekleyen ve güçlendiren bir araç olarak da işlev görmektedir. Teolog Matthew Fox, İlk Günah'ın, imparatorluk kuranların, köle tacirlerinin ve genel olarak ataerkil kültürün elini güçlendirdiğini; böldüğünü ve bu sayede yönettiğini ifade eder. Yine ona göre, kişi, düşüncelerini duygularına, bedenini ruhuna, siyasi erkini kişisel çıkarlarına, insanları ise dünyaya, hayvanlara ve genel olarak doğaya karşı kışkırtır (Murdock, 2023:234). Fox'un bu yorumu, İlk Günah'ın sadece dini bir anlatı olmadığını, aynı zamanda toplumsal yapıları ve güç ilişkilerini şekillendiren bir mekanizma olarak işlediğini öne sürmektedir. Bu bağlamda, dişil ve eril arasındaki kopukluk, sadece bireysel ilişkilerde değil, toplumsal ve kültürel düzeyde de derin etkiler yaratır. Ataerkil sistemler, kadınların toplumsal, ruhsal ve ekonomik alanlardaki rollerini sınırlandırarak

erkek egemenliğini pekiştirir ve bu egemenliğin sürekliliğini sağlar. Dolayısıyla, bu sistemlerin tarihsel ve kültürel bağlamda nasıl işlediğini anlamak, toplumsal cinsiyet ilişkilerini ve güç dinamiklerini derinlemesine kavramak açısından önem arz etmektedir.

Antik dönem, insanlığın kolektif bilinç ve kültürel birikimlerinin temellerini atan, farklı coğrafyalarda gelişen medeniyetlerin karmaşık sosyal, politik ve dini yapılar oluşturduğu, bilim, sanat, felsefe ve hukuk gibi alanlarda kaydedilen ilerlemelerle modern dünyanın entelektüel mirasının biçimlenmesine önemli katkılarda bulunan bir zaman dilimini kapsar. Bu dönemde, kadının toplumsal rolü ve konumu da farklı medeniyetler içinde çeşitlilik gösteren bir yapıya sahip olup hem mitolojik hem de gerçek hayattaki temsilleriyle tarihsel gelişim üzerinde derin etkiler bırakır. Mezopotamya'nın tanrıçaları, Antik Mısır'ın güçlü kraliçeleri, Yunan mitolojisinin karmaşık dişil figürleri ve Roma hukukunun kadına bakışı, antik çağın kadın imgesini şekillendiren unsurlar arasında yer alır. Kadının hem yaratıcı hem de yıkıcı güç olarak tasvir edildiği bu dönem, feminist eleştiri ve kadın çalışmaları için zengin bir kaynak teşkil ederken, modern toplumdaki kadın kimliğinin tarihsel köklerini anlamak açısından da derinlemesine analizleri gerektirmektedir. Yaratılış mitleri ve hikâyelerinin etkisiyle bu dönemde kadın “öteki” olarak tanımlanmaktadır. Bilim, felsefe, matematik ve birçok alanda ilerleme kaydedilen bu dönemde kadına atfedilen değer bir o kadar geri durumdadır. Bu dönemde kadın bir suçlama veya övgüye bahis konusu olmamalıdır. Dönemin ideal kadını sessiz olmalı, varlığıyla kimseyi rahatsız etmemelidir (Haynes, 2023:103).

Latince “fides” yani “inanç” anlamına gelen “F” ve “daha az” anlamına gelen “minus” kelimelerinden türeyen “Femina” sözcüğü, “daha az inancı olan” şeklinde tanımlanmaktadır (Zingsem, 2006:161). Antik dönem düşüncesinde, kadının daha az inançlı olduğuna, dolayısıyla daha zayıf, kolay kandırılabilir ve aldatılabilir bir varlık olduğuna inanılmaktadır. Bu düşünce toplumsal ve kültürel yapılar içinde kadının yerini ve rolünü belirlemede önemli bir faktördür. Kadının bu şekilde tanımlanması, yalnızca dilsel bir yapı olarak kalmaz, aynı zamanda mitolojideki dişil figürlerin temsillerinde, hukuksal düzenlemelerde ve günlük yaşamdaki toplumsal cinsiyet rollerinde de etkisini gösterir. Bu etimolojik köken, kadının tarih boyunca maruz kaldığı ayrımcılığın ve ona yüklenen olumsuz niteliklerin anlaşılmasında önemli bir ipucu sunar. Yunan mitolojisinde sıkça rastlanan, insan kadınları cinsel ilişkiye zorlayan erkek tanrılar, sadece mitolojik hikâyeler olmanın ötesinde bu mitosların yansıttığı toplumsal dinamiklerin ve cinsiyet

ilişkilerinin birer göstergesi olarak da ele alınabilir. Arkeolog ve dilbilimci Sue Rollin'in de belirttiği gibi, bu “tanrısal tecavüz” vakaları, antik Yunan toplumunda erkeklerin kadınlar üzerindeki denetimini kurma yöntemlerinin tanrılar aracılığıyla kutsanması ve meşrulaştırılması olarak yorumlanabilir (Aktaran:Berktaş, 2022:141). Tanrıların bu tür eylemleri, toplumsal yapıda erkek egemenliğinin ve özellikle tecavüzün bir kontrol aracı olarak kullanılmasının mitolojik bir izdüşümü olabilir.

Kadının doğa ile özellikle doğanın karanlık ve kontrol edilemeyen yönleriyle ilişkilendirilmesi, Antik Yunan'a özgü bir durum olmaktan ziyade, uygarlık tarihinin başlangıcından beri süregelen bir olgudur. Eski Mezopotamya'da, uygarlığın ideallerine karşıt olarak kurgulanan dişi cadılar, bu tür bir ilişkilendirmenin erken örneklerini sunar. Bu figürler, stepler, dağlar ve yer altı dünyası gibi Mezopotamya toplumunun denetimi dışında kalan alanlarla bağlantılı olarak görülür ve bu alanlar, “uygar” Mezopotamyalılar için tehditkâr, tehlikeli ve kontrol edilemezdir. Bu bağlamda, kadının uygarlığın sınırlarının ötesinde, doğanın karanlık ve bilinmeyen yönleriyle özdeşleştirilmesi hem toplumsal hem de kültürel anlamda kadına yönelik korkuların ve onun denetim altına alınma çabalarının bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Bu tür mitolojik anlatılar ve toplumsal yapılar, kadınların tarih boyunca maruz kaldığı baskıların ve ayrımcılıkların kökenini anlamada kritik bir rol oynar. Ayrıca, kadının doğa ile özdeşleştirilmesi, kadına yönelik olumsuz stereotiplerin güçlenmesine ve bu stereotiplerin toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde derin etkiler bırakmasına neden olmaktadır. Bu durum, sadece antik dönemlerde değil, modern çağda da kadınların toplumsal statüsünün belirlenmesinde etkili olmakta ve feminist eleştirinin önemli bir konusunu teşkil etmektedir.

İngiliz yazar Ruth Padel'in de belirttiği gibi, Yunan mitolojisinde yer alan demonların (*şeytanların*) büyük çoğunluğunun dişi olması, karanlık ve tehditkâr unsurlarla kadının ilişkilendirilmesinin bir yansımasıdır (Aktaran:Berktaş, 2022:141). Bu dişi demonlar, özellikle gruplar halinde hareket ederek insan kurbanlarına saldıran, insan zihnini ele geçiren ve karanlıkta varlıklarını sürdüren canlılar olarak tanımlanırlar. “Gecenin kızları” olarak anılan bu figürler, kadınlığın bilinmeyen, kontrol edilemeyen ve tehlikeli yönleriyle özdeşleştirilmesinin mitolojik bir örneğidir. Dişi olmaları ile yersel olmaları, yani doğanın karanlık yönleriyle ilişkilendirilmeleri, zihinlere saldırımları ve geceye ait olmaları arasında kurulan bu bağlantı, kadınlığın karanlık ve irrasyonel olanla özdeşleştirilmesine dair derin bir kültürel kalıbı ortaya koyar. XIX. yüzyılda “karanlığın

kızları” olarak bilinen Drakula’nın kızları kavramının kökleri de bu antik döneme kadar uzanmaktadır (Berktaş, 2022:142). Bu figürler, kadının hem korkulan hem de arzulanmayan yönlerini somutlaştıran mitolojik kalıpların bir devamı olarak görülmektedir. Kadın, burada tehlikeli, karanlık ve kontrol edilmesi gereken bir güç olarak tasvir edilir ve bu tasvirler, antik dönemlerden modern zamanlara kadar süregelen cinsiyetçi stereotiplerin güçlenmesine hizmet etmektedir. Roma İmparatorluğu’nda da bu durum farklı değildir. Antik Yunan’dan miras kalan kadın, köleler ve barbarlar gibi “ötekiler”, Roma toplumunda da aynı şekilde ötekileştirilen ve dışlanan gruplar olarak varlıklarını sürdürür (Berktaş, 2022:142). Roma’daki ayrıcalıklı sınıf, erkeklerinin bakış açısıyla, bu gruplar, toplumun denetimi altında tutulması gereken, tehditkâr unsurlardır. Bu ayrımcı zihniyet hem Yunan hem de Roma toplumlarının sosyal ve politik yapılarında derinlemesine kökleşmiş ve bu toplumların mitolojik, dini ve kültürel anlatılarında kendini göstermektedir. Roma döneminde, toplumsal cinsiyet yargıları önemli yer tutar. Kadının ötekileştirilmesinin yanı sıra erkeğin de eril olması beklenir. Bu dönemde bir erkeğin fiilen kadın olabileceğine inanılmamakla birlikte, kadınsı özellikler sergileme tehlikesi sürekli olarak var olan ve toplumsal düzende ciddiye alınan bir kaygıdır. Erkeklik, hem biyolojik bir gerçeklik hem de sürekli olarak korunması ve yeniden inşa edilmesi gereken bir statüdür (Brown, 2008:9). Bir erkeğin, kadınsı özellikler olarak algılanabilecek her türlü “yumuşaklık” belirtisini dışlaması gerektiği inancı, Roma toplumunun cinsiyet rollerine dair katı ve keskin sınırlarını ortaya koyar. Roma’da erkeklik, yalnızca doğuştan gelen bir durum değildir, yaşam boyunca gösterilmeli ve sürdürülmelidir. Bu bağlamda, erkeklerin karakterlerinden, görünüşlerinden ve bedenlerinden kadınlığı çağrıştıracak her türlü özelliği bastırmaları ve dışlamaları gerekmektedir. Kadınsı davranışlar, zayıflık, kırılabilirlik ya da duygusal açıklık gibi nitelikler, bir erkeğin toplumsal statüsünü tehlikeye atabilecek, onun “yarım kalmışlık” durumuna, yani kadınlığa doğru kaymasına neden olabilecek unsurlar olarak görülmektedir. Bu durum, erkekliğin toplum içinde sürekli olarak yeniden tanımlanması ve güçlendirilmesi gereken bir kimlik olarak algılanmasına yol açar. Erkeğin, toplumsal beklentilere uyarak sürekli olarak kendi erkekliğini kanıtlaması ve onu dış tehditlere karşı koruması gerektiği inancı, Roma toplumunda derin bir yer edinmektedir. Bu tür toplumsal normlar, erkeklerin kendi kimliklerini sürekli olarak sorgulamalarına ve toplumsal kabul görmek için sürekli bir çaba içinde olmalarına neden olmaktadır. Bu anlayış, Roma

toplumunun cinsiyet ve toplumsal roller konusundaki sert hiyerarşilerini güçlendirerek, kadınsı olarak görülen her türlü davranışın aşağılanmasına ve bastırılmasına yol açar. Bu perspektif, cinsiyet rollerinin toplumsal olarak nasıl inşa edildiğine ve erkekliğin nasıl bir toplumsal baskı altında şekillendiğine dair önemli bir kavrayış sunmaktadır. Modern toplumlardaki cinsiyet normlarının ve erkekliğin etkin biçimde sergilenen doğasının kökenlerini anlamak açısından da tarihsel bir temel teşkil eder.

Tertullianus, Saint Thomas, Saint Augustinus, Saint Ambroise, Saint Jean Chrysostome, Saint Jerome gibi pek çok Antik dönem teoloğu ve ruhani lideri, kadını ya şeytanla özdeşleştirir ya da “yarım kalmış erkek” yani tamamlanamamış bir varlık olarak görür (Yapıcı, 2020:69). Bu düşünce sistemi, kadının doğası gereği eksik, kusurlu ve tehlikeli bir varlık olduğu inancını güçlendirir. Kadının bu şekilde algılanması, daha sonraları ortaya çıkacak olan Hristiyan inancı ve dünyasında toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin kökleşmesine ve kurumsallaşmasına zemin hazırlar. Bu teologların öğretilerinde, kadının günahkâr doğası, Adem ile Havva hikâyesindeki Havva figürü üzerinden sembolize edilir. Havva, insanlığın ilk günahını işleyen ve Adem’i de günaha sürükleyen figür olarak tasvir edilir. Bu mitolojik anlatı, kadının zayıf, aldatıcı ve güvenilmez olduğu inancını pekiştirerek, kadınları toplumsal ve dini hiyerarşide aşağı bir konuma iter. Kadının eksik ve tamamlanamamış bir varlık olarak görülmesi, teolojik bir düşünce olmaktan öteye geçer ve Hristiyan toplumlarında cinsiyet rolleri üzerinde derin etkiler bırakır. Kadının bu şekilde tanımlanması, onun kamusal alandan dışlanmasına, eğitime ve dini liderlik pozisyonlarına erişiminin engellenmesine yol açar. Erkekler ise bu dini ve toplumsal yapı içinde tam, eksiksiz ve güçlü olarak konumlandırılır, bu da cinsiyetler arası güç dengesizliğinin daha da derinleşmesine neden olur. Bu düşünceler, Hristiyan dünyasında cinsiyet eşitsizliğinin meşrulaştırılmasına ve kadınların sosyal, ekonomik ve politik yaşamdan dışlanmasına yönelik bir ideolojik temel oluşturur. Bu teologların öğretileri, Hristiyan kültüründe kadının tarihsel olarak ikinci plana itilmesine ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürdürülmesine katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, bu düşünce sistemleri, kadının tarihsel olarak maruz kaldığı ayrımcılığın ve eşitsizliğin anlaşılmasında kritik bir rol oynar ve modern feminist eleştirinin önemli bir inceleme konusu olarak öne çıkar.

Antik dönemin en önemli filozoflarından biri olan Aristoteles’in görüşleri, insan anatomisi ve fizyolojisini tek bir ölçüt üzerinden değerlendirme eğilimini yansıtmaktadır.

Ona göre kadınlar, yeterli vücut ısısına sahip olmadıkları için, cinsel organlarını erkekler gibi dışarı çıkaracak güçten yoksundurlar ve dolayısıyla “kusurlu” ya da “dejenere olmuş” erkeklerdir. (Aktaran: Berktaş, 2022:142,143). Aristoteles’in takipçileri ise kadınların erkekler gibi meni üretmediklerini veya ceninin biçimine, zekasına ya da ruhuna katkıda bulunabilecek bir şey sağlamadıklarını savunarak, kadınların biyolojik olarak daha aşağı bir konumda olduğu ileri sürmektedir (Wiesner-Hanks, 2023:146). Onlara göre, kadınların adet kanı, sadece ceninin oluşması için gereken bir maddeyi barındırmaktadır, ancak bu süreçte kadının aktif bir rolü yoktur. Bu anlayış, kadının pasif, eksik ve erkeğe bağımlı bir varlık olarak görülmesine yol açmaktadır. Öte yandan, Antik dönemin önemli tıpçılarından ve filozof olan Galen ve takipçileri, kadınların da meni ürettiklerini, ancak bu meninin erkek menisinden daha soğuk ve daha durağan olduğunu, dolayısıyla yine de babanın cenin üzerindeki etkisinin daha büyük olduğunu savunur (Wiesner-Hanks, 2023:146). Bu görüş, kadının üretkenliği ve biyolojik katkısının değersizleştirilmesine yönelik farklı bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Hem Aristotelesçiler hem de Galenciler, erkeğin biyolojik açıdan daha üstün olduğunu savunur ve bu üstünlüğü “vücuttaki ısı” kavramı üzerinden açıklamaya çalışır. Onlara göre ısı, beden en önemli gücü olup toplumsal cinsiyet farklılıklarının temel kaynağıdır. Kadınlarda ısı eksikliği olduğu varsayımı, adet kanamalarının nedeni olarak açıklanırken, erkeklerin vücutlarındaki fazla kanı yakarak yok ettikleri öne sürülür (Wiesner-Hanks, 2023:146). Bu yaklaşım, aynı zamanda kadınların saçlarını koruması ve erkeklerin saçlarını kaybetmesi gibi farklılıklarla ilişkilendirilir. Dönemin biyolojik ve toplumsal açıklamalarına göre, erkeklerin yüksek vücut ısısı yalnızca fazla kanı yakmakla kalmayıp metabolik süreçleri etkileyerek saç dökülmesine neden olmaktadır. Kadınlarda ise düşük vücut ısısı, saç dökülmesini önleyen bir etken olarak görülmüştür; çünkü düşük ısı, saç kaybına yol açacak metabolik faaliyetleri tetikleyememektedir. Bu tür açıklamalar, toplumsal cinsiyet farklarını biyolojik temellere dayandırma ve erkeklerin “daha güçlü” ya da “daha aktif” olduğu algısını pekiştirme çabalarının bir parçasıdır. Buna karşılık, kadınların biyolojik özellikleri genellikle eksiklik ya da pasiflik kavramlarıyla tanımlanmıştır. Romalı düşünür Seneca ise yazmış olduğu trajedilerden birinde kadını, kadın ya sever ya nefret eder; bir üçüncü seçenek yoktur, bir kadının ağlaması yanlıtıdır, kadınların gözlerinde iki değişik tarz gözyaşı vardır, bir tanesi acı, diğeri de hainlik için; bir kadın düşünüyorsa kesinlikle kötülük düşünüyordur (Zingsem, 2006:159) şeklinde

tasvir eder. Bu görüş, kadınların duygusal ifadelerinin genellikle manipülatif ve aldatıcı olduğu fikrini pekiştirmektedir. Seneca'nın bakış açısına göre kadınların duygusal tepkileri ya derin bir acıyı ya da hainliği yansıtır ve düşünceleri her zaman kötülükle ilişkilidir. Bu düşünceler, kadınları basit ve güvenilmez varlıklar olarak görerek, toplumsal cinsiyet normlarını ve kadınların toplumsal rollerini daha da kısıtlayan bir bakış açısını yansıtır. Seneca'nın bu görüşleri, kadının duygusal ve entelektüel kapasitesinin sorgulanması ve kadınların toplumsal statülerinin daha da alt düzeye çekilmesine hizmet eden bir ideolojik çerçeve sunar. Kadınların düşünceleri ve duygusal tepkileri üzerine yapılan bu tür genellemeler, tarih boyunca kadınlara yönelik ayrımcılığın ve cinsiyetçi stereotiplerin güçlenmesine katkıda bulunmaktadır. Seneca, bir başka trajedisinde ise kadının tanımını, güzel ama eğitimsiz bir kadın, domuzun burnundaki altın halka gibidir (Zingsem, 2006:160) şeklinde yapar. Bu ifade, kadının dışsal güzelliğinin, içsel nitelikleriyle orantısız olduğunu ve bu eksikliği doğanın kendisine yüklediğini ima eder. Kadının bedensel hazlara erkeklerden daha açık olduğu düşüncesi, onun birçok günah ve eksiklik içinde yer aldığına dair bir görüşü yansıtır (Zingsem, 2006:161). Bu eksiklikler, ilk kadının yaratılışına, yani Havva'nın Adem'in eğilmiş bir kaburga kemiğinden yaratılmasına dayandırılır. Bu inanç, kadının yaratılışındaki eksikliğin, onun tamamlanmamış ve aldatıcı bir varlık olarak görülmesine neden olduğunu öne sürer. Kadın, Adem'in kaburga kemiğinden yaratıldığı için fiziksel olarak eğri kabul edilir. Bu bakış açısı, kadının doğuştan gelen bir eksiklik ve eğilim taşıdığı, bu nedenle aldatıcı ve kusurlu olduğu fikrini desteklemektedir.

Eski Hint yaşamında önemli bir yere sahip olan ve M.S. 200 ila 400 yılları arasında derlenen Manu Yasaları'nda yer alan bir madde, kadınların toplumsal ve ailevi rollerine dair belirgin bir görüş sunar: “Bir dişi, çocukluğunda babasına, gençliğinde kocasına, efendisi ölünce de oğullarına tabi olmalıdır; bir kadın asla bağımsız olmamalıdır” (Wiesner-Hanks, 2023:196). Bu yasa, kadınların toplumsal yaşamda bağımsızlıklarından yoksun olmalarını ve sürekli olarak erkekler tarafından kontrol edilmesini öngörür. Kadınların çocukluk döneminde babalarına, gençlik döneminde kocalarına ve kocalarının ölümünden sonra da oğullarına tabi olmaları gerektiği vurgulanır. Kadınların bağımsızlıklarını sürdürmeleri veya kendi başlarına kararlar almaları bu yasa da yer alan toplumsal normlara aykırı görülür. Manu Yasaları, Hindu toplumu için eski bir hukuki ve etik kılavuz olarak kabul edilir ve bu tür ifadeler, kadınların toplumsal yapıda nasıl

konumlandırıldığını açıkça ortaya koyar. Kadınların, erkeklerin denetiminde kalmaları ve bireysel özerklikten yoksun olmaları gerektiği görüşü, toplumsal cinsiyet eşitsizliğini pekiştiren ve kadınların rolünü sınırlandıran bir perspektifi ortaya koyar.

Yahudi düşünür Filon, Eski Yunan felsefesinde yer alan kadının eksik ve aşağı olduğu görüşünü, İbrani teolojisinde kadının kötülüğün kaynağı olduğu yönündeki inançla birleştirir (Dillon, 1996:141). Filon'un yazılarında, kadın genellikle beden, duygular, değişkenlik ve istikrarsızlık ile özdeşleştirilirken; erkek ise ruhun üstün zihinsel yönlerini temsil etmektedir. Bu metaforik ayırım, kadınları fiziksel ve duygusal özellikleri nedeniyle daha aşağı bir konuma yerleştirirken, erkekleri ruhsal ve zihinsel mükemmeliyetin simgesi olarak tanımlar (Goodman, 2006:132,252). Filon'un bu yaklaşımı, Eski Yunan felsefesi ve İbrani teolojisinin etkilerini bir araya getirerek toplumsal cinsiyet rollerini ve hiyerarşik düzeni destekleyen bir metaforik sistem kurar. Bu görüş, kadınları "eksik" olarak nitelendirerek tarihsel toplumsal cinsiyet eşitsizliğine teolojik ve felsefi bir temel sunmaktadır (Berktaş, 2021:150). Ayrıca, Eski Yunan'da kadınların toplumsal yaşamı sıkı kurallarla düzenlenir. M.Ö. 6. yüzyılda Atinalı devlet adamı ve şair Solon tarafından getirilen yasalar, kadınların kamusal alandaki görünürlüğü ve davranışlarını sert bir şekilde sınırlandırır (Berktaş, 2021; Blundell, 1995). Bu yasalar, kadınların yalnızca belirli zamanlarda sokağa çıkabilmelerini, dışarıdayken nasıl giyinmeleri gerektiğini ve ne yiyip içebileceklerini detaylı şekilde belirler. Bu tür düzenlemeler, kadınların kamusal alandaki varlığının sınırlı tutulmasını ve ev merkezli bir hayat sürdürmelerini yasal bir çerçeveye oturtur. Özellikle genç kızların bekaretine verilen aşırı önem, bu yasal düzenlemelerde öne çıkan bir unsurdur. Bekaretin korunması, kadının toplumsal değeri ve itibarı açısından temel bir unsur olarak görülür ve kadınların kamusal alanda görünür olmaları toplumsal düzen açısından tehdit olarak algılanır (Pomeroy, 1995:7). Bu anlayış, kadınların kamusal yaşamdan dışlanmasını teşvik eden ve onların hareket alanını sınırlandıran bir sistemin temelini oluşturur. Antik dönemde bu tür yasalar toplumsal cinsiyet rollerini ve cinsiyetler arası güç dengesini şekillendiren önemli araçlar olarak sayılabilir. Kadınların toplumsal rollerini sıkı bir şekilde sınırlayan ve onların bağımsızlıklarını kısıtlayan bu düzenlemeler, tarih boyunca süregelen cinsiyetçi normların kökenlerini anlamada önemli bir örnek teşkil eder. Antik dünyaya bakıldığında kadının varlığı ancak erkeğin "ötekisi" olarak mümkündür. Kadınların, ataerkinin egemenliği altında kalmasını savunan filozoflar ve yasalar vardır. Nitekim o dönem,

kadınlar hakkında söylenen sözler de kadına verilen değeri göstermektedir. Amargalı şair Simonides, kadınları Tanrı'nın yaratmış olduğu en büyük kötülük olarak nitelendirir. Dönemin ünlü şair ve ozanlarından Hesiodos, bir kadına güvenen bir hırsıza güvenmektedir, diyerek kadının güvenilmez olduğunu ifade eder. Atinalı devlet adamı Perikles de, en iyi kadın, erkeklerin hakkında en az konuştuğu kadındır, (Beauvoir, 2022:119) der. Ona göre, ideal kadın dikkat çekmemeli, başka erkeklerin ilgi odağı olmamalıdır. Kadınların eksik veya tamamlanmamış erkek olduğu iddia eden Aristoteles ayrıca kadının erkeğin buyruğu altında yaşaması gerektiğini savunur. Ona göre, köle fikir yürütme özgürlüğünden tamamen yoksundur; kadının bu özgürlüğü vardır ancak fikirleri ya önemsiz ya da zayıftır (Beauvoir, 2022:119).

Antik dönemlerden itibaren kadın, toplumsal, kültürel ve felsefi bağlamlarda çoğunlukla “öteki” olarak tanımlanmakta, eksik, kusurlu ve kontrol edilmesi gereken bir varlık olarak görülmektedir. Kadının fiziksel, entelektüel ve ahlaki eksikliklerine dair bu görüşler, yalnızca filozoflar ve teologlar tarafından ortaya atılan soyut fikirler olmaktan öteye geçer; yasalar, mitolojik anlatılar ve toplumsal normlarla kadınların yaşamlarını doğrudan şekillendiren bir ideolojik temel oluşturur. Antik dünyanın bu cinsiyetçi yaklaşımları, kadının kimliğine dair bir dizi olumsuz stereotipin oluşmasına yol açar. Bu stereotiplerin kökleri, kadının doğa, karanlık ve irrasyonellikle özdeşleştirilmesi gibi antik mitolojik anlatılarda bulunabilir. Kadının tehlikeli, kontrol edilemez ve cezbedici bir figür olarak resmedilmesi, tarih boyunca süregelen bir kültürel miras yaratır. Bu bağlamda, modern dünyada sıklıkla rastlanan *femme fatale* (ölümcül kadın) imgesi, antik dönemin bu tasvirlerinin devamı niteliğindedir.

Femme fatale, yukarıda da bahsedildiği gibi genellikle güzelliği ve cazibesiyle erkekleri baştan çıkararak, onları felakete sürükleyen bir kadın olarak betimlenir (Doane, 1991:1). Bu imge, kadını hem arzunun nesnesi hem de tehlikenin kaynağı olarak çift kutuplu bir biçimde ele alır. Antik dönem düşüncesinde kadına yüklenen “aldatıcı” ve “güvenilmez” nitelikler, *femme fatale* imgesinde somutlaşır. Antik Yunan mitolojisindeki Sirenler, erkekleri büyüleyerek ölümlerine neden olan cezbedici figürler olarak *femme fatale* karakterinin en erken örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. *Femme fatale* imgesi, kadının bir yandan erkek egemen düzenin dayattığı kuralları ihlal eden özgür bir figür, diğer yandan da bu düzenin sınırlarını zorladığı için cezalandırılması gereken bir tehdit olduğunu vurgular. Bu bağlamda, kadın hem arzulanır hem de korkulur hem güçlü

bir özne hem de tehlikeli bir ötekidir. Antik dönemden modern zamana kadar bu ikiliğin devam etmesi, toplumsal cinsiyet rollerinin tarihsel sürekliliğini ve bu rollerin kadını nasıl şekillendirdiğini anlamak açısından önemli bir kavrayış sunar. Kadının tarih boyunca eksik, kusurlu ya da aldatıcı olarak tanımlanması, modern *femme fatale* mitini derinden beslemekte ve bu mit aracılığıyla kadının varoluşuna dair korkular ve önyargılar sanat, edebiyat ve kültür aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Bu durum, kadın kimliğinin toplumsal ve estetik bir alanda da sınırlanmasına neden olur; kadınları hem arzunun hem de tehlikenin merkezine yerleştirerek onları ataerkil bakış açısının çift yönlü baskısı altında bırakır. Bu imge, kadının tarihin her döneminde sadece erkeğin “ötekisi” değil, aynı zamanda onun arzularının ve korkularının yansıması olarak inşa edildiğini gözler önüne serer.

1.3. ŞİFACI, CADI VE İŞÇİ: ORTA ÇAĞ’DAN FRANSIZ VE SANAYİ DEVRİMİ SONRASINA KADININ DEĞİŞEN ROLLERİ

Kadının erkek egemenliğine girmesi, tarih boyunca birçok toplumda çeşitli şekillerde gerçekleşir ve genellikle toplumsal cinsiyet rollerinin katı bir şekilde belirlenmesiyle ilgilidir. Bu durum, patriyarkal (*erkek egemen*) sistemlerin oluşumuyla yakından ilişkilidir. Patriyarkal sistemin başlangıcı olarak tarım devrimi gösterilmektedir. Tarım toplumlarına geçişle birlikte mülkiyet ve miras kavramları daha önemli hale gelir. Bu dönemde erkekler, genellikle fiziksel güç gerektiren tarım işlerinde ve savaşlarda rol aldıkları için toplumsal olarak daha güçlü bir konuma yerleşir. Kadınlar ise ev içi işlerle ve çocuk bakımıyla daha fazla ilişkilendirilir. Kadının erkek egemenliği altına girmesine yol açan bir diğer önemli faktör de yazının icadıdır. Sabanın kullanan erkek, kalemi de kullanan olur. Yazı sayesinde yüzyıllardır anlatılan sözlü hikâyeler yazılı hale gelir. Bu yazılı belgeler sayesinde erkek kendi egemenliğini pekiştirir, kadını ötekileştirir ve baskılar. İlk insanın yaratılışını da içeren bu yazılı metinler kadının kötücül olduğu vurgusunu yapar. Yaratılan ilk kadın olarak bilinen Lilith bu metinlerde geçmektedir. Lilith, ilk olarak rüzgar ve fırtına şeytanlarının bir sınıfı olarak ortaya çıkar (Bilgili, 2022:133). Lilith, sonraki çağlarda farklı adlar alır. Sümer mitlerinde adları geçen tanrıların hanımı olan Ninlil ve Ninhursag, daha sonraki çağlarda Adem’in reddettiği ve cennetten kovduğu Lilith olarak geçmektedir. Yahudiliğin ortaya çıkışı ile Lilith, mit olmaktan çıkar ve erkeğin kötü olarak adlandırdığı kadını temsil eden bir figür olarak bu

yeni dinde yer alır. Erkekleri baştan çıkarıcı ve çeşitli fantezilere yol açtığına inanılır (Bilgili, 2022:140). Hristiyan teolojisinde ise Lilith'in yerini Havva alır. Lilith aksine Havva, Adem'e itaat eder ancak cennetten kovulmanın sebebi olarak görülür. Bu nedenle ilk kadınlar kötü olarak nitelendirilir.

Yüzyıllar boyu farklı medeniyetlerde ve coğrafyalarda kadının kötü olduğu inancı kendine yer bulur. İlk çağdan Orta çağa geçişte bu inanç farklı bir boyut almaktadır. Köyden kente göçün başlaması kent nüfusunun artmasına sebep olur. Yeni gelen insanların barınma, yeme ve çalışma gibi ihtiyaçları vardır. Erkekler ağır işlerde çalışır, kadınlar ise yüzyıllardır annelerinden öğrendikleri şifacılıkla, hastalıklara çare olmaktadır. Ancak yüzyıllardır kadını öteki ve aşağı gören ataerkil zihniyet kadının yaptığı şifacılığı cadılık olarak niteler. Bu bağlamda “baştan çıkarıcı Havva” imgesi, Kilisenin cinsiyetçi ideolojilerini güçlendirmek ve derinleştirmek için kullandığı en etkili ve yaygın argümanlardan biri olur (Armstrong, 1994:47,308). Bu imge, kadınların ahlaki zayıflık, günahkârlık ve baştan çıkarıcılıkla özdeşleştirilmesine yol açarak, kadınların toplumsal ve dini rollerde sistematik bir şekilde ikinci plana itilmesine zemin hazırlar. Kilise, Havva'nın Adem'i yasak meyveyi yemeye ikna etmesi hikâyesini kullanarak, kadınları “baştan çıkarıcı ve tehlikeli” figürler olarak tanımlar ve bu imaj üzerinden patriarkal düzenin ideolojik temellerini pekiştirir (Yapıcı, 2020:68). Bu anlatı, kadınların doğuştan günahkâr oldukları ve dolayısıyla güvenilmez oldukları düşüncesini meşrulaştırarak, kadınların kontrol altında tutulması gerektiği inancını güçlendirir. Kilise bu cinsiyetçi söylemi kullanarak kadınların cinselliğini tehlikeli olarak niteler. Onların entelektüel ve ahlaki olarak erkeklerden aşağı olduğu fikrini öne sürer. Bu anlayış, kadınlara yönelik tarihsel baskının birçok yönünü meşrulaştıran bir çerçeve sağlar. Cadı avları döneminde, kadınların büyücülükle suçlanması, çoğunlukla bu cinsiyetçi ideolojilere dayandırılır. Kilise, Havva'nın Adem'i yoldan çıkardığı anlatısını, kadınların doğası gereği kötülüğe ve sapkınlığa meyilli oldukları görüşünü yaymak için kullanır. Bu da kadınların hem dini otoriteler hem de toplumsal düzende sürekli denetlenmesi ve kontrol altında tutulması gerektiği inancını beslemektedir. “Baştan çıkarıcı Havva” imgesi, kadınların bilgiye erişimlerini ve toplumsal rollerini sınırlamak için de kullanılır. Kadınlar, bu imgede yer alan “ilk günahın sorumlusu” olarak, entelektüel ve dini alanlardan dışlanır ve bilgiye erişimleri engellenir. Bu cinsiyetçi ideoloji, kadınları toplumsal ve dini hayatın dışına iter ve geleneksel rollerle sınırlandırır; bu da kadınların

yüzyıllar boyunca maruz kaldıkları baskı ve ayrımcılığın temel taşlarından biri haline gelir. Bu ideolojik ve toplumsal yapı, özellikle Orta Çağ'ın sonlarına doğru, kadınlara yönelik baskının cadı avları gibi kurumsallaşmış şiddet biçimleriyle zirveye ulaşmasına neden olur. Bu bağlamda, cadı avı dönemi hem bu cinsiyetçi ideolojilerin hem de dönemin toplumsal, ekonomik ve dini krizlerinin bir sonucu olarak ortaya çıkar.

Cadı avları, XIV. yüzyılın ortalarından itibaren başlayıp XVIII. yüzyılın sonlarına kadar devam eden ve Avrupa tarihinin en karanlık dönemlerinden birine işaret eden uzun ve karmaşık bir süreçtir (Levack, 2015:1). Bu dönem, yalnızca dinsel inanışların değil, aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve politik krizlerin etkisiyle şekillenir. Orta Çağ'ın sonlarına doğru Avrupa'da ortaya çıkan dini bölünmeler, kıtlık, salgın hastalıklar ve savaşlar, toplumları derin bir endişe ve huzursuzluk ortamına sürükler. Bu koşullar, cadı avlarının başlaması ve yayılması için uygun bir zemin hazırlar. Cadı avlarının ilk izleri Orta Çağ'ın sonlarında görülse de bu süreç özellikle XVI. ve XVII. yüzyıllarda doruk noktasına ulaşır. Bu dönemde Avrupa'daki ekonomik ve sosyal değişimler, halk arasında huzursuzlukları artırır ve kriz dönemlerinde "öteki" olarak görülen gruplar hedef alınır (Ülgen, 2024:138). Bu bağlamda, cadı avları yalnızca dini dogmalara dayalı bir hareket değil, aynı zamanda toplumsal korku ve ekonomik gerilimlerin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Dini Reform hareketlerinin yarattığı kutuplaşmalar da cadı avlarının yoğunlaşmasına neden olur. Protestanlık ve Katoliklik arasında süregelen çatışmalar, kiliseleri cadı avlarını dini otoritelerini pekiştirme ve toplumu kontrol etme aracı olarak kullanmaya yöneltir (Oldridge, 2008:155). Bu süreçte, devletler ve yerel otoriteler, cadı avlarını hem siyasi hem de toplumsal denetimlerini güçlendirmek amacıyla destekler. Cadı avlarının en dikkat çeken yönlerinden biri, kadınları yoğun bir şekilde hedef almasıdır. XVI. ve XVII. yüzyılda Avrupa'da kadınlara yönelik toplumsal normlar, kadınları zayıf, duygusal ve günahkâr bireyler olarak tanımlamaktadır (Ehrenreich & English, 2023:45). İdeal kadın modeli, özellikle kırsal kesimlerde, ev içine hapsedilmiş, itaatkâr ve erkeğe bağımlı bir yapıdaydı. Bu normlara uymayan kadınlar, sıklıkla cadılıkla suçlanır ve toplumun ötekileştirdiği bireyler haline gelir (Roper, 1994:73). Özellikle yaşlı kadınlar, yoksul bireyler, doğum yardımcısı olanlar ve geleneksel şifacılıkla uğraşanlar cadı suçlamalarının temel hedefi olur. Şifalı bitkilerin kullanımı ve geleneksel sağlık uygulamaları, bu kadınların doğaüstü güçlere sahip oldukları inancını güçlendirir (Barstow, 1995:109). Ayrıca, ekonomik krizler ve değişen toplumsal yapılar, kadınların

daha fazla özgürleşme taleplerini de artırır. Ancak bu durum, toplumsal düzenin tehdit altında hissedilmesine yol açar ve kadınların hedef alınmasına neden olur. Kadınların cadı olarak suçlanması, dönemin toplumsal düzenine aykırı davranışların cezalandırılması için bir yöntem olarak kullanılır. Dolayısıyla, cadı avları yalnızca dini ve ekonomik krizlerin bir ürünü değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin tarihsel bir tezahürüdür (Purkiss, 1996:77). XII. ve XIII. yüzyıllardan itibaren Avrupa’da cadılık algısının yükselişi, sosyal, ekonomik ve demografik değişimlerle yakından ilişkilidir. Bu dönemde, kırsal bölgelerden kentlere gerçekleşen büyük göç dalgaları, şehirleşmenin artmasıyla birlikte hem kadınların hem de erkeklerin yaşam koşullarını zorlaştırır (Levack, 2015:274). Kadınlar, geleneksel rollerin dışına çıkarak iş gücüne katılmak zorunda kalmış ve bu durum onların toplumsal görünürliğini artırırken aynı zamanda önyargılara ve suçlamalara daha açık hale gelmelerine neden olur (Roper, 1994:61,203). Orta Çağ’ın sonlarında Avrupa’yı derinden etkileyen Kara Veba, kıtanın nüfusunu önemli ölçüde azaltır, özellikle erkek nüfusun azalmasıyla birlikte kadınlar toplumda daha görünür hale gelir. Bu süreçte, mistisizm ve alternatif inanç sistemleri, hayatta kalan kadınlar arasında yaygınlaşır ve bu eğilim, toplumsal kontrol mekanizmalarının hedefi olur. XVI. yüzyılda Avrupa’da yaklaşık 200.000 kişinin cadı olarak suçlandığı tahmin edilmektedir (Barstow, 1995:22,23). Özellikle Almanya, İsviçre, Fransa ve İngiltere gibi bölgelerde XVII. yüzyıl boyunca geniş çaplı cadı avları ve engizisyon süreçleri yaşanır (Oldridge, 2008:10). Bu dönemde, kadınlar ağırlıklı olarak sorgulamalara ve işkencelere maruz kalır ve birçok kadın idam edilir. Cadı avları, kadınların toplumsal rolleri ve statüleriyle doğrudan ilişkilidir. Kadınların toplumdaki geleneksel rollerin dışına çıkması, mistik pratiklere ve alternatif tıbbi yöntemlere yönelmesi, onları cadılık suçlamalarının hedefi haline getirir (Ehrenreich & English, 2023:45). Bu suçlamalar, sadece dini inançlarla değil, aynı zamanda dönemin toplumsal krizleriyle bağlantılıdır. Toplumsal düzenin tehdit altında olduğu bu dönemlerde, kadınlar, özgürleşme talepleri ve artan toplumsal görünürlükleri nedeniyle cadı olarak nitelendirir (Purkiss, 1996:9). Erkekler, büyücülük suçlamalarıyla karşı karşıya kaldıklarında genellikle kadınlara kıyasla daha hafif cezalar alır. Yapılan çalışmalara göre, cadılık suçlamasıyla yargılananların yalnızca %20’si erkeklerden oluşurken, idam edilenlerin %15’i erkeklerden meydana gelmektedir (Ülgen, 2024:88). Bu durum, cadı avlarının cinsiyetçi doğasını açıkça göstermektedir. Cadı avları dönemi, dini metinler tarafından da desteklenir ve meşrulaştırılır. “Kitabı Mukaddes”te

büyücülükle ilgili birçok ifade bulunmaktadır: Mısır'dan Çıkış 22:18, "Büyücü kadını yaşatmayacaksınız" derken; Levililer 20:27, "büyücülük yapanların öldürülmesi gerektiğini" ifade etmektedir (*Kitabı Mukaddes*, 1997:78,122). Bu tür ayetler, büyüçülüğün kadınlarla ilişkilendirilmesine ve suçlamaların ideolojik bir temel kazanmasına yol açar. Bu durum, kadınların dini ve toplumsal normlara uymaması durumunda büyüçülükle nitelendirilmesine zemin hazırlar.

Cadı imajı, tarih boyunca doğaüstü bir korku figürü olarak betimlenir ve genellikle çocukları öldüren, insan eti yiyen ya da geceleri dolaşan bir kadın olarak tasvir edilir (Barstow, 1995:155). Bu tasvir, cadının hem insan hem de insan dışı bir varlık olarak algılanmasına neden olur. Özellikle Cadı kavramı üzerine önemli çalışmalar yapmış olan yazar ve siyasetçi Reginald Scott'un tanımlamalarına göre, cadılar genellikle yaşlı, yoksul, fiziksel olarak zayıf ve toplum tarafından dışlanan kadınlar olarak görülmektedir (Aktaran: Ülgen, 2024:25). Buna karşın, Pierre de Lancre ve Nicholas Rémy gibi cadı avcıları, cadıları korkutucu ve insanlık dışı figürler olarak betimler, bu kişileri toplumsal normların dışına çıkan "ucubeler" olarak nitelendirir (Levack, 2015:145). Ancak cadı suçlamaları yalnızca yaşlı kadınlara yöneltilmez. Sekiz veya dokuz yaşındaki çocuklar da dahil olmak üzere, toplumsal normlara uymadığı düşünülen her birey bu suçlamalara maruz kalır (Purkiss, 1996:41). Yine de toplumun gözünde cadı imajı, genellikle yaşlı, sevilmeyen ve fiziksel olarak dezavantajlı kadınlar etrafında şekillenir. Cadı figürünün bu kadar çeşitli ve çelişkili tanımlara sahip olması, onun bir yandan toplumsal korkuların, önyargıların ve cinsiyetçi tutumların bir yansıması olduğunu ortaya koyarken, diğer yandan da cadılığın toplumun marjinalize ettiği bireyleri hedef almanın bir yolu olduğunu gösterir. Cadı kavramı, özellikle kadınlar için kullanılan bir damgalama aracı olur. Normlara uymayan, toplumun sınırlarını zorlayan ya da bir tehdit olarak algılanan kadınlar, cadı olarak damgalanır ve toplumun kontrolü altına alınmaya çalışılır. Bu bağlamda, cadılık suçlamaları, sadece doğaüstü korkulara dayanan bir fenomen olmaktan ziyade, toplumsal düzenin korunması ve güç ilişkilerinin devam ettirilmesi için kullanılan bir mekanizma olarak da anlaşılabilir. Cadıların çoğunlukla yaşlı ve fiziksel olarak zayıf kadınlar olarak tasvir edilmesi, toplumsal normlara uymayan ve marjinalleştirilen kadınların şeytanlaştırılması sürecinin bir parçası olarak görülebilir. Bu süreç, cadılıkla suçlanan kadınların toplumdan dışlanması ve hatta yok edilmesi yoluyla, mevcut toplumsal düzenin korunmasına hizmet etmektedir. Bu bağlamda, cadı suçlamalarının

yalnızca toplumsal normlara uymayan kadınlara yöneltilmediği gibi, bilgi ve becerileriyle toplumsal işleyişte önemli roller üstlenen kadınları da hedef aldığı görülür. Şifacılık gibi hayati önem taşıyan alanlarda faaliyet gösteren kadınlar, bu suçlamaların merkezinde yer almakta ve bilgeliklerinin tehdit olarak algılandığı bir dönemde, toplumun baskıcı mekanizmaları tarafından yok edilmeye çalışılmaktadır.

Kadınlar, tarih boyunca üstlendikleri şifacılık rolleriyle toplumun vazgeçilmez bir parçasıdır. Batı tarihinde, resmi bir tıp eğitimi olmaksızın tedavi ve anatomi bilgisiyle öne çıkan kadınlar, çoğu zaman toplum içinde sağlık hizmetleri sunan uygulayıcılar olarak yer alırlar. Onlar, modern tıbbın gelişiminden önce, kürtaçıcı, hemşire, danışman gibi roller üstlenerek, özellikle kırsal bölgelerde topluma sağlık hizmetleri sunarlar. Bu kadınlar, toplumun en zayıf ve en kırılgan kesimlerine yardım eden, şifa dağıtan figürler olarak bilinmektedir. Ayrıca, şifalı bitkiler yetiştiren ve bu bitkilerin nasıl kullanılacağına dair bilgileri birbirleriyle paylaşan eczacılar olarak da toplumda önemli bir yere sahiptirler (Ehrenreich & English, 2023:31). Bu kadınlar, sadece bilgi birikimlerini paylaşmakla kalmayıp, birbirlerine destek olmak amacıyla bir topluluk oluşturur. Evden eve, köyden köye dolaşarak sağlık hizmetleri sunan ebeler olarak, kadınlar, özellikle doğum gibi hayati öneme sahip alanlarda kritik roller üstlenirler. Yüzyıllar boyunca, bu kadınlar, resmi bir tıp eğitimi olmaksızın yaptıkları tedavilerle toplumda kabul görmektedir. Akademik eğitim ve kitaplardan mahrum bırakılmış olsalar da bilgi birikimlerini anneden kıza, komşudan komşuya aktarırlar. Bu yolla, nesilden nesile geçen bir şifa bilgisi geleneği oluşur (Ehrenreich & English, 2023:31). Bu kadınlar, halk arasında genellikle “bilge kadın” olarak saygı görseller de resmi otoriteler ve kilise tarafından tehlikeli ve tehditkâr figürler olarak damgalanırlar. Cadı ya da şarlatan olarak yaftalanan bu kadınlar, aslında toplumun sağlık ihtiyacını karşılayan, bilgi ve tecrübesiyle topluma hizmet eden kişilerdir. Ancak bu rollerini icra ederken, dönemin ataerkil ve baskıcı yapısı nedeniyle çeşitli suçlamalara maruz kalırlar. Bu suçlamalar, cadı avlarının ve engizisyon süreçlerinin temelini oluşturarak, bu kadınların bilgi ve becerilerinin yok edilmesine neden olur. Bu kadınlar, bilgileri ve topluma sağladıkları katkılar nedeniyle halk arasında saygı görseller de dönemin ataerkil düzeni ve kilisenin kontrol mekanizmaları tarafından tehdit olarak algılanırlar. Toplumun mevcut güç dengelerini koruma çabası, bu güçlü ve bilge kadınların büyücülükle suçlanarak cezalandırılmasına yol açar, böylece cadı avlarının odak noktası haline gelmelerine zemin hazırlar. Güçlü ya da bilge kadın modeli,

toplumsal kabul gören bir ideal olmaktan uzak olmasının yanı sıra, tehlikeli olarak da görülmektedir. Bu bağlamda, cadı avı olarak bilinen paranoyanın arkasında, toplumda şifacı ve ebe olarak bilinen birçok kadının büyücülükle suçlanması yatar. Bu durum, dönemin ekonomik ve demografik kaygılarıyla da bağlantılıdır; iş gücü ve nüfus artışı arasındaki dengeyi koruma çabası, bu tür kadınların hedef alınmasına zemin hazırlar (Ülgen, 2024:88,89). Bu süreç, güçlü ve bilge kadınların toplumsal yapı içerisinde nasıl dışlandığını ve cezalandırıldığını göstermektedir. Bu dışlanma ve cezalandırma süreci, zamanla cadı figürünün toplumsal tehditleri simgeleyen bir unsur olmasına ve kökleri çok daha eskiye dayanan kültürel ve mitolojik bir sembol haline gelmesine neden olur. Orta Çağ'daki cadı avlarının ötesine bakıldığında, bu figürün antik dönemlerde bambaşka anlamlar taşıdığı görülmektedir. Cadı kavramı genellikle Orta Çağ'daki cadı avları ve engizisyon süreçleriyle ilişkilendirilse de kökenleri antik döneme kadar uzanmaktadır. Antik dönemde cadılar, doğaüstü yeteneklere sahip kâhinler ve şifacılar olarak görülmektedir. Bu kişiler, bitkiler, mineraller ve su gibi doğal materyalleri kullanarak ilaçlar üretir ve toplumda hem korkulan hem de saygı duyulan figürler haline gelir (Graf, 1999:126). Eski Yunan mitolojisinde, özellikle Medea ve Trakyalı Hekate, cadılıkla özdeşleşen önemli karakterlerdir. Medea, zekâsı ve büyü yapma yetenekleriyle öne çıkan bir figürdür; aynı zamanda bilgelik ve hilekârlığın sembolüdür (Ogden, 2009:78,79). Hekate ise gece, ay, hayaletler ve yeraltı dünyasıyla ilişkilendirilir ve cadıların koruyucusu olarak betimlenir (Johnston, 1990:21). Bu antik anlatılar, cadılığın yalnızca kötülükle değil, aynı zamanda şifa dağıtma, bilgelik ve koruma gibi olumlu özelliklerle de ilişkilendirildiğini göstermektedir (Luck, 2006:7). Ancak bu pozitif algı, tarih boyunca toplumsal ve politik dinamiklerin etkisiyle dönüşüme uğrar, cadılar özellikle Orta Çağ'dan itibaren olumsuz bir stereotiple özdeşleştirilir. Antik dönemlerde şifacılar ve kâhinler, toplum içinde önemli roller üstlenirken, Orta Çağ'da bu figürler, özellikle kadınlar, doğaüstü korkuların ve dini endişelerin hedefi haline gelir (Barstow, 1995:31). Cadılık, bu dönemde geleneksel bilgi ve uygulamaların itibarsızlaştırılmasının ve bastırılmasının bir simgesi haline olur. Özellikle tıbbi bilgiye sahip şifacı kadınlar, mistik pratiklerle ilişkilendirilir ve toplumsal düzeni tehdit ettikleri gerekçesiyle cadı olarak nitelendirilir (Ehrenreich & English, 2023:47). Bu dönüşüm, dini ve politik otoritelerin toplumu kontrol etme çabalarıyla da ilişkilidir. Şifacı kadınlar, kilisenin otoritesine karşı alternatif bir bilgi kaynağı olarak görülmekte ve bu nedenle engizisyon süreçlerinde hedef

alınmaktadır (Purkiss, 1996:7). Böylece, antik dönemlerde saygı duyulan cadı figürü, Orta Çağ'da korkulan ve dışlanan bir kimliğe bürünür.

Şifacı kadınların (cadıların) bastırılmasının önemli bir boyutu, yeni bir erkek tıpçı sınıfının yaratılması ve bu sınıfın yönetici elitlerin himayesi altına alınmak istemesidir. Orta Çağ'ın sonlarına doğru, Avrupa'da tıp bilimi, özellikle kilise ve seküler otoritelerin desteğiyle kurumsallaşmaya başlar. Bu süreçte, geleneksel şifacı kadınların bilgileri ve uygulamaları, bu yeni erkek tıpçılar tarafından itibarsızlaştırılır ve marjinalleştirilir. Yeni Avrupalı tıp, sadece bilimsel gelişmeleri temsil etmekle kalmaz, buna ek olarak cadı avlarında aktif bir rol oynayarak, cadı avcılarını “tıbbi” gerekçelerle destekler (Ehrenreich & English, 2023:37). Orta Çağ Kilisesi, krallar, prensler ve diğer seküler otoritelerin desteğiyle tıp eğitimini ve uygulamalarını sıkı bir denetim altına alır. Bu durum, Engizisyon ve cadı avları sırasında, tıbbi bilginin ve becerilerin yalnızca belirli bir profesyonel sınıf tarafından uygulanabileceği fikrini güçlendirir. Şifacı kadınların bilgi ve becerileri, resmi tıp otoriteleri tarafından “meslek dışı” olarak değerlendirilir ve bu kadınların topluma hizmet etme hakları engellenir. Böylece, şifacı kadınların yüzyıllar boyunca edinmiş oldukları bilgi birikimi ve toplumsal roller, erkek egemen tıp kurumları tarafından sistematik bir şekilde bastırılır. Bu baskı, aslında, kadınların geleneksel sağlık hizmetleri sunma yetkilerinin ellerinden alır ve bu yetkiler yeni kurulan erkek tıpçı sınıfına devredilir. Engizisyonun cadı avları, bu dönüşümün en dramatik yansımalarından biri olarak karşımıza çıkar. Engizisyon tarafından cadılık suçlamasıyla yakılan kadınlar, aslında şifalı bitkiler, tedavi yöntemleri ve doğum süreçleri konusunda derin bilgiye sahip olan bilge kadınlardı. Bir anlamda, bu kadınlar, geleneksel şifacılık ve doğa bilgeliğini sürdüren Şaman kadınlardır (Bilgili, 2022:150). Toplumlarına sağlık ve şifa getiren bu kadınlar, yüzyıllar boyunca hastalıkları iyileştirme, doğumlara yardımcı olma ve şifalı bitkilerle doğal tedavi yöntemleri geliştirme konusunda uzmanlaşmışlardır. Ancak zamanla bu kadınların bilgelikleri ve uygulamaları, toplumun korku ve cehaletinden beslenen bir paranoyanın kurbanı olur. Şifalı bitkileri kaynattıkları kazanlar, cadı kazanları olarak damgalanır ve bu kadınlar büyücülükle suçlanarak toplumun hedefi haline getirilir. Geleneksel şifa yöntemleri ve doğa bilgisi, büyü ve kara büyü olarak yeniden yorumlanarak, bu kadınların emekleri ve bilgi birikimleri karanlık ve tehlikeli bir pratiğe dönüştürülür (Bilgili, 2022:150). Engizisyonun ve kilisenin cadı avları, bu kadınları fiziksel olarak yok etmenin ötesinde yüzyıllar boyunca kadınların biriktirilen

şifa bilgisini ve toplumsal rollerini de yok eder. Şifacı kadınların, bilge kadınların, Şaman kadınların mirası, bu süreçte büyük ölçüde bastırılır ve yerini, erkek egemen tıp ve bilim anlayışının yükselişi alır. Bu durum, kadınların doğa ile olan kadim bağlarını ve geleneksel şifa pratiklerini tamamen yer altına iter, onları korkulan ve dışlanan figürler haline getirir. 1780'li yıllardan itibaren, cadı avları ve engizisyon süreçleri, Aydınlanma Çağı'nın etkisiyle gerilemeye başlar (Ülgen, 2024:14). Bu dönemde, daha rasyonel ve bilimsel bir düşünce yapısının benimsenmesi, batıl inançlar ve cinsiyetçi önyargılara dayalı uygulamalara karşı eleştirel bir bakış açısının gelişmesine yol açar. Aydınlanma düşünürleri, mantık ve bilimsel yöntemlerle toplumsal sorunları ele almayı savunur ve bu da cadı avlarının sona ermesinde önemli bir etken olur.

Cadı avlarının sona ermesi, kadınların toplumsal rollerinin yeniden şekillendirilmesine ve bilimsel bilginin yeniden değerlendirilmesine de işaret etmektedir. Bu süreç, tarih boyunca kadınların maruz kaldığı baskıların ve toplumsal ayrımcılığın yanı sıra, kadınların bilgi üretme ve toplumsal rollerine yönelik yeni anlayışların ortaya çıkmasını da simgeler. Cadı avları, Avrupa tarihinde kadınların toplumsal statüsü ve bilimsel bilgi üzerindeki etkileri açısından derin izler bırakır, bu olaylar kadınların tarihsel olarak nasıl hedef haline getirildiğinin ve bilgi birikimlerinin nasıl yok sayıldığının bir örneğidir.

Fransız Devrimi, 1789 yılında başlayarak 1799 yılına kadar devam eden hem Fransa'yı hem de dünya tarihini derinden etkileyen bir dizi toplumsal, siyasal ve ekonomik dönüşüme neden olur. Devrim, mutlak monarşi yönetimine karşı halkın geniş çaplı bir ayaklanması olarak başlar, ancak yalnızca Fransa'da değil, dünya genelinde modern devlet yapısının ve demokratik ideallerin şekillenmesinde kritik bir rol oynar. Fransız Devrimi, siyasi ve toplumsal yapıları kökten değiştirmenin yanı sıra kadınların hakları ve toplumsal konumları konusunda da yeni tartışmaların doğmasına neden olur. Kadınlar, devrimin başlangıcından itibaren çeşitli biçimlerde devrimci harekete katılır, ancak devrim sonrasında istedikleri hak ve eşitliği elde etme konusunda ciddi zorluklarla karşılaşır. Fransız Devrimi öncesinde kadınlar, sosyal ve hukuki açıdan erkeklerle eşit olmayan bir konumdadır. Kadınların siyasi katılımı yok denecek kadar az olmakla birlikte, yasal hakları sınırlıdır ve toplumsal hayatta daha çok ailevi rollerle tanımlanmaktadır. Ancak XVIII. yüzyılın Aydınlanma düşünürlerinin kadınların eğitimi ve hakları üzerine yaptıkları tartışmalar, devrim öncesi dönemde kadınların durumunu

sorgulayan fikirlerin yayılmasına zemin hazırlar. Fransız Devrimi'nin patlak vermesiyle birlikte, kadınlar da siyasi ve toplumsal olaylarda aktif bir rol oynamaya başlar. Parisli kadınların Versailles Sarayı'na gerçekleştirdiği “Ekmek Yürüyüşü” (*La marche des femmes sur Versailles*), kadınların devrimci harekete doğrudan katılımının simgesi haline gelir. Yüksek ekmek fiyatları ve gıda sıkıntıları nedeniyle protesto eden kadınlar, Kral XVI. Louis'nin sarayını kuşatarak kralı Paris'e geri dönmeye zorlar. Bu olay, kadınların devrimdeki etkin rollerinden birini yansıtmaktadır. Devrim sırasında kadınlar, siyasi taleplerini dile getirmek ve hak mücadelesi vermek amacıyla çeşitli kulüpler ve örgütler kurar. 1791'de feminist ve kraliyet karşıtı inançlarıyla devrimde önemli bir rol oynayan Pauline Léon ve arkadaşı Claire Lacombe tarafından kurulan “Devrimci Cumhuriyetçi Kadınlar Derneği” (*Society of Revolutionary Republican Women*), kadınların siyasi haklar ve eşitlik taleplerini dile getirdiği önemli bir örgütlenmedir. Fransız filozof ve kadın hakları savunucusu, Olympe de Gouges, devrim sürecinde kadın hakları için mücadele eden en önemli figürlerden biridir. Gouges, 1791'de yayımladığı “Kadın ve Kadın Yurttaş Hakları Bildirisi” (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*) adlı eserinde, devrimin “İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi”ni eleştirerek, kadınların da erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunur (Donovan, 2021:21). Gouges, özellikle kadınların siyasi haklarının tanınması, eğitimde eşitlik ve medeni haklar konularında önemli taleplerde bulunur. Fransız Devrimi, kadınların toplumsal rollerini yeniden şekillendirmek için büyük bir fırsat gibi görünse de devrim sonrası kadınlar bekledikleri hakları elde edemez. Devrimin ardından kurulan hükümetler, kadınların siyasi haklarını tanımayı reddeder ve onları toplumsal hayatın dışına iter. 1793'te Jakobenler³, kadın kulüplerini kapatarak, kadınların siyasi etkinliklerini yasaklar. Olympe de Gouges gibi devrimci kadınlar suçlanarak idam edilir. Fransa İmparatoru Napolyon Bonapart'ın iktidarı ele geçirmesiyle birlikte, 1804 yılında yürürlüğe giren “Napolyon Yasaları” (*Code Napoléon*), kadınların yasal haklarını daha da sınırlar (Smith, 2022:165). Bu yasalar, kadınların aile içinde ve toplumda erkeğe bağımlı olmasını pekiştirmektedir; evli kadınlar yasal olarak kocalarının izinleri olmadan mülk sahibi olamaz veya dava açamaz.

³ Fransız Devrimi sırasındaki en etkili siyasi dernektir. Fransız Devrimi ertesinde Fransa'ya yaklaşık bir yıl süreyle egemen olan ve devrimden çok daha fazla kanın, çoğu politik sebeplerden olmak üzere, döküldüğü Terör Dönemi'ne neden olmuş Fransız politik oluşumdur.

Fransız Devrimi, her ne kadar kadınların beklediği hakları getirmese de kadın hakları hareketlerinin gelişimine önemli bir zemin hazırlar. Devrim sonrası dönemde kadınlar, hak taleplerini daha örgütlü ve bilinçli bir şekilde sürdürmeye devam eder. XIX. yüzyıl boyunca kadınların oy hakkı, eğitimde eşitlik ve medeni haklar gibi konularda verdikleri mücadeleler, Fransız Devrimi'nin getirdiği toplumsal bilinçlenme sürecinin bir devamı olarak değerlendirilmektedir.

Sanayi Devrimi, XVIII. yüzyılın sonlarından başlayarak XIX. yüzyıl boyunca devam eden ve dünya tarihini köklü bir şekilde değiştiren bir dönüşüm sürecini ifade etmektedir. Bu devrim, tarım ve el işçiliğine dayalı ekonomilerden, makineleşme ve fabrika üretimine dayalı sanayi ekonomilerine geçişin temelini oluşturur. Sanayi Devrimi'nin etkileri, ekonomik yapının değişiminden toplumsal sınıfların yeniden şekillenmesine kadar geniş bir çerçeveye sahiptir. Sanayi Devrimi yalnızca ekonomik yapıları ve toplumsal sınıfları dönüştürmekle kalmaz, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde de derin etkileri vardır. Bu dönüşüm, özellikle kadınların çalışma hayatına kitlesel olarak katılmaya başlamasıyla birlikte, toplumsal yapının yeniden şekillenmesine zemin hazırlar. Sanayi Devrimi, kadınların çalışma hayatına kitlesel olarak katılmalarına olanak tanıyarak, toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümüne zemin hazırlar. Sanayi Devrimi öncesinde, kadınların yaşamı ağırlıklı olarak ev içi görevlerle sınırlıyken, üretime aile işleri ve tarım faaliyetleri aracılığıyla dolaylı katkılar sağlanmaktadır (Clark, 1997:16). Ancak sanayileşmeyle birlikte, kadınlar fabrikalarda, özellikle tekstil sektöründe yoğun şekilde istihdam edilir. Bu durum, kadınların ekonomik yaşamda daha görünür hale gelmesini sağlarken, aynı zamanda düşük ücretler, uzun çalışma saatleri ve tehlikeli iş koşulları gibi pek çok zorlukla karşılaşmalarına neden olur (Stearns, 2018:33). Kadın işçiler genellikle erkek meslektaşlarına kıyasla daha az ücretle çalıştırılır ve sağlık standartlarının olmadığı fabrika ortamlarında fiziksel ve psikolojik baskılara maruz kalır. Sanayileşme süreci, kadınların iş gücüne kitlesel katılımıyla birlikte, onların ev içi ve kamusal rollerini yeniden şekillendirir. Kadınlar, fabrikalarda çalışırken, aynı zamanda ev içi sorumluluklarını yerine getirmek zorundadır; bu durum, onların “çifte yük” olarak adlandırılan bir baskıya maruz kalmalarına neden olur (Humphries, 2010:51). Kadınların bu ikili sorumluluğu, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini daha görünür hale getirerek, feminist hareketlerin ilk aşamalarına katkı sağlamaktadır. Sanayi Devrimi, kadınların iş gücüne katılımını artırmış olsa da bu süreç, kadınların iş yerinde ve toplumda daha fazla

cinsiyet ayrımcılığına maruz kalmalarına neden olur. Fabrika işçileri arasında kadınlar genellikle düşük ücretli ve vasıfsız işlerde istihdam edilmekte, bu durum ataerkil toplum yapısındaki eşitsizlikleri derinleştirmektedir (Hobsbawm, 1973:40). Kadınların iş hayatındaki bu dezavantajlı konumu, aynı dönemde aile yapılarında da önemli değişimlere yol açar. Sanayileşmenin getirdiği ekonomik baskılar yalnızca kadınları değil, çocukları da fabrika iş gücünün bir parçası haline getirir (Stearns, 2018:36,37). Kadınların fabrikalarda çalışması, onların toplumsal görünürlüğü artırır, ancak bu durum toplumsal normlarla çatışmalara da neden olur. Erkekler, kadınların ekonomik özgürlük elde etmelerini bir tehdit olarak görür ve bu durum, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin derinleştirir (Hartmann, 1979:57). Kadınların fabrikalardaki düşük ücretleri ve kötü çalışma koşulları, aynı zamanda işçi hareketlerinin ve kadın hakları mücadelesinin ortaya çıkışını tetikler. Sanayi Devrimi ile kadınların maruz kaldığı bu eşitsizlikler, kadınların daha iyi çalışma koşulları, daha yüksek ücretler ve cinsiyet eşitliği taleplerini dile getirmelerine zemin hazırlar. Kadın işçiler, XIX. yüzyıl boyunca çalışma saatlerinin kısaltılması ve daha iyi koşullar için mücadele eder; bu mücadeleler modern kadın hakları hareketlerinin temellini oluşturur (Clark, 1997:209). Kadınların iş hayatındaki görünürlüğü, feminist bilinçlenmeyi artırır ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik farkındalık yaratır. Bu süreç, kadınların sadece ekonomik değil, toplumsal ve kültürel anlamda da daha aktif bir rol üstlenmelerine olanak tanır.

Sanayi Devrimi aynı zamanda, kamusal alan ve özel alan arasındaki sınırların yeniden tanımlanmasına neden olur. Kadınların geleneksel ev içi rollerinden çıkıp fabrikalarda çalışmaya başlaması, ataerkil normlara meydan okumalarına ve toplumsal cinsiyet eşitliği talebinin artmasına imkan tanır (Humphries, 2010:135,136). Sanayi Devrimi ile kadınlar ekonomik haklar başta olmak üzere eğitim ve siyasi haklar için de mücadele etmeye başlar. Kadınlar, eğitimde cinsiyet eşitliği ve seçme-seçilme hakkı gibi taleplerle siyasi alanda da varlık göstermeye çalışmaktadır. Bu dönemde İngiliz yazar ve kadın hakları savunucusu Mary Wollstonecraft'ın "Kadın Haklarının Savunusu" (*A Vindication of the Rights of Woman*) (1792) eseri, kadınların eğitim hakkı ve toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda önemli bir tartışma başlatır. (Donovan, 2021:21). Bu entelektüel ve politik tartışmalar, kadınların yalnızca bireysel haklar için değil, toplumsal dönüşüm için de mücadele etmesine zemin hazırlar. Sanayi Devrimi'nin yarattığı ekonomik ve sosyal değişimler, bu mücadeleyi işçi sınıfının örgütlenmesi ve sendikal hareketler gibi kolektif

eylem alanlarına taşır, kadınlar bu süreçte kendi haklarını savunmak için yeni araçlar ve platformlar geliştirir. Sanayi Devrimi, işçi sınıfının örgütlenmesine ve sendikaların kurulmasına neden olur. Kadınlar da bu süreçte sendikal hareketlere katılır ve kendi haklarını savunmak için örgütlenir. Ancak kadın işçilerin sendikalar içindeki rolü genellikle ikincil düzeydedir ve kadınların talepleri, erkek işçilerin taleplerinin gerisinde kalabilmektedir. Buna rağmen sendika hareketleri, kadınların ekonomik ve sosyal haklar mücadelesinde önemli bir araç haline gelir. Sanayi Devrimi, kadınların toplumsal rolü ve hakları konusunda uzun vadeli etkiler yaratır. Bu süreçte kadınlar, ekonomik özgürlüklerini kazanma yolunda önemli adımlar atar, ancak cinsiyet eşitliği mücadelesi hâlâ devam eden bir süreç olarak kalmaktadır. Bu dönüşüm, kadınların ekonomik özgürlüklerini kazanmaya yönelik çabalarını artırırken, iş dünyasında toplumsal cinsiyet rolleri ve beceri kavramları arasında yeni ayrımların ortaya çıkmasına da zemin hazırlar. Sanayi Devrimi sonrasında, toplumsal cinsiyetin becerilerle ilişkilendirilmesi hem kadınların işgücündeki rollerini hem de ekonominin genel yapısını derinden etkilemeye devam eder.

Sanayi Devrimi sonrasında “toplumsal cinsiyet” ile “beceri” kavramları arasındaki ilişki, ekonominin şekillenmesinde önemli bir rol oynamaya devam eder (Wiesner-Hanks, 2023:114). XX. yüzyılın başlarında, belirli mesleklerin toplumsal cinsiyet rollerine göre ayrıştırılması yaygın hale gelir. Daktilo kullanımı kadınsı bir beceri olarak tanımlanırken, bilgisayar kullanımı erkeklerle ilişkilendirilir. Bu ayrım, bilgisayar kullanımının, matematik ve makine gibi genellikle erkeklere atfedilen alanlarla ilişkilendirilmesiyle daha da belirgin hale gelir (Wajcman, 1991:13). Bu süreç, toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirmenin yanı sıra ücret ve statü farklılıklarına da yol açar. Bilgisayarlarla çalışmanın erkeklerle özdeşleştirilmesi, bu alandaki işlerin daha yüksek ücretler ve daha fazla toplumsal saygınlık kazanmasına neden olur. Buna karşılık, daktilo gibi kadınlara atfedilen işler daha düşük ücretli ve daha az saygın olarak görülür. Bilgisayar dergilerinde, kadınların bilgisayar kullanmanın ne kadar kolay olduğunu vurgulamak için resmedilmeleri, bu cinsiyetlendirilmiş söylemi daha da güçlendirmektedir (Ensmenger, 2010:14,15). Bu toplumsal cinsiyetlendirme eğilimine rağmen, XX. yüzyılda özellikle sanayi sektöründe işgücüne olan ihtiyaç artmaya devam eder. ABD, İngiltere ve diğer ülkelerde kadınlar evlendiklerinde işten çıkarılır. Ancak, büyüyen sanayi sektörü ve özellikle 1930'lar ile 1940'lardaki savaş seferberliği

döneminde birçok ülkenin işgücüne olan ihtiyacı artar. Sovyet Rusya ve İtalya'da bekar ve evli kadınların işgücüne katılımı istikrarlı bir şekilde artarken, Nazi Almanya'sı işgücü ihtiyacını, işgal ettiği ülkelerdeki erkek işçileri zorla çalıştırarak karşılamayı tercih eder (Koonz, 2012:41). Bu dönemde, toplumsal cinsiyet ve beceri kavramları arasındaki ilişki, ekonomik ve sosyal dinamikler tarafından şekillendirilir ve kadınların işgücündeki konumunu belirler. Özellikle bilgisayar teknolojilerinin gelişimi, bu sürecin merkezinde yer alır ve toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden tanımlanmasında önemli bir etkidir.

XIX. yüzyılın ortalarından itibaren, kadınların durumunun iyileştirilmesini savunan ve bu yönde fikirler geliştiren düşünürler ortaya çıkar. Bu dönemde, kadınların toplumsal, ekonomik ve siyasi haklarının tanınması için yapılan çağrılar, zamanla yasal değişikliklere dönüşmeye başlar. Bu hareketler, genel anlamda “feminizm” olarak tanımlanmaktadır. Feminizm terimi, ilk kez 1890'larda Fransa'da ortaya çıkar, ancak bu sözcüğün sınırları, anlamı ve imaları konusunda o dönemde olduğu gibi günümüzde de büyük anlaşmazlıklar devam etmektedir (Offen, 1988:126). Bu bağlamda, feminizm kavramının ortaya çıkışı hem kadınların hak arayışını hem de bu mücadeleye yönelik tepkileri ve toplumsal algıları şekillendirir. Özellikle, “feminist” teriminin ilk kez ortaya çıkışı ve zamanla kazandığı anlamlar, kadın hakları mücadelesinin toplumsal, kültürel ve siyasi boyutlarını anlamak açısından önemlidir. Feminist sözcüğü, başlangıçta ünlü Fransız yazar Alexandre Dumas'la aynı adı taşıyan gayrimeşru oğlu Alexandre Dumas tarafından 1872 yılında, fazlasıyla kadınsı erkekleri tanımlamak için kullanılan bir terim olarak Fransızcaya girer (Rochefort, 2022:10). Dumas, bu kelimeyi eşitlik mücadelesi verenleri küçümsemek amacıyla kullanır ve böylece kavram, ilk başta olumsuz bir anlam kazanır. Ancak bu sözcük zamanla değişime uğrar ve günümüzde bilinen, kadın hakları ve eşitlik mücadelesini kapsayan anlamıyla kullanılmaya başlanır. Bu anlam, Fransız kadın haklarının ilk savunucularından Hubertine Auclert tarafından benimsenir ve yaygınlaştırılır. Auclert, feminist kavramını kadınların siyasal, ekonomik ve toplumsal haklarını savunma bağlamında kullanır ve bu anlamıyla terim, önce Fransa'da, sonra diğer ülkelerde benimsenir. Bununla birlikte bu terime, pek çok ülkede olumsuz çağrışımlar eklenir ve hak mücadelesi bağlamından koparılır. Kadınların eşitlik mücadelesi, hem hukuksal ve siyasal haklar hem de toplumsal alandaki cinsiyet ayrımcılığına karşı uzun soluklu bir direnişi ifade eder (Bock & James, 1992:122). Bu direniş, tarihin farklı dönemlerinde kadınların siyasi ve sosyal hakları için verdikleri mücadelelerle gelişir ve

bugünkü feminist hareketin temelini oluşturur. Feminizmin tarihsel gelişimi, farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda değişen talepler ve ideolojik yaklaşımlar çerçevesinde şekillenir. XIX. yüzyılda, özellikle Batı dünyasında, kadınların eğitim, mülkiyet ve oy hakkı gibi temel haklar için verilen mücadeleler ön plana çıkmaktadır. Bu haklar, kadının toplumdaki statüsünün iyileştirilmesi ve cinsiyetler arası eşitliğin sağlanması amacıyla savunulur. Ancak feminizm kavramının tam olarak ne anlama geldiği, hangi sorunları kapsadığı ve hangi yöntemlerle mücadele edilmesi gerektiği konusundaki tartışmalar, feminizmin başlangıcından itibaren süreklilik arz etmektedir (Cott, 1987:8). Bu anlaşmazlıklar, feminizmin farklı dallara ayrılmasına ve zamanla farklı feminist akımların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Liberal feminizm, Radikal feminizm, Marksist feminizm gibi farklı ideolojik yaklaşımlar, feminizmin hem teorik hem de pratik düzeyde çeşitli yollarla anlaşılmasına ve uygulanmasına yol açmaktadır (Tong, 2009:11,48,96). Liberal feminizm, mevcut burjuva toplum düzenini büyük ölçüde kabul eden ve kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olmasının hukuki ve politik reformlar yoluyla sağlanabileceğini öne süren bir yaklaşımdır. Bu akımın temsilcileri, erkek egemen yapı tarafından baskı altında olduklarının veya sömürüldüklerinin yeterince farkında değildir. Yaşam koşullarının nispeten iyi olması, onları bu tutumu benimsemeye yönlendirmektedir (Kızılkaya, 2004:128). Radikal feminizm, erkek egemen sisteme karşı değil, doğrudan erkek cinsiyetine karşı bir mücadele yürütür. Bu akımın bazı savunucuları, cinsiyet rollerinin ve toplumsal cinsiyet normlarının kökten değiştirilmesi gerektiğini savunarak biyolojik farklılıkları bile sorgulama noktasına gelir (Kızılkaya, 2004:128). Marksist feminizm ise toplumsal cinsiyet eşitsizliğini kapitalist sistemin yapısal bir özelliği olarak görür ve bu sistemin eleştirisi üzerine odaklanır. Bu yaklaşım, kadınların baskı ve sömürsünü, üretim araçlarının kontrolü ve sınıf mücadelesi ekseninde değerlendirir. Marksist feministlere göre kadınların ezilmesi, kapitalist üretim ilişkileriyle doğrudan bağlantılıdır; bu bağlamda, kadınların kurtuluşu ancak kapitalist sistemin dönüşümüyle mümkündür (Hennessy, 2017:49). Marksist feminizmin temel savlarından biri kadınların ekonomik sömürsüdür. Kapitalist sistem, kadın emeğini hem ev içinde hem de ev dışında sömürmektedir. Özellikle ev içi emek, yani çocuk bakımı, temizlik ve diğer ev işleri, ekonomik değeri olmasına rağmen ücretlendirilmeyen işler olarak değerlendirilir (Hartmann, 1979:25). Bu durum, kadınları ekonomik olarak bağımlı hale getirir ve toplumsal cinsiyet rollerini pekiştirir. Marksist feministler, ev içi

emeğin kapitalist üretim sürecinin devamı için zorunlu olduğunu vurgular (Federici, 1975:81). Marksist feminizme göre toplumsal cinsiyet eşitsizliği, sınıf mücadelesiyle yakından ilişkilidir. Kapitalist sistemdeki sınıf ayrımları, cinsiyet eşitsizliğini artırır ve sürdürür. Bu bağlamda, Marksist feministler, kadınların kurtuluşunun yalnızca cinsiyet eşitliğiyle değil, sınıf mücadelesi yoluyla kapitalist sistemin ortadan kaldırılmasıyla mümkün olacağını savunur. Kapitalist üretim ilişkileri, toplumsal cinsiyet hiyerarşilerini artırır ve bu nedenle, kadınların kurtuluşu, kapitalist sistemin sona erdirilmesiyle gerçekleşebilir (Molyneux, 1979:15). Marksist feministler, ailenin kapitalist toplumda temel bir ekonomik birim olarak işlev gördüğünü ve kadınların baskı altında tutulmasının bu yapının devamını sağladığını ileri sürerler. Aile, kadının ücretsiz emek vermesini sağlayan bir yapı olarak görülür ve bu durum, kapitalist ekonominin devamlılığına hizmet eder (Engels, 2003:80). Bu perspektife göre, aile yapısının çözülmesi ve yeniden inşası, kadınların kurtuluşu için hayati öneme sahiptir. Kadınların gerçek kurtuluşu, ancak kapitalist sistemin sona erdirilmesiyle, yani üretim araçlarının kolektif mülkiyetle yer değiştirmesiyle mümkün olabilir. Bu nedenle, Marksist feministler, hem cinsiyet hem de sınıf temelli bir devrimi savunur (Mitchell, 1971:19). Bu devrim, kadınların toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı verdikleri mücadeleyi, daha geniş bir ekonomik ve sosyal devrim mücadelesinin parçası olarak görür.

1980'lerde feminist teorisyenler, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini analiz etmek ve açıklamak için “toplumsal cinsiyet” terimini ortaya atar (Wiesner-Hanks, 2023:2). Bu kavram, biyolojik yaklaşımlarla toplumsal ve kültürel yaklaşımlar arasındaki ayrımı vurgulamak amacıyla kullanılmaktadır. Cinsiyet genellikle fiziksel, morfolojik ve anatomik farklılıkları ifade etmek için kullanılırken, “toplumsal cinsiyet” kültür tarafından inşa edilen, tarihsel süreç içinde değişen ve çoğunlukla istikrarsız bir sistem olarak toplumsal roller ve normları tanımlamaktadır (Butler, 2020:53). Toplumsal cinsiyet, kadınların bedenlerinin ve eylemlerinin sürekli olarak kontrol altına alınmasını içeren bir tahakküm mekanizmasıyla, ataerkil yapılar tarafından sınırlandırılan kadınlık ve erkeklik rollerini yeniden üretir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet kavramı, özellikle namus gibi ataerkil toplumlarda temel bir kontrol aracı olarak işlev görmektedir. Namus, kadın cinselliğini merkeze alarak, kadınların eylemlerine ve ilişkilerine dair talimatlar üreten bir yapıya dönüşmekte ve bu talimatlar, kadının bireysel özerkliğini sınırlayan normlar yaratmaktadır (Aksakal, 2022:16). Kadın bedeni, bekâretle ilişkilendirilerek

önce babasına ve ailesine, ardından kocasına ve kocasının ailesine tabi kılınmakta; erkeklerin kadın üzerindeki kontrolünü bir onur meselesi haline getirmektedir. Engels'in aile içindeki erkeğin mutlak gücüne ilişkin değerlendirmesi, kadının bir "evcil köle" olarak konumlandırılması düşüncesiyle uyumlu olup, bu ataerkil sistemin sürekliliğini sağlamaktadır (Aksakal, 2022; Engels, 2003). Dolayısıyla, toplumsal cinsiyet kavramı, yalnızca kadınların değil, aynı zamanda erkeklerin rollerini de hegemonik erkeklik gibi yapılar üzerinden analiz ederek toplumsal eşitsizliklerin dinamiklerini anlamada kritik bir araç sunmaktadır. Bu iki kavram arasındaki farklılık, feminist teori ve araştırmaların odak noktalarından biri haline gelir. Toplumsal cinsiyetin, biyolojik cinsiyetin ötesinde bir anlam taşıdığı, yani cinsiyet kimliklerinin ve rollerinin toplumsal olarak inşa edildiği, belirli kültürel ve tarihsel bağlamlara bağlı olarak şekillendiği vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, kadınların ve erkeklerin toplumsal rollerinin doğuştan gelen biyolojik özelliklerle değil, toplumsal ve kültürel yapıların etkisiyle belirlendiği görüşünü desteklemektedir (Connell, 1987:29,30).

Kadınların tarih boyunca maruz kaldığı eşitsizlikler, toplumsal yapıların, ekonomik sistemlerin ve ideolojik yaklaşımların bir yansıması olarak her dönemde kendini göstermektedir. Ataerkil düzen, kadınları genellikle erkeklerin "ötekisi" olarak tanımlamakta; onların toplumsal rollerini ve haklarını sınırlayarak kontrol altında tutmayı hedeflemektedir. Eski Mezopotamya'da başlayan bu dışlanma süreci, kadınların tarih yazımından silinmesiyle başlar; antik dönemlerde kadınların eksik ve tamamlanmamış varlıklar olarak görülmesiyle devam eder. Orta Çağ boyunca, özellikle cadı avları sırasında, kadınlar korkulan ve şeytanlaştırılan figürlere dönüştürülür; Sanayi ve Fransız Devrimi gibi modern dönemlerin büyük dönüşümleri ise kadınların bu yapısal eşitsizliklere karşı mücadele ettiği yeni bir evreyi başlatır. Kadın hakları mücadelesi, toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamak için yüzyıllar süren bir çaba olmakta ve bu mücadele feminist hareketlerin yükselişiyle daha örgütlü bir yapıya bürünmektedir. Eğitim, oy hakkı ve iş hayatında eşitlik gibi kazanımlar, kadınların toplumsal statülerini güçlendirmiş olsa da bu hakların elde edilmesi uzun ve sancılı bir süreci kapsar. Kapitalist sistemin kadın emeğini ev içinde ve dışında sömürmesi, kadınları ekonomik bağımlılığa mahkûm eder; toplumsal cinsiyet normları ise kadınların yaşamlarının her alanında eşitsizliği yeniden üretir. Bu süreçte, kadınların *femme fatale* olarak kodlanması, onların hem korkulan hem de arzulanmayan birer imgeye indirgenmesinin bir ifadesidir. Antik

dönemden itibaren, kadınlar doğanın irrasyonel, tehlikeli ve kontrol edilmesi gereken güçleriyle ilişkilendirilmekte; *femme fatale* imgesi de bu algının modern bir tezahürü olarak şekillenmektedir. *Femme fatale*, erkek egemen sistemin kadınlara yönelik korkularını ve arzularını aynı anda somutlaştırır, kadını bir yandan cezbedici bir tehdit, diğer yandan da denetim altına alınması gereken bir unsur olarak resmeder. Bugün, toplumsal cinsiyet eşitliği mücadelesi hâlâ devam etmektedir. Ancak kadınların tarih boyunca verdiği mücadeleler, onların hem haklarını kazanma hem de kendilerini tanımlama ve temsil etme biçimlerini dönüştürme sürecine de ışık tutmaktadır. Kadınların tarihsel mücadelesi, yalnızca kadınlar için değil, daha eşitlikçi ve adil bir toplum inşa etme çabasındaki herkes için bir ilham kaynağı olmaya devam etmektedir.



İKİNCİ BÖLÜM

FEMME FATALE

2.1. FEMME FATALE: BAŞTAN ÇIKARICI VE TEHLİKELİ KADIN FİGÜRÜ

Femme fatale edebiyat, sinema, mitoloji ve sanat gibi çeşitli alanlarda gizemli, baştan çıkarıcı, güçlü ve tehlikeli bir kadın figürü olarak tanımlanmaktadır. Bu karakter, cazibesi ve zekâsı aracılığıyla erkekleri manipüle eden ve onları felakete sürükleyen bir kadın olarak şekillenirken, tarih boyunca farklı kültürel bağlamlarda değişen anlamlar kazanır (Doane, 1991:3). *Femme fatale* imgesi hem kelime anlamı hem de içerdiği kültürel ve toplumsal bağlamlar açısından kadının tehlikeli bir güç olarak kodlanmasıyla ilişkilendirilmektedir. Kelimenin kökeni Fransızca olup, “femme” (*kadın*) ve “fatale” (*ölümcül, kaçınılmaz kader*) kelimelerinin birleşiminden oluşur. Latince’deki “fatum” (*kader, yazgı*) kökünden gelen “fatale” kelimesi, “kaçınılmaz son” ve “ölümle” ilişkilendirilen anlamlar taşımaktadır (Saraç, 2017:586). *Femme fatale* imgesi, farklı disiplinlerce ele alınır ve çeşitli tanımlamalara konu olur. Bu tanımlar, genellikle kadının toplumdaki rolü, cinselliği ve gücü etrafında şekillenmektedir. Edebiyat ve sanat bağlamında ele alındığında, *femme fatale* yerleşik bir kültürel klişe olarak görülse de, aynı zamanda sürekli değişen ve yeniden inşa edilen bir figür olarak tanımlanır (Hanson & O’Rawe, 2010:1). Film ve Medya Profesörü Mary Ann Doane (2011), *femme fatale*’in en dikkat çekici özelliğinin asla görüldüğü gibi olmaması olduğunu vurgulayarak, onun her zaman ifade edilenden daha fazlasını temsil ettiğini ve tam anlamıyla çözülmemeyen bir karakter olduğunu belirtmektedir. İngiliz yazar Rebecca Stott ise *femme fatale*’in normalliğin, düzenin ve eril mantığın dışında yer aldığını, bunun aksine kaosun, bilinmezliğin ve kontrol edilemeyen bir sembolü olduğunu ifade etmektedir (Stott, 1992:31). Bu tanımlamalar, *femme fatale*’in belirsizlik, manipülasyon ve çözülmezlik üzerine kurulu olduğunu ortaya koyarken, onun gücünü anlaşılamaz ve daima bir muamma olmasından aldığını göstermektedir. *Femme fatale*, toplumsal cinsiyet perspektifinden ele alındığında, ataerkil düzenin kadın cinselliğine yönelik korkularıyla doğrudan bağlantılı bir imge olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, Türk akademisyen Murat Arpacı, *femme fatale*’in erkek egemen toplumun, kadınların kamusal alanda daha görünür hâle gelmesine karşı geliştirdiği endişelerin ve reflekslerin bir ürünü olduğunu

savunmaktadır (Arpacı, 2019:140). Benzer şekilde, Amerikalı akademisyen Camille Paglia, Batı toplumunda doğanın geri plana itilmesiyle bastırılmış olanın geri dönüşü olarak *femme fatale*'in daha çok görünür hâle geldiğini ve Batı'nın doğaya dair bastırdığı vicdanının bir yansıması olduğunu öne sürmektedir (Paglia, 2004:25). Amerikalı profesör E. Ann Kaplan (1998) ise *femme fatale* karakterini, erkeklerin kendi iktidarlarını kaybetme korkularının bir dışavurumu olarak değerlendirmekte ve bu figürün, erkeğin akıl ve mantık dünyasına kaosu getiren kadın olarak kurgulandığını belirtmektedir. Bu perspektiften bakıldığında, *femme fatale*, erkek egemen toplumun bilinçaltındaki korkuların ve bastırılmış arzuların bir sonucu olarak görülmekte ve kadın bağımsızlığının ataerkil düzen için bir tehdit olarak algılanmasına yol açmaktadır.

Sinema ve popüler kültürde *femme fatale* karakteri, özellikle film Noir (*kara film*) türünde belirgin bir yer edinmiştir. Bu türde *femme fatale* karakterleri genellikle bağımsız, baştan çıkarıcı, zeki ve manipülatif olarak tasvir edilmekte, ancak hikâyenin sonunda çoğunlukla cezalandırılmaktadır (Doane, 1991:1). İngiliz film yönetmeni Laura Mulvey (1975), *femme fatale*'in “erkek bakışının” (*male gaze*) hem hayranlık duyduğu hem de yok etmek zorunda hissettiği bir kadın karakter olduğunu ileri sürmektedir. Slovenyalı sosyolog Slovaj Žižek (2005) ise *femme fatale*'in ne tam anlamıyla manipülatör ne de tamamen kurban olduğunu, onun gizeminin net bir tanıma oturtulamamasında yattığını savunmaktadır. Bu tanımlamalar, *femme fatale*'in sinemada nasıl kodlandığını ve onun hem güçlü hem de yok edilmesi gereken bir tehdit olarak tasvir edilmesini göstermektedir.

Femme fatale karakterinin temel özellikleri, yapılan tanımlamalar çerçevesinde değerlendirildiğinde belirli unsurlar öne çıkmaktadır. Öncelikle, *femme fatale* “baştan çıkarıcı” ve “cazibeli” bir figürdür; erkekleri etkisi altına almak için güzelliğini ve cazibesini bir araç olarak kullanmaktadır. Aynı zamanda “zeki” ve “manipülatif” bir karakter olup, erkekleri zekâsıyla yönlendirerek onların kararlarını kendi lehine değiştirme gücüne sahiptir. “Bağımsız” ve “güçlü” bir kadın olarak, toplumsal normlara ya da erkek egemen düzenin kurallarına bağlı kalmaksızın kendi kaderini kendisi belirlemektedir. “Gizemli” ve “çözülmez” bir karakter olması, onun asıl niyetlerinin ve geçmişinin tam olarak bilinmemesiyle ilgilidir; bu durum da *femme fatale*'in tehlikeli ve baştan çıkarıcı yönünü daha da güçlendirmektedir. Bunun yanı sıra, ataerkil toplum düzenine tehdit oluşturan ve erkek karakterlerin mantıksal dünyasında kaos yaratan bir

figürdür. Ancak çoğu anlatıda *femme fatale* karakteri trajik bir sonla karşılaşır; ya ölür ya da gücünü kaybederek ataerkil normlara boyun eğmek zorunda bırakılır.

Femme fatale, erkek egemen toplumun bilinçaltındaki kadın korkusunun ve kadın cinselliğine yönelik bastırılmış kaygılarının somutlaşmış bir figürüdür (Arpacı, 2019:141). Tarih boyunca kadınlar, annelik, eş ve ev içi rollerle sınırlandırılmış, onların bağımsız hareket etmesi veya cinselliğini açıkça ifade etmesi tehlikeli bir unsur olarak görülmektedir. *Femme fatale* karakteri, tam da bu ataerkil korkuların ve toplumsal baskıların bir yansımasıdır. Toplumda egemen olan erkek iktidar yapıları, kadınların sahip olduğu cinsel çekiciliği erkeklerin kontrolünü kaybetmesine neden olan bir tehdit olarak kodlar ve *femme fatale* karakterlerini bu tehdidin bir ifadesi olarak kullanır (Doane, 1991:10). Bu bağlamda kadın, baştan çıkarıcı, manipülatif ve gizemli bir figür hâline getirilerek erkeğin karşısında onun güç kaybetmesine sebep olan bir unsur olarak resmedilir. Bu imge, yalnızca erkeklerin bireysel zaaflarıyla ilgili değil, aynı zamanda ataerkil sistemin kadınları belirli sınırlar içinde tutma çabasının da bir göstergesidir. Özellikle modernleşme süreciyle birlikte kadınların eğitim alması, çalışma hayatına katılması ve kamusal alanda daha görünür hâle gelmesi, ataerkil sistemin eril korkularını artırır. Geleneksel toplumsal düzeni tehdit eden bu değişimler, *femme fatale* karakterin anlatılarda daha belirgin bir hâle gelmesine neden olur (Arpacı, 2019:140). Kadının ekonomik ve toplumsal bağımsızlık kazanması, erkek egemen sistemin kontrol mekanizmalarını tehdit eder ve bu tehdit, *femme fatale* karakteri üzerinden bir korku figürü olarak temsil edilir. Bu bağlamda *femme fatale*, yalnızca bireysel bir karakter olarak değil, aynı zamanda ataerkil sistemin kadın bağımsızlığına yönelik tepkisini yansıtan bir yapı olarak da değerlendirilebilir.

Femme fatale, toplumun kadınlardan beklediği geleneksel rollere meydan okuyan bir karakterdir. Ataerkil düzende kadınlar genellikle itaatkâr, sadık, fedakâr ve annelik rollerine uygun bireyler olarak konumlandırılmaktadır. Oysa *femme fatale*, bu tanımlara uymayan, bağımsız ve kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden bir kadın olarak tasvir edilmektedir (Kaplan, 1998:7). Bu figür, toplumun belirlediği cinsiyet normlarını özellikle iki temel noktada ihlal etmektedir. İlk olarak, *femme fatale* cinselliğini özgürce ifade eden bir kadındır. Ataerkil toplumda kadın cinselliği genellikle bastırılır ya da yalnızca evlilik gibi kurumsal bağlamlar içinde kabul edilebilir (Doane, 1991:23). Ancak *femme fatale*, cinselliğini istediği gibi kullanarak erkekleri baştan çıkarmakta ve onların

kontrolünü kaybetmesine neden olmaktadır. Bu durum, erkek egemen yapı tarafından bir tehdit olarak algılanmakta ve *femme fatale* karakterleri genellikle cezalandırılmaktadır. İkinci olarak, *femme fatale* güçlü bir kadın imgesini temsil etmektedir. Geleneksel kadın rolleri, kadını itaatkâr ve korunmaya muhtaç bir varlık olarak tanımlarken, *femme fatale* tam tersine bağımsız, güçlü ve stratejik bir kadın figürüdür. Bu durum, ataerkil düzen içinde kadınların ancak belirli sınırlar içinde güçlü olabileceği fikrine ters düşmekte ve *femme fatale*'in “tehlikeli kadın” olarak görülmesine yol açmaktadır (Arpacı, 2019:142). *Femme fatale* karakteri, erkek karakterleri manipüle edebilen, onların kararlarını etkileyen ve kendi çıkarlarını her şeyin önüne koyan bir figür olarak sunulmaktadır. Bu durum, kadının yalnızca erkekle tanımlanan bir varlık olması gerektiği anlayışına meydan okumakta ve toplumda yerleşik olan cinsiyet normlarını sarsmaktadır.

Femme fatale, tarih boyunca farklı dönemlerde ve kültürel bağlamlarda değişen anlamlar kazanır, toplumsal yapılar ve ataerkil düzenin kadın kimliğine yönelik algıları doğrultusunda yeniden şekillendirilir. Bu figürün tarihsel süreçte nasıl evrildiğini incelemek, onun toplumsal ve kültürel yansımalarını daha iyi anlamamıza yardımcı olmaktadır. *Femme fatale* karakteri, kökenleri mitolojik ve dini anlatılara dayanan, farklı dönemlerde sanatta, edebiyatta ve sinemada yeniden üretilen bir kadın arketipi olarak dikkat çekmektedir. *Femme fatale* imgesi, kadının hem baştan çıkarıcı hem de tehlikeli bir varlık olarak kodlanmasının tarihsel kökenlerine işaret eden mitolojik ve dini anlatılar aracılığıyla şekillendirilir. Kadın figürü, ataerkil toplumlarda çoğunlukla denetlenmesi gereken bir tehdit unsuru olarak görülür ve bu algı, kültürel anlatılar yoluyla pekiştirilir. Sümer mitolojisinde aşk ve savaş tanrıçası İştâr hem tutkulu bir âşık hem de yıkıcı bir güç olarak tasvir edilir; sevgilileri genellikle trajik sonlarla karşılaşırken, İştâr onların kaderini belirleyen güçlü bir dişi figür olarak resmedilir. Benzer şekilde, Antik Yunan mitolojisinde Medusa ve Kirke gibi karakterler *femme fatale*'in arketipsel temsillerini oluşturur. Medusa, bakışlarıyla erkekleri taşa çeviren “ölümcül” bir figür olarak cezbedici ve tehditkâr kadın imgesini yansıtırken, Kirke ise erkekleri büyü yoluyla hayvana dönüştüren manipülatif bir karakter olarak öne çıkmaktadır (Vernant, 1990:294). Bu figürler, kadının cazibesinin erkekler üzerinde yaratabileceği yıkıcı etkiyi vurgulamakta ve *femme fatale*'in temel karakteristiklerini tarih öncesi anlatılarla pekiştirmektedir. Yahudi-Hristiyan geleneğinde *femme fatale* imgesi daha belirgin bir şekilde şekillenir. Lilith, Âdem'in ilk eşi olarak yaratılmış ancak ona itaat etmeyi

reddettiği için cennetten kovulur (veya cenneti terk eder) ve şeytanlaştırılır. Kadının bağımsız iradesinin eril otoriteye karşı bir tehdit olarak görülmesi, Lilith'in tehlikeli ve baştan çıkarıcı bir figür olarak resmedilmesine yol açar. Lilith'in anlatıları, kadınların ataerkil düzene boyun eğmediği takdirde nasıl dışlanıp şeytanlaştırıldığını gösteren önemli bir örnektir. Benzer şekilde, Antik Yunan mitolojisinde Sirenler, büyüleyici şarkılarıyla denizcileri ölümlerine sürükleyen baştan çıkarıcı kadınlar olarak tasvir edilir. Sirenler, *femme fatale*'in cazibesi ve tehlikesi arasındaki ince çizgiyi temsil ederken, erkekleri iradelerinin dışına çıkararak onlara zarar veren varlıklar olarak sunulur (Graves, 2020:735). Afrodit ve Truvalı Helen gibi karakterler ise güzellikleriyle erkekleri etkileyerek büyük yıkımlara neden olan figürler olarak resmedilmekte, kadının fiziksel çekiciliğinin bir savaş sebebi olabileceği anlatılmaktadır (Hesiodos vd., 2016; Homeros, 2016). Truvalı Helen'in güzelliği uğruna çıkan Truva Savaşı, *femme fatale* karakterin yalnızca bireysel ilişkilerde değil, toplumsal ve siyasal düzlemde de bir kaos unsuru olarak görüldüğünü göstermektedir. Hristiyanlık bağlamında *femme fatale* imgesi dini söylemlerle daha katı bir ahlaki çerçeveye oturtulmakta ve kadın doğrudan günah, baştan çıkarıcılık ve ahlaki yozlaşma ile ilişkilendirilmektedir. Havva, insanlığın cennetten kovulmasına neden olan ilk günahın faili olarak tanımlanır, erkeği baştan çıkararak onun düşüşüne sebep olan kadın figürü hâline getirilir (*Kitabı Mukaddes*, 1997:7). Havva'nın yasak meyveyi yemesi ve Âdem'i de buna teşvik etmesi, kadın cazibesinin erkekleri nasıl yoldan çıkarabileceğini vurgulayan bir anlatı olarak *femme fatale*'in temelini oluşturur. Bu anlatının izleri ilerleyen dönemlerde Salome karakterinde de görülmektedir. Salome, baştan çıkarıcılığıyla Kral Herod'u etkileyerek Vaftizci Yahya'nın ölümüne neden olur ve bu yönüyle *femme fatale*'in erkekleri "felakete sürükleyen" doğasını simgeler (Wilde, 2014). Özellikle Hristiyan anlatılarında *femme fatale* karakteri, sadece bireysel bir tehdit olarak değil, aynı zamanda erkeklerin ahlaki yozlaşmasının ve dini otoriteye karşı düşüşünün bir sebebi olarak konumlandırılır.

Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde *femme fatale* imgesi, büyücüler, cadılar ve şeytanla iş birliği yapan kadınlar üzerinden yeniden üretilir. Orta Çağ'da kadınların bilgi sahibi olması, bağımsız hareket etmesi veya geleneksel normlara uymaması, onları cadı olarak damgalanmasına neden olur, bu bağlamda *femme fatale* büyücülükle ilişkilendirilerek daha da korkutucu bir boyuta taşınır. Avrupa'da yaşanan cadı avları, güçlü ve bağımsız kadınlara yönelik ataerkil korkuların bir yansıması olarak

değerlendirilebilir. Orta Çağ boyunca kadınların bastırılması ve kamusal alandan uzak tutulması yönündeki politikalar, bu dönemde *femme fatale* figürünün toplumda nasıl algılandığını göstermesi açısından önemlidir. Rönesans döneminde ise *femme fatale* imgesi sanatta ve edebiyatta daha estetik bir boyut kazanır. İngiliz yazar ve şair William Shakespeare'in "Macbeth" eserindeki Lady Macbeth karakteri, *femme fatale*'in en önemli edebi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Lady Macbeth, kocasını iktidar için manipüle eden ve sonunda trajik bir sona sürüklenen güçlü bir kadın olarak tasvir edilir. Kadın karakterin güç elde etmek için erkek üzerindeki etkisini kullanması, *femme fatale*'in temel özelliklerinden biri olarak bu eserde belirginleşmektedir. Sanayi Devrimi ve modernleşme süreçleriyle birlikte kadınların toplumdaki rolleri değişmeye başlar, ancak bu değişim ataerkil kaygıları da beraberinde getirir. Kadınların iş hayatına atılması, ekonomik bağımsızlık kazanması ve kamusal alanda daha fazla yer edinmesi, erkek egemen düzenin sorgulanmasına yol açar ve bu süreç *femme fatale* figürünün daha sık karşımıza çıkmasına neden olur. XIX. yüzyılda *femme fatale* imgesi, edebiyat ve resim sanatında giderek daha belirgin hâle gelir, özellikle Fransız edebiyatında Baudelaire'in şiirlerinde ve Gustave Flaubert'in "Madame Bovary" gibi eserlerinde kadın karakterler *femme fatale*'in özelliklerini yansıtan temsillerdir. Aynı şekilde, "fin-de-siècle" (yüzyıl sonu) sanatında *femme fatale*, modernleşmenin getirdiği kadın özgürlüğüne yönelik ataerkil korkuların bir yansıması olarak ön plana çıkmaktadır. XX. yüzyılda sinema, *femme fatale* figürünü yeniden şekillendiren en önemli alanlardan biri hâline gelir. Özellikle film Noir (*kara film*) türü, *femme fatale* karakterlerini merkezine alarak sinemada güçlü, baştan çıkarıcı ve tehlikeli kadın imgelerini popülerleştirir. 1940'lı ve 1950'li yıllarda Hollywood sinemasında sıkça karşımıza çıkan *femme fatale* karakterleri hem büyüleyici hem de yıkıcı kadın figürleri olarak anlatılarda kendine önemli bir yer edinir (Kaplan, 1998:107). Sinemanın altın çağında Rita Hayworth'un Gilda (1946) filmindeki karakteri, Lauren Bacall'ın The Big Sleep (1946) filmindeki performansı ve Barbara Stanwyck'in Double Indemnity (1944) filmindeki *femme fatale* tasviri, bu figürün sinemada ne kadar etkili bir şekilde işlendiğini göstermektedir. *Femme fatale*, bu dönemde yalnızca bireysel bir karakter değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan ve ataerkil sistemin kadın bağımsızlığına yönelik tepkisini temsil eden bir figür hâline gelir.

2.2. FEMME FATALE VE ÖTEKİ KAVRAMI

Femme fatale figürü, tarih boyunca kadınların ötekileştirilmesine hizmet eden güçlü bir anlatı unsuru olarak kullanılmaktadır. Toplumsal normlara uymayan, cinselliğini açıkça ifade eden ve erkekler üzerinde güçlü bir etkisi olan kadınlar, genellikle tehlikeli, ahlaki sınırları ihlal eden ve düzeni bozan figürler olarak tasvir edilir. Bu bağlamda *femme fatale*, yalnızca bireysel bir karakter değil, aynı zamanda ataerkil toplumun kadın bedenine ve kadın kimliğine yönelik korkularının, endişelerinin ve bastırılmış arzularının bir yansıması olarak görülmektedir (Berktaş, 2022:159). Kadının ötekileştirilmesi, tarih boyunca mitolojilerden dini anlatılara, edebiyattan sinemaya kadar pek çok alanda yeniden üretilmektedir. Toplumsal normlara uymayan, erkek egemen düzenin kurallarını ihlal eden kadın figürleri, genellikle ya cezalandırılır ya da eril iktidara boyun eğmeye zorlanır. *Femme fatale* karakteri de bu bağlamda hem erkekleri baştan çıkararak bir düşman hem de diğer kadınlara nasıl olmamaları gerektiğini gösteren bir uyarı niteliği taşımaktadır (Arpacı, 2019:142). Ataerkil söylemler içinde *femme fatale*, kadın bağımsızlığını ve cinselliğini bir tehdit unsuru olarak kodlayan bir figür olarak inşa edilir. Kadınların kendi arzularını ve iradelerini özgürce ifade etmeleri, erkek egemen düzen için bir tehdit olarak görüldüğünden, *femme fatale* karakterleri genellikle hikâyenin sonunda trajik bir şekilde cezalandırılmaktadır. Bu durum, yalnızca bireysel bir anlatı stratejisi olmanın ötesinde, toplumun kadın cinselliği ve gücüne dair duyduğu kaygıların bir dışavurumu olarak da değerlendirilebilir (Doane, 1991:138). *Femme fatale* figürünün ötekileştirilmesindeki en temel unsurlardan biri, onun cinselliği özgürce ifade eden bir kadın olmasıdır. Ataerkil toplumlarda kadın cinselliği, çoğunlukla bastırılmış ya da denetim altına alınması gereken bir olgu olarak değerlendirilir. Bu nedenle *femme fatale*, erkeklerin cinsel arzularını uyandıran, ancak aynı zamanda onları yıkıma sürükleyen bir figür olarak konumlandırılır. Böylece kadın cinselliği, bir tehlike kaynağı olarak algılanır ve *femme fatale* karakterleri aracılığıyla kontrol altına alınmaya çalışılır. *Femme fatale*, arzuyu uyandıran ancak aynı zamanda cezalandırılması gereken bir varlık olarak sunulur, ataerkil düzenin kadın bedeni üzerindeki tahakkümünü pekiştiren bir figüre dönüşür. Ataerkil anlatılarda *femme fatale*, genellikle iki farklı biçimde ele alınır. İlk olarak, *femme fatale* ya cezasını çeken bir günahkâr olarak resmedilir ya da anlatının sonunda ölümler veya toplumdaki dışlanarak "ahlaki bir ders" vermesi sağlanır. Sinema ve edebiyatta *femme fatale* figürünün sıkça trajik sonlarla karşılaşması, ataerkil düzenin

kadınların bağımsızlık arayışını tehdit olarak algılamasının bir sonucudur (Hein, 2008:18). *Femme fatale*, erkeği yoldan çıkararak, onu felakete sürükleyen bir karakter olarak tanımlandığı için, anlatılar genellikle onun yok edilmesiyle son bulmaktadır. Özellikle film Noir türünde *femme fatale* karakterleri, erkek ana karakterin yozlaşmasına ve çöküşüne neden olan bir unsur olarak ele alınır, ancak sonunda ya öldürülür ya da erkeğin kurduğu düzen içinde itaatkâr bir figüre dönüştürülür (Kaplan, 1998:43). İkinci olarak, *femme fatale* figürü erkeksi normlara uyum sağlayarak “dönüştürülmesi” gereken bir karakter olarak kurgulanmaktadır. Bu anlatı yapısı, *femme fatale*’in kendi bağımsız kimliğini ve gücünü kaybederek eril düzene entegre olmasını amaçlamaktadır. *Femme fatale*’in itaatkâr, uysal ve erkek egemen yapıya uygun bir kadın hâline gelmesi, ataerkil sistemin normlarını koruma çabasının bir göstergesidir (Stott, 1992:36). Bu nedenle bazı anlatılarda *femme fatale* karakterleri, hikâyenin sonunda güçlü ve tehlikeli kimliklerinden sıyrılarak "ideal kadın" kalıbına oturtulmaya çalışılmaktadır. Ancak feminist eleştiriler, *femme fatale*’in ataerkil anlatılarda lanetlenen ya da cezalandırılan bir karakter olmasına karşın, aslında kadınların bağımsızlığını ve özgürlüğünü temsil eden güçlü bir figür olduğunu savunmaktadır. Doane (1991), *femme fatale*’in ataerkil toplumun bastırmaya çalıştığı kadın gücünün ve arzularının bir yansıması olduğunu belirtirken, Paglia (2004) *femme fatale*’in kadın cinselliğinin ataerkil düzen tarafından nasıl denetim altına alınmak istendiğini gözler önüne seren bir karakter olduğunu vurgulamaktadır. Feminist teorisyenler, *femme fatale*’in erkek egemen anlatılar içinde şeytanlaştırılmasının, kadın bağımsızlığına yönelik duyulan korkunun bir tezahürü olduğunu öne sürmektedir. Bu bağlamda *femme fatale*, yalnızca baştan çıkarıcı ve tehlikeli bir kadın figürü değil, aynı zamanda ataerkil düzenin normlarını sorgulayan ve yıkan bir figür olarak da değerlendirilmektedir (Arpacı, 2019:144).

2.3. XIX. YÜZYIL TOPLUMSAL DÖNÜŞÜMLERİ VE FEMME FATALE FİGÜRÜNÜN YÜKSELİŞİ

XIX. yüzyıl, Fransa’nın büyük toplumsal ve politik çalkantılar yaşadığı, sosyal normların değişime uğradığı ve kadın imgesinin yeniden şekillendiği bir dönemdir. 1870-1871 Fransa-Prusya Savaşı’nda Fransa’nın yenilgiye uğraması, Paris Komünü’nün şiddetle bastırılması ve toplumsal düzenin zedelenmesi, Fransız toplumunda derin bir şok etkisi yaratır (Mosse, 1997:6,7). Bu süreçte yaşanan ideolojik bölünmeler, Fransız entelektüelleri arasında Roma İmparatorluğu’nun çöküşüne benzetilen bir **dekadans**

(*çöküş*) ruh halinin yaygınlaşmasına neden olur. Sanat ve edebiyat çevrelerinde, geleneksel toplumsal değerlerin çözülmeye başladığına dair bir algı oluşur, özellikle kadınların artan görünürlüğü ve bağımsızlık talepleri, ataerkil yapının istikrarını tehdit eden unsurlar olarak değerlendirilir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında feminizm ve kadın hakları mücadelesi önemli bir ivme kazanır, Fransız Devrimi ile temelleri atılan eşitlik talepleri, yüzyılın sonlarına doğru kadınların siyasal ve toplumsal hakları için daha örgütlü bir biçimde mücadele etmelerine yol açar (Mosse, 1997:111). Bu gelişmeler, geleneksel kadın rollerine dair belirsizlikleri artırır, toplumsal cinsiyet normları üzerindeki tartışmaları daha da derinleştirir. Bu bağlamda, XIX. yüzyıl sanatı ve edebiyatı, kadın kimliğine ilişkin çelişkili yaklaşımların ifadesi hâline gelir, özellikle *femme fatale* figürü, kadının özgürleşmesine duyulan korkunun bir yansıması olarak belirginleşir. Fransız ressam Eugène Delacroix'nın “Halka Yol Gösteren Özgürlük” (*La Liberté guidant le peuple*) (1830) tablosu, devrim kahramanı olarak bir kadın figürünü ön plana çıkararak, kadınların toplumsal rollerine dair yeni bir imge sunar (Nochlin, 1989:9). Ancak, özgürlüğü simgeleyen bu güçlü kadın figürü, dönemin ataerkil zihniyetinde aynı zamanda bir tehdit olarak algılanır, bu da *femme fatale*'in doğuşuna zemin hazırlayan sosyolojik kaygıları pekiştirir. Amerikalı tarihçi ve yazar Brooks Adams (2007), geleneksel kadın figürünün yerini modern ve yapay bir kadına bıraktığını ve bu yeni kadın tipinin erkekler üzerindeki yıkıcı etkisine vurgu yaparak *femme fatale* figürünün ataerkil korkuların somut bir tezahürü olduğunu ileri sürer. Kadının bağımsızlığı, ekonomik ve toplumsal hayatta artan rolü, onu bir tehdit unsuru olarak çerçeveleyen anlatıların yaygınlaşmasına neden olur, *femme fatale* karakteri yalnızca baştan çıkarıcı bir kadın değil, doğaüstü ve mistik bir varlık olarak da betimlenmeye başlar.

Femme fatale figürünün yalnızca Fransa ile sınırlı kalmayıp farklı ülkelerde de edebiyat ve sanatta kendine geniş bir yer bulması, kadının toplumsal dönüşüm süreçlerinde nasıl algılandığına dair küresel bir tartışmanın parçasıdır. Özellikle sanayileşme, şehirleşme ve kadın hareketlerinin güçlenmesiyle birlikte, erkek egemen düzenin kadın özgürlüğüne dair kaygıları yalnızca Fransız toplumu ile sınırlı değildir, Batı genelinde de yaygınlaşmaktadır. İngiltere’de Viktorya dönemi ahlak anlayışı kadınları “melek” ve “şeytan” ikiliğinde değerlendirmekte, ideal kadın imgesi, uysal, iffetli ve evine bağlı bir figür olarak yüceltilirken, bu normlara uymayan kadınlar tehlikeli ve yozlaştırıcı olarak görülmektedir (Dijkstra, 1988:9). İngiliz yazar Thomas Hardy'nin

“Tess of the D’Urbervilles” (1891) romanında, toplumsal baskılar ve ahlaki yargılar nedeniyle trajik bir sona sürüklenen Tess karakteri, dönemin kadın anlayışına yönelik eleştirel bir bakış sunarken, *femme fatale*’in eril otoriteye karşı bir tehdit olarak nasıl kurgulandığını da göstermektedir. Benzer şekilde, Almanya’da *femme fatale* figürü, dekadan edebiyatın etkisiyle birlikte özellikle “fin-de-siècle” (*yüzyıl sonu*) döneminde yaygınlık kazanır. Bu dönemde, kadının cinselliği, doğurganlığı ve toplumsal rolü üzerine süregelen tartışmalar, *femme fatale*’in bir “ölümcül kadın” olarak resmedilmesine yol açar (Gilman, 1993:25). Alman opera bestecisi Richard Wagner’in operalarındaki güçlü ve bağımsız kadın karakterleri, *femme fatale*’in müzik ve sahne sanatlarında nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir. Tristan ve Isolde operasında Isolde’nin aşkı hem baştan çıkarıcı hem de ölümcül bir güç olarak sunulurken, Parsifal operasındaki Kundry karakteri, erkeği baştan çıkarmaya çalışan ancak sonunda cezalandırılan bir *femme fatale* figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Amerika Birleşik Devletleri’nde *femme fatale* figürü, 1920’lerin “Flapper” (*modern, özgür ruhlu kadın*) kültürü ile farklı bir boyut kazanır. XIX. yüzyılın sonunda Batı’da yükselen endüstrileşme ve kentleşme, kadınların daha fazla ekonomik bağımsızlık elde etmelerine olanak tanır, ancak bu özgürleşme süreci, geleneksel değerlerin savunucuları tarafından kadın ahlâkının bozulması ve ailenin çöküşü olarak yorumlanmaktadır (Showalter, 1987:45). Bu kaygılar, *femme fatale* figürünün Amerikan sinemasında ve edebiyatında yaygınlaşmasına zemin hazırlar, özellikle 1940’lı yıllarda film Noir türüyle birlikte *femme fatale* karakteri, baştan çıkarıcı, bağımsız ve manipülatif kadın imgesi üzerinden kodlanır (Kaplan, 1998:5). Amerikalı yazarlar James M. Cain’in “The Postman Always Rings Twice” (1934) ve Raymond Chandler’ın “The Big Sleep” (1939) romanları, *femme fatale*’in Amerikan anlatılarında nasıl şekillendiğini ve kadın özgürlüğüne karşı duyulan toplumsal endişelerin bu figür üzerinden nasıl yeniden üretildiğini göstermektedir.

2.4. EDEBİYATTA FEMME FATALE: İKONİK FİGÜRÜN EVRİMİ

Femme fatale, edebiyat dünyasında, özellikle XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, toplumsal dönüşümlerin ve kadının rolüne dair tartışmaların bir aracı olarak sıkça karşımıza çıkan bir figürdür. Bu dönemlerde *femme fatale* hem bir arzu nesnesi hem de toplumsal düzeni tehdit eden bir figür olarak tasvir edilir. Kadının baştan çıkarıcı, manipülatif ve yıkıcı gücüyle erkekleri felakete sürükleyen özellikleri, ataerkil toplumların kadına dair

korkularını ve fantezilerini yansıtır. *Femme fatale* karakteri, edebi eserlerde yalnızca bir çatışma unsuru değil, aynı zamanda dönemin ahlaki, cinsiyetçi ve toplumsal kodlarını yansıtan bir sembol olarak işlev görür (Doane, 1991:23). *Femme fatale*'in edebi anlamda yükselişi, özellikle Fransız edebiyatında Théophile Gautier ve Charles Baudelaire gibi yazarların eserlerinde belirgin hale gelir. Baudelaire'in "Kötülük Çiçekleri" (*Les Fleurs du Mal*) adlı eserinde *femme fatale*, erkekler üzerinde hem fiziksel hem de psikolojik bir güç uygulayan, onları tutkuları aracılığıyla felakete sürükleyen bir figür olarak karşımıza çıkar (Baudelaire, 2015:21,139). Şiirlerinde *femme fatale*'in güzelliği, cazibesi ve yıkıcı doğası hem büyüleyici hem de korkutucu bir ikilik sunar. Gautier'nin "La Morte Amoureuse" adlı hikâyesinde ise *femme fatale*, ölüm ve erotizm arasındaki ilişkiyi inceler; kadın figürü, bir vampir gibi erkek karakterin yaşamını ve enerjisini tüketen bir yıkıcılık sembolüdür. İngiliz edebiyatında *femme fatale* imgesi, özellikle Viktorya Dönemi'nde kadın cinselliği üzerine yoğunlaşan tartışmalarla öne çıkar. İngiliz yazar Christina Rossetti'nin "Goblin Market" adlı şiirinde, kadınların baştan çıkarılması ve bu durumun trajik sonuçları, toplumsal cinsiyet normlarını sorgulayan bir çerçevede ele alınır. Şiirde *femme fatale*, bir yandan ahlaki bir uyarının taşıyıcısı olarak görülürken, diğer yandan kadınların özgürleşme arzularını temsil eder. Aynı dönemde İngiliz yazar Oscar Wilde'in "Salome" adlı oyunu, *femme fatale* karakterinin daha karanlık bir yorumunu sunar. Salome, baştan çıkarıcılığı ve ölümcül gücüyle erkek egemen dünyaya meydan okuyan bir figür olarak tasvir edilir. Wilde'in Salome'si, sadece arzu nesnesi olarak değil, aynı zamanda kendi iradesini gerçekleştiren güçlü bir özne olarak *femme fatale*'in modern temsillerinden biri haline gelir (Ellmann, 1988:650).

Femme fatale figürü, edebi eserlerde sadece bir karakter değil, aynı zamanda erkek egemen toplumun ahlaki ve toplumsal kaygılarını somutlaştıran bir metafor olarak işlev görür. Bu figür, kadının bağımsızlık arayışını, cinselliğini ve gücünü bastırmaya çalışan ataerkil düzenin eleştirisi olarak okunabilir. Rus edebiyatında Fyodor Dostoyevski'nin "Budala" (*Идиот*) adlı eserinde Nastasya Filippovna, *femme fatale* karakterinin bir temsilidir. Nastasya, güzelliği ve gizemli doğasıyla erkek karakterlerin tutkularını körüklerken, aynı zamanda onların ahlaki çöküşüne neden olur. Ancak Dostoyevski'nin karakteri yalnızca bir yıkıcılık sembolü değildir; aynı zamanda toplumsal yapıların ve ahlaki ikiyüzlülüğün eleştirisi için bir araçtır (Burton, 2006:9). Fransız edebiyatında Alexandre Dumas'ın "Üç Silahşörler" (*Three Musketeers*) adlı eserindeki Milady

Winter, *femme fatale*'in manipülatif ve entrikacı özelliklerini temsil eder. Milady, fiziksel çekiciliği ve kurnazlığı sayesinde erkek karakterleri kendi amaçlarına hizmet etmeye zorlar. Ancak onun nihai yenilgisi, *femme fatale*'in toplumun ahlaki düzenine tehdit oluşturan bir figür olarak cezalandırıldığını gösterir. Bu durum, ataerkil toplumlarda *femme fatale* karakterinin genellikle kontrol altına alınması veya yok edilmesi gerektiği fikrini güçlendirir. *Femme fatale* figürü, yalnızca Batı edebiyatı ve sanatında değil, farklı kültürlerde de çeşitli biçimlerde temsil edilmektedir. Doğu edebiyatında *femme fatale*'in izleri, “Binbir Gece Masalları”ndaki Şehrazad karakterinde görülebilir. Şehrazad, zekâsı ve anlatı gücüyle erkek egemen düzeni sorgulayan bir figürdür. Ancak bu figür, Batı'daki *femme fatale* karakterlerinden farklı olarak daha çok toplumsal dengeyi yeniden kuran bir arabulucu rolü üstlenir (Irwin, 2009:218).

2.5. FEMME FATALE: FELSEFİ, PSİKOLOJİK VE TOPLUMSAL BİR ARKETİP

Femme fatale, edebiyat, sanat ve psikanaliz sahnesinde güçlü bir arketip olarak yer edinmiş, aynı zamanda felsefi ve toplumsal anlamlarla da derinleşmiş bir figürdür. Bu karakter, hem bireysel bilinçdışındaki korku ve arzuların hem de toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuyan bir kadın kimliğinin temsilcisi olarak incelenebilir. Freud'un psikoanalitik teorileri, Alman filozof Arthur Schopenhauer'un doğa ve yaşam felsefesi, İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung'un kolektif bilinçdışı kavramı ve toplumsal normlara dair modern analizler, *femme fatale*'in karmaşık yapısını anlamaya ışık tutar.

Arthur Schopenhauer, doğa felsefesiyle *femme fatale* figürünün altında yatan metafizik temelleri anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Schopenhauer'a göre, kadın, doğanın bir sembolü olarak hem yaşamın yaratıcı gücünü hem de ölümün kaçınılmazlığını temsil eder. Kadın, erkeğe yaşamın döngüselliğini ve onun ölümlülüğünü hatırlatır; bu bağlamda *femme fatale*, erkeğin yücelmek istediği Apollonik düzeni bozarak, onu doğanın karanlık ve kaotik döngüsüne geri çeker. Schopenhauer'un bu yaklaşımı, “fin de siècle” dönemindeki *femme fatale* figürlerinde somut bir şekilde görülebilir (Dijkstra, 1988:31). Fransız ressam Gustave Moreau'nun “Salomé” tasvirleri ve Oscar Wilde'ın “Salomé” adlı eserinde *femme fatale*, doğanın ölümcül gücünü ve erkeği mahveden cazibesini ortaya koyar. Bu figür, Schopenhauer'un felsefi anlamda bahsettiği "hayvani doğayı" temsil ederek, kadının doğa ile olan yakınlığını ve erkeğin bu doğaya olan yabancılığını derinleştirir. Wilde'ın Salomé'si, kendi arzularını tatmin

etmek için Yahya Peygamber'in başını kestiren ve cinselliğini bir silah olarak kullanan bir *femme fatale* olarak bu döngüsel doğayı simgeler. Sigmund Freud, *femme fatale* figürünü bilinçdışındaki korkular ve arzular ekseninde ele alır. Freud'un kastrasyon anksiyetesi kavramı, *femme fatale*'in erkeği baştan çıkarıcı ve aynı zamanda tehdit eden yönünü anlamak için kritik bir imgedir. Kadının cinselliği, erkek için hem bir arzu nesnesi hem de bir tehdit kaynağıdır. Freud'un Medusa üzerine yaptığı analiz, bu korkunun nasıl tezahür ettiğini açıklar. Freud'a göre, Medusa'nın kesik başı, erkeklerin kadın cinselliğine karşı hissettiği kastrasyon korkusunun sembolüdür. Medusa'ya bakıldığında "taş kesilme", erkeğin bu korkuya verdiği donup kalma tepkisinin bir göstergesidir (Freud, 1998:45). Freud'un psikoanalitik çerçevesi, *femme fatale* figürünü Oidipus Kompleksi bağlamında da yorumlar. Oidipus Kompleksi'nde anne figürü hem arzu nesnesi hem de cezalandırıcı bir güç olarak görülür. *Femme fatale* bu bağlamda, annenin ikili doğasını—baştan çıkarıcı ve cezalandırıcı—yansıtır. Salomé karakteri, Freud'un bu teorilerine uygun olarak, erkeği hem arzularıyla yüzleşmeye zorlayan hem de onun yıkımını getiren bir figürdür. Kadının cinselliği ve kontrol edilemez doğası, erkeğin rasyonel kontrolünü yitirmesine ve sonunda çöküşüne yol açar. Carl Gustav Jung, Freud'un bireysel bilinçdışı teorisinden farklı olarak *femme fatale* figürünü kolektif bilinçdışının bir arketipi olarak ele alır. Jung'a göre *femme fatale*, erkeğin bilinçdışındaki dişil yönün, yani "anima"nın yıkıcı ve karanlık bir tezahürüdür. "Anima", erkeğin bilinçdışında yer alan kadınsı yönlerini temsil eder ve bu yön, bireyin çocukluk dönemindeki anne figürüyle olan ilişkisinden etkilenir (Jung, 2021:14). "Anima", erkeğin psikolojik gelişiminde önemli bir rol oynar. Eğer erkek, "anima"nın karanlık yönüyle yüzleşmeyi başarır, bu yüzleşme onu bireyselleşme sürecinde daha olgun bir seviyeye taşıyabilir. Ancak bu süreç başarısız olursa, *femme fatale* figürü, erkeğin yıkımına neden olan bir güç olarak işlev görür. *Femme fatale*, erkeğin kendi içsel korkularını ve bastırılmış arzularını yüzeye çıkararak, onun psikolojik bütünlüğünü tehdit eder. Salomé ve Medusa gibi figürler, Jung'un teorisi bağlamında "anima"nın yıkıcı gücünün somut birer tezahürüdür. Bu figürler, erkeklerin kendi iç dünyalarıyla yüzleşmelerini sağlayan semboller olarak hem bir tehdit hem de bir dönüşüm aracı işlevi görür. Türk sinema eleştirmeni Attila Dorsay'ın analizlerine göre, *femme fatale* figürü yalnızca bireysel bilinçdışı korkuları değil, aynı zamanda toplumsal cinsiyet normlarını tehdit eden bir figürdür. Dorsay, *femme fatale*'in erkek egemen düzenin kadın cinselliği üzerindeki kontrolünü kaybetme korkusunun bir

tezahürü olduğunu belirtir (Dorsay, 2000:124). Bu figür, erkeklerin zayıflıklarını manipüle ederek onları kontrol altına alır ve bu durum, toplumun patriarkal yapısında derin bir kriz yaratır. *Femme fatale* bu bağlamda, yalnızca bireyler arası ilişkilerde değil, toplumsal düzeyde de yıkıcı bir rol üstlenir. Kadın cinselliğinin denetlenemez gücü, toplumun ahlaki düzenine tehdit oluşturduğu için *femme fatale* sıklıkla tehlikeli ve şeytanlaştırılmış bir figür olarak resmedilir. “Fin de siècle” dönemindeki edebiyat ve sanatta bu tehdit, kadınların toplumsal olarak yükselmesi ve özgürleşmesiyle birleşerek, *femme fatale* figürünün daha da güçlü bir şekilde canlanmasına yol açar.

2.6. FEMME FATALE: SANATTA VE KÜLTÜRDE ÖLÜMCÜL KADIN

Sanat tarihi boyunca kadın figürleri, toplumsal ideolojilerin, kültürel kodların ve patriarkal korkuların bir yansıması olarak tasvir edilmektedir. Bu bağlamda *femme fatale* imgesi, özellikle XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında sanatın ve edebiyatın güçlü bir figürüdür. *Femme fatale* hem cinsel cazibesiyle erkek egemen toplumun arzularını cezbeden hem de tehdit edici doğasıyla bu düzenin istikrarını bozan bir arketip olarak öne çıkar. Kadının bağımsızlığı, cinselliği ve gizemi etrafında şekillenen bu figür, patriarkal korkuları somutlaştırırken, aynı zamanda kadınların toplumsal rollerindeki değişimi de yansıtır. *Femme fatale* imgesi, toplumsal, sanatsal ve ideolojik bağlamlarda farklı katmanlar kazanır. Edward Said’in oryantalizm kavramından Avusturyalı ressam Gustav Klimt’in kadın tasvirlerine kadar geniş bir yelpazede tartışılan bu figür, egzotikleştirilen kadın imgesinden modern dönemin özgürleşen kadın kimliğine kadar çeşitli formlarda ele alınmaktadır.

Femme fatale imgesi, Batı’nın Doğu’ya yönelik egzotik ve cinselleştirilmiş bakış açısıyla derin bir ilişki içerisindedir. Edward Said’in “Oryantalizm” (1978) adlı eserinde belirttiği gibi, Batı’nın Doğu’yu bir “öteki” olarak konumlandırması, özellikle Doğulu kadın figürlerinin sanat ve edebiyatta baştan çıkarıcı, anlaşılmaz ve tehditkâr bir şekilde temsil edilmesine yol açar (Said, 2016:27). Oryentalist bakış açısı, Doğu’yu egzotikleştirirken, kadınları cinsellik, yasak ve tehdit arasında bir yerde konumlandırmaktadır. Bu çerçevede Doğulu kadın figürleri, *femme fatale* imgesinin arketipik örnekleri haline gelir. Özellikle Kleopatra gibi tarihsel figürler, Batı sanatında *femme fatale*’in egzotik cazibesi ve ölümcül doğasını yansıtan birer simgeye dönüştürülür. Kleopatra, yalnızca güzelliğiyle değil, aynı zamanda politik gücü ve

erkekler üzerindeki etkisiyle Batı sanatında erkek egemen düzeni tehdit eden bir figür olarak betimlenmektedir. XIX. yüzyılın Fransız ressamaları, Kleopatra'yı genellikle büyüleyici ve tehlikeli bir figür olarak resmederek, *femme fatale* imgesine egzotik bir boyut katmışlardır.

XIX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Sembolizm, *femme fatale* figürünü sanatsal bir odak noktası haline getiren en önemli akımlardan biridir. Sembolizm, melankoli, yalnızlık, gizem ve korku gibi temaları işleyen bir akım olarak, *femme fatale*'i bu kavramların somut bir ifadesi olarak ele alır. Kadın, sembolist sanatçılar için hem bilinmeyenin çekiciliğini hem de tehlikesini yansıtan bir figür haline gelir. Bu dönemde *femme fatale*, erkeklerin zayıflıklarını açığa çıkaran bir figür olarak tasvir edilir. Kadının baştan çıkarıcılığı, erkeğin rasyonel kontrolünü kaybetmesine yol açan bir tehdit olarak görülür ve bu durum, *femme fatale* imgesini sanatçılar için vazgeçilmez bir konu haline getirir. Sembolist ressamlar ve yazarlar, *femme fatale* figürünü, erkek egemen toplumun hem arzularını hem de korkularını yansıtan bir araç olarak kullanmaktadır.

Gustav Klimt, *femme fatale* figürünü sanatsal bir araç haline getiren en önemli sanatçılardan biridir. Klimt, kadın figürlerini sadece cinsel cazibeleriyle değil, aynı zamanda güç ve bağımsızlıklarıyla da tasvir ederek, *femme fatale* imgesine farklı bir boyut kazandırır. Klimt'in ünlü "Judith" serisi, *femme fatale*'in estetik ve ideolojik bir figür olarak nasıl şekillendirildiğini anlamak açısından önemli bir örnektir. "Judith I" (1901) tablosunda Judith, baştan çıkarıcı güzelliğiyle patriarkal topluma meydan okuyan bir figür olarak betimlenir. Tablo, "Judith" in Holofernes'in kafasını tutarken gösterdiği kendinden emin bakışları ve altın tonlarla vurgulanan bedeniyle, *femme fatale* imgesinin hem yıkıcı hem de baştan çıkarıcı doğasını yansıtır. Judith, Klimt'in eserinde, kadınların toplumsal tabuları yıkan birer güç sembolü olarak ele alınmasının bir örneği haline gelir (Karaahmetoğlu, 2014). Klimt'in "Judith" serisi, yalnızca estetik bir başyapıt olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel eleştirilerin bir aracı olarak değerlendirilebilir. Kadının hem erotik hem de güçlü bir figür olarak betimlenmesi, dönemin patriarkal normlarına bir başkaldırıdır. Klimt, bu eserleriyle kadını yalnızca bir güzellik objesi olarak değil, aynı zamanda toplumun geleneksel algılarını dönüştüren bir figür olarak tasvir eder.

2.7. FİLM NOİR'DE FEMME FATALE: CAZİBENİN VE TEHDİDİN SİNEMATOGRAFİK TEMSİLİ

Film Noir estetiği, *femme fatale* figürünü hem sinematografik hem de toplumsal bir çatışmanın eksenine yerleştirerek, cinsiyetler arası güç dinamiklerini ve toplumsal cinsiyet normlarını gözler önüne seren bir araç olarak kullanır. Sessiz sinema dönemindeki “vamp” figürlerinden itibaren *femme fatale*, erkek karakterlerin kimlik ve varoluş krizlerini derinleştiren bir unsur hâline gelir. Film Noir'in *femme fatale*'i, erkeklerin arzularını manipüle ederek onların zayıflıklarını açığa çıkaran ve toplumsal düzeni tehdit eden bir figür olarak tasvir edilir. Bu karakterin işlevi, yalnızca erkek egemen düzenin normlarını altüst etmekle sınırlı kalmaz; aynı zamanda kadının cinselliği ve bağımsızlığı üzerinden ataerkil düzenin ahlaki ve toplumsal sınırlarını sorgulamak gibi daha derin bir role sahiptir. *Femme fatale*, erkek egemen düzende dişil bedeninin cinsel cazibesinin ve bağımsızlık arzusunun bir güç kaynağı olarak görüldüğü bir figürdür. Ancak bu cazibenin, erkek egemenliğini tehdit etmesi nedeniyle, genellikle cezalandırılma ya da denetim altına alınma gibi dramatik sonuçlara yol açtığı görülür. Özellikle film Noir türünde, *femme fatale* karakterlerinin güzellik ve tehlike arasındaki dengeyle kurgulanması, kadının toplumdaki yerini ve erkek dünyasındaki etkisini sorgulayan bir alan yaratır (Kaplan, 1998:9).

Fransız psikiyatır Jacques Lacan'ın “kadın yoktur” önermesi, *femme fatale* figürünü anlamak için önemli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Lacan'a göre kadın, erkek arzusunun ve korkularının bir yansımasıdır; erkek, kadını kendi arzularını ve içsel boşluklarını dolduracak bir nesne olarak görür. Bu bağlamda, *femme fatale* figürü toplumsal düzende yalnızca bir arzu nesnesi değil, aynı zamanda bu arzusun taşıdığı tehditleri ve korkuları da temsil eden bir maskedir. Film Noir'de *femme fatale* karakteri, erkekleri cazibesıyla baştan çıkaran ve aynı zamanda onların kontrol edemediği bir kaos unsuru olarak öne çıkar. Slavoj Žižek, *femme fatale*'in erkek kimliğini sarsan bu ikili doğasına dikkat çeker; ona göre, *femme fatale* hem kendi arzularının kurbanı hem de çevresindeki erkekleri manipüle eden bir figürdür. Bu manipülasyon, yalnızca bireysel bir yıkımı değil, aynı zamanda toplumsal düzenin kırılganlığını ve erkek egemenliğinin dayandığı ahlaki normların zayıflığını da açığa çıkarır (Žižek, 2022:97).

Film Noir estetiği içerisindeki *femme fatale*, yalnızca toplumsal cinsiyet normlarını değil, aynı zamanda sinemanın temel anlatı yapılarını da sorgulayan bir **figürdür**.

Mulvey'in "erkek bakışı" (male gaze) kavramı üzerinden analiz edildiğinde, *femme fatale* karakteri, erkek arzularının bir nesnesi olarak temsil edilirken, aynı zamanda bu arzunun sınırlarını tehdit eden bir özne hâline gelir. Mulvey'e göre *femme fatale* figürü, kadının erotize edilerek izleyiciye sunulmasını ve sinemada kadının bir dikiz nesnesi olarak konumlandırılmasını açıkça gözler önüne serer. Ancak *femme fatale* figürü, bu rolü tersine çevirerek, izleyiciyi kadın karakterin gücü ve tehditkârlığıyla yüzleştirir. Bu figür, erkek karakterlerin arzularını kontrol edemediği durumlarda, erkeğin güçsüzlüğünü ve kırılganlığını açığa çıkarır. *Femme fatale*, bir yandan erkeklerin arzularını manipüle ederek onların fiziksel ve psikolojik çöküşüne neden olurken, diğer yandan ataerkil düzenin kadını kontrol altında tutma çabasını da gözler önüne serer (Doane, 1991; Kaplan, 1998). *Femme fatale* figürü, Film Noir estetiğinin görsel ve tematik unsurlarını da destekleyen bir araçtır. Bu figür, film Noir'in karanlık ve kasvetli atmosferiyle uyumlu bir şekilde hem görsel hem de anlatımsal bir derinlik yaratır. Kadın karakterlerin genellikle kontrast ışıklandırmalarla, karanlık gölgeler ve yoğun dramatik açılarla temsil edilmesi, onların cazibesıyla birlikte tehlikelerini de izleyiciye hissettirir. Özellikle *femme fatale* karakterlerinin ışık ve gölge oyunları ile vurgulanan yüz ifadeleri, onların manipülatif doğasını ve erkekler üzerindeki yıkıcı etkilerini sinematografik bir estetikle destekler. Film Noir'in kadın temsilinde *femme fatale*'in, yalnızca görsel bir cazibe unsuru değil, aynı zamanda tematik bir tehdit unsuru olarak işlev görmesi, bu figürün toplumsal cinsiyet ilişkilerini sorgulayan bir arketip olarak önemini artırır (Doane, 1991; Kaplan, 1998).

Femme fatale tarih boyunca edebiyat, sanat, sinema ve mitoloji gibi farklı alanlarda yeniden üretilmiş, toplumsal dönüşümlerin ve ataerkil düzenin kadın kimliğine bakış açısının bir yansıması olmuştur. Bu karakter, baştan çıkarıcı, güçlü, bağımsız ve tehlikeli özellikleriyle erkek egemen düzeni tehdit eden bir unsur olarak resmedilmiştir. *Femme fatale*'in cazibesi ve zekâsı, onu yalnızca bir arzu nesnesi değil, aynı zamanda erkek egemen düzenin kontrol etmekte zorlandığı bir güç kaynağına dönüştürmektedir. Toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde değerlendirildiğinde, *femme fatale* karakterinin erkek dünyasında kaos yaratan ve eril otoritenin sorgulanmasına neden olan bir figür olduğu görülmektedir. Sinema, özellikle film Noir türü, *femme fatale* figürünü görsel ve anlatımsal olarak güçlendirmiş, erkek karakterlerin zayıflıklarını açığa çıkaran bir araç olarak kullanmıştır. Ancak *femme fatale* karakterleri çoğunlukla cezalandırılarak veya eril

düzene boyun eğerek anlatılarını tamamlamaktadır. Bu durum, ataerkil toplumun güçlü kadın figürlerine yönelik endişelerinin ve bastırma mekanizmalarının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, feminist perspektifler *femme fatale* figürünü yalnızca erkek egemen düzenin korkularını yansıtan bir unsur olarak değil, aynı zamanda kadın bağımsızlığını ve özgürlüğünü simgeleyen bir karakter olarak ele almaktadır. Kadınların toplumsal, ekonomik ve kültürel hayatta daha fazla görünür hâle gelmesi, *femme fatale* figürünün giderek daha çeşitli ve katmanlı şekillerde temsil edilmesine olanak tanımaktadır. Günümüz popüler kültüründe *femme fatale*, sadece yıkıcı ve baştan çıkarıcı bir figür olmanın ötesinde, güçlü, özgür ve kendi kaderini tayin eden bir kadın imgesi olarak yeniden yorumlanmaktadır. Sonuç olarak, *femme fatale* karakteri, tarih boyunca farklı bağlamlarda anlam kazanan ve sürekli evrilen bir figür olarak varlığını sürdürmektedir. Onun temsilleri, kadının toplumdaki yeri, cinselliği ve gücü hakkındaki tartışmaların bir yansımasıdır. *Femme fatale*, yalnızca bir anlatı unsuru değil, aynı zamanda kadın kimliğine dair süregelen toplumsal, kültürel ve ideolojik tartışmaların merkezinde yer alan güçlü bir simgedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ŞEYTAN VE İNTİBAH ESERLERİNİN FEMME FATALE İMGESİ BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

3.1. ŞEYTAN'IN TEMEL ÖZELLİKLERİ: YAPI VE İÇERİĞE DAİR BİR DEĞERLENDİRME

Tolstoy'un Şeytan adlı eserinin yazılma süreci, onun hayatındaki derin duygusal ve düşünsel çalkantıların bir yansıması olarak dikkat çekmektedir. Eser, Tolstoy'un duygusal geçmişi, yaşadığı tutkulu ilişkiler ve ahlaki sorgulamalarıyla iç içe geçmiş kişisel bir anlatıdır. Başkarakter Yevgeni İrtenyev'in duygusal çatışmaları, Tolstoy'un kendi hayatındaki karmaşık ilişkilere dair izler taşır. Özellikle köylü kadın Aksinya Bazikinaya ve aşçısı Domna ile yaşadığı duygusal çalkantılar, Tolstoy'un karakterlerini oluştururken ne denli kişisel bir boyuta ulaştığını gösterir niteliktedir (Steinbeck, 2022:353). Tolstoy, eserin el yazmasını eşinden gizleme gereği duyar, bu da eserin Tolstoy'un içsel çatışmalarını ve bastırmaya çalıştığı duyguları yansıttığını düşündürmektedir (*Razbor povesti «D'yavol» L'va Nikolaevicha Tolstogo*, t.y.). *Şeytan*'ın hikâyesi, Tula bölgesinde yaşanmış gerçek bir olaydan alınır. Bu olayda yargıç Frederik, evli bir köylü kadınla yaşadığı ilişki nedeniyle kıskançlık krizinde kadını öldürür ve olay mahkemeye taşınır (Steinbeck, 2022:351) . Bu gerçek olayın etkisi, Tolstoy'un yazdığı kurgusal olay örgüsünde de kendine yer bulur.

Tolstoy, eserin ilk versiyonunu 1889'da yazar, ardından hikâyeyi defalarca değiştirip sonlandırmakta zorluk çeker. Yazarın hikâyenin sonu üzerine duyduğu tereddüt, eserin felsefi derinliği ve ahlaki anlamı üzerindeki çatışmalarıyla ilişkilidir. Tolstoy'un günlüğünde bahsettiği, “Şeytan kimdir?” sorusu, eserdeki çatışmanın merkezinde yer alır (L. N. Tolstoy, 2022a:169). Yevgeni İrtenyev, içinde bulunduğu karmaşık durumda kurtuluşu ya karısını ya da Stepanida'yı öldürmek ya da kendini yok etmek olarak görür. Bu üç ihtimalden yalnızca ikisi, intihar ve cinayet olarak eserde yer bulur ve her iki seçenek de karakterin ahlaki ve psikolojik kırılmalarını simgeler. Birinci sonda, Stepanida bir “şeytan” olarak görünür; baştan çıkarıcı bir kadın olarak Yevgeni'yi iradesiz bir şekilde kendine çeker. Bu son, Yevgeni'nin şeytani bir arzunun esiri olarak intihara sürüklendiğini gösterir. İkinci son ise Yevgeni'yi şeytani bir varlık olarak resmeder. Tanrı'ya sığınarak yardım dileyen ancak ardından onu reddeden Yevgeni, **Stepanida'yı**

öldürerek kendi içindeki şeytani açığı çıkarır. Her iki son da Yevgeni'nin karakter gelişimini farklı bir şekilde işlerken, onun ahlaki seçimlerinin nihai sonucunu trajik bir sonla noktalar. Tolstoy'un yazım süreci, XIX. yüzyılın sonunda psikoanalitik kavramlarla ilişkilendirilebilecek bir derinliğe sahiptir. Özellikle Yunan mitolojisinde yaratıcılığı ve sevgiyi temsil eden Eros ile yıkıcılığı ve öldürücü dürtüleri ifade eden Tanatos çatışması, Tolstoy'un Yevgeni karakteri üzerinden ölüm ve yaşam mücadelesini yansıtır (*Razbor povesti «D'yavol» L'va Nikolaevicha Tolstogo*, t.y.). Ana karakterin cinsel tutkuları, onun nihai yıkımına neden olur ve bu yönüyle eserin ölüm içgüdüsüne dair bir anlatı sunduğu görülür. Freud'un ölüm içgüdü teorisi ışığında, Yevgeni'nin sonlarının biri intihara (*mortido*), diğeri ise cinayete (*destrudo*) odaklanır (Laplanche & Pontalis, 1988:447). Bu iki son, Tolstoy'un karakterin içsel ve dışsal çatışmalarını ölümlerle bağdaştırma çabası olarak yorumlanabilir. Tolstoy, “şeytan” kavramını sadece karakterlere değil, metnin atmosferine yayarak ele alır. Bu bağlamda “şeytan” yalnızca bir karakter değil, hikâyenin alt metninde var olan bir kötü niyet ve enerji olarak da görülmektedir. Tolstoy'un, karakterler üzerinden insan doğasının ahlaki çelişkilerini incelemesi, esere edebi derinlik katan bir başka unsurdur. Epigrafta yer alan İncil'den alıntılar, Yevgeni'nin hikâyesinin günah ve arzu çatışmaları ile dini bir boyut kazandığını ima etmektedir (L. N. Tolstoy, 1964:227). Tolstoy, karakterleri üzerinden insanın ilahi ve şeytani yönlerinin mücadelesini ortaya koyarken, bu mücadelenin birey üzerindeki sarsıcı ve derin izlerini gözler önüne serer.

Eserdeki çoklu son, Tolstoy'un hayatındaki ahlaki ikilemlere olan yaklaşımı ile bağlantılıdır. Bir yanda Tolstoy'un dinsel inancı ve ahlaki ilkeleri, diğeri yanda bastırmakta zorlandığı cinsel arzuların yarattığı içsel çatışma, karakterlerin yazgısını belirler. *Şeytan*'ın yazılma süreci, Tolstoy'un kendi içsel çatışmalarının bir yansıması olarak edebiyat tarihinde derin bir iz bırakır. Tolstoy'un *Şeytan* adlı eserinde iki farklı son bulunmasının ardında, yazarın yaşamı boyunca süregelen ahlaki ve ruhsal krizler etkili olur. Tolstoy'un hayatındaki bu çalkantılar, yazın hayatına ve eserlerine de yansımakta, *Şeytan* gibi önemli bir yapıtında karakterlerin ve olayların gelişiminde belirleyici olmaktadır. Eserin ilk hali kısa bir sürede tamamlanmış olsa da Tolstoy, tek bir sona bağlı kalmakta zorlanır, karakterin kaderine dair kesin bir karar veremez (Steinbeck, 2022:358). Bu kararsızlık, Tolstoy'un sanatsal yaklaşımındaki karmaşıklığın ve çelişkilerin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Eserdeki iki farklı son, Tolstoy'un

karakterleri üzerinden bir iç çatışmayı ortaya koyma ve okura ahlaki bir seçim yapma imkânı sunma çabası olarak görülebilir. İlk son, Yevgeni İrtenyev'in yaşadığı içsel çelişkilerin ve cinsel arzularının yarattığı çıkmazın sonucu olarak intiharı seçtiği bir yapıya sahiptir. Bu son, karakterin çaresizlikle sürüklendiği bir trajediyi ve kendi içinde bir çözüm bulamamasının yarattığı çıkmazı ortaya koyar. İkinci son ise Yevgeni'nin eski sevgilisi Stepanida'yı öldürdüğü bir son ile nihayete erer. Bu alternatif, Yevgeni'nin içsel çatışmalarını dış dünyaya yöneltmesi ve yaşadığı ahlaki krizlerin sonucunu başkasına yansıtması bakımından farklılık gösterir. İntihar ile sona eren ilk versiyon, karakterin histerik ve kontrolsüz bir şekilde kendini cezalandırdığını gösterirken; cinayetle sona eren ikinci versiyon, karakterin bilinçli bir cezalandırma arzusu ile hareket ettiğini düşündürür (Steinbeck, 2022:357).

Tolstoy, çift son kullanımıyla ahlaki belirsizlikleri okura bırakır ve okuyucuyu eserin anlamını kendi perspektifinden yorumlamaya davet eder (Steinbeck, 2022:354). İlk son, okuyucunun Yevgeni'yi kendi hatalarının kurbanı olarak görmesine olanak tanırken, ikinci son ise Yevgeni'in yaşadığı cinsel arzu ve ahlaki zayıflıklar için Stepanida'yı suçladığı bir durumu ifade eder. Her iki son da karakterin farklı duygusal durumlarını yansıttığı için okuyucuya belirli bir ahlaki ders sunmaz. Aksine Tolstoy, her iki sonu da kullanarak eserin ahlaki açmazlarını sorgulama görevini okuyucuya bırakır. Tolstoy'un eserdeki bu çoklu son kullanımı, edebi ve felsefi açıdan değerlendirdiğinde eserin tamamlanmamışlık hissini pekiştirir. Çift son, eserin kompozisyonunda klasik bir sona kıyasla çok katmanlı bir anlam derinliği yaratır. Tolstoy'un geleneksel sıralı olay akışını takip etmeyen anlatım tarzı, metni bir çeşit bağlantılı metin örneği olarak değerlendirmeye imkân tanır (Steinbeck, 2022:359). Bu bağlamda *Şeytan*, Tolstoy'un yalnızca karakterin içsel krizlerini ele aldığı bir hikâyeye olmanın ötesinde edebi deneyciliğinin bir parçası olarak modern edebiyata katkı sağlayan bir yapıttır. Tolstoy'un yenilikçi yaklaşımı, edebiyatta "çoklu son" kavramının öncüsü olarak kabul edilebilir (Steinbeck, 2022:351) ve okurun hikâyeye daha derin bir yorum katmasına olanak tanır. *Şeytan*'ın bu özgün yapısı, Tolstoy'un insan doğasının karmaşıklığına dair sanatsal bir ifade olarak görülebilir. Tolstoy, tek bir sona bağlı kalmak yerine okuyucuyu ahlaki ve duygusal olarak iki farklı yöne çeken bir yapı sunarak klasik anlatı kalıplarının ötesine geçer (Steinbeck, 2022:356). Eserin çoklu son yapısı, onu sadece Tolstoy'un sanatsal mirası açısından değil, modern edebiyatın doğasına ışık tutması bakımından da önemli

bir konuma taşır. Bu bağlamda *Şeytan*, dönemin sınırlarını aşan ve edebiyatın gelişim potansiyelini öngören bir yapıt olarak kabul edilebilir. Tolstoy, bu eseriyle insan doğasının çelişkilerini ve karmaşık ahlaki çatışmalarını derinlemesine işlerken, okuru hikâyenin anlamını sorgulamaya ve kendi yargılarını oluşturmaya teşvik eder.

Yevgeni İrtenev iyi bir aile terbiyesine sahip geleceği parlak bir gençtir. Okulunu tamamladıktan sonra babasının üst düzey tanıdıkları sayesinde memuriyete girer. Yevgeni'nin ayrıca kaynağı bilinmeyen bir de serveti vardır. Baba İrtenev ise bazen yurt dışında bazen de Petersburg'da yaşamakta, çiftliğin işlerini kahyasına bırakmaktadır. Ancak babanın ölümüyle işler altüst olur. Ölümünden sonra kardeşler mirası bölmeye girişir fakat baba İrtenev'in borçları ortaya çıkar. Borçlar dolayısıyla bazı mülkler ve toprak parçaları satılır. Yevgeni de babasının ölümünden sonra istifa eder ve kalan işleri üstlenmek üzere çiftliğe döner. Kardeşiyle arası iyi olmayan Yevgeni onunla anlaşmanın yollarını arar. Her sene kardeşine belli bir miktar para ödemeyi teklif eder. Kardeşi teklifi kabul eder ve böylelikle Yevgeni çiftliğin tüm idaresini üstüne alır. Kendince sorunları hallettikten sonra Yevgeni çiftliği dedesinin zamanındaki gibi canlandırma hayali ve idealine kendini adar. Ancak çiftliği tekrar diriltmek için paraya ihtiyacı vardır. Yevgeni'nin halletmesi gereken çok fazla işi vardır. Bütün bu işlerin arasında onu huzursuz eden bir durum vardır. Tüm sağlıklı ve bekar gençler gibi çeşitli kadınlarla ilişkiye girmektedir. Petersburg'da bu sorununa bir çözüm bulsa da köyde buna pek imkân bulamaz. Ne yapacağını bilemez ve orman bekçisinden yardım ister. Orman bekçisi ona kocası şehir dışında ve Yevgeni'nin istediği gibi biri olan Stepanida'yı söyler. Ertesi gün Stepanida'yla bir buluşma ayarlanır. Yevgeni, ne yapacağını bilemez bir tavır ve heyecan içerisinde. Ertesi gün orman bekçisinin kulübesinin yolunu tutar. Stepanida, onu kulübede bekler vaziyettedir. İlk buluşma on beş dakika sürer ve ayrılırlar. Yevgeni ise durumdan gayet memnundur ve ilk heyecanı geçer. Yevgeni, onu huzursuz eden durumdan kurtulur fakat çiftlik işleri onu bir hayli yormaktadır. Çiftlik işlerinin yanı sıra babasına ait her gün yeni bir borç çıkmaktadır. Bu yüzden Yevgeni çiftlikte bazı kısıtlamalara gider. Annesi Marya Pavlovna ise Yevgeni'nin içinde bulunduğu durumu anlamamakta ve çiftlikteki kısıtlamalara bir anlam verememektedir.

Marya Pavlovna her anne gibi evladının evlenmesini istemektedir. Ona göre Yevgeni'ye kızlarını seve seve verecek on kadar aile vardır. Yevgeni de evlenmek ister fakat bunu annesinin istekleri doğrultusunda değil kendi istek ve arzularına göre yapmak

ister. Yevgeni'ye gelin adayları gösterilir fakat hiçbiriyle evlenmek istemez. Aynı zamanda Stepanida ile olan uygunsuz ilişkisi devam etmektedir. Bu ilişki bir adet haline gelir. Ancak Yevgeni bu gizli saklı buluşmalardan dolayı kendini huzursuz hissetmektedir. Onunla tekrar buluşmamayı dilemekte fakat her fırsatta birlikte olmaktadır. Stepanida'nın kocasının şehirden dönüşü ve aralarındaki ilişkiyi bilmesi Yevgeni'yi tedirgin eder. Bu tedirginlik ve çiftlik işlerinin yoğunluğu dolayısıyla aralarındaki ilişki zayıflar ve tamamen ondan kopacağını düşünür. Sonbahar da ise sık sık şehre gitmesi gerekir ve orada Annenski ailesi ile tanışır. Ailenin enstitüden yeni mezun olan Liza adında bir kızları vardır ve Yevgeni ona âşık olur. Annesinin pek istekli olmamasına rağmen Yevgeni Liza'ya evlenme teklifi eder. O günden sonra Stepanida ile olan ilişkileri tamamen kesilir. Yevgeni evlenir evlenmez anne Pavlovna gitmek niyetindedir. Yevgeni ise onu kalması için iknaya çalışır. Ancak bu tartışma nihayete kavuşmaz. Bir akşamüzeri Marya Pavlovna oğluna evlenmeden önce tüm bekarlık maceralarını muhakkak bitirmesini tavsiye eder. Yevgeni ise endişe edecek bir durum olmadığını aile yaşantısının çok kutsal olduğu ve ona asla leke düşürmeyeceğini söyler.

Yevgeni artık sadece Liza'yı düşünmekte, Stepanida aklına gelmemektedir. Ancak düğün alışverişi için şehre giderken yolda Stepanida'yı kucağında bir bebekle görür. Bebeğin kendisinden olabileceği ihtimali onu korkutur. Ancak kocasından olma düşüncesi onu avutur. Bütün bu olayların ışığında Yevgeni ve Liza evlenir ve anne Marya Pavlovna'yı çiftlikte kalması için ikna ederler. Evliliğin ilk yılı Yevgeni için çok zor geçer. Evlilik dolayısıyla ertelediği bütün işler üzerine yığılır. Borç batağındadır ve borçlar yüzünden yazlık satılır. Çiftlik iyi gelir getirir fakat düğün masrafları ve kardeşine ödemesi gereken payı ödediği için borçlarla başı beladadır. Bu durumdan kurtulmak için karısının parasını çiftliğin yarısının onun üzerine yapmak şartıyla kullanır. Yevgeni için zor geçen günlere karısının sağlık sorunları eklenir. Liza şehirden dönen kocasını karşılamaya gider, ancak bindiği at huysuzlanır. Korkan Liza arabadan atlar. Bu atlayış talihsiz bir olaya neden olur. Hamile olan Liza gece sancılanır ve düşük yapar. Yevgeni yine de bu zorluklara rağmen eski servetini kazanma ve atalarının yaşam tarzını yenileyerek tekrar tesis etme hayalini yavaş yavaş hayata geçirmektedir. Çiftliğin borçları biter ve artık satılması söz konusu değildir. Evlilikleri de iyi gitmekle beraber tek sorun Liza'nın kıskançlığıdır.

Çiftlikte belirli bir düzen kurulmuştur. Yevgeni her sabah kalkar, çiftliği, tarlayı dolaşır ve kahve içmeye eve gelir. Liza ise kayınvalidesi Marya Pavlovna ile evdedir. Ayrıca Liza tekrar hamiledir ve her şey yolunda gitmektedir. Liza hamileliğinin beşinci ayında evin köşe bucak temizlenmesi gerektiğine karar verir. Evdeki hizmetçilere yardımcı olsun diye iki gündelikçi kadın çağırır. Bu kadınlardan biri Stepanida'dır. Stepanida yeni hanımı görmek için özellikle gelir. Stepanida ayrıca hâlâ yasak ilişkiler yaşamaya devam etmektedir. Yevgeni'nin onu bebekle gördüğü günden sonra Danila'yla sonra beyle şimdi de genç bir delikanlı katiple birlikte. Yevgeni işleri bitirdikten sonra eve döner. Liza'nın yaptırdığı temizliği görerek hayrete düşer. Yevgeni eve gireceği sırada Stepanida'yı görür ve içeri girmekte tereddüt eder. Kafası karışan Yevgeni terasa, Liza'nın yanına gider. Orada kendisini, Liza ve annesinin arasındaki günlük muhabbetin içinde bulur. Tekrar işlerinin başına dönen Yevgeni kendini kötü hisseder. Evlendikten sonra karısından başka ne Stepanida'ya ne de başka bir kadına karşı bir şey hisseder. Stepanida ile karşılaşana kadar kendini özgür hissetmektedir. Ancak onu gördüğü an öyle olmadığının farkına varır. Hissettiği bu duyguları bastıracağını düşünerek tekrar işine döner. İş bittiğinde çiftliği kontrol etmek için dışarı çıkar ve o sırada Stepanida onun yanından, kendini gösterircesine geçer. Onun duygularını iyice kabartan bu olay sonrası kâhyanın yanına gider. Kâhyaya Stepanida'nın bir daha ev işleri için gönderilmemesini söyler ve böylece konunun kapatıldığını düşünür.

Geleneksel bir bayram olan Troistsa günü neşeli ve güzel başlar. Ancak evlerinin önüne gelen kalabalığın içinde Stepanida'da vardır. Onu gören Yevgeni ondan kurtulmanın imkânsız olduğunu düşünür. Ona bakmamak ve büyüüne kapılmamak için oradan uzaklaşır. Ancak Stepanida bir şekilde Yevgeni'nin görüş alanına girmektedir. Yevgeni için artık kaçış söz konusu değildir. Onunla görüşmek istediğini hem kendisi hem de Stepanida bilmekte ve anlamaktadır. Kendini ondan uzakta tutmak için çareler arar. Ya o ya da kendisi orayı terk etmelidir, mutlaka bir çözüm yolu bulmalıdır. Tekrar kâhyanın yanına gider ve Stepanida'nın uzaklaştırılması için çareler sorar. Bu olayların olduğu esnada Liza ise annesi ve kayınvalidesi ile bahçede vakit geçirmektedir ve olaylardan bihaberdir. Liza bahçede gezerken yüksek bir yerden atlar ve ayağını incitir. Doktor çağrılır ve yatması tavsiye edilir. Yevgeni de onun başında beklemekte fakat uzun süre duramamaktadır. Hem Liza devamlı başında durmasını istemez hem de çiftlik işlerinin bizzat başında bulunmak zorundadır. Liza'nın yanından ayrıldığı zamanlarda

aklına Stepanida'nın düşmediği anlar nadirdir. Onunla nerede karşılaşacağını bilmekte ve o güzergahlarda dolaşmaktadır. Yevgeni hem ondan kaçmak hem de ona koşmak istemektedir. Bu ikilem arasında iç hesaplaşmalarda geçen günler Yevgeni'nin ruh halini bozmaktadır. Kendini meşgul etmeye çalışmakta ancak kendini her fırsata eski randevularının olduğu yerde bulmaktadır. Yevgeni'nin değişen bu ruh hali Liza'yı endişelendirmekte fakat sebebini çözememektedir.

Çiftlik işlerini kontrol için çıktığı bir günde Stepanida karşısına çıkar ve ne yapacağını bilemez. Onun peşinden gitmeyi düşünür ancak uşaklar Liza'nın çağırdığını söyler. Evdeki işi bitince ilk olarak onu bıraktığı yere döner fakat Stepanida orada değildir. Yevgeni artık geri dönülemez bir sonun içerisinde. İç hesaplaşmalarla geçen günlerden sonra kurtulmanın yolları aramaya devam eder. Liza'nın isteği üzerine çiftliğe gelen dayısı, Yevgeni'yle konuşur ve sorunu anlamaya çalışır. Yevgeni içerisinde bulunduğu durumu dayısına anlatır ve çare aramasını ister. Dayısı ona Kırım'a gitmesini hem doğumun orada gerçekleşmesinin hem de hava değişiminin iyi olacağını söyler. Yevgeni bu fikri kabul eder ve Kırım'a gider. Yevgeni ve ailesi için bu tatil çok iyi gelir. Geri döndüklerinde her şey yolundadır; çiftlik işleri düzelir, artık Stepanida'yı da düşünmemektedir. Ancak bu düşünce boşunadır. İşleri kontrol etmek için çıktığı bir günde tekrar Stepanida'yı görür ve ondan uzaklaşmak için yaptığı her şeyin nafile olduğunu anlar. Sonraki günlerde kendisini Stepanida'nın bahçesinde bulur ve onun da Yevgeni'yi beklediğini öğrenir. Ancak yanına gidemez ve eve döner. Yevgeni eve döndüğünde önceki düşüncelerini yoklar ve içinde bulunduğu durumun ağırlığı içinde ezilir. Muhakemesini yapar, ona göre Stepanida'nın olmadığı Liza'yla evli olduğu yaşam veya Stepanida'nın olduğu ve Liza'yı boşadığı yaşam olmak üzere iki yaşam mümkündür. Psikolojisi iyice bozulan Yevgeni'nin aklına karısını veya Stepanida'yı öldürme düşüncesi de gelir. Ancak ölmesi gereken kendisi olduğuna karar verir. Odasına döner ve tabancasını doldurur. Liza'nın yanına gider ve ona veda eder. Odasına tekrar dönerek silahı şakağına dayar ve intihar eder.

Tolstoy daha sonra bu eserine farklı bir son yazar. Bu farklı sonda Yevgeni intihar etmez, Stepanida'yı öldürür ve işlediği cinayet yüzünden cezaevine gönderilir.

3.1.1. Femme Fatale Karakterin İncelenmesi

Lev Tolstoy'un *Şeytan* adlı eseri, XIX. yüzyıl Rus edebiyatında ahlaki ve cinsel temaların derinlemesine ele alındığı önemli bir uzun hikâyeye (*novel*) olarak öne çıkar. Eser, Tolstoy'un insan doğasına, ahlaka ve maneviyata dair felsefi sorgulamalarını yansıtır. Yazar, bireyin içsel çatışmalarını, toplumsal normlar ve kişisel arzular arasındaki çekişme üzerinden işler. Bu karşıtlık, Tolstoy'un sıklıkla vurguladığı ahlaki idealizm ve ruhsal arınma arayışını daha da belirginleştirir. Tolstoy'un ahlak anlayışı, özellikle dini inançlar, toplumsal yükümlülükler ve bireysel arzular arasındaki uyumsuzluk üzerine şekillenir (Günör, 2023:8). Bu uyumsuzluk, karakterlerin içsel çatışmalarında ve toplumsal yapılarla etkileşimlerinde açıkça görülür. *Şeytan* eseri, ahlaki sorumluluk ve insani dürtüler arasındaki kaçınılmaz çatışmayı derinlemesine inceler. Başkarakter Yevgeni İrtenev'in yaşadığı duygusal ve cinsel açmaz, yalnızca bireysel bir trajedi olarak ele alınmaz. Tolstoy'un insan doğası üzerine evrensel sorular sormasına olanak tanır.

Femme fatale imgesi, genellikle baştan çıkarıcı ve yıkıcı kadını ifade eder; bu kadın, etrafındaki erkekleri yoldan çıkarır ve onları hem arzuları hem de ahlaki çöküşleriyle yüzleşmeye zorlar (Arpacı, 2019:141). Tolstoy'un eserde betimlediği Stepanida, Yevgeni'nin arzularını uyandıran ama bunun yanı sıra ona içsel bir huzursuzluk ve ahlaki çöküş hissi veren bir karakter olarak tasvir edilmektedir. Stepanida'nın çekiciliği, sade köylü yaşamı ve fiziksel özellikleri, Yevgeni üzerinde güçlü bir bağımlılık yaratır. Ancak Yevgeni, bu cazibeyi hem "doğal" hem de "şeytani" olarak görür. Yevgeni'nin Stepanida'ya olan karşı koyulamaz arzusu, onun güçlü ahlaki yapısı ve toplumsal itibarıyla keskin bir tezat oluşturur. Bu ilişki, Yevgeni'nin iç dünyasında derin bir çatışmaya neden olur ve onun hem bireysel ahlakını hem de sosyal statüsünü sorgulamasına yol açar. Stepanida'nın doğrudan ve çekici varlığı, Yevgeni'nin yüksek sosyete mensup, güvenilir ve ahlaklı bir birey olarak inşa ettiği kimliğiyle çatışan bir güç olarak öne çıkar.

Yevgeni İrtenev hem toplumsal statüsü hem de kişisel özellikleri açısından dikkat çekici bir karakterdir. Yevgeni, ailesi ve eğitim durumu sayesinde yüksek sosyete mensuptur:

“Прекрасное домашнее воспитание, блестящее окончание курса на юридическом факультете Петербургского университета, связи по недавно умершему отцу с самым высшим обществом и даже начало службы в министерстве под покровительством министра” (Tolstoy, 1964:227).

(Mükemmel bir aile terbiyesi, Petersburg Üniversitesi Hukuk Fakültesi 'nde parlak bir eğitim ve yakın zamanda vefat eden babasının en yüksek sosyete ile bağlantıları ve hatta bakanın himayesi altında bakanlıkta görevine başlaması.)

Sağlam bir ahlaki temelle yetiştirilen Yevgeni, toplumda güvenilir bir birey olarak görülmektedir:

“Вообще вся его личность много помогала ему в его делах. Кредитор, который отказал бы другому, верил ему. Приказчик, староста, мужик, который сделал бы гадость, обманул бы другого, забывал обмануть под приятным впечатлением общения с добрым, простым и, главное, открытым человеком” (Tolstoy, 1964:229).

(Kişiliği genelde işlerinde ona çok yardımcı oluyordu. Başkasını reddeden bir alacaklı ona inanırdı. Kötü bir şey yapacak ve başkasını aldatacak bir kâtip, muhtar veya mujik, nazik, basit ve en önemlisi açık bir insanla iletişim kurmanın hoş izlenimi altında aldatmayı unuttu)

Pasajda geçen özellikler, onun çevresindeki kişiler üzerinde güçlü bir etki bırakmasını sağlamakta; ahlaki karakteri ve saygın duruşu ona iş yaşamında da avantajlar kazandırmaktadır Alacaklılar ona güvenir, astları veya köylüler dahi Yevgeni'yi içten ve açık bir insan olarak algıladığı için ona karşı sahtekarlık yapma niyetini dahi unuturlar. Ancak Yevgeni'nin bu kusursuz görünen toplumsal ve ahlaki duruşu, gençlik yıllarından itibaren arzuları ve davranışlarıyla ilgili içsel bir çatışma yaşamaya başlamasıyla sarsılmaya başlar. Çevresinde güvenilir ve saygın bir birey olarak algılanırken, kendi iç dünyasında arzularını “denge” adı altında rasyonelleştirme çabası, onun ahlaki mükemmeliyetini sorgulamasına yol açar. Bu durum, Tolstoy'un eserinde ideal ahlaki birey ile Yevgeni'nin kişisel çelişkileri arasındaki karşıtlığın temelini oluşturur. Tolstoy, “İtiraflarım” (*Исповедь*) adlı eserinde, bireyin ahlaki bir yolculuğa çıkmasını

“varoluşun gerçek anlamını bulma çabası” olarak niteler (L. N. Tolstoy, 2022b:5). Yevgeni'nin davranışları, tam da Tolstoy'un, “insanın kendini yalnızca maddi hazlarla tanımlaması, ruhunu karanlık bir uçuruma sürükler” düşüncesiyle çelişir (L. N. Tolstoy, 2022b:33). Bu karşıtlık, bireyin içsel huzuru ve toplumun ahlaki değerleri arasındaki gerilimin bir temsili olarak eser boyunca tekrar eden bir motif haline gelir.

Yevgeni, gençlik yıllarından itibaren kendi arzularını tatmin etmek için çeşitli kadınlarla ilişkiler yaşamaktadır; bu ilişkileri ise “fiziksel sağlık ve zihinsel özgürlük” gerekçesiyle haklı çıkarır. Kendisini bu konuda ahlaki anlamda sınırları zorlamayan, sefahate kapılmayan biri olarak tanımlar. Bir anlamda Yevgeni için bu ilişkiler aşırılıktan ziyade bir çeşit denge aracı olarak görülür:

“В середине этих забот случилось обстоятельство хотя и не важное, но в то время помучавшее Евгения. Он жил свою молодость, как живут все молодые, здоровые, неженатые люди, то есть имел сношения с разного рода женщинами. Он был не развратник, но и не был, как он сам себе говорил, монахом. А предавался этому только настолько, насколько это было необходимо для физического здоровья и умственной свободы, как он говорил. Началось это с шестнадцати лет. И до сих пор шло благополучно. Благополучно в том смысле, что он не предался разврату, не увлекся ни разу и не был ни разу болен” (Tolstoy, 1964:230).

(Bu endişelerin tam ortasında, önemli olmasa da Yevgeni'ye huzursuzluk veren bir durum vardır. Gençliğini tüm genç, sağlıklı, bekâr insanların yaptığı gibi yaşamış, yani çeşitli kadınlarla ilişkiye girmişti. Zampara değildi, ama kendi kendine söylediği gibi bir keşiş de değildi. Kendisinin de söylediği gibi, sadece fiziksel sağlığı ve zihinsel özgürlüğü için gerekli olduğu kadarına düşküdü. On altı yaşındayken başlamıştı. Ve şu ana kadar da iyi gidiyordu. Kendini sefahate kaptırmamış ve bir kez bile hastalanmamıştı.)

Tolstoy'un idealize ettiği “ahlaki birey” kavramı ile Yevgeni'nin içsel çatışmaları arasında bir çekişme başlar. Tolstoy, ahlaki bireyi, “yalnızca kendi mutluluğu ve rahatlığı için yaşamayan, aksine hayatını insanlığa ve Tanrı'nın iradesine hizmet etmeye adanmış kişi” olarak tanımlar (L. N. Tolstoy, 2022b:62). Ancak Yevgeni, sürekli olarak kendi

bireysel arzularıyla, Tolstoy'un idealize ettiği “erdemli yaşam” anlayışı arasında kalır. Bu bağlamda, Tolstoy'un, “insanın gerçek mutluluğu, kendi içindeki anlamı bulmasında ve bu anlamı başkalarına yansıtmasında gizlidir”, düşüncesi (L. N. Tolstoy, 2022b:4), Yevgeni'nin çatışmasının merkezini oluşturur. Yevgeni'nin bireysel özgürlük arayışı, Tolstoy'un ahlaki birey anlayışıyla keskin bir tezat oluşturarak eserin ana temasını belirler. Yevgeni'nin, kendisini bir “zampara” ya da “keşiş” olarak görmemesi, tam anlamıyla ne bir haz düşkünü ne de tamamen kendini kontrol altında tutabilen biri olduğunu gösterir. Bu karşıtlık, Yevgeni'nin kendisiyle ilgili algıları ve arzuları arasında bir denge kurmaya çalışırken, karşısına çıkan kadınların onun içsel çatışmalarını nasıl derinleştirdiğiyle daha da belirgin hale gelir. Bu bağlamda, Stepanida ile karşılaşması, Yevgeni'nin ahlaki değerleriyle içindeki arzular arasındaki çatışmayı açığa çıkarır.

Stepanida'nın ilk tasviri, onun doğallığını ve çekiciliğini vurgulayan etkileyici bir betimleme sunmaktadır. Yazar, geleneksel kıyafetleri ve çıplak ayaklarıyla Stepanida'yı doğayla bütünleşmiş bir karakter olarak göstermektedir:

“В белой вышитой занавеске, красно-бурой напее, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая, она стояла и робко улыбалась” (Tolstoy, 1964: 232, 233).

(Beyaz işlemeli bir önlük, kırmızı-kahverengi bir etek, parlak kırmızı bir şal, çıplak ayaklarla, taze, sağlam, güzel bir şekilde duruyordu ve utangaç bir şekilde gülümsüyordu.)

İşlemeli beyaz önlüğü ve kırmızı tonlardaki kıyafetleri, onun köylü, sade ama göz alıcı güzelliğini simgelemektedir. Utangaç gülümsemesi de karakterin masumiyetini ve alçakgönüllülüğünü öne çıkarır. Bu betimleme, Stepanida ile ilk karşılaşmada onun sadece fiziksel olarak değil, ruhsal olarak da doğal bir çekiciliğe sahip olduğunu gösterir. O, dış görünüşünün ötesinde doğallığı ve masumiyetiyle de Yevgeni üzerinde derin bir etki bırakır. Ancak bu etkileyici doğallık, Yevgeni'nin ahlaki çatışmalarını daha da derinleştiren bir cazibe kaynağına dönüşür. Stepanida'nın çekiciliği, Yevgeni'nin içsel huzursuzluklarını tetikler ve onun ahlaki değerleri ile arzuları arasında bir mücadeleye yol açar. Tolstoy, kadın cazibesini, “insanın ruhani gelişim yolunda dikkatlice yönetilmesi gereken güçlü bir sınav”, olarak görür (L. N. Tolstoy, 2022b:88). Ona göre, “arzu ve tutkularına teslim olan birey, kendi ahlaki doğruluğuna zarar verir” ve bu durum, kişinin gerçek anlamda özgürleşmesini engeller (L. N. Tolstoy, 2022b:28). Stepanida'nın

varlığı, Yevgeni'nin hem arzuları hem de sorumlulukları arasında sıkışıp kalmasına neden olarak, bu çatışmayı derinleştirir.

Stepanida'nın Yevgeni üzerindeki etkisi, bir *femme fatale* karakterin yarattığı yoğun çekiciliği ve karmaşık ahlaki ikilemleri yansıtır:

“Он надеялся, что это свидание было последнее. Она ему нравилась. Он думал, что ему необходима такое общение и что дурного в этом нет ничего; но в глубине души у него был судья более строгий, который не одобрял этого и надеялся, что это в последний раз, если же не надеялся, то, по крайней мере, не хотел участвовать в этом деле и приготавливать себе это в другой раз”
(Tolstoy, 1964: 236).

(Bu buluşmanın son olmasını umuyordu. Ondan hoşlanıyordu. Böyle bir arkadaşlığa ihtiyacı olduğunu ve bunda yanlış bir şey olmadığını düşünüyordu; ama zihninin gerisinde bunu onaylamayan daha sert bir yargıç vardı ve buna bir son vermesini istiyordu; son olmasa bile, en azından başka bir zaman bu işe karışıp telaflı etmek istemiyordu.)

Yevgeni, Stepanida ile ilişkisini “sağlık” ve “zihinsel özgürlük” arzusuyla gerekçelendirmeye çalışsa da zihninin derinliklerinde bu davranışını onaylamayan ve kendini eleştiren sert bir “iç yargıç” vardır. Bu içsel yargıç, onun kendi etik sınırlarını sürekli aşmaya çalıştığı bu durumda bir rahatsızlık yaratır, ancak bu rahatsızlık bile Yevgeni'yi ilişkiye son vermeye ikna edemez. Yevgeni'nin bu içsel sorgulamaları, eylemlerini meşrulaştırma çabalarıyla gölgelenir; Stepanida'nın cazibesi, Yevgeni'yi ahlaki ikilemleriyle yüzleşmek yerine, bu durumu geçici ve zararsız bir deneyim olarak akılcı bir temele oturtmaya yönlendirir.

Yevgeni'nin iç hesaplaşmaları, *femme fatale* etkisi altındaki bir kişinin içsel çelişkilerini ve ahlaki ikiyüzlülüğünü açığa çıkarır. Stepanida'nın çekiciliği, Yevgeni'nin ahlaki değerlerini gölgeler ve onu, mantıklı açıklamalar yaparak kendi davranışlarını meşrulaştırma yoluna iter:

“Просто для здоровья надо же,— думал Евгений. — Положим, нехорошо, и, хотя никто не говорит, все или многие знают. Баба, с которой она ходит, знает. А знает, верно, рассказала и другим.

Но что же делать? Скверно я поступаю,— думал Евгений,— да что делать, ну да ненадолго” (Tolstoy, 1964: 237).

(“Bu sadece sağlık için,” diye düşündü Yevgeni. - DİYelim ki bu iyi bir şey değil ve kimse söylemese de herkes ya da çoğu kişi biliyor. Birlikte geldiği kadın biliyor. O da biliyor, doğru, başkalarına da söylemiştir. Ama ne yapmalı? İyi etmiyorum,” diye düşündü Yevgeni, “ama ne yapabilirim, ama uzun sürmeyecek zaten.)

Yevgeni, bu ilişkinin çevresindeki insanlar tarafından bilindiğinin ve dedikoduların yayılabileceğinin farkındadır. Ancak durumu “geçici” olarak görmeye çalışarak pişmanlığını bastırır ve bu kısa “sürelili” ilişkiye verdiği anlamı kendi içinde küçültür. Yevgeni’nin zaman algısı, onun ahlaki ilkeleri ile arzuları arasındaki çatışmayı daha da belirgin hale getirir. İçsel çatışmasını hafifletmek adına, bu ilişkinin yakında biteceğine dair kendini kandırır ve ilişkiye devam eder. Bu geçicilik inancı, Yevgeni’nin kendi eylemleri üzerindeki kontrol eksikliğini de gözler önüne serer. Bir yandan Stepanida’yı hayatından çıkarmayı düşünerek durumu sonlandırma fikrini geliştirir, diğer yandan bu kararın ertelenmesiyle kendi iradesizliği daha da görünür hale gelir. Zaman algısındaki bu kayma, Yevgeni’nin ahlaki erozyonunu hızlandırarak, onun için artık zamanın yalnızca kaçınılmaz bir çöküşe ilerleyen bir süreç olduğunu hissetmesine neden olur. Böylece, Yevgeni’nin Stepanida ile ilişkisi, bir arzu çatışmasının ötesine geçerek kontrol kaybı ve zamanın sarsıcı baskısı üzerine bir mücadeleye dönüşür:

“Ну да если бы муж вернулся, я бы бросил»,— думал Евгений. Но муж жил в городе, и отношения пока продолжались. «Когда надо будет, оборву, и ничего не останется»,— думал он” (Tolstoy, 1964:237, 238).

(Yevgeni, “Kocası geri dönse, bırakırım,” diye düşündü. Ama kocası şehirde yaşıyordu ve ilişkileri devam ediyordu. “Mecbur kaldığımda ilişkiyi keseceğim ve geriye hiçbir şey kalmayacak,” diye düşündü kendi kendine.)

Yevgeni, bu ilişkiden tamamen kurtulma iradesine sahip değildir; ancak koşullar değişirse onu bırakacağına inanmak istemektedir. Bu, *femme fatale* karakterin Yevgeni’nin iradesi üzerindeki etkisini ve kendi ahlaki çatışmalarıyla başa çıkmadaki güçsüzlüğüne vurgu yapmaktadır. *Femme fatale*, M. A. Doane’ye göre, “erkek öznenin

kontrolünü tehdit eden bir bilinmezlik, cazibesiyle onu tuzağa çeken bir güç”, olarak tanımlanır (Doane, 1991:3). Yevgeni'nin Stepanida'ya olan ilgisi, Avustralyalı yazar Barbara Creed'in ifade ettiği gibi, “kadının hem erotik hem de yok edici bir tehdit oluşturduğu” dişil canavar arketipini çağrıştırır (Creed, 1993:7). Bu bağlamda, Yevgeni'nin iradesinin zayıflığı, *femme fatale*'in cazibesi karşısında ahlaki bir krize dönüşür ve Tolstoy'un ahlaki birey idealinin sorgulanmasına zemin hazırlar. Bu güçsüzlük, Yevgeni'nin içsel çatışmalarının derinliğini ortaya koyar ve onun, Stepanida ile ilişkisini sona erdirmeye iradesinden yoksun olduğunu gösterir. Ancak bu ilişki, Yevgeni'nin hayatında yalnızca geçici bir heves değildir; bu onun duygusal ve ahlaki dengelerini sarsan bir unsur olarak varlığını sürdürmektedir. Stepanida'nın Yevgeni'nin zihnindeki etkisi, onun annesiyle yaptığı konuşmada ve gelecekteki aile hayatı için verdiği güçlü güvencelerde kendini daha belirgin bir şekilde gösterir.

Stepanida, Yevgeni'nin bekar hayatında bıraktığını iddia ettiği tüm duygusal ve ahlaki karmaşaların sembolü olarak görülebilir. Ancak Yevgeni'nin, annesinin uyarısı karşısında bu kadar ısrarla kendini savunma ihtiyacı hissetmesi, Stepanida'nın onun zihninde hâlâ bir yer tuttuğuna işaret eder:

“— Маменька,— сказал вдруг Евгений,— я знаю, к чему вы это говорите. Вы напрасно тревожитесь. Для меня моя будущая семейная жизнь такая святыня, которой я ни в каком случае не нарушу. А то, что было в моей холостой жизни, то все кончено совсем. И я никогда не входил ни в какие связи, и никто не имеет на меня никаких прав” (Tolstoy, 1964:241).

(- Anne,” dedi Yevgeni birden, ”neden böyle söylediğini biliyorum. Boşuna endişeleniyorsun. Benim için gelecekteki aile hayatım asla ihlal etmeyeceğim kutsal bir şeydir. Ve bekar hayatımda yaşadıklarım tamamen bitti. Kendimi bağlayacak hiçbir ilişkiye girmedim ve kimsenin üzerimde hakkı yok.)

Bu noktada, Yevgeni'nin, gelecekteki aile hayatını asla ihlal etmeyeceğine dair ifadesi annesine yönelik bir güvence olmanın ötesinde, kendine bir içsel telkinde bulunma çabasıdır. Kendini temize çıkararak annesine, dolaylı olarak da kendine bir güvence vermek istemektedir. Annenin bu uyarıları, Stepanida'nın Yevgeni üzerindeki gizli etkisinin bir yankısı olarak görülebilir. Anne Marya Pavlovna, Yevgeni'nin geçmişteki

tecrübelerinin gelecekteki aile hayatını tehlikeye atabileceğinden endişe ederken, Stepanida'nın etkisinden tamamen kurtulup kurtulmadığını sorgulamaktadır. Bu uyarı, Yevgeni'nin kendi içindeki çatışmaları görmezden gelmeye çalışmasının bir yansıması olarak ortaya çıkar. Annesinin temkinli yaklaşımı, Stepanida gibi güçlü ve baştan çıkarıcı bir karakterin oğlunun hayatında bıraktığı izlerin hâlâ geçerli olduğuna dair endişelerini yansıtır. Annesine verdiği güvence, Yevgeni'nin hayatını ikiye ayırma (bekar hayatı ve aile hayatı) çabasını ve bu iki alanı net sınırlarla ayırma isteğini simgeler. Ancak Stepanida gibi *femme fatale* karakterlerin etkisi, çoğu zaman bu net sınırların aşılmasına sebep olmaktadır; yani geçmişle hesaplaşmadan, gelecekte huzurlu bir aile hayatı mümkün olmamaktadır. Bu tür karakterlerin, “eril düzenin sınırlarını bulanıklaştırarak öznenin geleceğe dair umutlarını sekteye uğratan” bir güce sahip olduğu belirtilmiştir (Doane, 1991:2). Ayrıca, *femme fatale* karakterin geçmişin karmaşıklığını ortaya çıkararak, erkeğin düzenli bir hayat kurma girişimlerini engellediği de vurgulanmaktadır (Stott, 1992:16). Bu bağlamda, Stepanida'nın varlığı, Yevgeni'nin geçmişindeki ahlaki çatışmalarını çözmeden gelecekte huzurlu bir yaşam kurma arzusunu sürekli olarak baltalar. Bu noktada, Yevgeni'nin annesine verdiği güvencelerin ardında yatan çatışma daha da belirginleşir. Geçmişten tamamen kurtulduğunu iddia eden Yevgeni, Stepanida'nın hem zihnindeki hem de hayatındaki etkisinden tam anlamıyla sıyrılamamaktadır. Annesine karşı sergilediği kararlı tutumun aksine, Stepanida'nın fiziksel varlığıyla karşılaştığı an, bu geçmişin hâlâ onun üzerinde güçlü bir etkisi olduğunu gözler önüne serer.

Stepanida'nın fiziksel varlığı, sahnenin merkezindedir ve bu varlık, onun cazibesinin hâlâ Yevgeni üzerinde güçlü bir etkiye sahip olduğunu ortaya koyar:

“Но не успел он надавить на дверь, как она сама отворилась, и нос с носом он столкнулся с шедшей ему навстречу с ведром, подоткнутой, босоногой и с высоко засученными рукавами бабой”

“Что за вздор?.. Что такое?.. Не может быть»,— хмурясь и отряхиваясь, как от мухи, говорил себе Евгений, недовольный тем, что он заметил ее. Он был недоволен тем, что заметил ее, а вместе с тем не мог оторвать от ее покачивающегося ловкой, сильной походкой босых ног тела, от ее рук, плеч, красивых

складок рубахи и красной паневы, высоко подоткнутой над ее белыми икрами” (Tolstoy, 1964:247).

(Ama daha kapıyı iter itmez kapı açıldı ve elinde bir kovayla kendisine doğru yürüyen, kolları yukarı kıvrılmış, çıplak ayaklı bir kadınla burun buruna geldi.... ‘Bütün bu saçmalıklar da ne? Nedir bu?... Olamaz,’ dedi Yevgeni, kaşlarını çatarak ve bir sinekten kaçır gibi kendini silkeleyerek, onu fark ettiği için memnuniyetsizdi. Onu fark ettiği için memnun değildi ve aynı zamanda çıplak ayaklarının çevik, güçlü yürüyüşüyle sallanan vücudundan, kollarından, omuzlarından, gömleğinin güzel kıvrımlarından ve beyaz baldırlarının üzerine sıkıştırılmış kırmızı panodan kendini alamıyordu.)

Stepanida, çevik, güçlü bir yürüyüşle betimlenir ve bu fiziksel özellikleriyle neredeyse büyüleyici bir kadın figürüne dönüşmektedir. Kollarının kıvrılmış olması, çıplak ayakları ve bedeni kaplayan kırmızı panosuyla adeta doğanın bir parçası gibi gösterilir. Bu betimlemeler, Stepanida’yı hem sıradan bir kadın olarak hem de vahşi, özgür ve Yevgeni’nin çekinmesine rağmen ona kayıtsız kalamayacağı şekilde resmeder. Yevgeni’nin Stepanida’nın görünüşüne yönelik yoğun gözlemi, duygusal çekim ve ahlaki rahatsızlık arasındaki ikilemini gözler önüne serer. Stepanida’nın “güçlü” yürüyüşüne ve vücut hatlarına odaklanması, onun istemsiz bir biçimde Stepanida’ya duyduğu bedensel arzuyu yansıtırken, bu arzudan duyduğu rahatsızlık da ifade edilmektedir. Tolstoy, bu tür durumları “insanın fiziksel arzuları ile ruhsal arınma isteği arasındaki çatışmanın keskin bir örneği” olarak tanımlar ve arzunun insanı “ruhsal huzurdan uzaklaştıran bir zincir” olduğunu vurgular (L. N. Tolstoy, 2022b:20). Yevgeni’nin gözlemleri, hem Stepanida’nın bedensel cazibesini kabul edişini hem de buna karşı duyduğu ahlaki çekinceleri aynı anda ortaya koyar. Bu çatışma, Yevgeni’nin Stepanida’ya karşı bastırmaya çalıştığı ilgisini göstermektedir. Onun “bir sinekten kaçır gibi kendini silkelediği” ifadesi, Stepanida’dan uzak durma çabası ve kendini kontrol etme girişimini simgeler. Ancak bu çaba, Stepanida’nın fiziksel varlığının cazibesi karşısında başarısız olmaktadır. Bu karşılaşmada, Yevgeni’nin Stepanida’ya olan ilgisini hem reddetme hem de bastırma çabası, onun ahlaki değerleriyle çatışmaktadır. Stepanida’ya duyduğu yoğun çekim, onun “evli bir adam” olarak benimsediği yeni hayatın sınırlarını aşma potansiyeline sahiptir. Yevgeni’nin bu “saçmalık” olarak nitelendirdiği hisleri, onun zihninde ahlaki bir sorunsal yaratmaktadır. Tolstoy’un eserlerinde kadın karakterler sıklıkla karmaşık duygusal ve

ahlaki dinamiklerin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Stepanida karakteri de bu bağlamda bir istisna değildir. “Kreutzer Sonat” (*Крейцера соната*) ve “Anna Karenina” (*Анна Каренина*) gibi eserlerinde Tolstoy, kadınların toplumsal rolleri ve ahlaki ikilemleri üzerinde durarak, *femme fatale* imgesine yaklaşan karakterler yaratır (L. N. Tolstoy, 2011, 2013). Stepanida'nın varlığı, Yevgeni'nin ahlaki dengelerini altüst ederek, onun üzerinde yeniden kontrol sağlama ihtiyacını doğurur. Bu, *femme fatale* karakterlerin temel özelliklerinden biri olarak tanımlanır: güçlü ve çekici bir kadın figürünün, bir erkeğin duygusal ve ahlaki dengesini bozması. Stepanida'nın *femme fatale* özellikleri, onun fiziksel cazibesi ve Yevgeni üzerindeki etkisiyle belirginleşir. *Femme fatale* karakterler genellikle erotik bir güç ile tanımlanır ve bu güç, erkek karakterleri ahlaki ya da toplumsal yıkıma sürükler (Doane, 1991:3). Bu tür karakterlerin erkeğin bireysel kimliğini ve toplumsal statüsünü tehdit eden bir unsur olarak ortaya çıktığını vurgular. Tolstoy'un karakter tasvirlerinde de benzer bir dinamik görülür. Kreutzer Sonat eserinde, erkek karakter Pozdnişev'in karısı üzerindeki kıskançlığı ve kontrol arzusu, Tolstoy'un kadınlara yönelik karmaşık bakışını yansıtır (L. N. Tolstoy, 2013:14). Stepanida da benzer şekilde, erkek karakterin ahlaki dengesini bozarak, onun içsel çatışmalarını ve zaaflarını açığa çıkarır. Bu durum, *femme fatale* kavramının merkezindeki “tehlikeli kadın” imgesinin bir yansımasıdır (Bronfen, 1992:346). Yevgeni, Stepanida'nın fiziksel cazibesine karşı koymaya çalışsa da onun çekimine kapılmaktan kendini alamaz. Pasaj Yevgeni'nin, Stepanida'yı yeniden gördüğünde yaşadığı sürpriz ve rahatsızlığı da yansıtır. Yevgeni, onu fark ettiği için duyduğu rahatsızlığı ifade etse de zihinsel olarak ondan uzak durmakta zorlanır. Bu ikili tepki, Yevgeni'nin Stepanida'ya olan duygusal bağını tamamen koparamadığını gösterir. Annesine daha önce verdiği sözü ve ahlaki idealleri bir yandan Stepanida'yı reddetmesine yol açsa da onun cazibesi karşısında içsel bir çekim hissetmeye devam eder. Bu ikili tepki, Yevgeni'nin Stepanida'ya karşı olan duygusal bağıyla mücadele ettiğini, ancak bu bağın tamamen kopmadığını açıkça ortaya koyar. Onu zihninden çıkarmakta zorlanan Yevgeni, Stepanida'nın varlığıyla yeniden karşılaştığında özgür iradesi üzerindeki etkisini daha derinden hisseder. Bu karşılaşma, fiziksel bir çekimin ötesinde Yevgeni'nin içsel özgürlüğüne yönelik bir tehdit olarak da kendini gösterir. Stepanida'nın cazibesi, Yevgeni'yi sadece ahlaki idealleriyle değil, özgürlük ve irade algısıyla da yüzleşmek zorunda bırakır.

Yevgeni, Stepanida'nın "başka bir güç" olarak kendisine hâkim olduğunu, özgür iradesini elinden aldığını hisseder:

"Его страшно удивило и огорчило это неожиданно проявившееся в нем скверное чувство, от которого он считал себя свободным, с тех пор как женился. Он ни разу с тех пор не испытывал этого чувства ни к ней, к той женщине, которую он знал, ни к какой бы то ни было женщине, кроме как к своей жене. Он в душе много раз радовался этому своему освобождению, и вот вдруг эта случайность, такая, казалось бы, ничтожная, открыла ему то, что он не свободен. Его мучало теперь не то, что он опять подчинился этому чувству, что он желает ее,— этого он и думать не хотел,— а то, что чувство это живо в нем и что надо стоять настороже против него. В том, что он подавит это чувство, в душе его не было и сомнения" (Tolstoy, 1964:249, 250).

(Evlendiğinde kurtulduğunu sandığı kötü duyguların içinde aniden ortaya çıkmasına çok şaşırılmış ve üzülmüştü. O zamandan beri ne ona ne tanıdığı kadına ne de karısından başka hiçbir kadına karşı böyle bir duygu hissetmemişti. Bu özgürlüğünden dolayı ruhunda birçok kez sevinç duymuştu ve şimdi birdenbire bu önemsiz gibi görünen kaza ona özgür olmadığını gösterdi. Bu duyguya yeniden boyun eğmesi, onu arzulanması değildi ona acı veren - bunu düşünmek dahi istemiyordu - bu duygunun içinde yaşıyor olması ve buna karşı tetikte olması gerekliliğiydi. Bu duyguyu bastıracağından hiç şüphesi yoktu.)

Bu durum, *femme fatale* karakterlerin yaygın bir özelliği olan "yıkıcı cazibe kavramıyla örtüşür. Stepanida, Yevgeni'nin iradesine karşı koyamadığı, onu çaresiz bırakan bir cazibe ile doludur. Yevgeni'nin "kendi iradesi olmadığını" hissetmesi, Stepanida'nın etkisinin zihinsel bir boyutta kalmayıp ruhuna nüfuz ettiğini ortaya koyar. O, Stepanida'nın adeta hipnotize edici bir varlık olarak Yevgeni'nin düşüncelerini ele geçirmesine ve hayatını kontrol altına almasına izin vermektedir. Stepanida'nın fiziksel varlığı olmasa dahi, Yevgeni'nin düşüncelerinde onu canlandırması, Stepanida'nın Yevgeni üzerindeki egemenliğinin çok daha derin ve soyut bir seviyede gerçekleştiğini gösterir. Stepanida'nın etkisi, Yevgeni'nin ruhunda derin bir ikileme yol açarak arzularını ve ahlaki değerlerini çatışmaya sürükler. Bu çatışma, yalnızca Stepanida'nın fiziksel

varlığıyla değil, onun zihinsel ve sembolik izleriyle de beslenir. Onun cazibesi, Yevgeni'nin iradesini aşan bir güç olarak ortaya çıkarken, bastırılmış arzularını gün yüzüne çıkarır ve kendilik algısını tehdit eder. Yevgeni'nin zihninde bastırmaya çalıştığı arzularının yeniden canlanması, Stepanida'nın *femme fatale* özellikleri ile doğrudan ilişkilidir. Bu yıkıcı cazibenin uyanışı, Yevgeni'nin Stepanida'yı geçmişte bıraktığını düşündüğü anıları, arzuları ve pişmanlıkları ile yüzleşmesine neden olur:

“Да, погибнет,— он иначе не понимал этого,— изменить своей молодой, любящей жене в деревне с бабой, на виду всех, разве это не была гибель, страшная гибель, после которой нельзя было жить больше? Нет, надо, надо принять меры”.

«Боже мой, боже мой! Что же мне делать? Неужели я так и погибну? — говорил он себе. — Разве нельзя принять мер? Да надо же что-нибудь сделать. Не думать об ней,— приказывал он себе. — Не думать!» — и тотчас же он начинал думать, и видел ее перед собой, и видел кленовую тень”(Tolstoy, 1964:253, 254).

(“Evet, mahvolacaktı,” bunu başka türlü anlayamazdı, ”genç, sevgi dolu karısını köyde, herkesin gözü önünde bir kadınla aldatmak; bu mahvoluş, korkunç bir mahvoluş değil miydi, bundan sonra yaşamak imkânsız değil miydi? Hayır, biri harekete geçmeli, biri harekete geçmeli.”

“Tanrım, Tanrım, ben ne yapacağım? Bu şekilde yok mu olayım? - dedi kendi kendine. - Önlem alınamaz mı? Bir şeyler yapılmalı. Onu düşünme” diye emretti kendi kendine. - “Onu düşünme!” - Ve hemen düşünmeye başladı ve onu önünde gördü ve akça ağaç gölgesini gördü.)

Annesine, eşine ve kendisine verdiği sadakat sözü, Stepanida'nın cazibesi karşısında zayıflamaktadır. Yevgeni'nin “bu duyguya boyun eğmesi” değil, aksine bu duygunun “içinde yaşıyor olması” ona acı vermektedir. İçsel monoloğunda kendine tekrar tekrar “onu düşünme” diye emretmesi ve buna rağmen düşüncelerini kontrol edememesi, Stepanida'nın *femme fatale* etkisinin ruhuna işlediğinin kanıtıdır. Yevgeni'nin “mahvolacağını” hissetmesi, Stepanida'nın onun hayatında adeta bir felaket potansiyeli taşıdığını açıkça göstermektedir. Stepanida'nın *femme fatale* olarak cazibesi, aynı zamanda onun tehdit edici doğasını da ortaya koyar. Yevgeni, “genç ve sevgi dolu karısını

köyde bir kadınla aldatmayı” yalnızca bir ahlaki zayıflık olarak değil, aynı zamanda kendi iç dünyasında büyük bir yıkım olarak algılanmaktadır. Bu yıkım korkusu, yalnızca sosyal itibarı ya da ahlaki değerlerindeki bir erozyonla sınırlı değildir. Stepanida'nın varlığı, Yevgeni'nin içsel ve ruhsal bütünlüğüne doğrudan bir tehdit oluşturmaktadır. Lacan'ın “ayna evresi” teorisi çerçevesinde değerlendirildiğinde, Yevgeni'nin özdeşlik arayışı, Stepanida'nın varlığıyla sembolik düzende ciddi bir kırılma yaşamaktadır. Lacan'a göre, “öznenin gerçekliğe dair algısı, ötekinin varlığıyla” şekillenir ve bozulur (Lacan, 2007:375). Bu bağlamda, Stepanida, Yevgeni'nin ahlaki değerlerini ve kendilik algısını parçalayan bir güç haline gelirken, onun varlığı Yevgeni'nin kendi içsel kaosunu görünür kılmaktadır. Yevgeni'nin zihninde yer eden “akçaağaç gölgesi” imgesi, Stepanida'yı yalnızca bir kadın değil, doğanın baştan çıkarıcı güzelliğini ve bilinçaltında yatan derin arzuları temsil eden bir sembol haline getirir. Bu gölge, Stepanida'nın yalnızca geçmişte kalan bir figür olmadığını, Yevgeni'nin zihinsel dünyasında hâlâ etkisini sürdüren bir varlık olduğunu gösterir. İmgeler, insanın iç dünyasında sadece hatıraları saklamakla kalmaz (Yücel, 2021:11), aynı zamanda duygusal ve düşünsel dengeleri de etkileyebilir. Bu bağlamda, “akçaağaç gölgesi”, Yevgeni'nin hem içsel huzurunu bozan hem de ona unutulmaz bir cazibeyi sürekli hatırlatan bir yansımadır. Bu imge, yalnızca geçmişin bir parçası değil, Yevgeni'nin bugünkü kararlarını ve duygusal durumunu etkileyen güçlü bir içsel çatışmanın işaretidir. Stepanida, bu imgede, Yevgeni'nin hem arzularını hem de kendini sorgulamasını tetikleyen bir güç olarak yer almaktadır. Yevgeni'nin, Stepanida'yı sadece bir “düşünce” değil, “canlı bir görüntü” olarak algılaması, onun varlığının Yevgeni üzerindeki güçlü etkisini yansıtır. Stepanida, Yevgeni'nin dünyasında hem geçmişin izlerini taşıyan hem de mevcut zihinsel gerçekliğini sürekli biçimlendiren bir etkiye sahiptir:

“Он не мог сидеть дома, а был в поле, в лесу, в саду, на гумне, и везде не мысль только, а живой образ Степаниды преследовал его так, что он редко только забывал про нее. Но это было бы ничего; он, может быть, сумел бы преодолеть это чувство, но хуже всего было то, что он прежде жил, месяцами не видя ее, теперь же беспрестанно видел и встречал ее”(Tolstoy, 1964:259).

(Evide oturamıyordu, tarlada, ormanda, bahçede, harman yerindeydi ve her yerde Stepanida'nın düşüncesi değil, canlı görüntüsü peşini

bırakmıyordu, öyle ki onu nadiren unuttuyordu. Ama bu bir şey ifade etmezdi; bu duygunun üstesinden gelebilirdi, ama en kötüsü, daha önce aylarca onu görmeden yaşamışken, şimdi onu sürekli görmesi ve onunla karşılaşmasıydı.)

Bu durum, Stepanida'nın *femme fatale* kimliğiyle örtüşür; o, fiziksel bir varlık olmanın ötesinde Yevgeni'nin düşünce dünyasını istila eder. Yevgeni'nin Stepanida'yı unutmaktan ziyade, sürekli göz önünde olması sebebiyle ondan kaçamaması, Stepanida'nın onun üzerindeki görünmez bir egemenlik kurduğuna işaret eder. Onun her yerde karşısına çıkması, Yevgeni'nin sürekli tetiklenen bir duyguyla mücadele ettiğini gösterir. Yevgeni'nin Stepanida ile sık sık karşılaşması, onun iç dünyasında büyük bir sarsıntıya yol açar ve geçmişte bastırıldığı duyguların tekrar gün yüzüne çıkmasına neden olur. Daha önce Stepanida'yı görmeden yaşamayı başaran Yevgeni, şimdi onun her yerde karşısına çıkmasıyla bu duygularını kontrol etmekte zorlanır. Stepanida'nın sürekli varlığı, Yevgeni'nin ruhunda derin bir karmaşa yaratır; onu sürekli huzursuz eden ve arzularını tetikleyen bir güç haline gelir. Bu durum, Yevgeni'nin ahlaki duruşu ile bastırmaya çalıştığı tutkuları arasında bir uçurum oluşturur. Yevgeni, Stepanida'yı gördüğünde hissettiklerinin bir önemi olmadığını kendine tekrarlasa da bu çaba zamanla etkisini yitirmeye başlar. Onun varlığı, Yevgeni'nin iradesini sınırlandırır ve kendini kontrol etme yeteneğini zayıflatır. Stepanida, Yevgeni'nin karşılaşmaktan kaçınmadığı, onun üzerinde derin etki bırakan bir tehdit haline gelir. Yevgeni, Stepanida karşısında duygusal bir savaş verirken, arzularına yenik düşmekten kaçınamaz hale gelir. Stepanida'nın *femme fatale* kimliği, Yevgeni'nin zihinsel ve duygusal dünyasında derin yarılmalara yol açar. Onun cazibesi, Yevgeni için yalnızca bir arzuyu değil, aynı zamanda kendi ahlaki değerleriyle çatışmasını tetikleyen bir karmaşa kaynağını temsil eder. Tolstoy'un eserlerinde kadının, erkeğin manevi dengesi üzerinde hem bir sınav hem de bir tehdit olarak betimlenmesi, bu ilişkiye ışık tutar. Tolstoy'a göre, "kadın sadece bir arzu nesnesi değil, erkeğin ahlaki mükemmeliyet arayışında karşılaştığı en güçlü ve tehlikeli" sınavlardan biridir (L. Tolstoy, 1988:163). Yevgeni'nin Stepanida ile her karşılaşması, onun içsel huzurunu giderek daha fazla zedeler ve ahlaki değerler sisteminde derin bir çatlak yaratır. Stepanida, Yevgeni'nin hayatında sadece bir fiziksel cazibe değil, aynı zamanda onun iradesini ve manevi kararlılığını test eden bir figür haline gelir. Bu ilişki, Stepanida'nın varlığının yalnızca geçmişin bir yankısı olmadığını,

Yevgeni'nin bugününe damga vuran bir güç olduğunu ortaya koyar. Bu bağlamda, Stepanida, Yevgeni için bir *femme fatale* olarak arzuları tetiklemenin ötesinde onun ahlaki ve manevi dengelerini sorgulamasına neden olan kaçınılmaz bir gerçekliktir. Onun varlığı, Yevgeni'nin öz kimliğiyle hesaplaşmasını zorunlu kılar ve içsel çatışmalarının merkezine yerleşir. Stepanida, bu haliyle, yalnızca bir birey değil, Yevgeni'nin değerler sistemine ve ruhsal bütünlüğüne meydan okuyan sembolik bir güçtür.

Stepanida, *femme fatale* karakterlerin ayırt edici bir özelliği olan “çekiciliği” ile Yevgeni'nin zihnine hükmetmektedir:

“И боже мой, с какой прелестью рисовало ему ее его воображение. И это было не один раз, а пятый, шестой раз. И что дальше, то сильнее. Никогда она так привлекательна не казалась ему. Да и не то что привлекательна; никогда она так вполне не владела им”
(Tolstoy, 1964:260).

(Ve Tanrım, hayal gücü onu ne kadar da güzel resmetmişti. Ve bu sadece bir kez değil, beşinci, altıncı kezdi. Ve ne kadar ileri giderse, o kadar güçleniyordu. Onu hiç bu kadar çekici bulmamıştı. Çekici ne kelime; onu hiç bu kadar tamamen ele geçirmemişti.)

Yevgeni'nin Stepanida'yı başlangıçta yalnızca çekici bir figür olarak görmesi, zamanla onun cazibesine tamamen kapılarak kontrolünü kaybetme noktasına gelmesiyle sonuçlanır. Stepanida'nın etkisi, Yevgeni'nin onu sadece bir hayal ürünü değil, hayatında belirleyici bir güç olarak algılamasına neden olur. Bu süreçte Stepanida, Yevgeni'nin hayal gücünde giderek daha çekici bir hal alarak, yalnızca fiziksel bir varlık olmaktan çıkar ve Yevgeni'nin zihinsel dünyasında bir saplantıya dönüşür. *Femme fatale* karakterlerin kurbanları üzerinde yarattığı zihinsel ve duygusal bağımlılık burada açıkça görülür. Yevgeni, Stepanida'nın cazibesi karşısında iradesini yitirir ve arzularının etkisi altına girer. Bu çekim gücü, Yevgeni'nin kendi ahlaki değerlerini sorgulamasına ve içsel bir çatışma yaşamaya başlamasına yol açar. Stepanida'nın Yevgeni üzerindeki hakimiyeti, onun düşüncelerini ve duygularını kontrol ederek, bireysel iradesini neredeyse tamamen ele geçirir. Bu hakimiyet, Yevgeni'nin hem arzularına boyun eğme hem de bu arzulara direnme çabası arasında gidip geldiği bir kısır döngüye hapsolmesine neden olur. Bu çatışma, onun manevi dengesini sarsarken, aynı zamanda kendisiyle ilgili derin bir memnuniyetsizliği ve iç hesaplaşmayı da beraberinde getirir. Stepanida'nın cazibesi,

Yevgeni için hem baştan çıkarıcı bir güç hem de onun ahlaki çöküşünü hızlandıran bir etken haline gelir. Sonunda, bu durum Yevgeni'yi kendi zayıflıklarıyla yüzleşmek zorunda bırakarak, onu kaçınılmaz bir ruhsal kriz ve kendine yönelik bir nefret döngüsüne sürükler.

Yevgeni, Stepanida'ya duyduğu arzularını hem kabul etmekte hem de bu arzulara karşı direnmekte zorlanmaktadır. Stepanida'nın *femme fatale* etkisi, onun ahlaki değerleri ile ilkel arzuları arasında bir çatışmaya yol açar. Yevgeni, Stepanida'ya karşı duyduğu çekimin iğrençliğini ve utanç vericiliğini kabul etse de ona karşı koyamamanın getirdiği içsel bir azap yaşar:

“Он знал, что только стыд перед людьми, перед ней и перед собой держал его. И он знал, что он искал условий, в которых бы не был замечен этот стыд,— темноты или такого прикосновения, при котором стыд этот заглушится животной страстью. И потому он знал, что он мерзкий преступник, и презирал и ненавидел себя всеми силами души. Он ненавидел себя потому, что все еще не сдавался. Каждый день он молился богу о том, чтобы он подкрепил, спас его от гибели, каждый день он решал, что отныне он не сделает ни одного шага, не оглянется на нее, забудет ее. Каждый день он придумывал средства, чтобы избавиться от этого наваждения, и употреблял эти средства.

Но все было напрасно” (Tolstoy, 1964:260).

(Onu tutan şeyin sadece insanların önünde, onun önünde ve kendi önünde duyduğu utanç olduğunu biliyordu. Ve bu utancın görünür olmayacağı koşullar aradığını biliyordu - karanlık ya da bu utancın hayvani tutkuyla bastırılacağı bir dokunuş. Ve böylece aşağılık bir suçlu olduğunu biliyordu ve ruhunun tüm güçleriyle kendini hor görüyor ve kendinden nefret ediyordu. Kendisinden nefret ediyordu çünkü hâlâ teslim olmuyordu. Her gün Tanrı'ya onu güçlendirmesi, mahvolmaktan kurtarması için dua ediyordu; her gün bundan böyle tek bir adım bile atmamaya, ona dönüp bakmamaya, onu unutmaya karar veriyordu. Her gün bu saplantıdan kurtulmanın yollarını arıyor ve bu yolları deniyordu. Ama hepsi boşunaydı.)

Stepanida'yı unutmak ve ondan uzak durmak için her gün Tanrı'ya dua etmesi, Yevgeni'nin Stepanida'nın cazibesine karşı verdiği mücadeleyi ve içsel arayışını ortaya koyar. Bu durum, *femme fatale*'lerin bireyleri ahlaki çöküşe ve ruhsal bir çıkmaza sürükleyen yıkıcı etkisini yansıtır. Ancak Tolstoy'un dine bakışı açısından bu mücadele, yalnızca bir insanın iradesine dayanan bir savaş değil, aynı zamanda Tanrı'ya sığınarak manevi kurtuluş arayışını ifade eder. Tolstoy, insanın kendi zayıflıklarıyla başa çıkması için yalnızca ahlaki iradenin yeterli olmadığını, manevi bir dönüşümün ve Tanrı ile içsel bir bağ kurmanın zorunlu olduğunu savunur. Yevgeni'nin duaları, onun bu bağlamdaki çabasını gösterir; Stepanida'nın cazibesine karşı direnişi, aslında sadece arzularına karşı değil, aynı zamanda Tanrı'nın rehberliğinde ruhsal bir dengeye ulaşma mücadelesidir (L. Tolstoy, 1988:55). Bu bakış açısıyla, Yevgeni'nin mücadelesi, *femme fatale*'in yıkıcı doğasına karşı ahlaki ve manevi bir kurtuluş arayışının sembolik bir ifadesi haline gelir. Yevgeni'nin, Stepanida'ya karşı hissettiği arzuların utancını ancak gizlilik içinde hafifletebileceğine inanması, Stepanida'nın *femme fatale* etkisinin derin ve yıkıcı boyutlarını gözler önüne serer. Yevgeni, Stepanida ile karanlıkta ya da gizli bir buluşmanın, arzularını tatmin edebileceği bir alan yaratacağını düşünür. Ancak bu gizlilik arayışı, Stepanida'nın yalnızca bir cazibe unsuru olmadığını, aynı zamanda Yevgeni'nin ahlaki ve sosyal değerlerini sarsan güçlü bir figür olduğunu gösterir. Freud'un süperego teorisine göre, bireyin suçluluk ve utanç duyguları, sosyal normların ve ahlaki değerlerin içselleştirilmesiyle şekillenir. Yevgeni'nin Stepanida'ya duyduğu çekim, süperegoyla id arasındaki çatışmanın bir sonucu olarak, onun toplumsal normlara uygun yaşam idealiyle doğrudan çelişir (Freud, 2017:16). Stepanida'nın *femme fatale* kimliği, yalnızca Yevgeni'nin içsel çatışmalarını derinleştirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal düzenin ahlaki sınırlarını da sorgulayan bir güç olarak belirir. M. A. Doane'ın *femme fatale* analizine göre, bu figürler sadece bireylerin değil, aynı zamanda toplumsal düzenin temel değerlerini de tehdit eden bir potansiyel taşıyor. Stepanida, Yevgeni'yi toplumun ahlaki çerçevesinden kopararak onu hem kendisine hem de çevresine karşı bir utanç duygusuyla doldurur. Bu karşı konulamaz çekim, Yevgeni'nin kendi arzularıyla değerleri arasında sıkışıp kalmasına neden olur ve onun içsel çatışmasını daha da derinleştirir. Stepanida'nın etkisi, yalnızca Yevgeni'nin manevi dengesini bozmakla kalmaz, aynı zamanda onu toplumdan ve kendi kimliğinden uzaklaştırır. Bu süreç, Yevgeni'nin öz saygısını kaybetmesine ve Stepanida'ya karşı hissettiği arzular nedeniyle kendinden nefret

etmesine yol açar. Kendisini “aşağılık bir suçlu” gibi hissetmesi, *femme fatale* karakterin birey üzerindeki yıkıcı doğasının açık bir kanıtıdır.

Yevgeni, Stepanida’ya karşı duyduğu arzuları bastırmaya çalışsa da bu arzuların tekrar tekrar gün yüzüne çıkması onun içsel tükenişini hızlandırır. Stepanida, Yevgeni için yalnızca bir tutku nesnesi değil, aynı zamanda onu kendi ahlaki çerçevesiyle yüzleşmeye zorlayan bir güçtür. Bu karşı konulmaz çekim, Yevgeni’nin sadakat ve sevgi gibi temel değerlere olan inancını zedelerken, Stepanida’ya duyduğu arzuların ağırlığı altında kendi kimliğiyle hesaplaşmasını kaçınılmaz hale getirir. Yevgeni, kendini “alçak” ve “rezil” biri olarak tanımlar. Stepanida’ya duyduğu istekler nedeniyle bu şekilde kendini yargılaması, ona karşı hissettiği çekimin suçluluk duygusuyla karışmasına yol açar. Yevgeni’nin karısı, onun zihninde “iyi” bir eş olarak tasvir edilirken, Yevgeni kendini “başkasının peşinden koşacak kadar alçak olan tek kişi” olarak görmektedir:

“Или, может быть, и не хотела прийти? Ис чего он выдумал, что она так и бросится к нему? У нее есть свой муж; только я один такой мерзавец, что у меня жена, и хорошая, а я бегаю за чужою”(Tolstoy, 1964:262).

(“Ya da belki gelmek istemedi? Neden onun kendisine böyle koşacağını düşündü? Onun kendi kocası var; benim bir karım, hem de iyi bir karım var ve ben başkasının peşinden koşacak kadar alçak olan tek kişi benim”.)

Pasajdaki bu karşıtlık, Yevgeni’nin ahlaki değerler ile arzuları arasındaki çatışmayı yoğun bir şekilde hissetmesine neden olur. Stepanida’ya duyduğu istek, onu kendi gözünde değersiz ve aşağılık biri haline getirmekte, özsaygısını azaltmaktadır. Yevgeni’nin suçluluk duygusu, evlilik ve sadakat kavramlarına olan karmaşık bağlılığını gözler önüne serer. Karısına karşı hissettiği sorumluluk, onun ahlaki değerlerinin temel taşlarından biri olarak görünse de Stepanida’ya karşı duyduğu yoğun arzu, bu bağlılığı derinden sarsar. Yevgeni, evliliği ile yasak aşkı arasında gidip gelirken, kendi değerleri ve arzuları arasındaki çatışmada kesin bir çözüm bulmakta zorlanır. Stepanida, yalnızca fiziksel bir çekim nesnesi olarak değil, aynı zamanda Yevgeni’nin düşünce dünyasında etkili bir gerçekliğe dönüşerek onun içsel dengelerini alt üst eder. Bu durum, Yevgeni’nin evliliğine dair duyduğu sorumluluk ile arzuları arasında bir denge kuramamasına neden olur. Evlilik ve sadakat kavramlarına olan bağlılığı sorgulanabilir bir hale gelir; çünkü bu

bağlılık, bir yandan Yevgeni'nin ahlaki ideallerine tutunmasını sağlarken, diğer yandan onu Stepanida'nın cazibesinden kopmakta yetersiz bırakır. Yevgeni, Stepanida'nın evli olduğunu fark ettiğinde, bu durumun kendi arzularını ne kadar imkânsız ve mantıksız hale getirdiğini anlamaya başlar. Ancak Stepanida'nın evliliği, onun ulaşılmazlığını artırarak Yevgeni'nin hislerini daha da güçlendirir. Bu erişilmezlik, Yevgeni'nin Stepanida'ya olan ilgisini bir saplantıya dönüştürür ve duygularını kontrol etmesini imkânsız kılar. Freud'un erişilmez nesneye duyulan arzuyla ilgili görüşlerine göre, "ulaşılması mümkün olmayan nesne, arzu için en güçlü ve kalıcı itici güçlerden" biridir (Freud, 1998a:43). Stepanida'nın bu uzak ve ulaşılmaz duruşu, Yevgeni'nin içinde bulunduğu çelişkileri derinleştirir ve kendi içinde daha da sıkışıp kalmasına neden olur. Yevgeni, Stepanida'ya duyduğu arzularla mücadele ederken, sadakatine olan bağlılığını koruma çabası içerisindedir. Ancak Stepanida'nın cazibesi, Yevgeni'nin ahlaki duruşuna sürekli bir meydan okuma haline gelir. Her gün karısını ve evliliğini hatırlamaya çalışarak, kendisini kontrol etmeye çabalayan Yevgeni, bu süreçte Stepanida'nın etkisinden kurtulamadığını fark eder. Yevgeni'nin suçluluk ve kendine duyduğu öfke, Stepanida'nın onun üzerinde ne kadar güçlü bir *femme fatale* etkisine sahip olduğunu açıkça gösterir. Yevgeni'nin bu mücadelesi, ahlaki değerleriyle arzuları arasındaki uçurumu daha da belirgin hale getirir. Stepanida, onun için hem bir tutku nesnesi hem de kendi içsel hesaplaşmasını tetikleyen bir sınav haline gelir. Yevgeni, bu hesaplaşmada giderek daha büyük bir çaresizlik hisseder ve kendi ahlaki çerçevesinden uzaklaşmaya başladığını fark eder. Stepanida'nın varlığı, Yevgeni'nin ruhunda derin bir çatışma yaratarak onu hem arzularına yenik düşmeye hem de bu duyguların sonuçlarıyla yüzleşmeye zorlar. Bu durum, Yevgeni'nin zihinsel ve duygusal dengelerini alt üst eden bir huzursuzluk kaynağı haline gelir.

Yevgeni'nin içsel hesaplaşmalarının temelinde, sadakat ve ahlak değerlerine olan bağlılığı yatmaktadır. Karısına karşı hissettiği sorumluluk, sadakat ve ona verdiği bağlılık sözü, Yevgeni'nin kişisel ahlaki yapısının önemli dayanaklarıdır. Ancak Stepanida'ya duyduğu arzular, bu değerleri alt üst etmektedir. Yevgeni, Stepanida'ya duyduğu bu güçlü çekimi bastırmaya çalışsa da bu duygu karşısında her geçen gün biraz daha yenik düşmektedir:

''Все было так хорошо, радостно, чисто в доме; а в душе его было грязно, мерзко, ужасно. Весь вечер Евгений мучался тем, что он знал, что, несмотря на свое искреннее отвращение к своей

слабости, несмотря на твердое намерение перервать, завтра будет то же самое” (Tolstoy, 1964:263).

(Evde her şey çok güzel, neşeli ve temizdi; ruhunda ise kirli, iğrenç ve korkunçtu. Bütün akşam Yevgeni, zayıflığından duyduğu içten tiksintiye ve bu ilişkiyi bitirmekteki kesin kararlılığına rağmen, yarın da her şeyin aynı olacağını bildiği için acı çekti.)

Yevgeni'nin en zorlu mücadelesi, Stepanida'ya karşı duyduğu yoğun arzular ve bu arzulara karşı koyamamanın yarattığı suçluluk duygusudur. Stepanida'nın cazibesi ve onun üzerindeki *femme fatale* etkisi, Yevgeni'nin iradesini felç etmekte ve onu adeta ruhsal bir çöküşe sürüklemektedir. Yevgeni her gün, Stepanida'dan uzak durmak ve ona duyduğu arzuları bastırmak için kendine söz verir, ancak bu sözler bir türlü eyleme geçemez. Karısına sadık kalma arzusu, onu her ne kadar doğru yola sevk etse de Stepanida'nın cazibesi bu sadakat çabasını engelleyen bir güç haline gelmektedir. Bu içsel çatışma, Yevgeni'nin kendi ahlaki değerlerini sorgulamasına, hatta kendinden nefret etmesine yol açar. Stepanida, onun hayatında sadece fiziksel bir cazibe merkezi olmanın yanı sıra Yevgeni'nin ahlaki değerlerine meydan okuyan bir varlık haline gelir. Yevgeni'nin suçluluk duygusu, Stepanida'nın *femme fatale* etkisinin bir doğrulaması olarak, onu her geçen gün biraz daha kendine yabancılaştırır ve kendine karşı duyduğu saygıyı yok eder. Yevgeni'nin suçluluk duygusu ve ahlaki çatışmaları, Stepanida'ya duyduğu arzuların etkisinin geçici değil, aksine derin ve kalıcı olduğunu gösterir. Bu durum, Yevgeni'nin Stepanida'yla yüzleşmekten kaçınmaya çalışsa bile, onun etkisinden tamamen kurtulamayacağını bir işarettir. Stepanida, Yevgeni'nin zihninde, içsel çatışmalarını sürekli canlı tutan ve zamanla daha da derinleşen bir varlık haline gelir. Bu içsel baskı, Stepanida'nın varlığının Yevgeni üzerindeki güçlü *femme fatale* etkisini, onun cazibesinin karşı konulmazlığı ve Yevgeni'nin bu cazibe karşısında hissettiği çaresizlikle daha da belirginleştirir.

Yevgeni'nin, Stepanida'yı bir süre görmeyip onu unuttuğunu sandığı noktada, tekrar karşılaştıklarında yaşadığı çekim, Stepanida'nın cazibesinin ne kadar derin olduğunu göstermektedir:

“— Ну, я думал, что это так, что я перерву и все кончится. Я и перервал еще до женитьбы и почти год и не видал и не думал о ней,— Евгению самому странно было себя слушать, слушать

описание своего состояния,— потом вдруг, уж я не знаю отчего,— право, иногда веришь в привороты,— я увидел ее, и червь залез мне в сердце — гложет меня” (Tolstoy, 1964:264, 265).

(- Ben de öyle sanıyordum, ayrıldım ve her şey biterdi. Evlenmeden önce ayrıldım ve neredeyse bir yıl boyunca onu görmedim ve düşünmedim, -Yevgeni kendini dinlerken, kendi durumunu anlatırken garip hissediyordu- ve sonra aniden, neden bilmiyorum, -bazen tılsımlara inanırsınız- onu gördüm ve kalbime bir kurt girdi ve beni kemirdi.)

Stepanida'nın *femme fatale* karakterine özgü bu “karşı konulamaz cazibe”, Yevgeni'yi fiziksel olarak uzak durmaya çalışmasına rağmen tekrar geri çekilmeye zorlar. Bu durum, *femme fatale* karakterlerin, onları unutmaktan başka çare bulamayan karakterler üzerinde yarattığı sürekli bağımlılık hissini ifade eder. Freud, travmatik tekrarlar ve arzunun bastırılması üzerine yazdığı bir çalışmada, “bastırılmış olan, bilinçten uzak tutulsa da her zaman geri dönme eğilimindedir ve özne üzerinde beklenmedik bir şekilde yeniden etkili olur”, der (Freud, 2022:22). Stepanida, Yevgeni'nin hayatından geçip gitmiş bir anı gibi değil, aksine yeniden belirdiğinde güçlü bir etki bırakan, unutulması imkânsız bir varlık olarak kalır. Yevgeni'nin Stepanida'ya olan bağımlılığı, duygusal ve psikolojik düzeyde derinleşir. Onun, Stepanida'yı tekrar gördüğünde “kalbine giren bir kurt” ifadesini kullanması, Stepanida'nın *femme fatale* karakterinin Yevgeni üzerinde bıraktığı derin etkileri simgeler. Stepanida, Yevgeni'nin zihninde sürekli varlığını hissettiren ve iç huzurunu kemiren bir varlık haline gelir. Bu durum, *femme fatale*'lerin karakterler üzerindeki kontrolü kaybettiren ve kişiyi duygusal olarak bağımlı kılan özelliklerini ortaya koyar. Yevgeni'nin “bazen tılsımlara inanırsınız” ifadesi, Stepanida'nın cazibesini açıklayamadığını ve onun etkisini mantıklı bir çerçevede ele alamadığını gösterir. Stepanida'nın onun üzerinde bıraktığı etki, Yevgeni tarafından gerçekçi yollarla çözümlenemeyen, gizemli ve mistik bir etki olarak algılanmaktadır. *Femme fatale* karakterlerin bir diğer belirgin özelliği olan “gizem ve büyüleyici çekim gücü”, Stepanida'nın Yevgeni'nin gözünde tılsımlarla ilişkilendirilmesine yol açar. Yevgeni, onun cazibesini açıklayamadıkça daha da karmaşık bir çekim hissine kapılır ve bu durum, Stepanida'nın ona olan etkisini daha da derinleştirir. Stepanida'nın *femme fatale* karakterinin bir diğer belirgin özelliği,

Yevgeni'nin zihnini kemiren, huzurunu bozan bir tutku kaynağı olarak yerleşmesidir. Bu felakete götüren arzu, Yevgeni'nin kişisel değerlerini ve kendine duyduğu güveni sarstıkça, onun için daha da güçlü hale gelir. Stepanida, Yevgeni'nin zihninde tekrardan belirdiğinde, geçmişte yaşanmış bir his olmanın ötesinde içinde bulunduğu zamanı etkileyen ve geleceğini tehdit eden bir güce dönüşür. Bu durum, *femme fatale*'in genellikle karakterleri yıkıma sürükleyen ve kendini tekrar eden arzulara hapseden bir güce sahip olduğunu gösterir. Lacan, arzunun doğasına dair, “arzu, eksiklikten beslenir ve her zaman ulaşılamayan bir nesneye yönelerek özneyi sürekli bir tatminsizliğin kısır döngüsüne sürükler” diyerek bu tür arzuların yıkıcı doğasını vurgular (Lacan, 2007:691).

Yevgeni'nin içsel çatışması, Stepanida'ya karşı duyduğu arzuların yalnızca bir anlık zayıflık olmadığını, aksine onun iradesini ve özsaygısını derinden etkileyen kalıcı bir tehdit oluşturduğunu ortaya koyar. Bu durum, Yevgeni'nin sadece kendi arzularıyla değil, Stepanida'nın *femme fatale* etkisiyle de mücadele etmek zorunda olduğunu göstermektedir. Bu mücadele, Yevgeni'nin iradesini giderek daha da zayıflatarak onu çaresiz bir noktaya sürükler ve dışsal bir müdahale olmadan Stepanida'dan uzak duramayacağını kabullendiği bir duruma getirir. Bu kabul, Yevgeni'nin kendi sözleriyle daha da belirginleşir: "*Beni kendimden kurtarın.*" Yevgeni'nin bu sözleri, içsel olarak Stepanida'ya duyduğu arzulara karşı koyamadığını ve bu arzuların onu yıkıma sürükleyebileceğini kabullenmesidir:

“— Да вы спасите меня от себя. Я вас вот о чем прошу. Нынче мне помешали случайно, но завтра, в другой раз мне не помешают. И она знает теперь. Не пускайте меня одного” (Tolstoy, 1964:265).

(- *Beni kendimden kurtarın. Sizden bunu istiyorum. Bugün tesadüfen bana mâni oldular, ama yarın, başka bir zaman, kimse engel olmayacak. Ve o artık biliyor. Yalnız gitmeme izin verme.*)

Lacan'ın özne ve arzu ilişkisi üzerine görüşlerine göre, “özne, arzularının esiri haline geldiğinde, kendi benliğine dair kontrolünü yitirir ve kurtuluşu, kendisinin dışındaki” bir güçte arar (Lacan, 2007:854). Benzer şekilde, Freud'un insanın bilinçdışı dürtülerine teslim olması üzerine analizleri, Yevgeni'nin durumunu anlamak için bir çerçeve sunar. Freud, “bastırılan arzular, bilinçdışında daha da güçlenerek, bireyin kontrolünden çıkar ve onun iradesini ele geçirir”, diyerek bu tür durumlarda bireyin kendi arzularına boyun eğme sürecini açıklar (Freud, 2022:24). Yevgeni'nin bu sözleri, Stepanida'nın cazibesine

karşı koyamadığını ve kendi arzularından kurtulmayı, bireysel bir çaba yerine dışsal bir müdahaleye bırakmayı seçtiğini açıkça ortaya koyar. Stepanida'nın *femme fatale* karakteri, Yevgeni'nin kendi üzerinde denetimini tamamen yitirmesine yol açar. Yevgeni, duygularını ve davranışlarını kontrol etme yetisini kaybetmiş bir şekilde, dışarıdan bir destek arayışına girer. Bu durum, onun kendi iradesine olan güveninin ve özsaygısının ciddi şekilde zayıfladığını açıkça ortaya koyar. Stepanida'nın etkisi, Yevgeni'yi yalnızca duygusal bir kriz içinde bırakmakla kalmaz, onu başkalarına bağımlı hale getirir. Yevgeni, Stepanida ile yalnız kalmanın doğuracağı sonuçları bilmesine rağmen, bu durumu önlemek için yeterli gücü kendinde bulamaz. Onun “yalnız gitmeme izin verme” ifadesi, arzularını kontrol etme konusundaki yetersizliğini ve bu durumdan duyduğu korkuyu açıkça ifade eder. Bu çaresizlik, Stepanida'nın Yevgeni üzerinde kurduğu *femme fatale* etkisinin ne kadar güçlü olduğunu gözler önüne serer. Bir yandan Stepanida'dan uzak durmayı arzularken, diğer yandan ona karşı duyduğu çekime direnememesi, Yevgeni'nin içsel çelişkilerini ve kendisiyle olan savaşını derinleştirir. Yevgeni'nin Stepanida'dan o gün uzak kalmasının “tesadüfen” gerçekleştiğini söylemesi, kontrolün artık kendi elinde olmadığını hissettiğini gösterir. Stepanida'nın cazibesine karşı koyma yetisinin yok olması, Yevgeni'yi sürekli bir savunmasızlık hissiyle baş başa bırakır. *Femme fatale* karakterler genellikle kurbanlarının zayıflıklarını büyüyen bir etkileyciliğe sahiptir; Stepanida da Yevgeni'nin iradesini kırarak onun direnme çabalarını boşa çıkarmaktadır. Bu durum, Yevgeni'nin iç dünyasında giderek artan bir çaresizlik ve teslimiyet duygusunu tetikler. Yevgeni'nin Stepanida karşısındaki iradesizliği, onun karakterinin çözümlenmesini ve içsel gücünün yok oluşunu gözler önüne serer. Stepanida'nın çekimi, Yevgeni'nin değer sistemini temellerinden sarsarak onu hem duygusal hem de ahlaki bir çöküşe sürükler. Bu çekim karşısında mücadele etme gücünü yitiren Yevgeni, kaçınılmaz olarak çaresizlik içinde debelenir. Stepanida, Yevgeni'nin iradesini zayıflatan ve içsel denge arayışını başarısızlığa uğratan bir *femme fatale* olarak, onun yıkımını kaçınılmaz hale getirir.

Stepanida'nın kırmızı mendili ve kara gözleri, Yevgeni'nin zihninde onun cazibesini güçlendiren somut imgeler olarak öne çıkar:

“Рассматривая ее работу, Евгений ходил между баб, стараясь не замечать их, но как он ни старался, он раза два заметил черные глаза и красный платок Степаниды, носившей солому. Разы два он

покосился на нее и почувствовал, что опять что-то, но не мог дать себе отчета. Только на другой день, когда он опять поехал на гумно хутора и пробыл там два часа, чего совсем не нужно было, не переставая глазами ласкать знакомый красивый образ молодой женщины, он почувствовал, что он погиб, погиб совсем, безвозвратно. Опять эти мученья, опять весь этот ужас и страх. И нет спасенья.” (Tolstoy, 1964:267, 268).

(Yevgeni kadınların arasında yürüyor, onları fark etmemeye çalışıyordu ama ne kadar uğraşırса uğraşsın, saman taşıyan Stepanida'nın kara gözlerini ve kırmızı mendilini iki kez fark etti. Bir ya da iki kez ona baktı ve yine bir şeyler olduğunu hissetti, ama bunu kendisine açıklayamadı. Ancak ertesi gün, yine çiftliğin harman yerine gidip orada hiç de gerekli olmayan iki saat kaldığında, gözleriyle genç kadının tanıdık güzel görüntüsünü okşamayı bırakmadan, kayb olduğunu, tamamen, geri dönülmez bir şekilde kayb olduğunu hissetti. Yine bu işkenceler, yine tüm bu dehşet ve korku. Ve kaçış yoktu.)

Bu imgeler, Stepanida'nın fiziksel varlığı ile Yevgeni'nin arzularını körükleyen güçlü bir çekim odağı haline geldiğini gösterir. Yevgeni'nin Stepanida'nın görüntüsünü “gözleriyle okşaması”, onun Stepanida'nın güzelliği karşısında zihinsel bir bağımlılık geliştirdiğini ve bu cazibenin onu bir saplantı haline getirdiğini ima eder. Stepanida'yı fark etmemeye çalışsa da bu görüntüden kaçamayarak sürekli ona bakması, Stepanida'nın Yevgeni üzerindeki *femme fatale* etkisini daha da pekiştirir. Yevgeni, Stepanida'ya duyduğu bu yoğun ilginin “geri dönülmez bir şekilde kayb olduğunu” hissettirecek kadar güçlü olduğunu anlar. Bu farkındalık, Stepanida'nın Yevgeni'nin yaşamında bir “dönüş noktası” olarak yer aldığını ve onun kişisel, ahlaki bütünlüğünü yavaş yavaş kemirdiğini ortaya koyar. Yevgeni'nin “yine bu işkenceler, yine bu dehşet ve korku” ifadesi, Stepanida'nın onun hayatında sürekli bir tehdit ve içsel bir azap kaynağı olarak varlığını koruduğunu gösterir. Stepanida'nın *femme fatale* karakteri, Yevgeni'nin kurtulmak istediği ama tamamen teslim olmaktan kaçamadığı bir yıkım sürecini beraberinde getirir. Bu noktada Yevgeni, kendisini kurtarmak için herhangi bir kaçış yolu olmadığını hissetmektedir:

“То, чего он ожидал, то и случилось с ним. На другой день вечером он, сам не зная как, очутился у ее задворков, против ее сенного

сарая, где один раз осенью у них было свиданье. Он, как будто гуляя, остановился тут, закуривая папироску” (L. N. Tolstoy, 1964:267,268).

(Beklediği şey başına gelmişti. Ertesi gün akşam, nasıl olduğunu bilmeden, kendini onun arka bahçesinde, bir zamanlar sonbaharda buluştukları samanlığın karşısında buldu. Sanki yürüyormuş gibi orada durdu ve bir sigara yaktı.)

Pasajda, Yevgeni'nin Stepanida'nın yaşadığı yere doğru yürüyüp kendini onun yanında bulması, onun üzerindeki iradesizliği gözler önüne serer. “Nasıl olduğunu bilmeden” oraya gelmesi, Yevgeni'nin bu yıkıcı çekim karşısında mantığını tamamen yitirdiğini ve Stepanida'ya olan bağımlılığının bilinçsiz bir dürtüye dönüştüğünü ima eder. Yevgeni, bilinçli olarak Stepanida'ya gitmemeyi seçse bile, kendini onun yanında bulması, Stepanida'nın cazibesinin artık onun üzerinde tam anlamıyla kontrol kurduğunu göstermektedir. Bu durum, Yevgeni'nin Stepanida'nın *femme fatale* etkisiyle bilincini ve kararlarını kaybedip kendini bu ilişkiye tamamen teslim ettiğini gösterir. Stepanida'ya olan bağımlılığının farkına varan Yevgeni, ahlaki açıdan çöküşte olduğunu derin bir pişmanlık ve korku içinde hissetmektedir. Stepanida'ya duyduğu istek, onu ahlaki değerlerinden uzaklaştırarak geri dönüşsüz bir yola sürüklemektedir. Yevgeni'nin kendini “kaybolmuş” hissetmesi, ahlaki değerlerinden ve sadakatinden giderek koptuğunun sembolik bir ifadesidir. Stepanida, Yevgeni'nin zihninde öyle güçlü bir yer edinir ki, onunla yaşadığı bu yıkıcı tutku, Yevgeni'yi değerlerinden ödün vermeye zorlayarak ahlaki bir çöküşe sürükler. Freud'un dürtü ve ahlaki çerçeve arasındaki çatışmayı ele aldığı çalışmasında, “birey, ahlaki değerlerine karşı gelen bir dürtüyle karşılaştığında, bu dürtü onu hem suçluluk duygusuyla hem de geri dönülmez bir şekilde kendi değerlerinden uzaklaşma tehdidiyle karşı karşıya bırakır”, şeklindeki görüşü, Yevgeni'nin yaşadığı bu krizi açıklamada önemli bir çerçeve sunar (Freud, 2017:13). Yevgeni'nin Stepanida'ya olan bağıllığı, yalnızca fiziksel bir çekim değil, aynı zamanda onun ahlaki dengelerini bozarak, kendi kimliğiyle çatışmasını derinleştiren yıkıcı bir güç haline gelir.

Yevgeni'nin Stepanida ile ilişkisini bitirebileceğini ve kendini özgür bırakabileceğini düşünmesi, onun bu ilişkiyi kontrol altında tutabileceği yanılgısını ortaya koyar:

“Да, вот и перервал, когда захотел,— говорил он себе. — Да, вот и для здоровья сошелся с чистой, здоровой женщиной! Нет, видно,

нельзя так играть с ней. Я думал, что я ее взял, а она взяла меня, взяла и не пустила. Ведь я думал, что я свободен, а я не был свободен. Я обманывал себя, когда женился. Все было вздор, обман. С тех пор как я сошелся с ней, я испытал новое чувство, настоящее чувство мужа. Да, мне надо было жить с ней” (Tolstoy, 1964:268, 269).

(“Evet, istediğim zaman ayrıldım,” dedi kendi kendine. - Evet, sağlığı için temiz, sağlıklı bir kadınla birlikte olmuştu! Hayır, onunla böyle oynayamazsın. Onu aldığımı sanıyordum ama o beni aldı, beni aldı ve içeri gitmeme izin vermedi. Özgür olduğumu sandım ama değilmişim. Evlendiğimde kendimi kandırdım. Hepsi saçmalıktı, aldatmacaydı. Onunla birlikte olduğumdan beri yeni bir duyguya, gerçek bir koca duygusuna sahip oldum. Evet, onunla yaşamam gerekirdi.)

Stepanida'nın cazibesinin kendi üzerindeki gücünü fark etmesi, ona karşı koyamayacağını anlamasıyla son bulur. “Özgür” olmadığını farketmesi, Yevgeni'nin bu ilişkiyi yönlendirdiği, onu istediği zaman bitirebileceği şeklindeki kibirli düşüncesinin yıkıldığını gösterir. Stepanida, fiziksel, duygusal ve zihinsel olarak Yevgeni üzerinde kalıcı bir iz bırakır ve onun özgür iradesini ele geçirir. Bu durum, Yevgeni'nin arzuları karşısındaki çaresizliğini ve kendine olan güvenini kaybettiğini göstermektedir. Yevgeni, Stepanida ile ilişkisinin ardından, evlilik ve sadakat üzerine inşa ettiği değerlerin bir “aldatmaca” olduğunu fark eder. Evliliği boyunca kendisini Stepanida'dan uzak ve bağımsız görmekte, bu ilişki üzerinde bir tür hakimiyet kurduğuna inanmaktadır. Ancak Stepanida'nın *femme fatale* etkisi, Yevgeni'nin bu inançlarının temelsiz olduğunu ortaya koyar. Evlendiğinde kendini kandırdığını düşünmesi, Yevgeni'nin evliliğini yalnızca toplumsal normları yerine getirmek için yapılmış bir duygusal yalan olarak görmesine neden olur. Bu durum, Stepanida'nın Yevgeni üzerindeki etkisinin, onun sadakat ve evlilik gibi temel değerlerini sorgulamasına ve bu değerleri geçersiz kılmasına yol açtığını gösterir. Tolstoy, evlilik kurumunu yalnızca toplumsal bir anlaşma değil, aynı zamanda manevi bir bağ ve kutsal bir görev olarak görür. Ona göre, evlilik yalnızca bedenlerin değil, ruhların da uyumunu gerektirir. Ancak Tolstoy, insanların bu manevi bağdan uzaklaşarak evlilikleri yalnızca dünyevi çıkarlar ve arzular üzerine inşa etmelerini, gerçek mutluluğun önündeki en büyük engellerden biri olarak değerlendirir. Tolstoy'un bu konuda, “evliliğin yalnızca bir kurum olmadığını, manevi sorumluluğu olmayan bir

birlikteliğin, insanın hem kendisine hem de başkalarına karşı dürüstlüğünü kaybetmesine” neden olduğunu ifade eder (L. Tolstoy, 1988:30). Yevgeni’nin Stepanida ile yaşadığı ilişki, onun evliliğini bu manevi sorumluluktan uzak bir aldatmaca olarak algılamasına ve kendi değerlerini sorgulamasına neden olur. Bu süreç, Yevgeni’nin evlilikle ilgili inançlarını kökten sarsarak, onu hem kendisiyle hem de toplumla çatışmaya sürükler. Yevgeni, Stepanida’yı kontrol ettiğini sanırken aslında onun kontrolüne girdiğini dile getirerek, Stepanida’nın üzerinde bıraktığı derin etkileri ve gücünü kabul eder. Yevgeni, başlangıçta Stepanida’ya fiziksel bir arzu duyar ve bu ilişkiyi geçici bir yakınlaşma olarak görür. Ancak zamanla, Stepanida’nın çekimi onu tamamen ele geçirir ve kendi arzularının kölesi haline getirir. *Femme fatale* karakterlerin özelliği olarak, Stepanida’nın cazibesi, Yevgeni’nin hayatını yönlendiren baskın bir güç haline gelir. Doane’ın *femme fatale*’e dair görüşlerine göre, “*femme fatale* karakterler, bireyin iradesini ele geçirerek onu arzularının ve tutkularının esiri yapar. Bu karakterler hem arzu edilen hem de korkulan bir güç olarak” ortaya çıkar (Doane, 1991:10). Bu bağlamda, Stepanida’nın cazibesi, Yevgeni’nin yalnızca duygusal değil, aynı zamanda ahlaki çöküşüne de neden olur. Stepanida’nın *femme fatale* kimliği, onun kaçınılmaz ve kaçışı olmayan bir tutkuya dönüşmesiyle daha belirgin hale gelir. Yevgeni’nin bu çekim karşısında tamamen savunmasız kalışı, Lacan’ın arzu teorisiyle de açıklanabilir. Lacan, “arzu, eksikliği besleyen bir güçtür ve özne, bu eksikliği tamamlamaya çalışırken arzusunun tuzağına düşer”, diyerek bu tür bir bağımlılığı tanımlar (Lacan, 2007:854). Yevgeni’nin Stepanida’ya karşı duyduğu arzusun kaçınılmaz hale gelmesi, bu tür bir eksiklik duygusunun sonucudur. Yevgeni, Stepanida ile olmanın kendisine “gerçek bir koca duygusu” verdiğini ifade ederek, onunla yaşadığı ilişkinin duygusal yönünü vurgular. Bu ilişkiyi evliliğinin getirdiği duygusal bağlardan farklı ve daha derin bir şey olarak görmesi, Stepanida’ya duyduğu arzusun onun için ne kadar özel ve güçlü olduğunu gösterir. Ancak bu duygu, Yevgeni’nin saplantılı bir arzu içinde olduğunu ve Stepanida’nın *femme fatale* cazibesinin onun duygusal dengesini tamamen bozduğunu gösterir. Stepanida, Yevgeni için bir arzu nesnesi olmanın ötesinde onun kendine duyduğu sevgiyi ve sadakati sorgulamasına neden olan bir etken haline gelir.

Yevgeni, iki hayat arasında kalır: İlki, Liza ile kurduğu ve toplumsal saygıyı, aileyi, sadakati temsil eden hayat; diğeri ise tüm ahlaki değerleri ve sorumlulukları reddederek Stepanida ile yaşamak istediği, arzularına dayalı bir hayattır:

“Да, две жизни возможны для меня; одна та, которую я начал с Лизой: служба, хозяйство, ребенок, уважение людей. Если эта жизнь, то надо, чтоб ее, Степаниды, не было. Надо услать ее, как я говорил, или уничтожить ее, чтоб ее не было. А другая жизнь — это тут же. Отнять ее у мужа, дать ему денег, забыть про стыд и позор и жить с ней.” (Tolstoy, 1964:269).

(*Evet, benim için iki hayat mümkün; biri Liza'yla başladığım hayat: hizmet, ev, çocuk, insanların saygısı. Eğer bu hayat var olacaksa, o zaman onu, Stepanida'yı ortadan kaldırmalıyım. Dediğim gibi onu göndermek ya da yok etmek gerekiyor, böylece var olmayacak. Ve diğer hayat tam burada. Onu kocasından uzaklaştırma, ona para vermek, utanç ve rezaleti unutup ve onunla yaşamak.*)

Yevgeni, bu iki hayat arasında gidip gelirken, Stepanida'nın cazibesi karşısında kendi değerlerini yitirme noktasına gelir. Bu ikilem, Stepanida'nın *femme fatale* karakterinin Yevgeni üzerinde yarattığı güçlü etkiyi gösterir. Yevgeni, ahlaki olarak doğru olanı yapmak ile arzularının yönlendirdiği yasak bir ilişkiye teslim olmak arasında gidip gelirken içsel bir çöküş yaşar. Yevgeni, içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmak için en uç çözümleri düşünmeye başlar. Ona göre, eğer Liza ile olan evliliğini sürdüreceksen, Stepanida'nın hayatından tamamen çıkması gerekmektedir. Bu düşünce, Yevgeni'nin artık ahlaki değerlerinden uzaklaştığını ve Stepanida'nın üzerindeki etkisine boyun eğdiğini gösterir. Ancak, bu çözüm arayışı bile Yevgeni'nin Stepanida'ya karşı olan zayıflığını ve bu ilişkinin onun iradesini ne kadar derinden sarstığını ortaya koyar. Fransız yazar Simone de Beauvoir, bireyin arzularının kendi ahlaki yapısını tehdit etmesi üzerine, “insan, kendi varlığından kopma noktasına geldiğinde, özgürlüğünü ve sorumluluğunu kaybeder”, diyerek bu tür bir çatışmanın insanı nasıl bir çıkmaza sürüklediğini ifade eder. Doane ise *femme fatale* karakterin bireyler üzerindeki gücünü, “*femme fatale*, öznenin kimliğini çözerek onu sürekli bir iç çatışmanın içinde tutan bir güçtür”, şeklinde açıklamaktadır (Beauvoir, 2022a; Doane, 1991).

Stepanida'nın varlığını ortadan kaldırmayı istemesi, Yevgeni'nin hem Stepanida'nın etkisinden kurtulma arzusunu hem de ahlaki çöküşünün derinliğini gösterir. Aynı şekilde, Stepanida ile bir hayat kurmayı seçtiği takdirde Liza'nın gitmesi gerektiğini düşünmesi, onun artık sağduyu ve ahlaki değerlerden tamamen uzaklaştığını kanıtlar. Bu çıkışsızlık,

Yevgeni'nin her iki durumda da kendi benliğine yabancılaştığını ve hayatını kontrol eden içsel bir kaosun esiri olduğunu açıkça ortaya koyar:

“Но тогда надо, чтоб Лизы не было и Мими (ребенка). Нет, что же, ребенок не мешает, но чтоб Лизы не было, чтоб она уехала. Чтоб она узнала, прокляла и уехала. Узнала, что я променял ее на бабу, что я обманщик, подлец. Нет, это слишком ужасно! Этого нельзя. Да, но может и так быть,— продолжал он думать,— может так быть. Лиза заболит да умрет. Умрет, и тогда все будет прекрасно”(L. N. Tolstoy, 1964:269).

(Ama o zaman Liza'nın ve Mimi'nin (çocuk) gitmesi gerekir. Hayır, çocuk beni rahatsız etmiyor ama Liza olmalı, o gitmeli. Öğrenmeli, lanetlemeli ve gitmeli. Onu bir kadınla değiştirdiğimi, bir dolandırıcı, bir alçak olduğumu bilmeli. Hayır, bu çok korkunç! Böyle bir şey olamaz. Evet, ama olabilir; -düşünmeye devam etti, -olabilir. Liza hastalanacak ve ölecek. Ölecek ve sonra her şey yoluna girecek.)

Yevgeni, eşi Liza'nın hastalanıp ölmesini dileyerek içindeki çatışmayı çözmeye çalışır. Yevgeni, Liza'nın ölümünü düşünerek arzu ve ahlaki sorumluluk ikileminden kurtulmanın bir yolunu aramaktadır. Liza'nın ölmesi halinde, Stepanida ile olan ilişkisine tamamen kendini verebileceğini düşünür. Bu düşünce, Yevgeni'nin ahlaki çöküşünün ve kendini kandırma çabasının ne kadar derinleştiğini gösterir. Liza'nın ölümü üzerinden kendini rahatlatmaya çalışması, onun içsel yıkımının ve *femme fatale* etkisinin bir sonucu olarak kendine olan saygısını ve ahlaki sınırlarını tamamen kaybettiğini gösterir. Bu noktada Yevgeni, kendi içsel ve ahlaki ölümüne doğru adım atmaktadır.

Stepanida'nın “şeytan” olarak tanımlanması, Yevgeni'nin ona duyduğu arzunun kendi kontrolünün tamamen dışında olduğunu kabul ettiğini gösterir:

“Ведь она черт. Прямо черт. Ведь она против воли моей завладела мною. Убить? да. Только два выхода: убить жену или ее. Потому что так жить нельзя” (Tolstoy, 1964:269).

(Çünkü o bir şeytan. Şeytanın ta kendisi. Beni zorla alıyordu. Öldürmek mi? Evet. Sadece iki seçenek var: Karımı ya da onu öldürmek. Çünkü bu şekilde yaşanmaz.)

Yevgeni, Stepanida'yı sıradan bir insan olarak değil, mistik ve yıkıcı bir güç olarak algılar. Onun cazibesi, Yevgeni'nin iradesini aşarak ruhunu ele geçirdiği düşüncesine yol açar. Bu durum, Stepanida'nın *femme fatale* kimliğini pekiştirirken, Yevgeni'nin arzularına yenik düşmesi nedeniyle yaşadığı suçluluğu dışsallaştırmasına zemin hazırlar. Stepanida, Yevgeni'nin gözünde iradesine meydan okuyan ve hayatını altüst eden şeytani bir varlık olarak görülür. Bu algı, Yevgeni'nin içsel çatışmalarını derinleştirir ve ona göre tek çıkış yolu, bu dayanılmaz yükü ortadan kaldırmaktır. Yevgeni'nin “ya onu ya da karısını öldürmek” gibi radikal bir çözüm düşünmesi, ahlaki çöküşünün ve mantıksal kontrolünü tamamen kaybetmesinin bir göstergesidir. Stepanida'yı öldürme fikri, onun üzerindeki yıkıcı cazibeyi sona erdirme arzusunu yansıtırken, karısını öldürme düşüncesi ise evlilik ve sadakat değerlerinden kopuşunun bir ifadesidir. Bu iki uç fikir, Yevgeni'nin hem toplumsal sorumluluklarının baskısı altında ezildiğini hem de Stepanida'nın cazibesi karşısında kontrolünü kaybettiğini açıkça ortaya koyar. Friedrich Nietzsche, bireyin ahlaki çöküşü ve içsel çatışmaları üzerine, “insan, kendi arzularının ve içsel gerilimlerinin esiri olduğunda, ahlaki sorumluluğundan kaçır ve varoluşunun ağırlığını başkalarına veya dışsal çözümlere yükler”, değerlendirmesini yapar (Nietzsche, 2015:22). Yevgeni'nin radikal çözümler düşünmesi, onun ahlaki çöküşünü aşmak yerine bu çöküşün ağırlığını başkalarına yükleme eğiliminde olduğunu açıkça göstermektedir. Bu radikal düşünceler, Yevgeni'nin hem kendi değerlerinden hem de toplumsal normlardan tamamen uzaklaşarak, kontrol edilemez bir tutkunun ve yıkıcı bir çaresizliğin içine sürüklendiğini kanıtlar. Bu dayanılmaz ikilem, Yevgeni'nin içsel çöküşünün en belirgin yansımasıdır. Hem kendi arzularına hem de toplumun ahlaki değerlerine karşı mücadele eden Yevgeni, sonunda yalnızca ölümle kurtulabileceğine inanacak kadar çaresiz bir hale gelir. Stepanida'nın *femme fatale* etkisi, onun vicdanını ve değerlerini tamamen kaybetmesine neden olurken, çözüm arayışları da bu yıkıcı sürecin bir sonucu olarak şekillenir. Yevgeni'nin, içinde bulunduğu durumda yaşayamayacağını düşünmesi ruhsal olarak tamamen tükendiğini ve bu içsel çatışmayı sürdüremeyecek noktaya geldiğini açıkça ortaya koyar. Stepanida'nın cazibesi ve karısına duyduğu bağlılık arasında sıkışıp kalması, Yevgeni'yi zihinsel ve duygusal bir çıkmaza sürükler. Bu durum, Stepanida'nın *femme fatale* etkisinin, Yevgeni'nin tüm direncini kırarak onu çaresiz ve savunmasız bıraktığını, aynı zamanda ahlaki sınırlarını aşmaya ittiğini gözler önüne serer. Fransız yazar Jean-Paul Sartre'ın, bireyin özgürlükle olan çatışmalarını ele aldığı

çalışmasında belirttiği gibi, “kendi özgürlüğünün bilincine varan birey, çoğu zaman bu özgürlüğü bir yük olarak görür ve ondan kaçmaya çalışır; bu kaçış, bireyin kendi sorumluluğunu başkalarına ya da dışsal nedenlere yükleme eğilimini doğurur” (Sartre, 2020:471). Yevgeni’nin, yalnızca Stepanida’yı ya da karısını yok ederek bu çıkmazdan kurtulabileceğine inanması, Sartre’ın bu değerlendirmesiyle örtüşerek, onun kendi sorumluluğundan kaçmaya çalıştığını ve çözümü dışsal bir eylemde aradığını gösterir. Stepanida, Yevgeni’nin hem kurtulmak istediği hem de iradesizliği yüzünden kurtulamayacağı bir saplantı haline gelir. Bu saplantı, Yevgeni’nin yalnızca ahlaki değerlerini değil, kendi kimliğini de kaybetme tehlikesini ortaya koyar.

Yevgeni’nin karısı Liza ve Stepanida arasında kalmış olmanın getirdiği ahlaki, toplumsal ve duygusal yük, onun ruhunu tamamen yıpratır. Bu noktada, Yevgeni için hiçbir yol ne yeterince doğru ne de yeterince kurtarıcıdır. İçinde bulunduğu ikilemi çözememek, ruhsal olarak tamamen tükenmesine yol açar ve kendini öldürme düşüncesi, bu tükenmişliğin bir sonucu olarak ortaya çıkar:

“Ах, да, третий есть: себя,— сказал он тихо вслух, и вдруг мороз пробежал у него по коже. — Да, себя, тогда не нужно их убивать». Ему стало страшно именно потому, что он чувствовал, что только этот выход возможен. «Револьвер есть. Неужели я убью себя? Вот чего не думал никогда. Как это странно будет” (Tolstoy, 1964:270).

(Ah, evet, bir üçüncüsü daha var: ben, ” dedi sessizce ve aniden ürperdi. - Evet, kendim, o zaman onları öldürmeme gerek kalmaz. Korkuyordu çünkü tek çıkış yolunun bu olduğunu hissediyordu. “İşte tabanca. Gerçekten kendimi mi öldüreceğim? Bunu yapacağımı hiç düşünmemiştim. Ne kadar tuhaf olurdu.”)

Yevgeni, kendini öldürme düşüncesine yönelirken, aslında bir tür içsel barış arayışına girer. Stepanida’ya duyduğu çekim ve karısına olan bağlılık arasında kalması, onun kendine duyduğu saygıyı yitirmesine neden olur. Kendi gözünde değersiz ve çaresiz bir adam haline gelen Yevgeni, bir çözüm bulamadığı için kendini cezalandırma, kendi varlığını yok etme fikrine kapılır. Stepanida’nın yıkıcı *femme fatale* etkisi ve bu ilişkinin onda yarattığı duygusal bağımlılık, Yevgeni’nin artık kendi değerlerini ve yaşama amacını sorgulamasına yol açar. Fransız yazar Albert Camus, insanın yaşamındaki anlamsızlık duygusunu ele alırken, “intihar, insanın varoluşsal bir soruya verdiği bir

yanıttır; ancak bu yanıt, yaşamın saçmalığını reddetmek yerine, onun üstesinden gelme sorumluluğundan kaçma anlamına gelir”, der (Camus, 1997:15). Bu anlamda, Yevgeni'nin kendini öldürme düşüncesi hem yaşadığı çatışmadan bir kaçış hem de kendi değerlerinden kopmuş olmanın yarattığı içsel boşluğu doldurma çabası olarak değerlendirilebilir. Bu düşünce, Yevgeni'nin sadece Stepanida ile yaşadığı karmaşayı değil, aynı zamanda kendi kimliği ve yaşama dair duyduğu anlam kaybını aşmak için giriştiği yetersiz bir çabayı da temsil eder. Kendini yok etme fikri, bir kurtuluş arayışı gibi görünse de aslında Yevgeni'nin çaresizliğinin ve tükenişinin nihai ifadesidir. Stepanida'ya duyduğu arzu, Yevgeni'nin kendi kimliği ve ahlaki değerleri üzerinde büyük bir yıkım yaratır. Yevgeni, kendini ve ahlaki bütünlüğünü kaybeder, eski değerlerini yitiren biri olarak yaşamını sürdüremez. Stepanida'nın cazibesine karşı koyamadığı için özsaygısını tamamen yitiren Yevgeni'nin, kendi kimliği ile olan bağı kopar ve neredeyse kendine tamamen yabancılaşır. Bu kimlik kaybı, Yevgeni'yi kendi varlığına son vermeyi bir seçenek olarak görmeye iter; çünkü Stepanida'nın etkisi altında, kim olduğu önemsizleşir ve neye değer verdiği anlamsızlaşır. Yevgeni'nin Stepanida karşısındaki çaresizliği, *femme fatale* etkisinin onun üzerinde ne kadar yıkıcı bir rol oynadığını ortaya koyar. Stepanida, Yevgeni'nin hayatına hem fiziksel bir çekim hem de zihinsel ve ruhsal olarak onu tüketen bir unsur olarak girer. Bu ilişki, Yevgeni'nin ruhsal dengesini bozar, iradesini elinden alır ve onu kendi yaşamına son vermeyi düşünecek kadar bir çaresizliğe sürükler. Stepanida'nın *femme fatale* karakteri, Yevgeni'yi kendi varlığını anlamsız bulmaya ve yaşamını bir yük olarak algılamaya iten bir güce dönüşür. Bu noktada, Yevgeni için yıkım kaçınılmazdır.

Yevgeni'nin, Stepanida'yı ve onunla olan “mücadele, ayartılma, düşüş” döngüsünü hatırlaması, onun sürekli bir içsel savaş içinde yaşadığını ve bu savaşın ruhsal enerjisini tükettiğini gösterir. Stepanida'nın *femme fatale* cazibesi, Yevgeni'nin iradesini tekrar tekrar aşarak onu kendi ahlaki değerlerinden koparır, her defasında onu yenilgiye uğratır. Fransız Filozof Simone Weil, bireyin içsel mücadelelerini ve ahlaki çöküşlerini ele alırken, “bir insan, kendini kurtarma çabası içinde daha derin bir bataklığa saplanabilir, çünkü kurtuluş yalnızca arzuların ötesinde bir yerde bulunabilir”, diyerek bu tür döngülerin yarattığı tükenmişliği ifade eder (Weil, 2002:118). Yevgeni'nin Stepanida ile yaşadığı mücadele de bu bağlamda, onu her seferinde daha büyük bir manevi yenilgiye sürükleyen, kendi arzularını aşamadığı bir kısır döngüyü temsil eder. Stepanida'nın

cazibesi, Yevgeni'nin yalnızca dışsal bir mücadele vermesine neden olmaz, aynı zamanda onun içsel kimliğini ve manevi bütünlüğünü sarsarak, her defasında daha derin bir çıkmaza sürükler. Yevgeni'nin ruhu, bu döngüyü sürdürmenin imkansızlığı ve bu mücadeleden kaçamamanın getirdiği dehşetle tamamen yorulur ve tükenir. Bu döngüden kurtulmanın tek yolu olarak ölümü görmesi, onun Stepanida'nın cazibesi karşısında yaşamda tutunacak hiçbir ahlaki ya da manevi dayanak bulamamasından kaynaklanır:

“Он приставил к виску, замялся было, но как только вспомнил Степаниду, решение не видеть борьбу, соблазн, падение, опять борьбу, так вздрогнул от ужаса. «Нет, лучше это». И пожал плечами” (Tolstoy, 1964:270, 271).

(Şakağına dayadı, tereddüt etti, ama Stepanida'yı, mücadelesini, ayartulmasını, düşüşünü, tekrar onu görmeme kararını hatırlar hatırlamaz dehşetle ürperdi. “Hayır, böylesi daha iyi.” Ve tetiği çekti.)

Yevgeni, “böylesi daha iyi” diyerek tetiği çektiğinde, Stepanida'nın yıkıcı cazibesiyle içine düştüğü döngüden kaçmayı seçer. Bu karar, Stepanida'nın *femme fatale* etkisinin Yevgeni üzerindeki derin ve yıkıcı izlerinin bir sonucu olarak, onun ruhsal enerjisini ve yaşam dengesini tamamen kaybettiğini açıkça ortaya koyar. Yevgeni, Stepanida'ya duyduğu çekim ve bu çekimle çatışan pişmanlıkları arasında sıkışıp kalırken, kendine duyduğu saygıyı tamamen yitirir ve bu içsel savaşı sürdüremeyeceğini anlar. Ölüm, Yevgeni için yalnızca bir kurtuluş değil, aynı zamanda içinde bulunduğu çaresizliğe son verme çabasıdır. Rus filozof Lev Şestov, insanın varoluşsal mücadeleleri hakkında, “kendi arzularıyla çatışan birey, sonunda yaşama karşı koyamaz hale gelir ve kaçınılmaz olanı kabullenmekten başka bir yol göremez”, diyerek böyle bir kararın temelinde çaresizliğin yattığını vurgular (Şestov, 2012:95). Yevgeni'nin intiharı, yalnızca Stepanida'nın cazibesinden kurtulma arzusu değil, aynı zamanda kendi ruhsal çöküşüne bir son verme arzusudur. Stepanida, Yevgeni'nin hayatında sadece bir cazibe kaynağı değil, aynı zamanda onun ruhsal ve ahlaki dengesini altüst eden bir güç haline gelir. Stepanida'nın etkisi, Yevgeni'nin sadakat, aile ve ahlaki değerler gibi yaşamının temel direklerini sarsarak, onu kendi değerlerinden koparır. İçinde bulunduğu bu ahlaki düşüş, Yevgeni'nin kendisini “düşmüş” biri olarak görmesine neden olur ve pişmanlıklarının yarattığı suçluluk duygusu, onu yaşamdan tamamen uzaklaştırır. Yevgeni'nin intiharı, Stepanida'nın *femme fatale* kimliğinin onun üzerindeki mutlak gücünü ve yarattığı derin

tahribatı gözler önüne serer. Tetiği çektiği an, Yevgeni'nin bu baskın etkiden kurtulma çabalarının başarısız olduğunu ve Stepanida'nın varlığının, onun içsel huzurunu ve ahlaki kimliğini tamamen yok ettiğini gösterir. Bu eylem, Yevgeni'nin *femme fatale* etkisi karşısında aldığı nihai yenilgi ve ruhsal tükenişin somut bir ifadesidir.

Tolstoy, daha sonra bu eserine farklı bir son yazar ve sonda Yevgeni kendini değil, Stepanida'yı öldürür (Steinbeck, 2022:357). Yevgeni'nin Stepanida'yı öldürmesi, onu yıkıma sürükleyen *femme fatale* karakterden fiziksel olarak kurtulma çabası olarak görülebilir. Stepanida'nın cazibesinin yıkıcılığından kaçamayan Yevgeni, onu öldürerek hayatını ele geçiren ve iradesini felç eden bu etkiyi sona erdirmeyi düşünür:

“Он подошел вплоть к ней, вынул из кармана револьвер и раз, два, три раза выстрелил ей в спину. Она побежала и упала на воров”(Tolstoy, 1964:272).

(Kadının yanına geldi, cebinden tabancayı çıkardı ve onu sırtından bir, iki, üç kez vurdu. Kadın koştu ve yağının üzerine düştü.)

Bu son, Stepanida'nın yalnızca bir arzu nesnesi olmasının ötesinde, Yevgeni'nin iradesini tamamen felç eden ve yaşamını yönlendiren baskın bir güç olduğunu vurgular. Stepanida'yı öldürmek, Yevgeni'nin gözünde bir kurtuluş ve kontrolünü yeniden kazanma çabası olarak belirir. Bu durum, Yevgeni'nin *femme fatale* etkisinin yarattığı ahlaki çöküşle baş edemediğini ve kurtuluşunu yalnızca radikal bir çözümden aradığını gösterir. Tolstoy'un alternatif sonu, Yevgeni'nin içsel savaşının yoğunluğunu ve bu savaşın karakterin ahlaki değerlerini nasıl aşındırdığını çarpıcı bir şekilde gözler önüne serer. Yevgeni, Stepanida'ya olan tutkusunun kendisini yok edici etkisini durdurmak için onu öldürmeye karar verir. Stepanida'yı öldürmek, Yevgeni için yalnızca bir kurtuluş değil, aynı zamanda kendi iradesini geri kazanma ve hayatını yeniden kontrol altına alma girişimidir. Ancak bu şiddet eylemi, Yevgeni'nin ahlaki değerlerinin tamamen çığnendiğini ve ruhsal olarak tamamen çöktüğünü gösterir. Simone de Beauvoir (2022), özgürlük ve ahlaki seçimler üzerine, gerçek özgürlüğün, yalnızca bireyin kendi eylemlerini kontrol altına almasıyla mümkün olduğunu; başkalarını yok ederek kazanılmaya çalışılan özgürlüğün, aslında bir yanılsama olduğunu; bu tür bir seçimin bireyi daha büyük bir ahlaki çöküşe sürüklediğini ifade eder. Tolstoy, Stepanida'yı öldürme eylemini bir çözüm gibi sunsa da bu durum Yevgeni'nin *femme fatale* etkisinden

kurtulma arzusunun, onu ahlaki değerlerinden tamamen uzaklaştırdığını ve sonunda ruhsal bir yıkıma sürüklediğini açıkça ortaya koyar.

Alternatif bu son, Yevgeni'nin nihai kurtuluşu sağlayamadığını ve kendi içinde taşıdığı içsel çatışmalardan fiziksel şiddet yoluyla kaçmaya çalıştığını gösterir. Stepanida'yı öldürdüğünde, Yevgeni'nin ruhsal yıkımı sona ermez; aksine, bu eylemle ahlaki çöküşü daha da derinleştirir. Bu noktada Tolstoy, Yevgeni'nin *femme fatale* etkisini sona erdirme çabasında kendi değerlerinden tamamen koparak trajik bir sona sürüklendiğini vurgular. Yevgeni'nin Stepanida'yı öldürmesi, kurtulma arzusuyla daha derin bir suçluluk ve pişmanlık batağına saplanmasına yol açar. Tolstoy'un *Şeytan* adlı eserinde Yevgeni İrtenyev'in yaşamında yaşadığı içsel çatışmalar, dönemin toplumsal yapısı ve ahlaki değerlere olan bakış açısını derinlemesine sorgular. Eser, *femme fatale* olarak betimlenen Stepanida'nın, Yevgeni üzerinde yarattığı yıkıcı cazibenin onun ahlaki ve toplumsal değerleriyle olan mücadelesini ön plana çıkarır. Tolstoy, bu çatışmayı ahlaki bir çerçeveye oturtarak Yevgeni'nin kendi iradesine olan güvenini sorgulatan bir hikâye anlatısı sunar. Yevgeni'nin, Stepanida'ya duyduğu karşı konulamaz çekim, bireyin kendini keşfetme sürecinde karanlık yanlarıyla yüzleşmesini sembolize ederken, toplumsal normlar ve bireysel arzular arasındaki uyumsuzluğun dramatik boyutlarını açığa çıkarır. Bu bağlamda, *Şeytan*, sadece bir bireyin ahlaki açmazını değil, bunun yanı sıra Tolstoy'un insan doğasına dair evrensel sorular sorma arayışını yansıtır.

3.1.2. Femme Vitale Karakterin İncelenmesi

Çalışmada *femme vitale* imgesine değinmemizin temel nedeni, bu imgenin eserde yalnızca Liza Annenskaya'nın karakter yapısını açıklamakla kalmayıp, aynı zamanda Yevgeni'nin içsel çatışmalarını ve ahlaki hesaplaşmalarını anlamamızda bir araç işlevi görmesidir. *Femme vitale*, eserde *femme fatale* olarak kurgulanan Stepanida'nın cazibesine ve baştan çıkarıcılığına zıt bir duruş sergileyen, güçlü ve ahlaki bir dengenin temsilcisi olarak ortaya çıkar. Liza Annenskaya'nın bu özellikleri, Yevgeni'nin ahlaki seçimlerini, iç dünyasındaki çelişkileri ve trajik sona doğru ilerleyen kararlarını daha derinlemesine analiz edebilmemizi sağlar. Analize bu bağlamda *femme vitale* imgesini dahil etme ihtiyacımız, Tolstoy'un kadın karakterler aracılığıyla ahlaki ve toplumsal meseleleri nasıl işlediğini daha net bir şekilde ortaya koyma amacından kaynaklanmaktadır. Liza Annenskaya'nın *femme vitale* imgesine uygun şekilde

değerlendirilmesi, eserdeki kadın karakterlerin Yevgeni'nin yaşamındaki etkilerini yalnızca birer yan hikâye olarak değil, ana anlatının ayrılmaz bir parçası olarak ele almamızı mümkün kılmaktadır.

Femme vitale imgesi, kadınların yaşam dolu, güçlü, duygusal ve fiziksel dayanıklılıklarını öne çıkaran bir imge olarak tanımlanır. Literatürde bu imge, *femme fatale* gibi manipülatif ve baştan çıkarıcı karakterlerin aksine, kadının pozitif enerji, doğurganlık ve varoluşsal gücüyle ön plana çıkmaktadır (Onat, 2023:14). Bu bağlamda, *femme vitale*, bir kadının yaşamın taşıyıcısı olma gücü ve bu gücüyle çevresine anlam katan varlığını ifade etmektedir. Jung'un arketip teorisinde bu, "anima" kavramına benzer bir şekilde, bir erkeğin hayatındaki dengeleyici, hayat verici ve dönüştürücü kadın figürüne işaret eder (Jung, 2021:14).

Liza Annenskaya, Yevgeni'nin zihinsel ve duygusal çöküşüne karşı durabilen bir karaktere sahiptir. Eser boyunca Yevgeni, cinsel arzuları ve ahlaki ikilemleri arasında sıkışmışken, Liza sabit bir duygusal denge unsuru olarak kalır. Liza'nın bu denge sağlayıcı yönü, bir *femme vitale* imgesi olarak onun yaşam dolu karakterini destekler. Liza'nın fiziksel ve duygusal gücü, Yevgeni'nin ahlaki çöküşüne rağmen varlığını sürdüren bir yaşam enerjisi olur. Tolstoy'un Liza'yı sadece bir "melek" olarak değil, doğurganlığı ve yaşamın sürekliliğini temsil eden karmaşık bir karakter olarak tasvir etmesi, onu sıradan bir ev kadını olmaktan çıkarıp daha aktif bir rol üstlenmesini sağlar. Liza'nın hamile kalması, Yevgeni için önemli bir dönüm noktasıdır ve burada Liza'nın *femme vitale* rolü daha da belirginleşir (L. N. Tolstoy, 1964:242). Tolstoy'un eserlerinde doğurganlık, sadece fiziksel bir işlev değil, kadının varoluşunun ve hayatın sürekliliğinin temel bir simgesidir. Liza, Yevgeni için hem bir eş hem de geleceğin taşıyıcısıdır. Hamileliği, Yevgeni'nin cinsel arzularının ötesinde bir yaşam sorumluluğu ve sürekliliği sağlar. Bu bağlamda, Liza, Yevgeni'nin geçici ve yıkıcı arzu nesnesi Stepanida'nın karşısında, kalıcı ve sürdürülebilir bir hayatın temsili olarak durur. Bu durum, Tolstoy'un kadına yüklediği toplumsal ve biyolojik sorumlulukları yansıtır (Günör, 2023:135). Eserin ahlaki alt metinlerinde, kadın karakterlerin doğurganlıkla ve aileyi sürdürme gücüyle tanımlandığını görülmektedir. Liza, bu bakış açısıyla, Yevgeni'nin sadece hayatını değil, geleceğini de şekillendiren bir figür haline gelir. Tolstoy'un eserlerinde sıklıkla işlenen doğa ve doğurganlık temaları, Liza karakteriyle *femme vitale* imgesinin merkezine yerleştirilir. Liza'nın Yevgeni üzerindeki rolü sadece bir eş ya da anne olmakla

sınırlı değildir. Yevgeni'nin içsel çatışmaları, Stepanida'nın baştan çıkarıcı cazibesi ile Liza'nın sağlam ve kalıcı varlığı arasında gider gelir. Yevgeni'nin Stepanida'ya olan arzusu, onun geçici, cinsel bir haz arayışını yansıtırken, Liza hayatın kalıcı ve derin anlamını ifade eder. Bu iki kadın karakterin zıtlığı, Tolstoy'un eserlerinde sıkça yer alan "ruh/madde" çatışmasını öne çıkarır (Gustafson, 2016:451). Yevgeni'nin, Liza'ya olan bağlılığı, fiziksel bir bağlılıktan ziyade onun içsel dengesini ve hayata olan bağlılığını da yansıtır. Bu bağlamda, Liza Annenskaya, Yevgeni'nin ahlaki ve psikolojik dengesinin merkezi olarak, onun yıkıcı arzularına karşı bir yaşam kaynağı sunar. Burada Liza, bir *femme vitale* olarak, Yevgeni'nin hayatındaki en önemli denge unsurudur. Liza'nın sağladığı duygusal istikrar, onun Yevgeni üzerinde ne kadar güçlü bir etki yarattığını ve onun hayatında nasıl bir canlandırıcı rol oynadığını ortaya koyar.

Liza, kocasının ruh halini ve duygularını onun kendisinden bile daha iyi anlayabilen bir karakter olarak çizilir. Bu, onun yüksek bir duygusal zekâyâ sahip olduğunu ve empati yapabilme yeteneğini gösterir. Eşinin hislerini sezerek ona göre davranması, Yevgeni'nin hayatındaki duygusal ağırlıkları hafifletmesi ve onun mutluluğunu artırması, Liza'yı sıradan bir eş olmaktan öteye taşır:

“И в ней было то, что составляет главную прелесть общения с любящей женщиной, в ней было благодаря любви к мужу ясновиденье его души. Она чувала — ему казалось, часто лучше его самого — всякое состояние его души, всякий оттенок его чувства и соответственно этого поступала, стало быть никогда не оскорбляла его чувства, а всегда умеряла тяжёлые чувства и усиливала радостные”(Tolstoy, 1964:244).

(Sevgi dolu bir kadınla birlikteliğin başlıca cazibesi olan şeye sahipti; kocasına duyduğu sevgide onun ruhunu okuyabilme kabiliyeti. Kocasının ruhunun her halini, duygularının her tonunu hissediyor, ona göre davranıyor, böylece onun duygularını asla incitmiyor, her zaman ağır duygularını hafifletiyor ve neşeli duygularını yoğunlaştırıyordu.)

O, Yevgeni'nin hayat arkadaşı olmasının ötesinde onun ruhsal dengesini koruyan ve güçlendiren bir rehberdir. Liza'nın içgüdüsel bir duyarlılıkla Yevgeni'nin ihtiyaçlarına uyum sağlaması *femme vitale* imgesinin en temel özelliklerinden biridir. Buradaki

empatik ilişki, Yevgeni'nin günlük hayatında kendisini rahat hissetmesini sağlayarak onun dış dünyayla daha uyumlu ve yapıcı bir ilişki kurmasına yardımcı olur.

Tolstoy, Liza'nın Yevgeni'nin sadece duygularını değil, düşüncelerini de anladığını vurgular:

“Но не только чувства, мысли его она понимала. Самые чуждые ей предметы по сельскому хозяйству, по заводу, по оценке людей она сразу понимала и не только могла быть ему собеседником, но часто, как он сам говорил ей, полезным, незаменимым советчиком. На вещи, людей, на все в мире она смотрела только его глазами”
(Tolstoy, 1964:244).

(Ama sadece duygularını değil, düşüncelerini de anlıyordu. Tarımla, fabrikayla, insanların değerlendirilmesiyle ilgili ona en yabancı konuları bile hemen anlıyor ve sadece muhatabı olmakla kalmıyor, çoğu zaman, kendisinin de söylediği gibi, yararlı, vazgeçilmez bir danışman oluyordu. Eşyalara, insanlara, dünyadaki her şeye sadece onun gözünden bakıyordu.)

Liza, tarım, fabrika ve insan ilişkileri gibi kendisine yabancı olan konuları hızla kavrayıp kocasının fikirlerine uyum sağlayarak onunla sağlıklı bir iletişim kurar. Bu, onun güçlü bir zihinsel kapasiteye ve öğrenme arzusuna sahip olduğunu gösterir. Liza'nın kocasına sadece bir dinleyici olmaktan çıkıp “yararlı ve vazgeçilmez bir danışman” haline gelmesi, onun bireysel varlığıyla Yevgeni'nin hayatında çok boyutlu bir destek unsuru haline geldiğini kanıtlar. Burada *femme vitale* karakterin önemli bir özelliği devreye girer; sevdiği kişinin dünyasını anlama ve onu destekleme güdüsü (Onat, 2023:23). Liza, Yevgeni'nin profesyonel dünyasına katkıda bulunarak onun yanında bir eş, bir dost ve bir akıl hocası olur. Yevgeni'nin hayatına katmış olduğu bu akılcı ve destekleyici yapı, onun ruh sağlığı ve mesleki başarısı üzerinde kalıcı bir etki bırakır.

Liza, hayata Yevgeni'nin gözünden bakarak onun değerlerini ve önceliklerini kendi değerleriymiş gibi benimser. Bu, onun evliliğine ve kocasına olan derin adanmışlığını gösterir. Liza'nın yalnızca kendini değil, annesi gibi yakın ilişkilerini bile Yevgeni'nin bakış açısıyla değerlendirmesi, onun özverili ve uyumlu karakterini gözler önüne serer:

Она любила свою мать, но, увидав, что Евгению бывало неприятно вмешательство в их жизнь тещи, она сразу стала на

сторону мужа и с такой решительностью, что он должен был укроцать ее”(Tolstoy, 1964:244).

(Annesini severdi, ama Yevgeni'nin kayınvalidesinin hayatlarına karışmasından rahatsız olduğunu görünce, hemen kocasının tarafını tuttu, hem de öyle bir kararlılıkla ki, kocasının onu dizginlenmesi gerekti.)

Kocasının annesiyle ilgili yaşadığı sıkıntıyı fark ettiğinde, hiç tereddüt etmeden onun yanında yer alması, Liza'nın ona bağlılığını ve onun huzuru için fedakârlık yapma istekliliğini simgeler. *Femme vitale* imgesinin bir parçası olarak, sevdiği kişinin ihtiyaçlarını kendi ihtiyaçları kadar önemsemesi, Liza'yı adanmış bir eş yapar. Bu tutumu, Yevgeni üzerinde güven ve huzur sağlayıcı bir etki bırakır; zira Liza'nın desteği sayesinde Yevgeni'nin çevresine ve ilişkilerine dair endişeleri azalır. Liza'nın varlığı, Yevgeni'nin yalnızca duygusal olarak değil, zihinsel ve sosyal olarak da daha güçlü bir insan olmasına katkıda bulunur. Kendi gözünden değil, Yevgeni'nin gözünden dünyaya bakma becerisi, onun kocasının karşılaştığı zorlukları daha iyi anlamasına ve ona destek olmaya istekli hale gelmesine yol açar. Yevgeni'nin “vazgeçilmez bir danışman” olarak gördüğü Liza, böylece onun hayatındaki dengesiz duygu durumlarını dengeleyen bir unsur haline gelir. Liza'nın sağladığı bu olumlu etkiler, *femme vitale* imgesinin idealize edilmiş bir yansımasıdır. Yevgeni, Liza sayesinde kendisini her yönden daha tamamlanmış ve güvende hisseder.

Liza, tüm düzenlemelerini “fark ettirmeden” yapar. Evin düzeni ve zarafeti, onun çabasının doğal bir yansıması gibi görünür; sessiz, sakin ve arka planda olan bu varlığıyla Yevgeni'nin yaşamına istikrar ve huzur katmaktadır:

“Сверх всего этого, в ней было пропасть вкуса, такта и, главное, тишины. Все, что она делала, она делала незаметно, заметны были только результаты дела, то есть всегда и во всем чистота, порядок и изящество”(Tolstoy, 1964:244).

(Tüm bunların ötesinde, uçsuz bucaksız bir zevke, inceliğe ve hepsinden önemlisi sessizliğe sahipti. Yaptığı her şeyi fark ettirmeden yapardı, sadece işin sonuçları fark edilirdi, yani her zaman ve her şeyde temizlik, düzen ve zarafet.)

Liza'nın sessizliği, *femme vitale* özelliklerinin temel unsurlarından biridir: O, kendisini gösterme veya varlığını ispat etme kaygısı olmadan, kocasının ihtiyaçlarına uyum sağlamayı başaran bir karakterdir (Mascetti, 2014:33). Onun bu sessiz gücü, Yevgeni'nin günlük yaşamında fark etmeden kendisini huzurlu ve dengeli hissetmesine katkı sağlar.

Liza'nın "uçsuz bucaksız bir zevke" sahip olması, kocasının hayatında düzenin ve güzelliğin hâkim olmasını sağlar. Evde yarattığı bu estetik düzen, onun ruhundaki zarafeti yansıtır ve Yevgeni'nin huzurlu bir yaşam sürmesine yardımcı olur. Liza, Yevgeni'nin hayalindeki yaşam idealini sezgisel olarak anlar ve bu ideali gerçekleştirmek için evin atmosferini şekillendirir:

"Лиза тотчас же поняла, в чем состоял идеал жизни ее мужа, и старалась достигнуть и достигала в устройстве и порядке дома того самого, чего он желал"(Tolstoy, 1964:244).

(Liza kocasının hayatının idealinin ne olduğunu hemen anladı ve evin düzenini ve tertibini onun istediği şekilde sağlamaya çalıştı ve başardı.)

Bu durum, onun sevdiği kişinin hayatını kendi ruhsal ve estetik anlayışına göre güzelleştirdiğini gösterir. *Femme vitale* imgesinin bir kadının sevgisi, yalnızca sevdiği kişiye destek olmakla kalmaz, onun hayatında güzelliği, uyumu ve estetiği de sağlar. Liza'nın bu estetik anlayışı, Yevgeni'nin çevresinde hissettiği dinginliği artırır., Liza, Yevgeni'nin yaşamdan beklentilerini hemen kavrayarak, bu idealleri gerçekleştirmeye odaklanır. Kocasının hayalini kurduğu ideal yaşamı anlamak ve bu hayata uygun bir düzen kurmak, onun *femme vitale* niteliğinin en belirgin özelliklerinden biridir (Mascetti, 2014:33). Yevgeni'nin ideallerine göre şekillendirdiği yaşam alanı, ona duygusal bir güven sağlar ve Liza sayesinde kendisini tamamlanmış hisseder. Liza, hayatı paylaşmaktan çok daha öteye giderek, Yevgeni'nin zihninde kurduğu yaşam düzenini somut hale getirir.

Liza'nın çocuk sahibi olma ihtimalinin varlığı, Yevgeni'nin hayatına olan bağlılığını güçlendiren bir unsur olarak ifade edilir. Liza, çocuk sahibi olamamalarını kocasına yansıtmadan, bu duruma dair umudunu canlı tutar ve doktor ziyaretiyle geleceğe dair iyimser bir bakış sunar:

“Недоставало детей, но и на это была надежда. Зимой они съездили в Петербург к акушеру, и он уверил их, что она совсем здорова и может иметь детей” (Tolstoy, 1964:244).

(Çocukları eksikti ama bunun için de umut vardı. Kışın bir kadın doğum uzmanına görünmek için Petersburg'a gittiler ve doktor onlara Liza'nın gayet iyi olduğunu ve çocuk sahibi olabileceğini söyledi.)

Femme vitale karakterin güçlü bir yönü, sevdiği kişinin ihtiyaçlarına yanıt bulmak ve geleceğe dair umut verici bir atmosfer yaratabilmektir (Mascetti, 2014; Onat, 2023). Bu ziyaret, Liza'nın Yevgeni'ye daha eksiksiz ve mutlu bir yaşam sunma isteğini gösterir. Geleceğe olan bu umut, Liza'nın Yevgeni'nin hayatındaki olumlu etkisini pekiştirir. Liza Annenskaya karakteri, Tolstoy'un *Şeytan* eserinde derin bir anlam taşıyan ve sadece Yevgeni'nin psikolojik krizlerinde pasif bir figür olmakla kalmayan bir kadındır. Liza, *femme vitale* imgesi bağlamında analiz edildiğinde, yaşamın ve duygusal dengenin temsilcisi olarak karşımıza çıkar. Yevgeni'nin çalkantılı arzularına karşı bir denge unsuru olan Liza, Tolstoy'un kadına yüklediği doğurganlık, canlılık ve varoluşsal gücüyle, eserin merkezi temalarından birini şekillendirir (Günör, 2023:241). Bu bağlamda Liza, sadece bir eş değil, yaşamın devamını ve sürekliliğini sağlayan bir kadın karakter olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, Liza Annenskaya'nın *femme vitale* bağlamında değerlendirilmesi, onun varoluşunun eserde *femme fatale* olarak kurgulanan Stepanida'nın etkisini ve varlığını daha belirgin hale getiren bir zıtlık yarattığını gösterir niteliktedir. Tolstoy'un karakterler arasındaki bu karşıtlık üzerinden Yevgeni'nin iç dünyasındaki çatışmaları derinleştirdiği görülmektedir. Liza'nın yaşamı ve ahlaki temsil eden yönü, Stepanida'nın cinsel cazibesini daha belirgin hale getirirken, Yevgeni'nin ahlaki ve duygusal hesaplaşmalarını da daha keskin bir boyuta taşır. Tolstoy'un eserlerinde kadın karakterlerin bireysel özellikleri ve toplumsal işlevleri arasındaki bu dengeli ilişkiyi kurması, dönemin ahlaki ve toplumsal değerlerine yönelik bir eleştiriyi de içerir. Liza Annenskaya'nın *femme vitale* olarak incelenmesi, Tolstoy'un kadın karakterler aracılığıyla evrensel ahlaki değerleri nasıl işlediğini anlamamıza da katkı sağlar. Bu nedenle, Liza'nın bu yönü, sadece karakter analizine katkı sunmakla kalmaz, aynı zamanda eserin ana temalarının inşasında önemli bir rol oynar.

3.2. İNTİBAH'IN TEMEL ÖZELLİKLERİ: YAPI VE İÇERİĞE DAİR BİR DEĞERLENDİRME

Namık Kemal'in *İntibah: Sergüzeşt-i Ali Bey* adlı eseri, Türk edebiyatının ilk edebi romanı olarak kabul edilir. Yazar, bu eseri 1873-1876 yılları arasında, Kıbrıs Magosa'da sürgündeysen Osmanlı Türkçesiyle kaleme alır. Eserin Latin harfleriyle ilk basımı ise 1944 yılında gerçekleşir. Roman, ilk yazıldığında *Son Pişmanlık* adını taşısa da dönemin Maarif Vekaleti yetkilileri eserin adını değiştirerek *İntibah* olarak yayımlar ve bazı bölümlerini sansürler.

İntibah, konusunu Türk halk edebiyatındaki meddah hikâyelerinden, özellikle “Hançerli Hanım Hikâye-i Garibesî”nden esinlenerek şekillendirir. Bu bağlamda, roman hem Batı edebiyatının romantizm akımından etkiler taşır hem de halk hikâyelerine özgü geleneksel bir altyapıya sahiptir. Yazar, Osmanlı toplumunun sosyal yaşamını ve düşünce yapısını romanın dekoru olarak kullanır; eserin arka planında XIX. yüzyıl Osmanlı toplum düzeni yer alır. Namık Kemal, romantizm akımının tipik özelliklerini eserde yansıtır. Eserde iyilik ve kötülük çatışması belirgin bir tema olarak karşımıza çıkar. Mehpeyker karakteri, kötülüğün temsili olarak sunulurken; Fatma Hanım, Dilaşub ve Atıf Bey gibi karakterler iyilik tarafında yer alır. Bu karşıtlıklar, yazarın yaşadığı dönemin ahlak anlayışı çerçevesinde kurgulanır (Kemal, 2018). Öyle ki, Namık Kemal'in Mehpeyker'i haklı çıkarmaması, dönemin ahlaki ve toplumsal normlarıyla doğrudan ilişkilidir.

Türk edebiyatının önemli isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre romanın kadın kahramanları olan Mehpeyker ve Dilaşub, aslında Mehpeyker'in kişiliğinin ikiye bölünmesiyle meydana gelir. Tanpınar, Namık Kemal'in bu romanı yazma fikrini Alexandre Dumas Fils'in “La Dame aux Camélias” (*Kamelyalı Kadın*) adlı eserinden ilham aldığını ifade eder (Tanpınar, 2019:398). Tanpınar'a göre Namık Kemal, Mehpeyker'in karmaşık ve ahlaki açıdan sorunlu kişiliğini toplumsal normlara uygun hale getirebilmek için karakteri ikiye ayırır: biri müfteris (iftiracı), diğeri mazlum. M. Ziya Bakırcıoğlu ise eserde bireysel tiplerden ziyade tarafların bulunduğunu öne sürer. Ona göre romanda iyilik ve kötülük arasında keskin bir çatışma vardır (Bakırcıoğlu, 2006; Kemal, 2018). Mehpeyker ve Suriyeli Abdullah Efendi kötülüğü temsil ederken, Fatma Hanım, Dilaşub ve Atıf Bey iyiliğin tarafında yer alır. Bu çatışma, eserin ahlaki ve didaktik yapısını güçlendiren bir unsurdur.

Ali Bey, zengin bir ailenin çocuğudur. Anne ve babasının tek evladıdır. Özellikle babası Ali Bey'in eğitimine son derece önem vermektedir. Henüz on yaşındayken birkaç dil bilen Ali Bey, hocaları tarafından övülmektedir. Çok iyi huylu olan Ali Bey çevresinde bir iyi bir insan olarak tanınmaktadır. Ancak babası Ali Bey için daima büyük bir endişe içerisindeydi. Çünkü bir konuya merak sardığında kendini unuttur derecede zamanını ona ayıran Ali Bey, arzu ettiği şeye ulaşmak için hiçbir fedakarlıktan çekinmez. Babası oğlunun bu yönlerini eğitim ve terbiye taraflarına yönlendirerek oğluna bir yarar sağlamaya çalışır. Ali Bey 14-15 yaşlarına geldiğinde hayatındaki en büyük hedefi eğitimidir. Hastalandığında ise bu durum, genellikle bir konuda başarısızlık yaşamasının sonucudur. Ali Bey, yirmili yaşlarına geldiğinde varlık nedeni, düşüncelerinin yol göstericisi olan babası ölür ve onda birbirini izleyen çeşitli değişimler ve yanlış davranışlar görülmeye başlar. Ali Bey, babasının ölümü ile hayata karşı ilgisini kaybeder. Okumak veya daha önceki eylemleri artık zevk vermemektedir. Odasının bir köşesine çekilmekte ve ağlamaktadır. Onun bu durumunu gören annesi üzülür ve kocasının yokluğunu ona hissettirmemeye çalışır. Oğlunun evden çıkması için uğraşır. Bir gün evlerine yakın olan Çamlıca aklına gelir ve Ali Bey'in oraya gitmesini sağlar. Ali Bey'e ilk zamanlar pek yabancı görünen bu yer, zamanla aşına olduğu ve sürekli gittiği bir yer haline gelir. Ancak Ali Bey, Çamlıca'ya insanların daha az olduğu zamanlar gitmeyi tercih eder. Bir gün, orada, iş arkadaşlarıyla bir eğlence düzenlemek ister. Eğlencenin salı gününe denk gelmesi arkadaşlarını şaşırtır, çünkü Çamlıca'nın en güzel zamanı kalabalık olduğu zamandır. Ali Bey her ne kadar buna anlam veremese de arkadaşlarının isteğiyle kalabalık bir zamanda oraya gider. Arkadaşlarından öğrendiği çapkınlık numaralarını denemek amacıyla birkaç arabaya işaret yapar ancak bu durum onun aldığı terbiyeye aykırıdır ve bundan dolayı utanır. Ancak Çamlıca'ya gide gele o da oranın teamüllerine uyar ve böylece Ali Bey değişimler silsilesine yenisini eklemiş olur.

Ali Bey için Çamlıca artık vazgeçilmez bir yerdir. Bir gün yine orada dolaşmaya çıkar ve günü hatta akşamı orada geçirir. Bu, Ali Bey ve annesi için pek alışıldık bir durum değildir. Annesi oğlunun gecikmesinden dolayı telaşlanır ancak Ali Bey geç de olsa eve gelir. Annesi kızgın olmasına rağmen onu gördüğünde sakinleşir ve nerede olduğunu sorar. Gerçeği annesine anlatamayacağını anlayınca, daha önce hiç denemediği bir yöntemle başvurarak yalan söyler. Annesine kalemde işinin uzadığını ve vapuru kaçırdığını söyler. Annesi oğlunun işinde gücünde olduğunu duyunca mutlu olur ve bu

duruma dayanacağını söyler. Bütün bunlar Ali Bey için yeni şeylerdir. Şimdiye kadar şerefi alışkanlık haline getirmiş biri olan Ali Bey birkaç gün içerisinde hem kadın ardında gezmek hem yalan söylemek hem de ikbal hırsı gibi üç tuhafılığı birden deneyimler. Bu durum onu huzursuz etse de gerçeği annesine söyleyemez. Ali Bey, uyumak için odasına çekilir fakat son zamanlarda yaptığı şeyler onu iyice huzursuz eder. Uyumak için çabalar fakat bunu başaramaz. Sabaha kadar gözüne uyku girmez. Yataktan kalkar kalkmaz da ilk iş olarak yine Çamlıca'ya gider. Arkadaşlarıyla daha önce oturdukları yere gider ve orada beklemeye başlar. Bir arabaya işaret eder ve o arabadan da aynı şekilde işaret gelir. Karşılık alacağını ummayan Ali Bey ne yapacağını bilemez bir şekilde dolanmaya başlar. Daha sonra mahcup bir tavırla arabaya yaklaşır. Arabanın kapısı açılır ve bir hanım ile iki cariye görünür. Hanım arabadan iner ve Ali Bey'in yanına doğru gelmeye başlar. Ali Bey aldığı terbiye ve daha önce hiçbir kadınla böyle yakın olmamanın verdiği mahcubiyetle kafasını kaldırır ve hanımı görür. Gördüğü güzellik karşısında ne yapacağını bilemez. Karşısındaki kişi Mehpeyker'dir. Mehpeyker, ahlak ve terbiyeye Ali Bey'in tam tersi bir karakterdedir. Biraz yazıp okumuş olsa da vakit geçirdiği mekanlar nahoş yerlerdir. Güzelliğinin yanı sıra zekâsı ile de ön plana çıkmaktadır. İsteddiği erkeği ele geçirebilir onu hükmü altına alabilir. Ali Bey'de Mehpeyker gibi bir kadının dikkatini çekecek kadar yakışıklı bir gençtir. Öyle ki, ilk gördüğü andan itibaren tutkunu olur. Karşılaştıkları gün Ali Bey'in yanına yaklaşan Mehpeyker, onu birkaç kez tepeden aşağı süzer, gayet saf ve temiz bir biçimde konuşmaya başlar; Ali Bey'in iyi eğitilmiş birine benzediğini ancak yaptığı hareketin yanlış olduğunu söyler. Kendisinin ona işaret vermediğini tam tersine uzaklaşmasını istediğini dile getirir. Mehpeyker bunları söylerken Ali Bey mahcup ve utangaç bir tavır halindedir. Bunu fark eden Mehpeyker, Ali Bey'e hisleri olduğunu ve ona karşılık verebileceğini söyler. Ali Bey'in bu söz karşısında aklı başından gider. Mehpeyker, Ali Bey'i içinde bulunduğu durumdan kurtarmaya çalışır. Ali Bey de ona karşı nazik ve kibar davranmaktadır. Mehpeyker'in meyli karşısında mahcup ifadeler kullanan Ali Bey, ona, kulunuz olmaya razıyım, der. Bunu duyan Mehpeyker sahte hüznü bir ifadeyle fakat acı acı gülerken, kadınların sahibinin erkekler olduğunu, kadınların yerini bilmesi gerektiğini, kadınların amacının yalnızca erkeklere hizmet etmek olduğunu söyler. Bunları söylemekle Ali Bey'i daha da utandırır ve mahcup hissettirir. Ali Bey daha önce hiçbir kadına tutulmadığını ve dolayısıyla ne yapacağını bilemediğini ifade eder. Yanlış bir şey yapmış olmanın verdiği suçlulukla Mehpeyker'den

defalarca özür diler. Amacının eğlenmek olmadığını, kendisiyle tanışmak niyetinde olduğunu söyler. Ali Bey'in kendi istediği çizgiye geldiğini gören Mehpeyker, daha da cesur davranarak ona kalbini açar ve onu sevdiğini söyler. Ali Bey ile Mehpeyker arasındaki konuşmalar aşk cümleleriyle süslenir. Ali Bey onu ne kadar beğendiğini söyleyerek bu arkadaşlığın evliliğe gitmesini dilediğini söyler. Ancak Mehpeyker geçmiş yüzünden bu teklif karşısında şaşırır ve Ali Bey'e bu bahsi kapatmalarını söyler. Mehpeyker'in tepkisinin nedenini anlayamayan Ali Bey mahcup ve üzgün bir tavır takınır. Ali Bey'in bu halini gören Mehpeyker tekrar sevimli hallerini takınır ve Ali Bey'in gönlünü almaya çalışır. Evlilik bahsi dışında her şeyi konuşabileceklerini söyler ve bir süre daha sohbet ettikten sonra Çamlıca'dan ayrılırlar. Ali Bey de babasının öldüğü günden sonra ilk defa mutlu bir şekilde eve gider.

Ali Bey saadetle dolu günler geçirirken bir gün arkadaşı Atıf Bey, ona beraber Çamlıca'ya gitmeyi teklif eder. Mehpeyker'le buluşacak olan Ali Bey, Atıf Beyle gitmek istemez fakat ısrarlarına da daha fazla dayanamaz ve kabul eder. Beraber Çamlıca'ya giderler. Mehpeyker'i beklerken orada birkaç kişinin Mehpeyker'in arabasına işaretler yaptığını görür ve sinirlenir. Arabaya işaret edenlerin yanına gider ve yaptıklarının hoş olmadığını söyler. Durumu gören Atıf Bey hemen Ali Bey'in yanına gelir ve ortamı sakinleştirmeye çalışır. Mehpeyker'in arabasına işaret eden grubun içinde yer alan, Atıf Bey'in arkadaşı Mesut Bey ise durumu izahata çalışır. Mesut Bey, Ali Bey'in tepkisinin fazla olduğunu, ancak bu yaşlarda normal olduğunu söyler. Atıf Bey ile Mesut Bey olayın muhakemesini yaparken Atıf Bey neden böyle bir davranışta bulduklarını sorar. Mesut Bey, Mehpeyker'in ahlaken kötü bir kadın olduğunu söyler. Mesut Bey bu durumu kendisinin bilmediğini, Ali Bey'in de haberdar olmadığını söyler. Buna istinaden birlikte Ali Bey'in yanına giderler. Duydukları karşısında şaşırarak Ali Bey ne diyeceğini bilemez fakat arkadaşının asla yalan söylemeyeceğine itimadı vardır. O anda Mehpeyker'e karşı bütün hislerinin bittiğini söyler ve başka konularda sohbete geçilir. Ali Bey tek başına eve döner. Mehpeyker'e karşı hislerinin bittiğini söylese de hakikat başkadır. İçten içe onu sevmekte, duyduklarının yalan olmasını dilemektedir; kâh onunla birlikte olan erkeklere kızmakta, kâh davranışları nedeniyle Mehpeyker'e öfkelenmektedir. Kendini öldürmeyi bile düşünür fakat bu düşünceler uçar gider. Nihayetinde onunla görüşüp hakikati onun ağzından duymayı ister fakat cuma gününe kadar beklemesi gerekmektedir. Buluşma günü geldiğinde Ali Bey, Mehpeyker'i görünce şaşkınlıkla yalnızca onun

güvenini sarsacak bir şey yapacağını hiç beklemediğini ifade eder. Mehpeyker de Ali Bey'in her şeyi öğrenmiş olma ihtimaline karşı beklenenden daha erken evden çıkar. Ali Bey onu görünce her ne kadar kızgın olsa da hisleri ağır basar. Ali Bey'in hâlâ kendisine karşı hisleri olduğu sezen Mehpeyker kendini acındırmaya başlar. Başından geçen talihsiz olayları anlatır. Yaşadığı her şeyi kabul eder fakat kendisinin bir suçu olmadığını dile getirir. Mehpeyker'i çoktan affetmeye razı olan Ali Bey ise duyduklarının da etkisiyle ona karşı yumuşar. Bundan sonra kendisinden başka hiç kimseyle birlikte olmayacağını sözünü alır ve gece Mehpeyker'in yalısında buluşmak üzere ayrılırlar. Ali Bey buluşmayı ayarlar fakat annesine ne yalan söyleyeceğini bilemez. Tatil olduğundan dolayı gecikeceği yalanına annesinin inanmayacağını bilir. Çareler arar, nihayetinde bazı önemli işler için amirinin evine gitmesi gerektiğini söyler. Buluşmayı beklerken bir meyhaneye gider ve orada vakit geçirir. Atıf ve Mesut Beyler onu görse de yanına gitmezler ve fark edilmeden orayı terk ederler. Buluşma saati gelip çatığında ise Mehpeyker'in yalısının yolunu tutar. Ali Bey yalıya vardığında Mehpeyker onu hoşnut edecek şekilde karşılar. Beraber yenilip içilen bir gece olur. Gece ilerledikçe Mehpeyker içkiyi abartmakta, abarttıkça kendinden geçmektedir. Mehpeyker'i gören Ali Bey de coşkuya gelmekte, o da içki içmek istemektedir. Mehpeyker içki içmenin zararlarından bahsederek ve Ali Bey'in annesinin duymasından endişe ettiğini ile getirerek içmemesini söyler, fakat bu tamamen sahte bir tavidir. Ali Bey'in ısrarı üzerine ona içki doldurur. İçkinin vermiş olduğu sarhoşlukla eğlence birkaç saat daha devam eder ve nihayetinde geceyi sonlandırırlar.

Ali Bey sabah eve döner fakat akli önceki gece yaptıkları eğlencededir. En kısa zamanda tekrar böyle bir eğlence yapmayı ummaktadır. Her fırsatta Mehpeyker'le buluşmakta ve mütemadiyen annesine yalan söylemekte veya bir bahane uydurmaktadır. Ancak Ali Bey'in annesi oğlunun durumundaki değişikliği fark eder ve bunun sebebini öğrenmek için Atıf Bey'in evini bulur. Atıf Bey'in evine gittiğinde oğlundaki değişimlerin sebebini öğrenmek ister. Atıf Bey durum hakkında izahat vermez ve Mesut Efendi'nin yanına gider. Mesut Efendi, Ali Bey'in içine düştüğü durumu annesine anlatır. Mehpeyker'den uzaklaştırmak gerektiğini, Ali Bey'in dikkatini başka yöne çekmesini söyler ve ona bir cariye bulunması tavsiyesini verir. Anne Fatma Hanım bu tavsiyeye uyarak hemen cariye arayışı içerisine girer ve Dilaşub'u bulur. Dilaşub oldukça yetenekli ve güzel bir kızdır. Fatma Hanım, Ali Bey'in dikkatini çekeceğini düşünür. Ali Bey eve geldiğinde Dilaşub'u görür fakat Mehpeyker'e duyduğu aşktan dolayı ilgisini çekmez.

Annesi oğluna Dilaşub'u beğenip beğenmediğini sorar ancak Ali Bey kayıtsızdır. Fatma Hanım evlilik yaşının geldiğini söylese de Ali Bey oralı değildir. Annesi bütün bunlara rağmen Dilaşub'u Ali Bey'in odasına gönderir fakat Ali Bey onu istemez. Uyumak için odasına çekilen Ali Bey bir süre sonra uyanır ve annesinin odasına gider, burada sohbet ederken annesinin sualleri karşısında hiddetlenir ve daha önce aldığı terbiyeye yakışmayacak şekilde annesi tersler. Yerinden fırlar ve orayı terk eder. Zavallı annesi de arkasından bakakalır.

Mehpeyker, Ali Bey'e şehvetle tutkun olduğu için uzun zamandır başkalarıyla görüşmemektedir. Mehpeyker, çok zengin olmamakla, geçimini Suriye efradından Abdullah Efendi'den sağlamaktadır. Abdullah Efendi, Suriye'de ortaklık kurduğu insanları dolandırarak servetine servet katan bir zattır. Uzun zamandır İstanbul'a gelmeyen Abdullah Efendi, Mehpeyker'in Ali Bey'le buluşacağı gün İstanbul'a gelir. Durumu öğrenen Mehpeyker, Ali Bey ile Abdullah Efendi'nin karşılaşmalarını önlemek için Abdullah Efendi'nin konağına gider. O esnada evden çıkan Ali Bey huzursuzdur. Her ne kadar Mehpeyker ile geçirdikleri içkili, sözlü geceler onu ahlaken bozmuş olsa da tamamen kaybolmuş değildir. Annesiyle yaşadığı tartışma onu üzmemekte ve Mehpeyker'in konağına giderken çözüm aramaktadır. Konağa varana kadar aklına çeşitli düşünceler gelir. Ali Bey, konağa geldiğinde Mehpeyker'in evde olmadığını görür ve aklına Mehpeyker hakkında söylenen sözler gelir. Bu esnada Mehpeyker, Abdullah Efendi'yi onun konağında beklemektedir. İşleri epey uzayan Abdullah Efendi akşamın geç saatleri eve gelir. Mehpeyker'i karşısında gören Abdullah Efendi hem şaşırır hem de sevinir. Mehpeyker sözü hiç uzatmadan hayatında başka biri olduğunu, bir süre onunla vakit geçireceğini, bu süre zarfında kendisiyle görüşmeyeceğini, isterse para göndermeyi bırakabileceğini, bunları kabul ediyorsa başındaki sevda geçince görüşebileceklerini söyler. Abdullah Efendi katıyen bunu kabul edemeyeceğini söyler ve başka bir öneri sunar. Abdullah Efendi kendisine altı ay süre verir ve bu süre içinde istediği gibi eğlenebileceğini, ancak daha sonra kendi payını istediğini söyler. Eğer bu şartları kabul etmezse intikam peşine düşeceğini söyler. Mehpeyker hiç düşünmeden teklifi kabul eder ve uyumaya çekilirler. Sabah olduğunda eve dönen Mehpeyker, Ali Bey'in konakta olduğunu görür. Bir sorun olabileceğini düşünerek çözüm yolu arar fakat Ali Bey, Mehpeyker'i hiçbir şekilde dinlemeyecektir. Ali Bey, Mehpeyker'e nerede olduğunu sorar; Mehpeyker ise başına bir bela geldiğini söyleyerek kendini savunmaya çalışır.

Ancak Ali Bey, artık inanmayacağını ve yalanlarından usandığını belirtir. Koynundan çıkardığı parayı Mehpeyker'e fırlatır ve kapıya yönelir. Mehpeyker peşinden koşup yalvarır, fakat Ali Bey onu dinlemez ve oradan ayrılır.

Fatma Hanım, Ali Bey'in davranışlarından dolayı kötü hissetmektedir. Oğlunu tamamen kaybettiğini, artık eskisi gibi olamayacaklarını düşünür. Fatma Hanım'ın bu halini gören Dilaşub ise suçu kendinde aramakta, anne ile oğul arasındaki sorunun kendisinden kaynaklandığını düşünmektedir. Fatma Hanım kendisini suçlamamasını, bu olayların o gelmeden önce başladığını söyler. O esnada Ali Bey eve gelir ve odasına çekilir. Fatma Hanım oğlunun odasına gittiğinde onu ağlar vaziyette bulur ve onu teskin etmeye çalışır. Dilaşub da Fatma Hanım'ın peşinden gelir ve şahit olduğu olaydan sonra baygınlık geçirir. Dilaşub'u o halde gören Fatma Hanım ve Ali Bey hemen onun yanına giderek onunla ilgilenirler. Gözlerini açan Dilaşub, Bey'i ve Hanım'ı kendisine hizmet eder halde gördüğü için üzgün ve mahcup olur. Dilaşub kendine geldikten sonra Fatma Hanım, Ali Bey'in durumunu tetkike çalışır. Mehpeyker'den ayrıldığı için mi yoksa kendisine karşı davranışından dolayı mı böyle olduğunu anlamaya çalışır. Mehpeyker'in adını ağzına alır almaz, Ali Bey ona lanetler okumaya başlar ve dünkü olayı açmamasını söyler. Ali Bey'in Mehpeyker'den ayrıldığı gören Fatma Hanım mutlu ve mesuttur. Ali Bey'in Mehpeyker'den ayrıldığı duyan ve Dilaşub'un Ali Bey'e karşı olan sevgisi ve bağlılığını gösterir şekilde bayılmasını fırsat bilen Fatma Hanım, Dilaşub'u övmeye başlar. Ali Bey, annesinin söylediklerinde hakkı olduğunu düşünür fakat evlenmeyi istemediği söyler. Fatma Hanım, Dilaşub'u yanına çağırır ve ona akşam için hazır olmasını söyler. Mutluluktan ne yapacağını bilemeyen Dilaşub, hanımın ayaklarına atılır ve o anda yaptığından pişmanlık duyar. Fatma Hanım sakin olmasını ve Bey'in artık kendisinin olduğunu söyler. Akşam yemek vakti geldiğinde Fatma Hanım bir yanına oğlunu diğer yana Dilaşub'u alarak yemek yer. Yemeğin ardından çıkıp yıldızları seyrederek ve Fatma Hanım kendi odasına, Ali Bey ile Dilaşub da kendi odalarına çekilir.

Ali Bey'e evlilik hayatı yarar. Eski günlerine dönmüştür; işinde ve gücündedir. Mehpeyker ise o esnada Ali Bey'in mutlak kendisine döneceğini düşünmektedir, ancak Ali Bey'den hiçbir şekilde haber alamamaktadır. Nihayetinde ona mektuplar yazar, fakat Ali Bey cevap vermez. Yazdığı son mektubunda intihar edeceğini söyler, bunun üzerine Ali Bey Mehpeyker'e bir mektup yazar. Mektupta, Mehpeyker'i artık sevmediğini, ölümünün onun için hiçbir anlam ifade etmediğini, kendisinin artık başka biriyle

olduğunu yazar. Mektubu eline alan Mehpeyker, Ali Bey'in aşk dolu mektubu açacağını sanmaktadır, ancak mektubu açtığı anda donakalır. Mektupta, Ali Bey'in başka biriyle olduğunu yazması onu çok yaralar. Hiç vakit kaybetmeden Abdullah Efendi'nin yanına gider. Abdullah Efendi, Mehpeyker'e 6 aylık süre verdiği için onun bu kadar erken -25 gün sonra- gelişine şaşırır fakat geldiği için mutlu olur. Mehpeyker'in tavırlarından bir sorun olduğunu anlar ve nedenini sorar. Mehpeyker durumu anlatır, Abdullah Efendi ise Mehpeyker'in neden böyle bir şeye takıldığını anlamaz. Mehpeyker intikam istediğini ondan sonra ise istediği her şeyi yapacağını söyler ve yanında olup olmadığını sorar. Abdullah Efendi istediğinin kolay olduğunu, o cariyeye hakkında malumat toplaması gerektiğini söyler. Mehpeyker, yol boyunca planlar düşünmektedir. Nihayetinde Ali Bey'in konağına giden kadınlardan evde olan bitenler hakkında malumat alır. Dilaşub bir gün kendi yazdığı şiirin kağıdını Ali Bey'den saklar ve Ali Bey o kâğıdı gördüğünde onu vermemek için yırtar. Bu olay Mehpeyker için bulunmaz bir fırsattır. Mehpeyker, Dilaşub hakkında daha fazla malumat toplamak için hamam gezmektedir. Bir gün yine gezerken hamamda Dilaşub'u görür, peştamal bağının üstündeki iki beni görür. Mehpeyker planını uygulamak için gerekli bilgileri toplar ve vakit kaybetmeksizin Abdullah Efendi'nin yanına gider. Kâğıt ve ben olayını Abdullah Efendi'ye anlatır. Abdullah Efendi gerekli bilgileri aldıktan sonra Ali Bey'in peşine takılır. Ali Bey yine günlerden bir gün Çamlıca'ya gider ve Abdullah Efendi için beklediği fırsat doğar. Abdullah Efendi'nin adamı olan Pertev Ağa, Ali Bey'e yakın bir yere oturup konuşmaya başlar. Bir kadına tutulduğunu kadının yüz verdiğini fakat bir beyin kendisini alıkoyduğunu söyler ve Ali Bey'in konağının tarifini yapar. Ali Bey duydukları karşısında şaşkınlık içerisindeyken, Abdullah Efendi de gelir ve daha teferruatlı anlatmaya başlar. Kadının peştamal bağının üstündeki benden ve kâğıttan bahseder; son olarak adının Dilaşub olduğunu söyleyince Ali Bey kalakalır. Üzerinden şaşkınlığı atan Ali Bey hemen konağa gider ve kendi mahvını neden olacak olaylar silsilesini başlatır. Ali Bey konağa gelince gözü dönmüş bir şekilde Dilaşub'u arar, fakat evde değildir. Hiçbir şeyden haberi olmayan zavallı Dilaşub ise Fatma Hanım'la pazardadır. Eve döndüğünde onu neyin beklediğinden bihaberdir. Konağa döndüklerinde Ali Bey, Dilaşub'u görür görmez saçlarından tuttuğu gibi yere çalar. Annesi araya girmeye çalışır fakat onu da köşeye savurur. Kendini kaybetmiş bir şekilde Dilaşub'u dövmeye devam eder. Annesinin çılgınlıklarına gelen cariyeler araya girer, Ali Bey de sinirin ve yorgunluğun vermiş olduğu güçsüzlükle yere yığılır. Ali Bey'i

bir odaya, Dilaşub'u başka bir odaya alırlar. Birkaç saat sonra hekim gelir. Fatma Hanım yaşanan olayları anlatır ve hastalığının ne olduğunu sorar. Hekim, Ali Bey ile yalnız kalınca olayın nedenini sorar ve Ali Bey'in anlattıklarını dinler. Fatma Hanım'a ise sadece Dilaşub'u evden kovması gerektiğini, aksi takdirde Ali Bey'in iyileşmesinin imkânsız olduğunu söyler. Fatma Hanım, Dilaşub'a en az kendi kadar güvense de oğlunun sıhhati için bunu yapmak mecburiyetinde kalır. O esnada Mehpeyker Ali Bey'in eve gider gitmez Dilaşub'u evden kovacağını bildiği için köle tüccarına bilgi verir ve o tüccar tüm bu olaylar bittikten sonra eve gider. Fatma Hanım gelen tüccarı görünce hemen Dilaşub'u ona satar. Ali Bey ise Dilaşub gittikten sonra tamamen iyileşir. Tüccar onu alır almaz Mehpeyker'in evine götürür. Nereye geldiğini ne olduğunu anlamadan, esir tüccarı, ondan Mehpeyker'in elini eteğini öpmesini ister. Karşısında yeni sahibini gören Dilaşub donup kalır, bir an hem Mehpeyker hem de esir tüccarı onun öldüğünü zanneder, yüzüne su vururlar. Dilaşub yavaş yavaş kendine gelir. Mehpeyker ona hizmetçi kıyafetlerini giydirir ve Dilaşub için acı dolu günler başlar. Bundan sonra Mehpeyker kendinden daha namuslu olan Dilaşub'u kendi seviyesine indirmeye çalışır. Dilaşub'un yanına sürekli erkek gönderir, fakat Dilaşub her vakit namusunu korur. Bu duruma daha fazla dayanamayan Dilaşub iki kez intihar girişiminde bulunsa da bir sonuca varamaz. Nihayetinde Mehpeyker onu kendi seviyesine çekemeyeceğini anlar ve sadece eziyete devam eder.

Fatma Hanım, Ali Bey'in iyileştiğini düşünerek kurbanlar kesmekte ve hayırlar yapmaktadır. Ancak Ali Bey'in hastalığı fiziksel değil, ruhsaldır. Dilaşub'un davranışları nedeniyle Ali Bey, derin bir üzüntü içerisinde ve inancı sarsılmış durumdadır. Kendini her türlü kötülüğün içine atmakta fakat onlardan da zevk almamaktadır. Kumarhane, meyhane hatta genelevleri mesken tutar, işini ve annesini ihmal eder. Annesi, Ali Bey her eve geldiğinde nasihat vermektedir, bundan dolayı Bey eve daha geç gelmeye başlar. Kendini sefahate kaptıran Ali Bey'in serveti de azalmaktadır. Arkadaşı olarak ise sadece Atıf Bey ve Mesut Bey vardır. Atıf Bey'in tayini Rumeli'ye çıkar. Mesut Bey ile ise çok az konuşmaktadır. Annesinin her daim Mesut Bey'e dua ettiğini, Dilaşub'un onun vesilesiyle eve alındığını bilmektedir ve dolayısıyla içinde bulunduğu durumdan Mesut Bey'i suçlamaktadır. Oğlunun durumuyla birlikte neredeyse bütün servetini de kaybeden Fatma Hanım ölüm yastığına baş koyar. Ali Bey annesinin yanına çok az gelmekle birlikte annesine karşı acımasızdır. Başlarına gelen hadisenin sorumlusu olarak Dilaşub'u eve

alan annesini görmektedir. Nitekim Ali Bey, annesi öldüğünde de yanında olmayacaktır, Fatma Hanım'ın cenazesini azat ettikleri cariye kaldıracaktır. Mesut Efendi, Ali Bey'den gördüğü kötülük karşısında tekrar onu görmek istemese de içinde bulunduğu durumdan dolayı ona yardım etmek ister. Bey'in içinde bulunduğu durumu Atıf Bey'e yazar. Atıf Bey, Ali Bey'e bir mektup yazar ve ona bir sarraftan borç alacağını ve her ay ona göndereceğini söyler. Bütün varını yoğunu harcayan Ali Bey için bu bulunmaz bir nimettir. Tekrar eski zengin günlerini yaşamak hayalinde olan Ali Bey, Mehpeyker'den yardım istemek dışında bütün yollara başvurur. Ali Bey'in durumunu bilen Mehpeyker ise ona kendisinden yardım istemesi için elinden geleni yapmaktadır. Mehpeyker her ne kadar Dilaşub'u onun elinden alsa da Ali Bey'den istediğini almış değildir. Ali Bey, Mehpeyker'i reddettikçe hırslanmakta ve Ali Bey'i tekrar avucunun içine almak istemektedir. Bunun için çareler arayan Mehpeyker hemen Abdullah Efendi'nin yanına gider. Abdullah Efendi, Mehpeyker'in durumuna şaka yollu göndermeler yaparak hemen bir çözüm bulur. Ali Bey'in, içinde olduğu durumu bildiklerinden onu içkili ve kadınlı bir akşam ziyafetine çağırmayı planlarlar, bunun için Abdullah Efendi'nin adamlarından biri, bir gün Ali Bey meyhanedeyken yanaşır ve onunla sohbet eder. Sohbetin ilerleyen safhalarında Ali Bey'e ertesi gün için bir eğlence olduğunu, onun da katılmasını ister. Ali Bey bu teklifi kabul eder ve ertesi gün eğlencenin olduğu eve gider. İçkilerin ve kadınların bol olduğu eğlencede sarhoş olan Ali Bey, ilerleyen saatlerde Mehpeyker'in yanına geldiğini görür. Bey'in tekrar ona meyledeceğini düşünen Mehpeyker yanılmaktadır. Ali Bey oralı değildir ve Mehpeyker'e ilgi göstermez. Bu durum karşısında hiddetlenen Mehpeyker orayı terk eder ve Abdullah Efendi'nin yanına gider. Abdullah Efendi, Mehpeyker'in durumunu görünce gecenin kötü geçtiğini anlar. Bu duruma canı sıkılan Abdullah Efendi, tek çarenin Ali Bey'i öldürmek olduğunu söyler. Mehpeyker de hemen onaylar ve plan yapılmaya başlanır. Ertesi gün tekrar eğlence tertip edilecek ve Abdullah Efendi'nin adamı Hırvat, Beyi orada öldürecektir.

Abdullah Efendi planı hazırlar hazırlamaz bağ evine gider ve Bey'i beklemeye başlar. O esnada Mehpeyker hâlâ şüphe içerisinde. Öldürmek fikri ilk başta cazip gözükse de daha sonra korkar ama yine de o da bağ evine gider. Dilaşub'u da yanına alır fakat zavallı kızın hiçbir şeyden haberi yoktur, bir odaya kapatılır. Ali Bey, eğlenceyi düzenleyen kadınla bağ evine gelir, kadın kızları almaya gidiyorum deyip, Bey'i orada bırakır. Bey, kurulan sofrada içkiye dalar. Dilaşub, Bey'i içeri girerken kapı aralığından görür.

Mehpeyker tekrar yanına geldiğinde Bey'e bir fenalık yapılacağını anlar. Mehpeyker, Hırvat'ın yanına gittiğinde Dilaşub onları görür, bir yolunu bulup hemen Bey'in yanına gider. İlk başta Bey ona karşı kayıtsızdır fakat Dilaşub olan biteni anlatır ve yeminler eder. Nihayetinde Dilaşub'a inanan Bey, çarşafı birbirine bağlayarak ve Dilaşub'dan yardım alarak evin penceresinden iner, yardım aramaya gider. O esnada Mehpeyker ile Hırvat, Bey'in tamamen sarhoş olmasını beklemektedir ancak Hırvat aceleci davranarak hemen eve gider. Hırvat'ın eve girdiğini gören Dilaşub, Bey'in ceketini giyer ve bir köşeye kıvrılır. Eve giren Hırvat her tarafta Bey'i aramaktadır, fakat bir türlü bulamamaktadır. Onun peşinden eve giren Mehpeyker bir odada sızmış olabileceğini, her odaya iyice bakmaları gerektiğini söyler. Nihayetinde Bey'in ceketine sarılmış Dilaşub'u görürler ve Hırvat hançeri kızın kalbine saplar. O esnada yardım toplayan Ali Bey bağ evine gelir, sesleri duyan Mehpeyker ve Hırvat saklanır. Eve giren Ali Bey, ceketine sarılmış şekilde Dilaşub'u görür ve hemen yanına gider. Dilaşub can çekişmektedir. Ali Bey, onunla konuşur, yardım edeceğini söyler fakat Dilaşub kollarında ölür. Onları saklandığı yerden izleyen Mehpeyker yerinden çıkarak Ali Bey'in yanına gelir ve onu tahrik edecek cümleler kurar. Ali Bey, kenarda duran Hırvat'ın bıçağını alarak Mehpeyker'in üstüne atılır ve onu öldürür. Hırvat ise onu kovalayanlardan yediği dayak neticesinde canını verir. Mesut Efendi ve zaptiyeler, Ali Bey'in yanına geldiklerinde onu Mehpeyker'in bedeninin yanında görürler. Ali Bey, hapse girer, Dilaşub ise Fatma Hanım'ın yanına defnedilir. Bir süre sonra hapisten çıkacak olan Ali Bey arada izin alarak annesinin ve Dilaşub'un mezarına gider. Ali Bey'in yaşadığı pişmanlık altı ay içerisinde mahvına neden olur.

3.2.1. Femme Fatale Karakterin İncelenmesi

Namık Kemal'in Türk edebiyatının ilk edebi romanı kabul edilen *İntibah*, bir aşk hikâyesi olmasının ötesinde toplumsal normlar, ahlaki değerler ve bireysel zaafı etrafında şekillenen güçlü bir karakter çatışmasının sahnesi olarak okunabilir. Roman, Ali Bey ile Mehpeyker arasındaki trajik ilişki üzerinden, dönemin ahlaki ve toplumsal yozlaşmalarına dikkat çekerken, aynı zamanda *femme fatale* imgesinin Türk edebiyatındaki erken örneklerinden birini sunar. Ali Bey'in masumiyetle idealize edilen başlangıç karakterinin Mehpeyker ile karşılaşmasıyla yaşadığı ahlaki düşüş, bireysel kimlik ile toplumsal baskılar arasındaki çatışmayı gözler önüne sererken; Mehpeyker'in *femme fatale* kimliği, toplumsal değerlerin sorgulanmasına aracılık eder. Roman, bu

yönüyle, ahlaki değerlerin sorgulandığı ve bireysel zaafların derinlemesine analiz edildiği bir edebi çözümleme işlevi görür. Ayrıca, şehvet ve yıkım temaları etrafında şekillenen Mehpeyker karakteri, bireyin zaaflarının ve dışsal etkilerin içsel dengeleri nasıl alt üst edebileceğini Ali Bey'in dönüşümü üzerinden etkili bir şekilde ortaya koyar.

İntibah, bir aşk hikâyesinin ötesine geçerek bireyin, aile değerlerinin ve toplumsal ahlakın sınındığı bir metin olarak farklı disiplinlerin incelemesine açık, çok yönlü bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, romanın psikoanalitik ve mitolojik perspektiflerinden değerlendirilmesi, eserin daha derin ve çok katmanlı bir şekilde yorumlanmasını mümkün kılar. Namık Kemal'in *İntibah* romanında, Ali Bey'in Mehpeyker ile karşılaşmadan önceki hali, toplumsal normlara ve ailesel değerlere bağlı, ahlaken erdemli bir kişi olarak tasvir edilir:

“Ali Bey zengin aile çocuğu, yirmi bir, yirmi iki yaşında bir delikanlıydı. Anasının babasının bir tanesi olduğundan, özellikle babası evlat kıymetini gerçekten bildiğinden İstanbul'da bulunduğu halde öğrenimine, eğitimce gelişmişliğin son noktasına varmış yerlerin aristokratları kadar özen gösterildi. Çocuk on yaşındayken birkaç dil bilir; edipler arasında, eğitimin yeni yetiştirdiklerinin en yeteneklilerinden sayılırdı. Hele babasının -bizim taraflarda örneği pek az görülen- inceliği ve şefkati, yaradılışında olan saflık ve nezakete o kadar güç vermişti ki terbiyesine, davranışına bakanlar kendisini adeta bir melek sanırdı” (Kemal, 2018:8).

Ali Bey, çocukluktan itibaren ailesinin özeni ve aldığı titiz eğitim sayesinde hem entelektüel hem de ahlaki açıdan olgunlaşmış bir birey olarak tasvir edilir. Birkaç dil bilmesi ve dönemin en yetenekli gençlerinden biri olarak anılması, onun yalnızca zengin bir ailenin çocuğu olmadığını, aynı zamanda kişisel gelişimiyle de ön plana çıktığını gösterir. Ailesinin sevgisi ve özellikle babasının şefkati, onun nazik, saf ve ahlaki değerlere sıkı sıkıya bağlı bir karaktere dönüşmesinde belirleyici olur. Bu idealize edilmiş nitelikler, Ali Bey'i toplumsal normların temsilcisi bir figür haline getirirken, aynı zamanda dış dünyanın tehlikelerine karşı savunmasız bırakır. Tanzimat yazarlarının kolektif iradeye dayalı insan anlayışında, birey, gücünü kendi kararlarından ziyade toplumsal normlardan alır (Parla, 2022:20). Bu çerçevede Ali Bey'in, ailesinin şekillendirdiği ahlaki değerler doğrultusunda hareket eden, ancak bireysel irade

geliştirme konusunda zayıf bir karakter olduğu görülür. Mehpeyker gibi toplumsal normlara aykırı ve tehlikeli bir *femme fatale* ile karşılaşması, onun saf yaradılışını zayıflığa dönüştürür. Mehpeyker'in cazibesine kapılarak toplumun onaylamadığı bir alanda cinsel uyanış yaşaması, Ali Bey'in yalnızca toplumsal değerlerden değil, insanlığını tanımlayan ahlaki çizgiden de uzaklaşmasına neden olur. Ali Bey'in Mehpeyker ile karşılaşmadan önceki saf, nezaket dolu ve idealize edilmiş hali, onun düşüşünün dramatik etkisini artırır. Bu karşılaşma, onun ailesel değerler ve toplumsal normlarla şekillenen dünyasını Mehpeyker'in kaotik ve manipülatif doğasıyla çatışmaya sürükler. Böylece Ali Bey'in bireysel zaafı ve irade yoksunluğu açığa çıkar. Bu dönüşüm, Tanzimat düşüncesinde bireyin doğadan ayrışmasını sağlayan normlara bağlılığın önemini vurgularken, normlardan sapmanın bireyi insanlık vasfından uzaklaştırabileceği fikrini pekiştirir. Ali Bey'in dramatik düşüşü, bireysel erdemlerin ve toplumsal değerlerin çöküşü üzerinden romanın temel çatışmasını oluşturur.

Eserde yer alan Mehpeyker karakteri, *femme fatale* imgesinin edebiyattaki önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Mehpeyker'in tasvirinde onun ahlaki yozlaşmışlığı ve manipülatif gücü, fiziksel güzelliğiyle birleşerek baştan çıkarıcı bir figür yaratır:

“Hanımefendi -adı Mehpeyker’dir- ahlak ve terbiyeye Ali Bey’in tersine gayet namussuz gayet alçak bir ailede büyümüş ve reşit olur olmaz rezilliklerin her çeşidinde eğitmenlerine üstat olmuştu. Biraz okuyup yazmakla uğraşmış ve çoğu zamanını ünlü aşüftelerin eğlence yerlerinde geçirmişti. Doğal olarak bir kat daha güç bulan hilekâr zekâsı ise süste peri güzelliğinde, Haccac dirayetinde bir şeytan yaratılsaydı istediği adama hükmetmede bu cilveli kadar beceri gösterir ya göstermezdi. Bununla birlikte son derecede şehvetine mağlup olduğu gibi ahlakça da sevdiği adamları hükmü altında tutmaya istekliydi. Hatta bu yoldaki girişimlerinin hepsinde her istediğini yapmıştı. Bir güzeli severdi, fakat yılan bir çiçeği nasıl severse bu da öyle severdi, bir adamı nasıl sararsa bu da öyle kucklamaya çalışırdı, nasıl kuckladığına dünya yüzü göstermezse bu da öyle hissetmek arzusunda bulunurdu” (Kemal, 2018:24).

Pasajda, Mehpeyker'in Ali Bey'in tam aksine kötü bir ailede yetiştiği belirtilir. Bu ifade, Mehpeyker'in yalnızca toplumsal normların dışında bir karakter olduğunu

vurgulamakla kalmaz, aynı zamanda onun ahlaki sapkınlığının ardında yatan nedenlere de ışık tutar. Prof. Dr. Şahika Karaca, “Kötücül Kadın” adlı eserinde Mehpeyker’in kötülüğünü, yalnızca bir yaradılış özelliği olarak değil, hayat koşullarının kişiye yansımaları bağlamında ele alır. Ona göre Mehpeyker, doğrudan kötü bir karakterdir; ancak bu dönemin anlatılarında yaygın olan “kötülerin çirkin, iyilerin ise güzel tasvir edilmesi” anlayışı Mehpeyker için geçerli değildir. Mehpeyker, şeytan kadar kötü olmasına rağmen olağanüstü bir güzelliğe sahiptir (Karaca, 2019:99). Bu yaklaşım, Mehpeyker’in karakterinin hem toplumsal hem de bireysel boyutlarının karmaşıklığını vurgular. Güzelliği ve kötülüğü bir arada taşıması, onu yalnızca ahlaki normların dışına çıkmış bir birey değil, aynı zamanda dönemin anlatı geleneklerini aşan çok boyutlu bir *femme fatale* karakteri haline getirir. Mehpeyker’in güzelliği ve dirayetli bir şeytan olarak tanımlanması, onun yalnızca fiziksel cazibesini değil, aynı zamanda zekâsının tehlikeli yönlerini de öne çıkarır. Bu bağlamda Mehpeyker hem güzelliğiyle hem de hilekâr zekâsıyla erkekleri etkisi altına alarak *femme fatale* imgesinin klasik özelliklerini yansıtır. Berna Moran, “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” adlı eserinde, Türk edebiyatındaki kadın figürlerini “melek” ve “canavar” tipleri üzerinden değerlendirir. Moran, bu figürleri “Kurban” ve “Ölümcül Kadın” olarak adlandırır ve Gilbert ile Gubar’ın melek ve canavar tiplerinin özelliklerini taşıdıklarını belirtir. Ona göre, kurban tipi genellikle masum, namuslu, yumuşak başlı, uysal ve kendini erkeğini mutlu etmeye adanmış bir genç kız ya da kadın olarak romanlarda karşımıza çıkar (Moran, 1999:256). Bu bağlamda Mehpeyker, kurban tipinin tam karşısı olarak ölümcül kadın kimliğiyle erkekleri etkisi altına alan, onları hem baştan çıkararak hem de yıkıma sürükleyen bir karakterdir. Güzelliği ve zekâsı, onu yalnızca bir *femme fatale* karakter olmanın ötesinde toplumsal normların dışında var olan güçlü bir kadın olarak öne çıkarır.

Mehpeyker’in sevgisi, yılanın bir çiçeğe duyduğu türden tehlikeli ve yok edici bir sevgi olarak tasvir edilir. Bu benzetme, onun sevgisinin saf ya da masum bir duygu olmadığını, aksine yıkıcı ve zararlı olduğunu açıkça ortaya koyar. Mehpeyker, *femme fatale* imgesinin bir özelliği olarak sevgiyi bir güç aracı olarak kullanır ve sevdiği kişileri kontrol altına alma arzusu taşır. Namık Kemal’in Mehpeyker’i bu şekilde tasvir etmesi, yalnızca bireysel bir karakter portresi sunmanın ötesine geçerek, dönemin ahlaki ve toplumsal yozlaşmasını eleştiren bir araç haline gelir. Melin Has-Er, “Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar” adlı eserinde, Namık Kemal’in bu pişmanlık

romanının Alexandre Dumas Fils'in "Kamelyalı Kadın" (*La Dame aux Camélias*) adlı eserinden esinlendiğini belirtir. Ancak Namık Kemal'in yapay ahlak anlayışı ve toplumsal hayatı ev ile aile bağları etrafında şekillendirme arzusu, düşmüş bir kadını haklı görmesine engel olur (Has-Er, 2000:13). Bu bağlamda Mehpeyker hem yetiştiği çevre hem de şehvet ve güç ilişkileri üzerinden inşa edilen karakteriyle sadece bir *femme fatale* imgesi değildir, dönemin toplumsal değerlerini ve ahlaki düzenini eleştiren bir figür haline gelir. Mehpeyker'in karşı konulamaz doğası, Namık Kemal'in aile ve ev merkezli ahlak anlayışıyla çatışır ve bu çatışma, romanın toplumsal eleştiri eksenini güçlendiren bir zemin oluşturur.

Mehpeyker karakteri, *femme fatale* imgesinin manipülatif doğasını ve baştan çıkarıcı taktiklerini son derece etkili bir şekilde sergiler. Mehpeyker'in Ali Bey üzerindeki etkisini arttırmak için kullandığı stratejiler, onun avını dikkatlice seçtiğini ve bu seçimden sonra bilinçli bir şekilde harekete geçtiğini gösterir:

"Benim bir parça yüzüme bakılırsa, -Allah'a emanet- siz de ay parçası gibi bir delikanlısınız. Eğer sizin bana meyliniz varsa ben de size tutulabilirim. Sonra halimiz neye varır? deyince Ali Bey'in bütün aklı başından gider" (Kemal, 2018:25)

Pasajda, Mehpeyker'in kendi güzelliğini vurgularken Ali Bey'i ay gibi yakışıklı bir delikanlı olarak tanımlaması, doğrudan onun fiziksel çekicilik üzerinden duygusal zaaflarını hedef aldığını göstermektedir. Bu ifadeler, Ali Bey'in ilgisini kendisine çekmek amacıyla kullanılan incelikli bir övgü ve baştan çıkarma stratejisini ortaya koyar. Mehpeyker, karşılıklı bir ilgi ihtimalini ima ederek Ali Bey'in aklını çelip rasyonel düşünme kapasitesini tamamen devre dışı bırakır. Bu tür manipülasyon, *femme fatale* karakterlerin avlarını etkisi altına almak için kullandığı temel yöntemlerden biridir:

"Mehpeyker, içindeki hüznü sahte bir neşeyle örtmeye çalışır gibi hafif hafif, fakat acı acı gülümseyerek "Beyim kadınlar sahibini, hakimini bilir. Biz hiçbir zaman efendilerimizle eğlenmeye cesaret edemeyiz. İşimiz yalnız onlara eğlence olmaktır. Demin 'Sizin bana şayet meyliniz varsa' dediğime baktınız da gerçekten sizi kendime tutkun sanacak kadar saflığıma mı inandınız?" (Kemal, 2018:27).

Mehpeyker, Ali Bey üzerinde kurduğu etkinin ne denli bilinçli ve hesaplı olduğunu açıkça ortaya koyar. Kadınların sahiplerini ve hâkimlerini bildiğini, asla efendileriyle

eğlenmeye cesaret edemeyeceklerini ifade ederek önce boyun eğen bir tavır sergiler ve bu şekilde Ali Bey'in egosunu okşar. Ancak hemen ardından, kendisine ilgi duyduğu imasını yaptığı önceki sözlerine bakarak onu gerçekten kendisine tutkuyla bağlanmış sanacak kadar saf olduğunu düşünmemesi gerektiğini dile getirir. Bu ifadelerle Mehpeyker, sözde alçakgönüllü tutumunu tersine çevirir ve Ali Bey üzerindeki etkisini daha da güçlendirir. Bu tutum, Mehpeyker'in avını zihinsel bir oyunla etkileme kapasitesini ve *femme fatale* kimliğinin ikircikli doğasını gözler önüne serer. Tanpınar, "XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi" adlı eserinde, Namık Kemal'in Mehpeyker karakterine yaklaşımını ele alırken, onun kahramanına açıkça düşmanlık eden bir yazar olduğunu vurgular. Namık Kemal, Mehpeyker'in sözlerini sık sık keser, onu sert yargılarla ve olumsuz ifadelerle sınırlar. Bir yandan Mehpeyker'in Ali Bey'e duyduğu bağlılığı güçlü bir şekilde anlatmaya çalışırken, diğer yandan onu okuyucuya en kötü yönleriyle tanıtır (Tanpınar, 2019:396). Bu yaklaşım, yazarın hikâye içinde bir tür çelişki yaşadığını gösterir. Namık Kemal'in bu ikili tutumu, Mehpeyker'i hem zeki ve etkileyici bir *femme fatale* karakteri olarak sunar hem de onun ahlaki açıdan olumsuz yönlerini vurgulayarak okuyucunun ondan uzaklaşmasını amaçlar. Bu yaklaşım, Mehpeyker'in roman içindeki rolünü daha karmaşık bir hale getirir; o, hem Ali Bey'i manipüle eden güçlü bir figür hem de yazarın keskin eleştirilerine hedef olan bir karakterdir:

"Ama gözü perdeli doğmuş bir insan yirmi yaşına girdikten sonra o illetten kurtulur da dünyanın rengarenk güzelliklerini görürse güneşi nasıl sever, ben de sizi öyle seviyorum" (Kemal, 2018:27).

Doğuştan görme yetisinden yoksun bir insan, yirmi yaşına geldiğinde bu durumdan kurtulup dünyanın rengarenk güzelliklerini görmeye başladığında güneşi nasıl hayranlıkla severse, Mehpeyker de Ali Bey'e olan sevgisini bu şekilde dile getirerek aşkını idealize eder ve kendisini onun için erişilmez bir varlık olarak konumlandırır. Burada kullanılan metaforik dil, Mehpeyker'in cazibesini bir yandan kutsal ve derin bir his gibi gösterirken diğer yandan onun manipülatif yönünü gizler. Bu strateji, Mehpeyker'in hem fiziksel güzelliğiyle hem de sözleri ve davranışlarıyla da Ali Bey'i kendisine bağlama gücünü yansıtır. Mehpeyker'in kullandığı bu taktikler, *femme fatale* imgesinin en belirgin özelliklerini yansıtır. Ali Bey'in düşüncelerini ve duygularını etkisi altına almak için sıradan bir kadın rolüne bürünür, ancak bu görüntünün arkasında zekâsını kullanarak stratejik müdahalelerde bulunur. Bu durum, onun yalnızca baştan

çıkarıcı bir figür olmadığını, bunun yanı sıra bilinçli ve hesaplı bir manipülasyon sergilediğini de ortaya koyar. Doane, *femme fatale* imgesini analiz ederken, *femme fatale* karakterlerin yalnızca fiziksel cazibeleriyle değil, aynı zamanda zekâlarıyla öznenin aklını manipüle ederek onu yıkıma sürükleyen bir güç olduğunu vurgular (Doane, 1991:138). Benzer şekilde, Stott, *femme fatale* imgesini hem korku hem de hayranlık uyandıran, bireylerin rasyonel düşünce kapasitelerini felç ederek kontrolü elinde tutan bir figür olarak tanımlar (Stott, 1992:1). Mehpeyker'in manipülatif davranışları, onu yalnızca fiziksel çekiciliğiyle değil, akıl oyunları ile da çevresindekilere hükmeden güçlü bir *femme fatale* karakterine dönüştürür. Onun stratejik yaklaşımı, *femme fatale* kimliğinin yalnızca baştan çıkarıcı bir figür değil, aynı zamanda bilinçli bir manipülatör olduğunu gözler önüne serer.

Mehpeyker, *femme fatale* imgesinin en belirgin yönlerini sergileyerek Ali Bey üzerinde yıkıcı bir etki yaratır. Mehpeyker'in Ali Bey'in zihninde “melek kıyafetine girmiş bir şeytan” olarak yer edinmesi, onun baştan çıkarıcı cazibesinin ve manipülatif doğasının bir ifadesidir:

“Mehpeyker'in hayali ise melek kıyafetine girmiş bir şeytan gibi vicdanına musallat olmaktan bir zaman geri kalmadı” (Kemal, 2018:46).

Pasajdaki tasvir, Mehpeyker'in Ali Bey'in ahlaki dengesini bozarak onun vicdanında sürekli bir huzursuzluk kaynağı haline geldiğini gösterir. Mehpeyker, meleksi güzelliğiyle Ali Bey'i etkisi altına alır ve ardından şeytani hamlelerle onun hayatını kaosa sürükler. Bu, *femme fatale* karakterin hem cazibe hem de yıkım unsurlarını bir araya getiren doğasını yansıtır. Mehpeyker'in etkisi, Ali Bey'in rasyonel düşünme kapasitesini tamamen devre dışı bırakacak kadar güçlüdür. Onun hayali, Ali Bey'in vicdanına musallat olarak hem zihinsel hem de duygusal anlamda bir esaret yaratır. Namık Kemal'in Mehpeyker'e karşı yaklaşımı, bu *femme fatale* tasvirinin daha da güçlenmesini sağlar. Melin Has-Er, Namık Kemal'in Mehpeyker karakterine karşı oldukça olumsuz bir tavır sergilediğini belirtir. Yazar, Mehpeyker'i ne mazur görülebilecek ne de merhamet uyandırabilecek bir karakter olarak ele alır. Roman boyunca genç kadın için “habise, facire, hınzire, melune, Haccac dirayetinde bir iblis ve melek kıyafetine girmiş bir şeytan” gibi sıfatlar kullanır (Has-Er, 2000:13). Bu ifadeler, Namık Kemal'in karaktere duyduğu hisleri açık bir şekilde ortaya koyar. Mehpeyker'in *femme fatale* olarak çizilen

bu doğası, Namık Kemal'in roman boyunca onu ahlaki bir tehdit olarak konumlandırmasına hizmet eder. Onun melek kıyafeti, masum bir sevgi vaadiyle Ali Bey'i cezbedtiğini ima ederken, şeytani doğası, yalnızca Ali Bey'in hayatını değil, aynı zamanda vicdanını ve ahlaki algısını da tahrip eden bir güç olarak öne çıkar. Namık Kemal, Mehpeyker'i yalnızca bir birey değil, aynı zamanda toplumsal yozlaşmanın sembolü olarak ele alır ve bu yaklaşım romanın ahlaki eksenini belirler.

Ali Bey'in Mehpeyker'in gerçek yüzünü öğrenmesinin ardından yaşadığı içsel çalkantılar, *femme fatale*'in erkek karakter üzerindeki etkisinin dramatik bir örneğini sunar.:

“Dünyada kendi haline uygun gelebilecek ne kadar vahşi düşünce ne kadar kara hülya var ise hepsine düşüncesini yöneltmekten kendini alamadı: Bazen namussuzluğuna rağmen kendiyile ilişki kurmaya cesaret ettiği ve özellikle bekâretini kendisine saklamadığı için Mehpeyker'i, bazen hayalinde yarattığı yeni mutluluğu gasp ettiklerinden dolayı kızla beraber olanları, bazen Mehpeyker'siz hayatta bir lezzet düşünememekten dolayı kendini öldürmeyi kurardı”
(Kemal, 2018:46, 47).

Pasajdaki tasvir, Ali Bey'in Mehpeyker'in namussuzluğunu ve ihanetini fark ettikten sonra düştüğü ruhsal karmaşayı çarpıcı bir şekilde yansıtır. Ali Bey'in düşüncelerinin “vahşi” ve “kara hülyalara” saplanması, Mehpeyker'in onun zihinsel ve duygusal dünyasında yarattığı kaosu gözler önüne serer. Mehpeyker'in bekâretini kendisine saklamamış olması, Ali Bey'in aşkı ve tutkusunun bir ihanet duygusuyla birleşmesine yol açar. Bu durum, *femme fatale* karakterin, erkek kahramanın idealize ettiği “kusursuz kadın” imgesini yerle bir ettiği anda ortaya çıkan derin hayal kırıklığını ifade eder. Ali Bey'in ruh hali, yoğun bir çelişkiler ve çöküşler silsilesine işaret eder. Mehpeyker'i ahlaki yozlaşmışlığı nedeniyle suçlarken, onsuz bir hayatın anlamsız olduğunu düşünmesi, *femme fatale* karakterin karakter üzerindeki çift yönlü etkisini ortaya koyar. Bir yandan Mehpeyker'in ihaneti, Ali Bey'in ahlaki değerlerini ve kişisel gururunu zedelerken, diğer yandan Mehpeyker'e olan tutkusu onun bu ahlaki çöküşten kopmasına engel olur. Bu ikilem, Ali Bey'in Mehpeyker olmadan hayatın hiçbir anlam taşımayacağı düşüncesiyle intiharı tasarlamasına yol açar. *Femme fatale* karakteri olarak Mehpeyker, Ali Bey'in zihninde hem tutkunun nesnesi hem de felaketin kaynağı haline gelir. Bu süreç, Ali

Bey'in Mehpeyker'in gerçek yüzünü öğrenmesinin onun zihninde nasıl bir dönüşüme yol açtığını da gösterir. Mehpeyker, *femme fatale* kimliğinin doğası gereği hem baştan çıkarıcı hem de yok edici bir karakter özelliği taşır. Ali Bey'in hem Mehpeyker'i hem de onunla ilişki yaşayan diğer erkekleri suçlaması, yaşadığı kıskançlık, öfke ve hayal kırıklığını ortaya koyar. Ancak en nihayetinde, bu duygusal çöküş, onun kendi varoluşunu sorgulamasına ve hayatını sonlandırmayı düşünmesine kadar varır. Bu durum, *femme fatale* karakterlerin kurbanları üzerinde bıraktığı yıkımın edebi bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır (Doane, 1991:9). Ali Bey'in iç dünyası, Mehpeyker'in cazibesi ve ihaneti karşısında, aşk, gurur, öfke ve umutsuzluk arasında sürekli bir duygusal dalgalanma ve içsel çatışma haline bürünmektedir.

Mehpeyker'in *femme fatale* kimliğinin, Ali Bey üzerinde bıraktığı olumsuz etkinin bir başka boyutu daha vardır:

“Ali Bey kızın güzel yüzünü görür görmez kalbinde birbirini yok etmeye uğraşan sevdâ ve nefretin, acı karışıklığına tutularak konuşma zamanı gelince, giriş için hazırladığı sözlerin bir harfini hatırlamak şöyle dursun, "Sizden ummazdım" gibi masumca ayıplamadan başka bir söz bulamadı. Mehpeyker böyle bir şey bilmiyormuşçasına sorular ya da yalancı gösterilerle Bey'in sessizlik külleri altında örtülü olan öfke ateşini alevlendirmeye kalkışacak saflardan olmadığı için gayet laubali, son derece bağlılık gösteren biçimde söze başladı” (Kemal, 2018:50).

Ali Bey, Mehpeyker'in gerçek yüzünü öğrendikten sonra onunla yüzleştiği anda yoğun bir duygusal çatışma yaşamaktadır. Kalbinde birbiriyle mücadele eden sevdâ ve nefretin acı dolu karmaşası, Ali Bey'in Mehpeyker'e duyduğu derin tutkunun, onun ihanetini öğrenmesiyle birlikte öfke ve nefrete dönüşümünü ifade eder. Bu duygusal ikilik, *femme fatale* karakterlerin erkek kahramanlar üzerinde oluşturduğu psikolojik karmaşayı somutlaştırır (Stott, 1992:147) Mehpeyker, Ali Bey'in hem zaaflarının hem de ahlaki dengesizliklerinin merkezi haline gelir. Ali Bey'in, Mehpeyker'in ihanetine karşı yalnızca şaşkınlıkla tepki vermesi ve öfkesini dile getirememesi, onun üzerindeki etkinin derinliğini açıkça ortaya koyar. Bu durum, Ali Bey'in Mehpeyker'e olan sevgisinin, ona duyduğu hayal kırıklığını bile bastırarak kadar güçlü olduğunu göstermektedir. Yüzleşme sırasında önceden düşündüğü sözleri unutması ve duygularını ifade edememesi,

Mehpeyker'in varlığının Ali Bey'in mantıklı düşünme yetisini tamamen gölgelediğinin bir işaretidir. Bu kontrol kaybı, Mehpeyker'in manipülatif *femme fatale* kimliğinin etkisini daha belirgin hale getirir. Bu anlarda Mehpeyker'in soğukkanlı tutumu, onun stratejik zekasını bir kez daha sergiler. Ali Bey'in duygusal karmaşasını fark eden Mehpeyker, onun öfkesini daha fazla tetiklemek yerine sakin ve bağıllık gösteren bir tavırla durumu kendi lehine çevirir. Laubali ama masumiyet iddiası taşıyan yaklaşımı, Mehpeyker'in *femme fatale* kimliğinin klasik bir yansımasıdır. Bu yöntem, Ali Bey'in duygusal karmaşasını derinleştirerek onu daha fazla etkisi altına almasına olanak tanır. Pasaj, Ali Bey'in Mehpeyker'e karşı duyduğu sevgi ve nefret arasındaki çelişkinin ne denli derin olduğunu gözler önüne serer. Mehpeyker ise bu duygusal çatışmanın farkında olarak, onu kendi kontrolüne almak için zekice hamlelerde bulunur. Mehpeyker'in hesaplı hareketleri, yalnızca fiziksel cazibesıyla değil, duygusal ve zihinsel oyunlarıyla da Ali Bey'i tamamen etkisi altına aldığını gösterir. Bu karşılaşma, Mehpeyker'in Ali Bey üzerindeki derin etkisini bir kez daha gözler önüne seren kritik bir sahnedir.

Ali Bey'in Mehpeyker'e karşı teslimiyetini ortaya koyması, *femme fatale* karakterin kurbanları üzerindeki kaçınılmaz ve yıkıcı etkisini çarpıcı bir şekilde yansıtır. Ali Bey'in "iki dakika olsun düşünme ve tereddüde gerek görmeksizin" Mehpeyker'in arzusuna boyun eğmesi, onun Mehpeyker karşısındaki iradesizliğini ve tamamen duygularının esiri olduğunu gösterir:

"Bu yüzden Ali Bey iki dakika olsun düşünme ve tereddüde gerek görmeksizin, "Sevgi dünyada yalnız benim onuruma mı dokunacak! Yaşıtlarımdan ayıplayacak kim ise önce kendisini düzeltmeye çalışsın. Mutlaka görüşeceğim. Ne olmak ihtimali var! " sözleriyle tamamıyla Mehpeyker'in içten arzusuna teslim oldu. Mehpeyker bu sözler üzerine taklitten taklide geçişte akıllara şaşkınlık veren büyük bir hızla yine temiz kalpliliği ele aldı. Kendi arzusundan çok Bey'in emrine uyar gibi "İrade sizin!" dedi. Fakat söylerken öyle çekici baktı ki, çocuğun bütün iradesi elinden gitti. Büyük bir istekle dakika "Bugünden tezi yok, şimdi" demeye ve "şimdi" sözünü dakikadam dakikaya yinelemeye başladı" (Kemal, 2018:53).

Ali Bey'in, toplumsal normları ve çevresinin yargılayıcı bakışlarını önemsemeksizin, kendisini Mehpeyker'in etkisine bırakması, Mehpeyker'in *femme fatale* kimliğinin en

belirgin özelliği olan kontrol ve baştan çıkarıcılık gücünün bir sonucudur. Bu durum, Ali Bey'in akıl ve irade yerine tutkuları ve arzularıyla hareket ettiğini ortaya koyar. Mehpeyker'in bu süreçteki manipülatif rolü son derece belirgindir. Ali Bey'in duygusal kırılganlığını sezerek, taklitten taklide geçişte akıl almaz bir hızla masumiyet maskesi takınması, onun hesapçı doğasını ve *femme fatale* karakterinin tipik stratejilerini açıkça ortaya koyar. Mehpeyker, görünürde kendi arzularından vazgeçerek Ali Bey'in iradesine teslim oluyormuş gibi bir izlenim yaratır; ancak kullandığı ifadelerle ve cazibesini öne çıkararak bakışlarıyla Ali Bey'in iradesi üzerinde tam bir hâkimiyet kurar. Bu, Mehpeyker'in manipülasyon gücünün ve etkileyici cazibesinin bir göstergesidir. Görünürde masum bir teslimiyet gibi görünen bu hamle, aslında Mehpeyker'in Ali Bey üzerindeki hâkimiyetini pekiştiren bir strateji olarak işlev görür. Pasaj, Mehpeyker'in *femme fatale* karakterinin hem fiziksel cazibesıyla hem de manipülatif zekâsıyla kurbanını nasıl etkisi altına aldığını ve yönlendirdiğini bir kez daha ortaya koyar. Ali Bey'in teslimiyeti, onun zayıflıklarının Mehpeyker tarafından başarıyla kullanıldığını ve bu teslimiyetin yalnızca bireysel bir kayıp olmanın ötesinde toplumsal ahlak ve değerler üzerinden derin bir eleştiri taşıdığını da ima eder. Ali Bey'in Mehpeyker'e olan tutkusu, onun karakterinde belirgin bir dönüşüme neden olarak, normalde asla yapmayacağı şeylere yönelmesine yol açar. Mehpeyker'le tanışmadan önce annesiyle uyum içinde, sakin bir hayat süren Ali Bey, toy ve tecrübesiz bir genç olarak Mehpeyker için kolay bir hedef haline gelir. Akademisyen Türkan Yeşilyurt, "Romandan Bakan Düşkün Kadınlar" adlı eserinde Ali Bey'in yaşadığı dönüşümü ele alır. Ali Bey, Mehpeyker'le tanışmadan önce annesiyle huzurlu bir hayat süren sakin ve uyumlu bir gençtir. Ancak, Mehpeyker'in "baştan çıkarıcı ve tehlikeli kadın" imgesini temsil etmesi, Ali Bey'in karakterinde köklü bir değişime yol açar. Mehpeyker'le olan ilişkisi sonrasında, sakin ve dürüst genç yerini sinirli, yalancı ve şehvetine yenik düşen birine bırakır. Bu dönüşümde, Namık Kemal'in Mehpeyker'i "aşifte, fettan" ve "ifrit" gibi sıfatlarla tanımladığı olumsuz algı etkili olur ve Ali Bey, âşık bir gençten "hovarda bir adama" dönüşür (Yeşilyurt, 2018:51).

Mehpeyker'e ulaşmak adına annesine yalan söyleyen ve aldatıcı davranışlar sergileyen Ali Bey, daha önce benimsediği değerlerden ve alışkanlıklardan tamamen koparak ahlaki bir çözülme sürecine girer. Mehpeyker'in *femme fatale* kimliği, Ali Bey'in düşünce ve davranışlarını radikal bir biçimde değiştirerek onun kendi kişiliğini ve hayatını yıkıma sürükler. Bu dönüşüm, Mehpeyker'in yalnızca bir cazibe figürü

olmadığını, aynı zamanda Ali Bey'in kimliğini ve değerlerini altüst eden güçlü bir manipülatör olduğunu açıkça gösterir:

“O da gece evinde kalmamak için bir bahane uydurmaktı. Çünkü tatil münasebetiyle kalemde geciktiğinden söz etmeye olanak yoktu. Zihnini bu düşüncenin işgal ettiği sırada pek ustaca yalanlar anımsadı. Fakat sevda günlerinde birçok ortaya çıkan durum üzerine gerek yalan söylemeye gerek yalan dinlemeye mecbur ola ola o yolda birtakım tecrübeler edinmişti. Yalanların ayrıntılı oldukça ikna gücünü yitirdiğini bildiği için yine her zamanki yalanı başka bir biçime sokmaktan uygun çare bulamadı. Bazı önemli işler için amirinin yalısına gitmesi gerektiğinden söz etti. Annesini ikna ederek saat on bir buçuk sularında evden çıkararak Kuzguncuk'a gitti” (Kemal, 2018:55).

Ali Bey, Mehpeyker'e duyduğu tutkunun etkisiyle, yalan söylemeyi bir alışkanlık haline getirir. Pasajda, onun yalan söyleme ve dinleme konusunda deneyim kazandığı ifade edilirken, bu durumun Mehpeyker ile ilişkisi boyunca sürekli tekrarlanan bir zorunluluk haline geldiği ima edilmektedir. Ali Bey, ahlaki olarak daha önce reddedeceği bir davranışı, Mehpeyker'e olan bağlılığı nedeniyle rasyonelleştirir ve içselleştirir. Bu, *femme fatale*'in kurbanı olan karakterlerde sıkça görülen bir durumdur; kurban, tutkularının etkisiyle kendi değer sisteminden ve toplumsal normlardan ödün vermeye başlar (Doane, 1991; Kaplan, 1998). Ayrıca, Ali Bey'in yalanlarının ikna edici olmasını sağlamak için bilinçli bir şekilde strateji geliştirmesi, onun karakterinde meydana gelen değişimin daha da derinleştiğini gösterir. Mehpeyker, Ali Bey'in hem duygusal olarak hem de ahlaki ve zihinsel olarak bir dönüşüm yaşamasına sebep olur. Ali Bey, annesine karşı dürüstlüğüne kaybetmekle kalmaz, aynı zamanda gündelik yaşamını Mehpeyker'e ulaşabilmek için manipüle etmeye başlar. Onun saatlerce plan yaparak evden çıkışını organize etmesi, Mehpeyker'in etkisinin onun hayatını nasıl şekillendirdiğini ve kontrol altına aldığını gösterir. Bu değişim, Mehpeyker'in *femme fatale* kimliğinin yıkıcı doğasını ve Ali Bey'in üzerindeki gücünü açıkça ortaya koyar. Mehpeyker, karşı konulmaz doğasıyla Ali Bey'i kendisine bağımlı hale getirmekte, onun ahlaki dengesini bozarak alışkanlıklarını ve davranışlarını tamamen değiştirmektedir. Ali Bey'in bu noktada gösterdiği dönüşüm, sadece bireysel bir zaafın değil, toplumun değerler sistemi içinde bireyin nasıl yozlaşabileceğine dair daha geniş bir eleştiriye de içermektedir.

Mehpeyker'in *femme fatale* kimliği, Ali Bey'in kişiliğinde meydana gelen değişimde doğrudan etkili bir itici güç olarak rol oynar.

Ali Bey'in Mehpeyker'e olan tutkulu bağlılığı, onun annesiyle olan ilişkisini zedeleyecek kadar ileri gider. Bu durum, psikoanalitik kuramlar ışığında analiz edildiğinde, Mehpeyker'in *femme fatale* karakteriyle Ali Bey'in psikolojik dönüşümü arasındaki bağlantıyı daha derinlemesine anlamak mümkün hale gelir. Jung'un arketipler teorisi, Freud'un "libido" ve "bilinçdışı" kavramları ile Lacan'ın "ayna evresi" ve "arzu" üzerine görüşleri, Ali Bey'in Mehpeyker'e duyduğu saplantının ve bunun aile ilişkilerine etkisinin psikoanalitik bir çerçevede yorumlanmasına olanak sağlar. Jung'un arketip teorisine göre, Mehpeyker, Ali Bey'in zihninde "gölge" arketipinin bir tezahürü olarak ortaya çıkar. Gölge, bireyin bastırıldığı ve toplum tarafından kabul edilmeyen dürtülerin bir yansımasıdır (Jung, 2021:14). Ali Bey'in terbiyesi ve zekâsı gereği toplum normlarına sıkı sıkıya bağlı olduğu belirtilmesine rağmen, Mehpeyker onun bilinçdışında bastırıldığı şehvet, tutku ve kontrolsüzlük gibi duygularını açığa çıkarır. Mehpeyker'in cazibesi ve manipülatif doğası, Ali Bey'in gölgesine teslim olmasına ve kendi değerlerinden uzaklaşarak eğlenceye ve içkiye dalmasına neden olur. Bu, Ali Bey'in, annesi gibi bir otorite figüründen uzaklaşmasına ve bilinçdışı dürtüleri tarafından yönlendirilmesine yol açar:

"O kadar düşünürdü... Bey'in terbiyesi, zekâsı öyle bir yola dökülmesine ihtimal verilmeyecek kadar kat kat yüksek bulunduğundan dünyayı ve hatta önceleri gözünde dünyadan değerli olan annesini görmek istemeyecek kadar içki ve eğlenceye dalmasını aklına bile getirmezdi" (Kemal, 2018:64).

Freud'un psikoanalitik kuramına göre, Mehpeyker'e duyulan saplantı, Ali Bey'in tüm psişik enerjisinin ona yönelmesi ve bunun sonucunda annenin temsil ettiği üstbenlik baskısının zayıflamasıyla açıklanabilir. Freud'a göre birey, bilinçdışındaki arzular tarafından yönlendirilir ve bu arzular çoğunlukla toplumsal değerlerle çatışır (Freud, 2022:15). Annenin dünyadan üstün bir figür olarak tanımlanmasına rağmen, Mehpeyker'in Ali Bey'in psişik enerjisini tamamen kendine çekmesi, onun annesiyle olan bağını ve toplumsal değerlere olan bağlılığını zayıflatır. Bu bağlamda, Mehpeyker, Ali Bey için bilinçdışındaki arzuların ve bastırılmış dürtülerin bir dışavurumuna dönüşür. Lacan'ın "ayna evresi" ve "arzu" kavramı, Ali Bey'in Mehpeyker ile ilişkisini

açıklamada bir başka anahtar sunar. Lacan'a göre, birey, diğer insanlar aracılığıyla kendini tanımlar ve arzuları da bu ötekilerle şekillenir (Lacan, 2007:208). Mehpeyker, Ali Bey için sadece bir arzu nesnesi olmanın ötesinde onun arzusunu anlamlandırdığı bir "ayna" haline gelir. Bu durum, Ali Bey'in kendisini Mehpeyker aracılığıyla tanımlamasına ve onun etrafında bir kimlik oluşturmaya yol açar. Mehpeyker, bu anlamda Ali Bey'in kendi benliğinden ve ailesel bağlarından kopmasına sebep olan bir figür olarak işlev görür. Annesinin temsil ettiği değerlerin ve normların Mehpeyker'e olan tutkusu nedeniyle göz ardı edilmesi, Lacan'ın "arzu eksikliği" teorisiyle de açıklanabilir; Ali Bey, kendi içsel boşluğunu doldurmak için Mehpeyker'e yönelmektedir. Bu psikoanalitik perspektifler ışığında, Mehpeyker'in *femme fatale* doğası, Ali Bey'in hem toplumsal değerlerinden hem de bireysel kimliğinden ve ailevi bağlarından da uzaklaşmasına neden olur. Mehpeyker, onun için hem bastırılmış arzuların bir yansıması hem de arzusunun yeniden yapılandırıldığı bir figür haline gelir. Bu süreçte, Ali Bey'in annesiyle olan bağı, Mehpeyker'e olan tutkusu karşısında zayıflar ve nihayetinde kopar. Mehpeyker, yalnızca bir baştan çıkarıcı olmaktan öte Ali Bey'in psikolojik dengesini ve toplumsal kimliğini alt üst eden bir karakter olarak işlev görür.

Ali Bey'in Mehpeyker'in gerçek yüzünü öğrenmesiyle yaşadığı yıkım, *femme fatale* karakterinin özellikleri bağlamında incelendiğinde, bu tür bir karakterin erkek üzerinde yarattığı tahribatın derin izlerini yansıttığı görülür. *Femme fatale*, genellikle çekiciliği ve entrikalarıyla kurbanlarını kendisine bağlayan, ancak bu süreçte onların hayatlarını altüst eden bir figür olarak tanımlanır:

"Kapıldığı lanet kadın, adı huzurumuzda anılabilecek yaratıklardan değildir ki size durumundan söz edilebilsin. Hilelerinin çekiciliğine dayanılması, mümkün olan belalara benzemez. Onun pençesindeyken sizi düşünmez. Yine de telaş buyurmayınız! İnşallah bu durumu çok sürmez. Benim görüşüme kalırsa sizin için şimdi iki tedbirde kusur edilmemek lazım gelir: Bunun birincisi beyefendinin durumunu tamamen bilmezlenmektir. Çünkü oğlunuzun tabiatında bazı haller gördüm" (Kemal, 2018:67).

Mehpeyker'in hilelerinin cazibesi, onun çekiciliğini ve manipülatif doğasını açıkça vurgular. Ali Bey'in Mehpeyker'in bu özelliklerini fark etmesiyle yaşadığı duygusal

yıkım, sadece kişisel hayal kırıklığından değil, *femme fatale*'in cazibesine kapılmanın kaçınılmaz sonuçlarından biri olan itibar kaybı ve içsel huzursuzluktan kaynaklanır:

Bir münasebetsizliğe başlayınca hareketi gizli kaldığı müddet biraz ihtiyatlı davranmıyor; meydana çıktığı zaman "Oldu olacak" yoluna gidiyor. Hele bir şey için üzerine varmak bütünüyle ısrarına neden oluyor. İkincisi mümkünse evinizde Bey'in huyuna uygun düşecek güzel bir cariye bulunduracaktır. Şeytan yenmek için melekten yardım gerektiği gibi, yoldan çıkarıcı bir güzelliğin etkilerini olsa olsa namus rengiyle süslenmiş bir güzellik mahveder” (Kemal, 2018:67)

Pasajda, Ali Bey'in kişiliği ve tepkileri de bu yıkımın boyutunu artırır. “Oldu olacak” anlayışıyla hareket eden, kontrolsüz bir şekilde dürtülerine teslim olan Ali Bey, Mehpeyker'in cazibesi karşısında savunmasız bir figür olarak betimlenir. Bu bağlamda, Mehpeyker'in pençesine düşmek, sadece Ali Bey'in iradesinin değil, toplumsal normların ve ahlaki beklentilerin de çiğnenmesine yol açar. *Femme fatale* karakterinin doğası gereği, ilişkideki güç dinamiklerini kendi lehine çevirdiği ve kurbanının zayıflıklarını acımasızca istismar ettiği dikkate alındığında, Ali Bey'in Mehpeyker'in gerçek yüzünü fark etmesi, onun kendi kırılganlıklarıyla yüzleşmesi anlamına gelir. *Femme fatale* karakterinin etkilerinden kurtulmanın, onun cazibesini dengeleyecek bir karşı güzellikle mümkün olabileceği fikri, toplumsal düzlemde idealize edilen kadının Mehpeyker gibi “tehlikeli” karakterlere karşı bir panzehir olarak sunulmasını ima eder. Bu bakış açısı, *femme fatale*'in yalnızca bireysel bir tehdit değil, aynı zamanda toplumun ahlak anlayışı ve değer sistemine yönelik bir meydan okuma olduğunu da gösterir. Ali Bey'in Mehpeyker karşısındaki yıkımı, bu meydan okumanın birey üzerindeki yıkıcı etkilerinin bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Tanpınar, Dilaşub karakterini Mehpeyker'in karşısında “fuhşun karşısında temiz insan” olarak konumlandırılmış bir figür olarak tanımlar ve bu karakterin Mehpeyker'e ahlaki bir karşıtlık oluşturması için icat edildiğini belirtir (Tanpınar, 2019:398). Ancak Tanpınar, Dilaşub'un yalnızca bir karşıtlık unsuru değil, aynı zamanda Mehpeyker'in bir devamı gibi görüldüğünü öne sürer. Bu yaklaşım, Mehpeyker ve Dilaşub arasındaki dinamiklerin sadece iyi ve kötü arasındaki bir çatışmayı değil, aynı zamanda bu iki figürün aynı toplumsal ve ahlaki çerçevenin ürünleri olduğunu da ortaya koyar. Bu bağlamda, Dilaşub'un Mehpeyker'e karşı konumlandırılması, *femme fatale* karakterlerin etkilerini dengeleme çabası gibi görünse de bu iki figürün birbirine

bağımlı olduğu gerçeğini gizleyemez. Mehpeyker'in birey ve toplum üzerindeki meydan okuması, Dilaşub'un idealize edilmiş masumiyetinden destek alarak daha da belirginleşir ve *femme fatale* karakterin toplumsal normlarla nasıl bir gerilim içinde olduğunu derinleştirir.

Ali Bey'in Mehpeyker'e karşı duyduğu öfke ve intikam arzusu, *femme fatale* karakterle hesaplaşma sürecinin en çarpıcı örneklerinden birini oluşturur. Bu yüzleşme, bireysel bir duygusal çatışmadan ziyade toplumsal ahlak normlarına ve erkeklik onuruna dair bir mücadelenin izlerini taşır. Mehpeyker'in cezbedici ancak tehlikeli doğası, Ali Bey'i hem arzulayan hem de ona karşı koyan bir ruh haline sürükler. Bu durumun doruk noktası ise şu şekilde anlatılır:

“Şehvetli arzularına tutsak olan hanımefendi ise bu dayanılmaz aşığılamanın hazından da çekinmedi. Üzüntüsünün çokluğundan kapının önüne yığılarak, ‘Allah aşkına beş dakika beni dinle de suçum varsa öldür’ sözleriyle eteğine sarılmak istedi. Ali Bey ise ayağıyla göğsünden kakarak kapıda hasıl edebildiği daracık yerden bahçeye atıldı. Çevreye attığı vahşi vahşi bakışlarla o zevk ve eğlence yerine ebediyen veda etti, sokağa çıktı” (Kemal, 2018:80)

Pasaj, *femme fatale* karakter ile onun kurbanı arasında yaşanan dramatik yüzleşmenin izlerini taşır. Kadının şehvetine yenik düşmüş biri olarak tasvir edilmesi, onun toplumsal ahlak normlarını ihlal eden bir figür olduğunu ortaya koyar. Bu durum, Ali Bey'in gözünde onu hem arzu uyandıran hem de tehdit oluşturan bir imgeye dönüştürür. Doane, *femme fatale* karakterlerin özne üzerinde yarattığı duygusal karmaşayı ele alırken, bu figürlerin erkeği hem arzulayan hem de ondan kaçan, kendisini toplumun ahlaki ve cinsel normlarının dışına taşıyan bir ikilemlerle yüzleşmeye zorladığını belirtir (Doane, 1991:23). Ali Bey'in kadına yönelik sert ve fiziksel tepkisi, onun *femme fatale*'in sarsıcı etkisinden kurtulma ve kendi onurunu yeniden kazanma çabasını yansıtır. Mehpeyker'in dramatik yakarışı ise *femme fatale* karakterin çaresizliğini ve eylemlerinin sonuçlarını kabullenmeye yönelik çelişkili tutumunu açığa çıkarır. Buna karşın, Ali Bey'in bu yakarışı reddetmesi ve fiziksel bir müdahaleyle kadından uzaklaşması, onun içinde büyüyen intikam ve özgürleşme arzusunun gücünü ortaya koyar. Freud'un duygusal çatışmalarla ilgili görüşleri, bu tür bir yüzleşmeyi anlamak için önemli bir temel oluşturur. Ona göre, birey arzuları ile ahlaki değerleri arasında bir çatışma yaşadığında, yalnızca

duygusal bir gerilim hissetmekle kalmaz, aynı zamanda içsel bir özgürleşme ihtiyacıyla da karşı karşıya kalır (Freud, 2017:28). Bahçeye çıkarken çevreye “vahşi bakışlar” atması ise bu olayın onun için kişisel bir hesaplaşmanın ötesinde toplum önünde bir kimlik yeniden inşası ve sembolik bir özgürleşme olduğunu ima eder. Bu bağlamda, Ali Bey’in tepkisi, *femme fatale*’in kurbanında sıklıkla görülen duygusal bir çatışmayı ve sosyal itibar mücadelesini yansıtır.

Pasajda, *femme fatale* karakterin kurban ve mağdur arasında karmaşık bir güç ilişkisi yarattığını ve her iki tarafın da bu çatışmadan derin şekilde etkilendiğini görülmektedir. Ali Bey’in davranışları, kendini bir kurban konumundan çıkarma ve *femme fatale*’in çekim gücünden kurtulma mücadelesinin sembolü olarak değerlendirilebilir. Bu güç mücadelesi, Ali Bey’in Mehpeyker’in etkisinden kurtulmasının yanı sıra kendi kimliğini ve ahlaki duruşunu yeniden tanımlama çabasını yansıtır. *Femme fatale* karakterin yarattığı bu derin çatışma, Ali Bey’i geçmişteki körlüğüne ve zaaflarına karşı daha da öfkelenirir. Bu öfke, onun Mehpeyker’e lanet okumasında ve onu şeytanla özdeşleştiren sert ifadelerinde açıkça görülür:

“Allah lanetlenmiş kadının yüz bin türlü belasını versin. Doğmadan gebermiş olsaydı, şeytan kuvvetli bir yardımcısından mahrum kalırdı”
diye karşılık verince...” (Kemal, 2018:86).

Ali Bey’in Mehpeyker’i lanetli bir kadın olarak nitelendirmesi ve onun şeytanın yardımcısı olduğunu ima etmesi, Mehpeyker’i doğrudan bir kötülük kaynağı olarak algıladığını ve onu insani zaafardan ziyade metafizik bir tehdit düzleminde değerlendirdiğini ortaya koyar. Bu, *femme fatale* karakterine yüklenen neredeyse doğüstü bir güç ve tehlike algısına işaret eder. Ali Bey’in pişmanlık dolu sözleri ise bu tehlikeyi geç fark etmiş olmasının verdiği acıyı ve kendisini Mehpeyker’in etkisi altına sokan kendi zayıflıklarına duyduğu nefretin ifadesidir.

Ali Bey’in geçmişe dair pişmanlık ifade eden sözleri, geçmişteki hatalarını anlama ve kendini yeniden tanımlama çabasını açıkça ortaya koyar:

“Ali Bey hemen sözünü keserek, "Kurban olayım anneciğim. Bana dünden söz etme. Dün deliydim. Dün alçaktım. Allah canımı alsaydı da bana dünkü günü göstermeseydi" cevabını verdi”(Kemal, 2018:86)

Ali Bey'in bu sözleri, *femme fatale*'in etkisi altında olan bir karakterin aydınlanma anını simgeler. Aydınlanma, bireyin başta fark edemediği manipülasyonu ve kendi ahlaki zaaflarını idrak etmesiyle ortaya çıkar. Ali Bey'in Mehpeyker'e duyduğu öfke ve kendisine yönelik aşağılaması, onun bir yandan *femme fatale*'in gücünden kurtulduğunu, diğer yandan ise bu güçle başa çıkamadığı için kendini de suçladığını gösterir. Doane'a (1991) göre *femme fatale* karakteri, bireyin yalnızca arzularını değil, ahlaki değerlerini de sorgulamasına yol açar. Bu figür, bireyi hem kendi iç dünyasıyla hem de toplumun normlarıyla yüzleşmeye zorlayarak bir tür dönüşüm sürecini tetikler. Ali Bey'in Mehpeyker'le olan yüzleşmesi hem kendi iç dünyasına hem de geçmişteki hatalarına yönelik bir hesaplaşmayı temsil eder. Benzer şekilde, Nietzsche, bireyin ahlaki sorgulamalarını değerlendirirken, geçmişle yüzleşmenin yalnızca hataların fark edilmesi değil, aynı zamanda bireyin kendi değerlerini yeniden inşa ettiği yaratıcı bir yıkım süreci olduğunu ifade eder (Nietzsche, 2015:77). Bu bağlamda, Ali Bey'in tepkisi, *femme fatale*'in cazibesinin yıkıcı sonuçlarını fark eden ve bu yıkımdan kurtulmaya çalışan bir karakterin psikolojik dönüşümünü gözler önüne serer. Aydınlanma sürecinde bireyin yaşadığı ikili duygular – öfke ve pişmanlık – pasajda belirgin bir şekilde vurgulanmaktadır. Bu dönüşüm, Ali Bey'in hem kendi geçmişine hem de *femme fatale*'e karşı bir hesaplaşma süreci olarak değerlendirilebilir.

Mehpeyker, uğradığı hayal kırıklığına rağmen stratejik davranmaya devam ederek Ali Bey'i yeniden etkisi altına alabileceğine dair güçlü bir inanç taşır:

“Mehpeyker ise gördüğü muameleyi çabuk kaybolacak bir kızgınlık eseri bilerek ne zaman olsa Bey'in, ayaklarının altındaki yalvarma toprağına yüz süreceğinden emin olduğu için kendisini bütünüyle naza çekmek istedi. On gün kadar bekledi, değil arzu ettiği gibi onu ayağında görmek, hatta bir haberine dahi ulaşamayınca mecburen kuşkulanmaya başladı” (Kemal, 2018:88).

Mehpeyker'in Ali Bey'in tekrar onun avucunun içine düşeceğine dair inancı, onun *femme fatale* özelliklerinin belirgin bir yansımasıdır (Doane, 1991; Hanson & O'Rawe, 2010; Kaplan, 1998). Bu tutum, Mehpeyker'in kendi çekiciliği ve karşısındaki kişinin zaafı üzerindeki hakimiyetine olan güçlü güvenini ifade eder. Mehpeyker, gördüğü muameleyi geçici bir kızgınlık olarak yorumlamakta ve Ali Bey'in nihayetinde yeniden ona boyun eğeceğine inanmaktadır. Bu durum, *femme fatale* karakterin kurbanlarının

iradelerini kendi arzuları doğrultusunda yönlendirebileceğine olan sarsılmaz inancını ortaya koyar. Mehpeyker'in, Ali Bey'in geri dönüşünü beklerken kendini naza çekmek istemesi, *femme fatale*'in hem kontrolü elinde tutma stratejisini hem de cazibesine duyduğu güveni yansıtır. Bu davranış, fiziksel çekicilik ve psikolojik oyunlar yoluyla kurbanını etkisi altında tutma becerisini gözler önüne serer. Kate Millett (2024), kadınların toplumsal düzende sahip oldukları sınırlı gücü, bazen cinsellik ve manipülasyon yoluyla dengelemeye çalıştığını belirtir. Ona göre, kadının güzelliği ve cazibesi, güçsüzlüğüne karşı geliştirdiği bir strateji olsa da bu üstünlük erkek öznenen bağımsız var olamaz ve genellikle kırılımandır. Mehpeyker'in on günlük bekleyişin ardından Ali Bey'den herhangi bir haber alamayınca kuşkulananmaya başlaması, *femme fatale* karakterin de kendi içinde bir kırılmalık barındırdığını ortaya koyar. Kadının manipülasyon ve cazibe yoluyla kurbanlarını kontrol edebilse de bu kontrolün sürdürülebilirliği, karşısındaki kişinin onun oyununa ne kadar bağılı olduğuna bağılıdır. Mehpeyker'in kuşkulananmaya başlaması, Ali Bey'in onun etkisinden kurtulmaya başladığının bir göstergesi niteliğindedir. Amerikalı yazar Janet Wolff, *femme fatale* karakterin yalnızca birey üzerinde değil, toplumsal normlara karşı bir meydan okuma olarak da varlık gösterdiğini ifade eder. Ancak bu meydan okumanın, aynı zamanda kırılmalık barındırdığını belirtir; çünkü bu figürün gücü, toplumun ona verdiği tepkiyle sınırlıdır (Wolff, 1991:1,3). Mehpeyker'in Ali Bey üzerindeki etkisinin zayıflaması da *femme fatale* karakterin yalnızca güçlü bir karakter değil, aynı zamanda sınırları ve zayıflıkları olan bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar.

Mehpeyker'in reddedilmesi, intikam arzusuyla hareket ederek manipülatif ve zarar verici yönlerini ortaya çıkarır. *Femme fatale*, genellikle cazibesi, stratejik zekâsı ve etkileyici gücüyle kurbanları üzerinde kontrol sağlamaya çalışır. Mehpeyker'in, Ali Bey tarafından reddedildikten sonra kalbini yönlendiren duyguların nedenlerini sorgulaması ve bu süreçte derin bir öfke ile intikam arzusuyla dolması, *femme fatale* imgesinin temel özelliklerini yansıtır:

“Ahlaksız kadın hemen o dakikadan itibaren kalbini yönlendiren şeylerin ortaya çıkma nedenlerini düşünmeye başladı. Hatta bu yolda birkaç gece uykusuz kalarak ahlak bozuklarının bin türlü bunalımına eklenen kaderin acılarıyla korkunç hayaller, kanlı teşebbüsler düşündü. Sonra pençesine düşen avcının ta kalbini paralamadıkça hunharca

öfkelerini yatıştırılmayan yaralı kaplanlar gibi düşmanın hayat mutluluğuna kalbinin ruhu olan sevgilisi yönünden saldırmak istedi. Bir kez bu yola karar verince bir taraftan ayrıntıları tamamlamayı ve ayrıntıları düzenlemeyi düşündüğü gibi bir taraftan da gerçekleşmesine teşebbüsten geri kalmadı” (Kemal, 2018:91)

Mehpeyker, maruz kaldığı reddedilmenin etkisiyle, kendi ahlaki yozlaşmasının ve kaderin ona yüklediği acıların bir araya gelerek şekillendirdiği dürtüyle hareket etmeye başlar. *Femme fatale*, genellikle kader ya da geçmişte yaşadığı acılarla şekillenen bir içsel karmaşaya sahiptir (Hanson & O’Rawe, 2010:68). Bu bağlamda, Mehpeyker’in öfkesinin bireysel bir hakaretin ve kendi travmatik geçmişinin bir ürünü olduğu söylenebilir. Ancak bu öfke, Mehpeyker’i hem savunmacı bir konuma hem de saldırgan ve yıkıcı bir tutuma iter. Mehpeyker, yaralı bir kaplan gibi, artık yalnızca savunmada kalmakla yetinmez; intikam uğruna düşmanını yok etmeyi hedefleyen stratejik bir figüre dönüşür. Bu bağlamda Mehpeyker, *femme fatale* karakterin bir başka tipik özelliği olan stratejik planlama yeteneğini kullanır. O, sadece bir intikam arzusuyla hareket etmez; bu intikamı ayrıntılarıyla tamamlamak ve düzenlemek suretiyle ince bir hesapla hayata geçirmeye çalışır. Bu durum, *femme fatale*’in duygusal olduğu kadar analitik de olabileceğini ve bu iki özelliği bir araya getirerek yıkıcı planlarını gerçekleştirme becerisine sahip olduğunu gösterir. Mehpeyker’in intikamını Ali Bey’in mutluluğuna, özellikle onun kalbinin ruhu olan sevgilisi üzerinden gerçekleştirmek istemesi, *femme fatale*’in sadece fiziksel değil, duygusal ve psikolojik yıkımı da hedeflediğini açıkça ortaya koyar.

Mehpeyker, *femme fatale* bir karakter olarak, duyguları kıskançlık ve intikam ile şekillenir ve bu duygular onu daha da yıkıcı bir kişiliğe dönüştürür. *Femme fatale*, genellikle duygusal manipülasyon, çekicilik ve stratejik zekâ ile tanımlanırken, bu özelliklerin arkasında benmerkezci bir bakış açısı ve kırılmalı bir benlik algısı yatar. Mehpeyker’in, kendisi yerine Dilaşub’un tercih edilmesini sindirememesi ve bu durumu hem bir aşağılanma hem de bir tehdit olarak görmesi, *femme fatale*’in doğasını anlamak açısından önemlidir:

“Mehpeyker bu açıdan da Dilaşub’un alt derecesinde bulunduğunu görünce kızgınlığından ifrit kesilmeye başladı. Eğer rakibini kendinden değersiz bulsaydı ihtimal ki, Ali Bey’ e olan kininin birazı olsun - gönlünde kendisinden aşağı bir yaratığa yer verdiği için- hakarete

dönüşürdü. Fakat hem bir sevgili kaybetmek hem de onu her yönüyle kendinden üstün bir rakibe teslim etmek Mehpeyker gibi çirkinliklerle beslenmiş kötü bir kadının değil, en terbiyeli, en hatırlı kadınların bile kolaylıkla katlanabileceği beladan değildir” (Kemal, 2018:91, 92).

Amerikalı akademisyen Patricia Mellencamp, *femme fatale* karakterlerin kimliklerinin, genellikle dışarıdan gelen tehditlere karşı bir savunma mekanizması olarak şekillendiğini söyler. Ona göre, bu karakterler cazibeleri ve stratejik zekâlarıyla güçlü bir imaj sunsalar da bu dış görünüşün altında kırılğan bir benlik ve başkalarının reddiyle baş edememe korkusu gizlidir (Mellencamp, 1996:191). Mehpeyker’in, Ali Bey’in kendisini terk edip Dilaşub’u tercih etmesine verdiği tepki, *femme fatale* karakterlerin benlik algısındaki kırılğanlığın bir yansımasıdır. Barbara Creed de *femme fatale* karakterlerin hem birey hem de toplumsal düzen için bir “tehdit” olarak algılanmasının, bu karakterlerin birey ve toplumsal normlarla yaşadığı gerilimden kaynaklandığını belirtir. Creed’e göre, *femme fatale*, yalnızca bireyleri değil, toplumsal düzeni de tehdit eden bir figürdür ve bu tehdit, genellikle kişisel reddedilme veya güç kaybına bir tepki olarak ortaya çıkar (Creed, 1993:212). Mehpeyker’in kıskançlık ve intikam duyguları, onun *femme fatale* kimliğinin yalnızca baştan çıkarıcı bir figür olmanın ötesine geçerek, bireysel ve toplumsal düzeydeki tehditkâr doğasını gözler önüne serer. Mehpeyker’in kıskançlığı, öncelikle Dilaşub’un ondan her yönüyle üstün olduğunu kabul etmek zorunda kalmasından kaynaklanır. Bu durum, *femme fatale*’in en zayıf yönlerinden birini ortaya koyar; kendi cazibesi ve üstünlüğü sorgulandığında, bu figür yoğun bir öfkeye kapılır ve intikam alma arzusuyla hareket eder. Mehpeyker’in Dilaşub’u rakip olarak görmesi, onun *femme fatale* kimliğinin kırılğan yönünü açığa çıkarır. *Femme fatale* karakter, cazibesıyla kendini mutlak bir güç olarak konumlandırır; ancak bu güç, karşısında üstün bir rakip belirdiğinde kolayca sarsılabilir. Bu nedenle, Mehpeyker’in kıskançlığı sadece bir kadın olarak değil, *femme fatale* olarak kimliğine yönelik bir tehdit algısıdır. Barbara Creed, *femme fatale* karakterlerin gücünü tehdit eden durumlarla karşılaştığında, cazibesini ve üstünlüğünü sorgulayan bu anlarda içsel kırılğanlığını ve öfkeye dayalı savunma mekanizmalarını açığa vurduğunu belirtir. Creed’e göre *femme fatale* bu tür tehditleri yalnızca bireysel bir rekabet olarak değil, kimliğine yönelik bir saldırı olarak algılar ve deneyimler (Creed, 1993:212,219).

Mehpeyker'in intikam arzusunu besleyen en önemli etkenlerden biri, Ali Bey'in Dilaşub'u tercih etmesiyle bağlantılıdır. Mehpeyker, Ali Bey'in kendinden aşağı bir yaratığa ilgi duyduğunu düşünseydi, bu durumu hakaretle geçiştirebilirdi. Ancak Dilaşub'un üstünlüğünü kabul etmek zorunda kalması, Mehpeyker'in hem kıskançlığını hem de Ali Bey'e olan kinini daha da artırır. Bu durum, *femme fatale*'in karakteristik özelliği olan kendi üstünlüğüne sarsılmaz inancının, tehdit edildiğinde nasıl yıkıcı bir öfkeye dönüştüğünü açıklar:

“Bir gün intikam. Bir kere intikam. Ondan sonra isterse dünyanın altı üstüne gelsin” dedi” (Kemal, 2018:92).

Fransız psikanalist Julia Kristeva, kıskançlık ve intikam duygularının bir kimlik krizi yaratma potansiyeline dikkat çekerek, bireyin bu duygularla hareket ettiğinde yalnızca rekabet içinde olmadığını, aynı zamanda varlığını tehdit eden bir üstünlük algısıyla şekillenen derin bir çatışma yaşadığını belirtir (Kristeva, 2009:27). Mehpeyker'in intikam arzusu, bu çatışmanın somut bir yansımasıdır. *Femme fatale* karakterlerin yalnızca başkalarını manipüle eden figürler değil, aynı zamanda kendi kırılmalıklarını örtbas etmek için yıkıcı bir öfkeyle hareket eden bireyler olduğu gerçeğini açığa çıkarır. Mehpeyker'in kıskançlık ve öfkesinden doğan intikam arzusu, onun *femme fatale* kimliğinin gözü kara ve kararlı yönünü ön plana çıkarır. İntikamı, yalnızca bir tepki değil, her şeyin üzerinde bir amaç olarak görmesi, bu uğurda sonunu düşünmeden her türlü sınırı aşmaya hazır olduğunu gösterir. Mehpeyker'in “ne olacaksa olsun” tavrı, onun *femme fatale* kimliğinin tehlikeli ve yıkıcı boyutunu simgelerken, aynı zamanda bir sınır tanımazlık haliyle eylemlerini meşrulaştırma eğilimini de yansıtır. Bu yaklaşım, yalnızca bireysel bir hesaplaşmayı değil, aynı zamanda onun kendi kimliğiyle olan karmaşık ilişkisinin bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Mehpeyker'in bu tutumu, *femme fatale* karakterlerin içsel kırılmalıklarını yansıtırken, aynı zamanda onları en tehlikeli kılan yönlerinden birini, yani hedeflerine ulaşmak için her türlü risk ve bedeli göze alma kararlılıklarını gözler önüne serer.

Femme fatale, genellikle başkalarının hayatları üzerinde tam kontrol sağlama arzusuyla hareket eder ve bu süreçte manipülasyon, şiddet ya da aldatmayı araç olarak kullanır (Doane, 1991; Hanson & O'Rawe, 2010). Mehpeyker'in, Ali Bey'e ulaşma emeline engel olarak gördüğü Dilaşub'u pençesine düşürmesi ve ona türlü eziyetlerle

işkence ederek kıskançlık hincını yatıştırması, *femme fatale*'in hem cazibe ve ikna becerileriyle hem de yıkıcı ve sadist yönleriyle de tanımlandığını gösterir:

“Çünkü Mehpeyker, Dilaşub'u pençesine düşürmüş ve bin türlü eziyetlerle kıskançlık hincını oldukça yatıştırabilmişti. intikam nedeni Dilaşub'a karşı rekabetten, Bey'e karşı emeline ulaşamamaktan meydana gelen bir kinden ibaretti. Bu bakımından ne kadar şiddetli bir kinle güç bulmuş olursa olsun yine elbette ikinci derecede amaçlardan sayılarak kalbindeki baskın duygu yine şehvani aşk idi” (Kemal, 2018:113).

Mehpeyker'in, Dilaşub'a yönelik bu sert tavrı, *femme fatale*'in karakteristik özelliklerinden biri olan rekabet duygusunun bir yansımasıdır. *Femme fatale* hem kurbanlarına hem de rakip olarak gördüğü diğer kadınlara karşı yıkıcı bir üstünlük kurmayı amaçlar. Bu bağlamda, Mehpeyker'in Dilaşub'a eziyet etmesi, rakibini saf dışı bırakma isteğiyle ve kendi üstünlüğünü yeniden tesis etme arzusuyla da ilgilidir. Ancak Mehpeyker'in eylemleri yalnızca fiziksel bir yok etme çabasından ibaret değildir; kıskançlık ve intikam duygularını, Dilaşub'u manevi olarak aşağılamak ve iradesini kırmak suretiyle gerçekleştirmeye çalışır. Bu durum, *femme fatale*'in, fiziksel zarar vermekten çok daha derin ve psikolojik bir yıkımı hedeflediğini ortaya koyar. Kate Millett, güç ve cinsellik arasındaki ilişkiyi ele alırken, kadınların cinselliği bir silah olarak kullanmasının, toplumsal normlara meydan okuma ve bireysel üstünlük sağlama çabasıyla bağlantılı olduğunu belirtir. Millett'e göre “kadının cinselliği yalnızca bir çekim unsuru değil, aynı zamanda psikolojik bir üstünlük kurma ve rakipleri bastırma aracı” olarak da işlev görür (Millett, 2024:281). Mehpeyker'in Dilaşub'a yönelik sert tavrı, bu bağlamda, *femme fatale*'in hem fiziksel hem de psikolojik üstünlük sağlama amacını açıkça yansıtır. Pasajda dikkat çekilen bir diğer önemli nokta, Mehpeyker'in Ali Bey'e duyduğu şehvani aşkın, Dilaşub'a duyduğu kinden daha baskın bir motivasyon olarak öne çıkmasıdır. Bu durum, *femme fatale* karakterinin karmaşıklığını ve çok yönlü yapısını ortaya koyar. Mehpeyker'in Ali Bey'e duyduğu arzu ve onu elde etme isteği hem duygusal bir bağlılık hem de güç ve kontrol arayışını yansıtır. Simone de Beauvoir, bu dinamiği, kadının sevdiği erkeği sadece bir partner değil, aynı zamanda üzerinde bir egemenlik kurarak kimliğini yeniden inşa etmenin bir aracı olarak görmesiyle açıklar (Beauvoir, 2022b:414). *Femme fatale*'in aşkı, genellikle romantik bir aşktan ziyade

egosantrik ve stratejik bir mahiyet taşır. Mehpeyker için Ali Bey hem bir arzu nesnesi hem de kendi kimliğini yeniden inşa edebileceği bir zafer alanıdır. Bu nedenle, Dilaşub'u hedef alarak onu saf dışı bırakmak, Mehpeyker'in bu zaferi kazanma mücadelesinin bir parçasıdır. Mehpeyker'in eylemleri, bu bağlamda, *femme fatale*'in birey ve toplum üzerindeki yıkıcı etkilerinin çok yönlü bir örneğini sunar.

Femme fatale, genellikle güçlü, kendine güvenen ve çevresindekileri kontrol eden bir karakter olarak görülse de bu figürün temelinde derin bir kırılma ve kimliğini üstünlük üzerine kurma arzusu yatar. Mehpeyker'in yaşadığı duygusuzluk ve ölüm soğukluğu gibi hisler, *femme fatale*'in bu kırılma doğasının, maruz kaldığı aşağılamayla nasıl ortaya çıktığını gözler önüne serer:

“Mehpeyker için bu muamele yalnız önceden gördüğü şiddetlerden değil, dünyada düşünebildiği hareketlerin hepsinden çirkindi. O duygusuzluk, o kayıtsızlık adeta ölüm soğukluğu gibi vücudunun her tarafına yayıldı. Gönlündeki heves nerede kalır, coşması mümkün olan her türlü duygusunu bütün bütün mahvetti. Hiçbir söz söylemeye gücü kalmaksızın duvarlara çarpmış cansız bir eşya gibi yuvarlanır şekilde kendini zorlayarak odadan çıktı. Niçin olduğunu bile düşünmeksizin hemen yaşmaklanmaya başladı” (Kemal, 2018:116).

Femme fatale, manipülatif cazibesi ve psikolojik üstünlüğüyle çevresindekiler üzerinde bir güç odağı haline gelir; ancak bu gücün tehdit edilmesi, ruhsal dengesini sarsabilir. Mehpeyker için karşılaştığı kayıtsızlık ve duygusuzluk, onun cazibesine ve etkisine karşı bir meydan okuma niteliğindedir. Kate Millett, *femme fatale* karakterlerin gücünün, çevresindekilerin ona duyduğu arzu ve bağlılıkla şekillendiğini, ancak kontrol edemedikleri durumlarda kırılma noktalarının ortaya çıktığını belirtir. Millett'e göre, kadın cazibesıyla üstünlük sağlarken, bu üstünlük reddedildiğinde kimliği bir çatışma içine sürüklenir (Millett, 2024:147). Mehpeyker'in gönlündeki hevesin mahvolması ve duvarlara çarpmış cansız bir eşya gibi yuvarlanması, *femme fatale*'in reddedilme karşısında yaşadığı kimlik krizini ifade eder. Julia Kristeva, reddedilmenin ve dışlanmanın birey üzerinde yarattığı duygusal çöküşü değerlendirirken, kimliğin yalnızca bireyin kendisiyle değil, başkalarının ona biçtiği anlamlarla da şekillendiği; reddedilmenin, bireyin kendine dair algısını temelden sarstığını söyler ve bu tür bir çöküşün psikolojik boyutuna işaret eder (Kristeva, 2009:64). Mehpeyker'in yaşadığı

ruhsal çöküş, *femme fatale*'in yalnızca dış dünyadaki kontrolünü değil, kendi içsel dengesini de kaybettiğini gösterir. Mehpeyker'in hakaret karşısında hemen yaşmaklanması, bu durumdan kaçma ve kendisini yeniden inşa etme arzusunun bir göstergesidir. Simone de Beauvoir, bireyin başarısızlıklarını örtbas ederek yeniden strateji geliştirme eğilimini, bir varoluşsal yeniden doğma çabası olarak değerlendirir. De Beauvoir'e göre (2022), kadın, dış dünyadaki başarısızlıklarını reddederek kendisini yeniden yaratmaya çalışır; ancak bu süreç, kimliğinin temelindeki kırılabilirliği değiştiremez. Mehpeyker'in bu davranışı, *femme fatale* karakterlerin dış dünyadaki başarısızlıklarını örtbas etme ve yeniden strateji geliştirme eğilimini yansıtır. Ancak bu yeniden inşa süreci, kırılabilirliğini gizleyen bir örtü olmaktan öteye geçemez. Mehpeyker'in intikam planını ayrıntılı bir şekilde tasarlaması ve duygularının öfke ve kinle birleşerek onu şiddete sürüklemesi, *femme fatale*'in sınır tanımayan kararlılığı ve acımasızlığının güçlü bir örneğidir. Barbara Creed, *femme fatale* karakterlerin sınır tanımayan doğasını değerlendirirken, *femme fatale*'in, hedeflerine ulaşmak için ahlaki sınırları tamamen aştığını ve bu süreçte kendi yıkıcılığını da açığa çıkararak karakterin kararlılık gösterdiğini vurgular (Creed, 1993:78).

Mehpeyker'in, Ali Bey'in canı sıkıldığında içkiye daldığını ve kısa sürede sızdığını, bu yüzden uyurken onu öldürmenin daha kolay olacağını ifade eden sözleri, hedefini gerçekleştirmek için soğukkanlı bir şekilde plan yaptığını ve uygun anı beklediğini gösterir:

"Mehpeyker: "Olmaz ... Olmaz ... Biraz daha dur. O canı sıkıldıkça içkiye dalar, yarım saate kadar da sızar. Uyurken ahirete göndermek daha kolaydır. O zaman tehlikeden uzak oluruz. Ama bıçak ta kalbine vurulacak. Şu elimle gösterdiğim yere ... Zaten benim derdim onun yüreğinden ... Kendinden önce yüreğinin kanı toprağa düşmeli"(Kemal, 2018:126).

Femme fatale, hedeflerini gerçekleştirmede duygusal veya fiziksel cazibesinin yanı sıra akılcı ve stratejik davranır. Mehpeyker, burada intikamını almayı kolaylaştırmak için Ali Bey'in zaafalarını ve alışkanlıklarını analiz ederek bir fırsat yaratmaya çalışmaktadır. Bu durum, *femme fatale*'in manipülatif zekâsının ve detaylara verdiği önemin açık bir göstergesidir. Pasajın bir diğer önemli yönü, Mehpeyker'in intikam duygusunun kişisel ve derin bir motivasyona dayanmasıdır. Mehpeyker'in, Ali Bey'in yalnızca bedenini

değil, öncelikle yüreğini hedef alarak duygusal bir hesaplaşma peşinde olduğunu belirten sözleri, intikamını yalnızca fiziksel bir eylem olarak görmediğini açıkça ortaya koyar. *Femme fatale* karakterde sıkça görülen bir özellik, hedef alınan kişinin yalnızca bedenine değil, ruhuna ve duygusal dünyasına da zarar verme arzusudur. Mehpeyker için Ali Bey'in kalbini hedef almak hem fiziksel hem de sembolik bir anlam taşır: onun duygusal merkezini, yani kendisini reddeden ve Dilaşub'a yönelen sevgisini yok etmek. Mehpeyker'in eylemlerini bu kadar ayrıntılı bir şekilde tasarlaması ve intikamını alırken hiçbir ahlaki veya duygusal sınır tanımaması, *femme fatale* karakterin yıkıcılığını ve kontrol arzusunu net bir şekilde yansıtır. Mehpeyker, yalnızca bireysel bir kinle değil, aynı zamanda *femme fatale* kimliğini yeniden tesis etme ihtiyacıyla da hareket etmektedir. Bu kimlik, onun çevresindeki erkekler üzerinde güç sahibi olması ve rakiplerini alt ederek üstünlüğünü göstermesiyle şekillenmektedir. Bu nedenle, Ali Bey'e karşı duyduğu öfke ve intikam arzusu hem kişisel hem de kimliksel bir krizle bağlantılıdır. Kate Millett, gücün bireysel kimlik üzerindeki etkisini değerlendirirken, *femme fatale* karakterlerin çevrelerindeki insanlar üzerinde kontrol kurmaya çalışırken aynı zamanda bu güce bağımlı hale geldiklerini vurgular. Millett'e göre, kadın, gücünü çevresindeki insanların bağıllığından elde eder; bu bağıllık zayıfladığında, kimliğinin dayandığı temel de sarsılır (Millett, 2024:120). Bu yaklaşım, *femme fatale* karakterin görkemli dış görünüşünün ardındaki kırılmalılığı gözler önüne serer. Mehpeyker'in Ali Bey'e karşı giriştiği intikam planı, yalnızca bir çatışmanın sonucu değil, aynı zamanda kendi kimliğini sürdürebilmek için çevresindekilere gücünü kanıtlama arzusunun bir yansımasıdır. Barbara Creed, *femme fatale* karakterlerin yıkıcı doğasını incelerken, onların güçlerini yeniden kazanmak uğruna ahlaki sınırları aşmaktan çekinmediklerini ve bu süreçte hem çevrelerini hem de kendilerini yok edebileceklerini vurgular (Creed, 1993:174). Mehpeyker'in bu kararlılığı ve yıkıcılığı, *femme fatale*'in yalnızca dışa dönük bir güç sembolü olmadığını, aynı zamanda içsel kırılmalılıklarını gizleme çabasıyla şekillendiğini ortaya koyar. Janet Wolff ise *femme fatale* karakterin yalnızca bireysel bir karakter olmadığını, toplumsal normlara meydan okuyan ve kadınların güç arayışını simgeleyen bir figür olduğunu belirtir (Wolff, 1991:3). Ona göre *femme fatale*, toplumsal düzenin koyduğu sınırları aşarak özgürlük arayışını temsil eder, ancak bu arayış genellikle kendi yıkımını da beraberinde getirir.

Simone de Beauvoir, bu tür kadın figürlerinin güç ve özgürlük arayışını incelerken, kadının bu çabasının çoğu zaman özgürleşme ile yıkım arasında bir çıkmaza

sürüklendiğini belirtir (Beauvoir, 2022b:405). Ona göre elde edilen güç, kadının kendi varoluşsal çelişkilerini çözemez. Mehpeyker'in kontrol ve üstünlük isteğiyle yaptığı hamleler hem çevresindekileri hem de kendisini felakete götüren bir zincirin halkalarını oluşturur:

“Mehpeyker ise zorbalık gibi dökmek istediği kan içinde boğulmuş,
alçaklık toprağında yuvarlanıyor” (Kemal, 2018:135).

Mehpeyker'in intikam hırsıyla başlattığı yıkım, sonunda kendisine geri döner ve onu kendi karanlık eylemlerinin kurbanı yapar. Kontrolsüz arzu ve etik sınırları aşan davranışlar, Mehpeyker'i bir çıkmaza sürükleyerek trajik sonunu hazırlar. *Femme fatale* imgesinin özünde bulunan güç ve tehdit unsurları, Mehpeyker'in karakterinde de belirgin olsa da bu güç, onun kendi sonunu getiren bir zayıflığa dönüşür. Mehpeyker, başkalarını alt etmek için kurduğu tuzakların içinde sıkışır ve manipülasyonları, onun için bir çıkış yolu olmaktan ziyade bir çöküş nedeni haline gelir. Bu durum, *femme fatale* karakterlerin sanat ve edebiyatta sıklıkla karşılaştığı sonu, yani trajik bir biçimde cezalandırılma veya yok olmayı niteler. Mehpeyker'in intikam peşinde sürüklendiği yol, onu manevi bir tükenişe götürür. Kendi sınırlarını aşan eylemler, nihayetinde onun yıkımını tetikler ve bu yıkım, güçlü bir figür olarak başladığı yolculuğun sonunu getirir.

Sonuç olarak, *İntibah*'ın anlatısı, *femme fatale* karakterlerin hem güçlü hem de kırılgan yönlerini bir arada sergiler. Mehpeyker, tutkuları ve sınır tanımayan hırslarıyla çevresindekilere zarar verirken, bu yıkıcı süreçte kendi sonunu da hazırlar. Ancak onu *femme fatale* olarak tanımlayan bu özellikler, bireysel bir kimlik olmanın ötesinde ataerkil zihniyetin kadınlara biçtiği rollerden kaynaklanır. Namık Kemal, kendi döneminin ahlak anlayışı doğrultusunda, Mehpeyker'i ahlaki çöküşün bir temsilcisi olarak resmederken, bu karakteri toplumsal normlara ve erkek egemen düzenin beklentilerine aykırı bir kadın olarak konumlandırır. Bu bağlamda, Mehpeyker'in *femme fatale* kimliği, bireysel özgürlük arayışından çok, erkek egemen bir toplumun kadını sınırlayıcı bakış açısının bir yansımasıdır. Mehpeyker'in trajik yazgısı, yalnızca çevresine değil, kendisine de zarar veren bir figür olarak onu güçlü ve aynı zamanda trajik bir temsile dönüştürür. Böylece, *femme fatale* karakterler, bir yandan toplumsal düzene meydan okurken, diğer yandan bu düzenin dayattığı kurallarla şekillenir ve sonunda bu kuralların kurbanı olurlar.

3.2.2. Femme Fragile Karakterin İncelenmesi

Kadın karakterlerin edebiyat ve sanat dünyasında temsil edilmiş biçimleri, toplumsal cinsiyet normlarının ve dönemin kültürel dinamiklerinin bir yansımasıdır. Bu bağlamda, *femme fragile* imgesi, kırılabilirliği, pasifliği ve toplumsal beklentilere uyumu simgeleyen kadın figürlerini tanımlar. *Femme fragile*, özellikle XIX. yüzyılın sonlarında, Viktorya dönemi ve “fin-de-siècle” (*yüzyılın sonu*) edebiyatında belirginleşen bir temsiliyet biçimi olarak dikkat çeker (Adley, 2013; Harrison, 2023). Viktorya dönemi (1837-1901), Kraliçe Victoria'nın İngiltere tahtında olduğu yıllarda, toplumsal düzenin katı ahlaki kurallarla şekillendiği ve kadınların itaate dayalı bir yaşam tarzına sıkı sıkıya bağlandığı bir dönemdir. Bu yıllarda kadınlar, aile ve toplum içinde “melek” olarak idealize edilirken, kırılabilirlik ve fedakârlık gibi özellikler onların temel erdemleri olarak görülür. “Fin-de-siècle” ise XIX. yüzyılın sonlarıyla XX. yüzyılın başlangıcını kapsayan ve moderniteye geçiş sürecini temsil eden bir kültürel ve edebi akımı ifade eder. Bu dönemde, toplumsal dönüşümler ve bireyin modern dünyadaki yerini sorgulayan temalar öne çıkar. Ancak kadınların temsiliyetinde, geleneksel normlara bağlı kırılabilirlik imgeleri hâlâ güçlü bir şekilde varlığını sürdürür. Kadın, bu dönemde genellikle fiziksel zayıflık, hastalık ya da duygusal çöküntüyle ilişkilendirilir ve bu imgeler aracılığıyla toplumsal rolü sınırlandırılır. Bu iki dönemin ortak etkisiyle şekillenen *femme fragile* imgesi, kadınların toplumsal ve fiziksel olarak bağımlı bir figür olarak resmeder ve onların güçlü bireyler olarak varlık göstermelerini engelleyen bir yapı sunar. Namık Kemal'in *İntibah* adlı eserinde Dilaşub karakteri, bu imgenin Türk edebiyatındaki örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Dilaşub'un hem fiziksel hem de duygusal kırılabilirliği, *femme fragile* anlayışı çerçevesinde analiz edildiğinde, dönemin toplumsal yapısının ve cinsiyet rollerinin eleştirisine kapı aralamaktadır.

Femme fragile imgesi, kırılabilir, narin ve hassas bir kadın figürünü ifade etmenin yanı sıra, bir erkeğin arzusuna ve himayesine tabi olmayı içselleştiren bir kadınlık temsiliyetini de barındırır (Adley, 2013:13). Bu bağlamda, romandaki Dilaşub karakteri, *femme fragile* bağlamında incelenebilecek bir figür olarak karşımıza çıkar. Dilaşub'un bu şekilde konumlandırılması, yalnızca onun bireysel özelliklerinin yanı sıra çevresindeki kadınların bile bu temsiliyeti destekleyen davranışlarıyla ilişkilidir. Fatma Hanım'ın Ali Bey için uygun bir eş arayışında gösterdiği titizlik, kadının toplumsal rolünün erkek arzularına hizmet eden bir nesneye dönüştürülme sürecini gözler önüne serer:

“Hanımefendi için işin yapılmasında yalnız bir güçlük kalmıştı, o da Bey'in meyledebileceği güzelliğin saptanmasıydı. Sonunda yahtya gelen çocukların bazılarına gösterdiği sevgiden, bilgece keşiflerden sayılabilecek bir anne dikkatiyle sonuç çıkararak iki üç gün sabahtan akşama kadar ev ev dolaşıktan ve paraca pek büyük fedakârlık ettikten sonra Dilaşub adında arzusuna uygun bir kız bulabildi” (Kemal, 2018:67).

Tanpınar (2019), Dilaşub'un Mehpeyker'in karşısına, fuşun karşısında temizliği temsil eden bir figür olarak çıkarıldığını ifade eder. Ancak, ahlaki karşılaştırmaları ve dış görünüşteki farklılıkları bir kenara bıraktığımızda, Dilaşub'un aslında Mehpeyker'in bir devamı gibi görüldüğünü belirtir. Bu yorum, Dilaşub'un Mehpeyker ile bir karşıtlık yaratmak için tasarlandığını, ancak aynı zamanda onunla bir tür süreklilik ilişkisi taşıdığını da gösterir. Dilaşub'un *femme fragile* olarak temsil edilmesi, yalnızca onun hassas ve erkeğe bağımlı karakterini değil, aynı zamanda Mehpeyker gibi *femme fatale* karakterlere karşı ahlaki bir panzehir olarak kurgulanmasını da içerir. Dilaşub, bir tarafta idealize edilen kırılğan kadınlığın simgesi olarak yer alırken, diğer tarafta Mehpeyker'in temsil ettiği tehlikeli kadın imgesine zıt bir karakter olarak sunulur. Bu durum, kadın karakterlerin edebi temsillerinde ahlaki ikiliklerin nasıl işlendiğine ve bu ikiliklerin erkek bakış açısıyla kadınların toplumsal rollerini nasıl sınırladığına dikkat çeker. Fatma Hanım'ın, Ali Bey'in ilgisini çekebilecek güzellik ve erdemlerin belirlenmesi için gösterdiği özen, kadının toplumdaki işlevinin erkek arzularına hizmet eden estetik standartlarla tanımlandığını açıkça ortaya koyar. Bu standartların, bir başka kadın tarafından dahi titizlikle gözlemlenmesi, dönemin toplumsal yapısındaki cinsiyetçi anlayışın derinliğini gösterir. Fatma Hanım'ın Dilaşub'u bir bireyden ziyade, oğlunun beğenisine sunulacak estetik bir nesne olarak değerlendirmesi, kadınların toplumsal rollerinin erkeklerin taleplerine göre şekillendiği bir düzeni yansıtır. Dilaşub'un seçim sürecinde sergilenen anne dikkati, bu kırılğanlığın ve güzelliğin dikkatle gözlemlenip sunulmasını ifade ederken, kadınlığın toplumda estetik ve ahlaki bir nesneye indirgenmesine de işaret eder. Fatma Hanım'ın Dilaşub hakkında yaptığı, “çok güzel, terbiyeli, iyi piyano çalıyor, güzel sesi var, iğne işlerinde Avrupa kızları kadar yetenekli, tabiatı melek” gibi övgüler, dönemin ideal genç kız tipine ait özellikleri öne çıkarır. Bu sözler, yalnızca fiziksel güzelliği değil, sanat ve ev işleri konusundaki becerileri de idealize edilen kadın nitelikleri olarak sunar. Ancak bu övgüler, Dilaşub'un bireysel bir

kimlikten ziyade, erkeklerin arzularına uygun bir “kusursuz eş” olarak tasarlandığını açıkça ortaya koyar (Has-Er, 2000:18). Bu bağlamda, Dilaşub’un *femme fragile* olarak konumlandırılması, güzellik, kırılganlık ve bağımlılık arasındaki bağları gözler önüne serer. Kadınların bu şekilde estetik ve ahlaki bir nesne olarak sunulması, toplumsal düzende bireysel kimliklerinden ziyade, bir erkeğin ihtiyaçlarını karşılamak üzere tanımlanan bir role sıkıştırılmalarını destekler. Bu durum, dönemin cinsiyetçi yapısına eleştirel bir bakış sunar ve kadın karakterlerin edebi temsillerindeki sınırlamaları anlamak için önemli bir çerçeve oluşturur. *Femme fragile* hem fiziksel kırılganlığı hem de duygusal olarak bir erkeğin koruyucu gölgesi altında yaşama gerekliliğini vurgulayan bir kadın idealini tanımlar (Adley, 2013; Harrison, 2023). Dilaşub’un tasvirinde, kırılganlık ve narinlik estetik bir mükemmeliyetle birleşmiş, onun güzelliği adeta doğaüstü bir düzeyde yüceltilmiştir. Bu tasvir, Dilaşub’un ulaşılmaz ve korunması gereken bir mücevher olarak idealize edildiğini açıkça gösterir. Ancak Tanpınar’a göre, tüm çabalara rağmen Dilaşub silik bir karakter olarak kalır. Kendi başına bir kişiliği yoktur; onun varlığı yalnızca Mehpeyker’in karşısına, fuhşun karşısında temizliği temsil eden bir figür olarak çıkarılmak için kurgulanmıştır. Hepsi bundan ibarettir (Tanpınar, 2019:398). Dilaşub’un böylesine pasif bir şekilde konumlandırılması, onun bireysel bir kimlikten yoksun bırakılarak yalnızca idealize edilen bir *femme fragile* karakteri olarak sunulduğunu gösterir. Bu durum, Dilaşub’un güzelliği ve narinliği üzerinden tanımlanan bir nesneye indirgenmesini desteklerken, aynı zamanda dönemin kadın temsilindeki sınırlayıcı anlayışlarını da ele verir:

“Dilaşub'un saçları sırma gibi parlak sarı, alını vicdan temizliğini yansıtan bir ayna denecek surette duru beyaz, kaşları zülfüne oranla biraz kumrala dönük ve biraz kalın olmakla birlikte biraz da kavisli, gözleri hafif mavi ve son derece sevda uyandıracak kadar mahmur; yüzü aşıkane bir soluk beyaz üzerine parlak gül pembeliğine yakın bir renkle süslü, burnunun rengindeki saflıkla uyumlu güzellik açılmasına bir gün kalmış bir zambak goncasına benzer, dudaklarının gerek inceliği ve gerek pembeliğinin parlaklığı birbirine sarılmış iki gül yaprağım andırırdı” (Kemal, 2018:68).

Saçlarının sırma gibi parlak sarı olması, alınının “vicdan temizliği” ile ilişkilendirilmesi ve vücudunun ince ama zarif bir temizlikle kaplı oluşu gibi detaylar,

Dilaşub'un hem fiziksel hem de ahlaki bir saflık timsali olarak sunulduğunu göstermektedir. Bu fiziksel özellikler, onun bir erkek için idealize edilmiş bir sevgi nesnesi olmasını sağlarken, bireysel bir kimlik ya da özgür bir irade sergilemesine alan bırakmaz. Dilaşub'un narin belinden zarif parmaklarına kadar her ayrıntıda dikkat çeken incelik ve uyum, onun fiziksel olarak korunmaya muhtaç olduğu izlenimini yaratır:

“Dudaklarının arasından inci dişleri çiğ damlası gibi görünür, çenesi daha yaprakları dağılmamış bir beyaz katmer gül sanılırdı. Hele gerdanı ... Şeffaflığından dolayı damarlarının dışarıya yansıyan hoş rengiyle o kadar parlardı ki ayın görünen yuvarlaklığı dörtgen biçimine girse ancak bunun eşdeğeri olabilirdi. Boyu bir kadına yakışacak kadar uzun ve her erkeği kendisine bağlayacak mertebede narin, beli on iki yaşında bir çocuğun koluyla tamamen kucaklanacak kadar inceydi. Durum böyleyken baştan ayağa vücudu hafif bir semizlikle kaplı olarak, göğsüyle omuzlarının birleşme yerinde bile büyücek kemik eseri görünmez, nazik parmaklarının her boğumuna iri bir inci tanesi sığabilirdi” (Kemal, 2018:68)

Pasajdaki tasvir, Dilaşub'un hem fiziksel özelliklerinin erkek arzusu etrafında şekillendiğini hem de onun kırılğan, saf ve savunmasız bir figür olarak idealize edildiğini gösterir. *Femme fragile* bağlamında Dilaşub, fiziksel olarak büyüleyici, ancak bu büyüleyiciliği kadar savunmasız ve himayeye ihtiyaç duyan bir kadın imgesidir. Onun fiziksel güzelliğinin ince detaylarla yüceltilmesi, kadının bedenini bir estetik obje ve bir erkeğin arzusuna hitap eden bir nesne olarak sunar. Böylece, Dilaşub'un kırılğanlığı ve narinliği hem fiziksel hem de toplumsal bir boyutta *femme fragile* imgesinin somutlaşmış hali olarak metinde belirginleşir.

Dilaşub'un Ali Bey için “alındığını” bilmesi ve bunun getirdiği kabullenmişlik, onu, kendi iradesi ve arzuları üzerinden değil, başkalarının belirlediği bir rol içinde var olan bir kadın figürü olarak tanımlar. *Femme fragile* bağlamında, Dilaşub'un Ali Bey'e duyduğu hayranlık ve ona yüklediği duygusal anlam, onun kırılğan, bağımlı ve erkeğin onayına bağlı bir varlık olarak resmedilmesini güçlendirir:

“Dilaşub'a gelince, Ali Bey için alındığımı ilk günden bilir ve kendisini evlat gibi büyütmüş eski hanımının ağzından "Beyefendinin ne kadar güzel ne kadar terbiyeli ne kadar insanıyetli olduğunu bilmeseydim

Dilaşub'u vermeye kıyamazdım" sözlerini işittiği için geleceğine fazlaca güvenirdi. Ali Bey'in ise evine geldiği zaman içki mahmurluğu, eğlence yorgunluğu, uykusuzluk zaafıyla yüzüne yapışan hafif solukluk, gözlerini istila eden az mahmurluk doğal halinde bile Mehpeyker gibi bir işveliye huzursuz bırakan güzelliğine hüznü, sevdalı bir hal vermişti". (Kemal, 2018:82).

Dilaşub'un, Ali Bey'in hafif solukluk ve hüznü, sevdalı ifadelerle tasvir edilen fiziksel görünümünden etkilenecek ona duyduğu derin hayranlık, *femme fragile* kadın karakterlerinin erkeğin gücüne veya cazibesine teslim olma eğilimini yansıtır. Ali Bey'in doğrudan iltifat etmemesi, hatta zaman zaman soğuk davranması bile, Dilaşub'un umutlarının azalmasına neden olmaz; aksine, onun dikkatini kazanma arzusunun daha da yoğunlaştırır. Bu durum, *femme fragile* kadın karakterlerinin, erkeğin dikkatini ve sevgisini elde etmeyi hayatlarının anlamı olarak görmeleriyle uyumludur (Harrison, 2023:16,17). İngiliz feminist yazar Virginia Woolf, kadınların toplumsal rollerle tanımlandığında, bu rolleri içselleştirerek kendi benliklerini ve özgürlüklerini kaybetme riskine dikkat çeker (Woolf, 2024:79). Woolf'a göre, bu durum bireyin öznel varlığını gölgeler. Dilaşub'un Ali Bey'in ilgisini kazanma çabası da onun kimliğini tamamen bir erkek figürüne bağımlı hale getiren bir sürecin parçasıdır. Kendi mutluluğunu Ali Bey'e bağlaması, onun bağımlılıkla şekillenen bir mutluluk arayışını ortaya koyar. Simone de Beauvoir (2022), kadınların bu tür ilişkilerde kendi hayatlarını yaratmak yerine, başkalarının hayatına tutunmayı seçtiklerini söyler. Ona göre, bir kadın mutluluğunu bir erkeğin ona verdiği değer üzerinden tanımladığında, yalnızca kişisel özgürlüğünü değil, toplumsal bağımsızlığını da kaybeder:

"Zavallı kız bir iki kez ancak yüzüne bakabildiği halde birkaç saat yüzünün çekici yerlerinin her birini ayrı ayrı hayalinden geçirmekle dünyada mutluluk varsa Bey'in iltifat gülüşünde bulabileceğine yürekte karar vermişti. Bey tarafından birkaç kez nail olduğu dikkatli bakışlar ise kalbinde birer ilgi müjdesi görüldüğü gibi, o gece uğradığı soğuk davranışı bazen Bey'in utanmasına, bazen annesinin amacından henüz haberdar olmamış olabilmesine yorarak gönlünde henüz meydana gelmeye başlamış olan mutluluk umudu zerre kadar eksilmemiş, tersine beklemeyi kendisine zevk edinmişti"(Kemal, 2018:82)

Ali Bey'in ilgisinin Dilaşub'un gözünde ilgi müjdesi olarak algılanması, bu kırılğan kadın figürünün, erkeğin pasif bakışıyla bile kendi hayatında anlam ve değer bulmaya çalıştığını ortaya koyar. Janet Wolff, kadınların bu tür temsilini "pasif bir varlıkta yüceltilmiş anlam arayışı" olarak değerlendirir ve bunun, kadının toplumsal ve bireysel kimliğini sınırlayan bir araç olduğunu ifade eder (Wolff, 1991:43).

Femme fragile karakteri, fiziksel narinlik, güzellik, kendini feda eden ve özsaygısını bir erkeğin duygusal memnuniyetine adanmış bir kişilik yapısıyla tanımlanır (Adley, 2013; Harrison, 2023). Dilaşub'un sözleri, bu bağlamda onun hem kırılğanlığını hem de kendi mutluluğunu tamamen başkalarının mutluluğuna tabi kılan bir özveriyi temsil ettiğini açıkça ortaya koyar:

"Dilaşub büyük bir telaşla "Allah canımı alaydı da ayağımı bu konaktan içeri atmasaydım. Beyefendiye güvenmenize neden olduğum halde yine hakkımda bu kadar iltifat ediyorsunuz. Talihsizliğim, uğursuzluğum efendilerime dokundu. Aradan ben kalkarsam yine eski sevginiz elbette tazeleşir. Bunun için ölmem gerekirse Allah bilir ona da razıyım. Tek cariyenizi gözünüzün önünden defediniz" karşılığını verdi" (Kemal, 2018:83).

Dilaşub'un talihsizlik ve uğursuzluk gibi kavramlarla kendini tanımlaması, onun bireysel bir değer veya kimlik taşımaktan ziyade, ilişkilerinde başarısız olduğu varsayılan yönleriyle kendini değerlendirdiğini gösterir. Bu tür bir öz-küçültme, *femme fragile* karakterinin sıkça sergilediği bir özellik olup, kendi varlığını bir sorun kaynağı olarak algılamasına dayanır (Frey, 2023). Dilaşub'un, efendilerinin sevgisini yeniden inşa etmek için aradan çekilmeyi ve hatta ölümü göze alması, bu kırılğan kadın figürünün kendini feda etme arzusu ile erkeğin mutluluğuna duyduğu aşırı bağımlılığı ortaya koyar. Julia Kristeva, kadınların kendilerini feda ederek erkeklerin mutluluğunu önceliklendirdiği durumları değerlendirirken, kadının kendi varlığını yalnızca hizmet etmekle tanımladığı anda öznel benliğinden vazgeçtiğini ve bu fedakârlığın kırılğanlığını daha da artırdığını vurgular (Kristeva, 2009:269). Dilaşub'un, "talihsizlik" ve "uğursuzluk" gibi söylemlerle kendisini tanımlaması, *femme fragile* karakterlerin kendi varoluşlarını sorgulayan ve zayıf bir kişilik yapısını yansıtan özellikleriyle uyumludur. Dilaşub'un, kendisine olan ilgiyi fark ettiğinde mahcubiyet ve mutluluk arasında gidip gelmesi, onun bağımlı ve hassas bir karaktere sahip olduğunu gösterir. Adley, *femme fragile*

karakterlerin kırılğanlıklarıyla erkeklerin koruma ve şefkat gösterme arzularını uyandırdığını belirtir (Adley, 2013:14). Bu figürlerin duygusal yapısı, pasif bir şekilde mutluluk aramaya dayanır. Dilaşub'un, baygınlıktan ayıldığında hanımefendinin ilgisini görmesi, kendisini bir sevgi nesnesi olarak yüceltmesine ve varoluşunu tamamen başkalarının hizmet ve ilgisine dayandırmasına neden olur. Simone de Beauvoir, bu tür kadın figürlerinin, kendi değerlerini ancak erkeklerin ilgisi ve koruması üzerinden tanımladıklarında, özgürlüklerini kaybettiğini ve varoluşlarının erkeğe bağımlı hale geldiğini ifade eder (Beauvoir, 2022b::415). Dilaşub'un, efendisinin kendisini sevdiğini ve değer verdiğini düşündüğü anda bunu, itaat ve özveri bağlamında değerlendirmesi, onun sevgi anlayışının tamamen başkalarının davranışlarına bağlı olduğunu açıkça gösterir. Janet Wolff, kadınların başkalarının mutluluğunu kendi varoluşlarının önüne koymasının, toplumsal düzenin kadınlara pasif bir rol dayatmasının bir sonucu olduğunu ifade eder (Wolff, 1991:69).

Dilaşub'un güzelliği betimlemelerle yüceltilir. Bu, onun duygusal hallerinin bile estetik bir boyutta ele alındığını ve güzelliğinin kırılğanlığı ile desteklenen bir değer olarak sunulduğunu gösterir:

“Bir on dakika kadar uğraştıktan sonra Dilaşub gözlerini açtı. Durumunu ve hanımının cariye gibi çevresinde dolaştığını görünce bir yandan sevgisinin sırlarını böyle bir tahammülsüzlükle meydana attığını, bir yandan da efendisinin kendisini bayağı hizmetinde bulunacak kadar sevdiğini düşündü. Gül cemaline mahcubiyet pembeliğiyle sevinç parlaklığından oluşan bir hoşluk geldi ki seyri elmas üzerinde renkler saçmaya başlamış parlaklık gibi bakan gözleri kamaştırır” (Kemal, 2018:84).

“Elmas üzerinde renkler saçmaya başlamış parlaklık” benzetmesi, onun fiziksel cazibesinin adeta bir sanat eseri gibi hayranlık uyandıran bir niteliğe sahip olduğunu ima eder. Bu durum, *femme fragile* karakterin duygusal bağımlılık, itaatkarlık ve estetik bir nesne olarak konumlandırıldığını ortaya koyar.

Dilaşub'un davranışları ve duygusal tepkileri üzerinden *femme fragile* imgesinin toplumsal ve bireysel düzeyde inşası ortaya konulmaktadır. Dilaşub'un hanımefendinin ayaklarına sarılma gibi telaşlı bir harekette bulunması, onun duygusal yoğunluğunu ve kendini ifade etme biçimindeki aşırı hassasiyeti yansıtır:

“Dilaşub yine kendisini tutamayıp hanımefendinin ayaklarına sarılacak gibi birtakım telaşlı hareketlerde bulunmuş ve hemen aklı başına gelmişti. Ettiği hafiflikten son derece utanarak ağlamaya başlamıştı” (Kemal, 2018:87).

Ancak hemen ardından aklının başına gelmesi ve bu davranışı hafiflik olarak nitelendirmesi, onun toplumsal normlara ve kadınlık rollerine içselleştirilmiş bir şekilde bağlı olduğunu gösterir. Bu içselleştirme, *femme fragile* karakterinin en belirgin özelliklerinden biri olan kendini eleştirme ve utanç duygusu ile bütünleşir (Adley, 2013; Harrison, 2023). Dilaşub’un, bu davranışı toplumsal normlara aykırı bulması ve kendini eleştirmesi, onun kadınlık kimliğini çevresinin belirlediği standartlar çerçevesinde değerlendirdiğini ortaya koyar. Dilaşub’un hareketlerini kontrol edememesi ve ardından utançla ağlamaya başlaması, onun duygusal kırılma ve kendini sürekli olarak bir otorite figürüne (bu durumda hanımefendiye) bağlı hissetmesinin bir göstergesidir. Julia Kristeva, duygusal taşkınlıkların, toplumsal kuralların bireyin benliği üzerindeki baskısıyla bağlantılı olduğunu ifade eder (Kristeva, 2009:82). Kristeva’ya göre, kadınlar, toplumsal beklentilerle uyumlu olmayan duygularını bastırarak kendilerini normlara uygun bir çerçeveye oturtmaya çalışır. Bu hem bir boyun eğme hem de kendini değersizleştirme biçimidir. *Femme fragile* karakterleri genellikle duygusal taşkınlıklar yaşar, ancak bu taşkınlıkları hemen bastırarak kendi davranışlarını normlara uygun hale getirmeye çalışır (Frey, 2023). Dilaşub’un hafiflik ifadesini kullanarak kendini yargılaması, onun kendine dönük eleştirel bir bakış geliştirdiğini ve bu eleştirinin toplumsal beklentilerle şekillendiğini göstermektedir. Simone de Beauvoir (2022), bu tür kadın karakterlerin kendi öz benliklerini değil, toplumun onlara biçtiği rolleri önceliklendirdiğini ve bu süreçte kendi değerlerini sorgulamak yerine, toplumsal normlara uyum sağlamayı tercih ettiklerini vurgular. Bu sahnede ağlama, sadece bir utanç ifadesi değil, kendi değersizliğini kabullenme ve otorite figürüne boyun eğme isteğinin bir dışavurumu olarak okunabilir. Dilaşub, hanımefendinin otoritesi karşısında kendi konumunu sorgulamak yerine, kendini daha da küçük ve önemsiz hissetmektedir. Janet Wolff, bu tür kadın karakterlerin toplumsal konumlarını, kadının kendini tanımlaması, yalnızca başkalarının ona biçtiği anlamlarla gerçekleştirmesi olarak ifade eder (Wolff, 1991:130). Bu süreçte, kadın kendi öz benliğini değil, başkalarının gözünde var olan bir nesneyi inşa eder. Dilaşub’un bireyselliğini tamamen erkeğe veya daha güçlü bir figüre

bağımlı bir çerçevede görmeye devam etmesi, onun *femme fragile* imgesinin temel özelliklerini taşımaya devam ettiğini açıkça göstermektedir.

Femme fragile imgesinin hem kadın karakterler üzerinde hem de erkek karakterlerin dönüşümünde de önemli bir etkisi vardır. Dilaşub'un varlığı, Ali Bey'in yaşamında belirgin bir değişim yaratır, onun terk edilmiş eğlence yaşamından temiz bir sevgiye ve üretken bir çabaya yönelmesine olanak sağlar:

“Sanki Dilaşub varlığına başka bir ruh eklemişti, sanki kalbinde olan aşk şimşegiyle duyu organlarının her birinde bir aşk güneşi doğmuştu”
(Kemal, 2018:88).

Bu bağlamda, Dilaşub'un *femme fragile* kimliği, kırılganlık ve bağımlılık özellikleri ile değil, erkeğin ruhsal ve duygusal dünyasını yeniden şekillendiren bir “ilham kaynağı” işleviyle de anlam kazanmaktadır. Ali Bey'in dönüşümü, Dilaşub'un fiziksel ve duygusal varlığının, erkeğin yaşamına yeni bir düzen ve anlam kattığını göstermektedir. “Dilaşub varlığına başka bir ruh eklemişti” ifadesi, kadının, *femme fragile* özellikleriyle erkeğin içsel ve dışsal dünyasında bir tamamlayıcı unsur olarak konumlandırıldığını ortaya koyar. Bu tamamlayıcı rol, Dilaşub'un bireyselliğini gölgelerken, onu Ali Bey'in ruhsal gelişimi için bir araç olarak yüceltir. Kadın burada bir birey olmaktan çok, bir erkeğin hayatına düzen, anlam ve estetik bir değer katan bir figür haline gelir. Pasajda, Ali Bey'in çalışma çabası ve becerisinin artışı, onun aşk sayesinde motive olduğunu ve sevginin erkeğin duyu organlarında adeta bir yenilenme sağladığını ifade eder. Bu, dönemin toplumsal dinamiklerinde sevginin bir erkek için hem ahlaki hem de pratik bir yeniden doğuş aracı olarak değerlendirildiğini gösterir. Ancak bu yeniden doğuş, kadının kırılgan, ilham veren ve kendini adanmış özellikleriyle mümkün hale gelir. Dolayısıyla, *femme fragile* Dilaşub, erkeğin manevi dönüşümünün merkezinde yer alırken, kendi bireysel varoluşundan ziyade, başkalarının hayatına etkisi üzerinden anlam kazanır.

Eserde, *femme fragile* imgesinin temel öğelerinden biri olan kendini feda etme ve bireysel varoluşun tamamen başkalarının mutluluğu veya iyiliği için anlam kazanması (Adley, 2013; Harrison, 2023) temaları güçlü bir şekilde yansıtılır:

“Gözünde bu kadar değersiz olan bir hayatın haksız yere gördüğü vefasızlıklarıyla birlikte yine bir kılını dünyadaki her şeyden değerli bildiği sevgilisi adına, özellikle onun varlığını korumak uğruna feda

edilmesini kendi için meydana gelmesi düşünülemez kadar yüce bir mutluluk görmüştü” (Kemal, 2018:127).

Dilaşub’un kendi hayatını değersiz olarak görmesi, bir insan olarak değil, köle olarak yaşadığı dönemin toplumsal algılarıyla şekillenir. O dönemde bir kölenin yaşamının önemsiz ve harcanabilir sayılması, Dilaşub’un da kendi varlığını değersizleştirmesine yol açmıştır. Kölelik, sadece ekonomik ve sosyal bir statüyü değil, bireyin kendine dair algısını da biçimlendirir. Dilaşub, bu sistemin dayattığı değersizlik algısını öylesine içselleştirmektedir ki, sevgilisi adına hayatını feda etmenin ona yüce bir mutluluk vermesi, kendi varoluşunu tamamen başkalarının ihtiyaç ve arzularına bağladığını gösterir. Bu durum, *femme fragile* kimliğinin temel özelliklerinden biri olan, bireyin kendi benliğini reddetmesi ve varoluşunu tamamen başkalarının mutluluğuna hizmet etmeye adanması ile doğrudan ilişkilidir (Adley, 2013; Harrison, 2023). Dilaşub’un kırılabilirliği, yalnızca duygusal bir durum değil, kölelik düzeninin yarattığı toplumsal ve psikolojik baskıların bir sonucudur. Julia Kristeva, bu tür bir teslimiyetin toplumsal normlarla desteklendiğini, kadının kendi benliğini feda etmesinin, yalnızca bireysel bir fedakârlık olmanın ötesinde toplumsal yapının kadını pasifleştirme stratejisinin bir parçası olduğunu ifade eder (Kristeva, 2009:83). Böylece Dilaşub’un *femme fragile* olarak inşa edilmesi, yalnızca bireysel bir anlatı olmanın ötesinde, dönemin ataerkil ve hiyerarşik yapılarının kadın üzerindeki etkilerinin çarpıcı bir örneği olarak karşımıza çıkar.

Dilaşub’un sevgilisinin bir kılımı bile dünyadaki her şeyden değerli görmesi, onun aşk nesnesi karşısında kendi değer algısını tamamen kaybettiğini ve bu algıyı sevgilisinin varlığına tabi kıldığını gösterir. Bu hem duygusal hem de varoluşsal bir teslimiyettir. Simone de Beauvoir'a (2022) göre, *femme fragile* karakterler, sevdikleri erkeğin gözünde değerli olmak için her şeyi feda ederler. Bu kadınlar, mutluluklarını ve varoluşlarını tamamen erkeğin sevgisine ve onayına bağlarlar. Beauvoir, bu durumu, kadının erkeğe olan aşırı bağlılığı olarak tanımlar (Beauvoir, 2022b:371). Dilaşub’un sevgilisinin varlığını koruma uğruna hayatını feda etmeyi yüceltilmiş bir mutluluk olarak değerlendirmesi, kadının özverili bir şekilde başkalarına adanmış bir yaşamı idealize eden toplumsal ve kültürel normlara sıkı sıkıya bağlı olduğunu ortaya koyar. Ayrıca, bu fedakarlığın haksız yere gördüğü vefasızlıklarla gelmesi, Dilaşub’un aşkı koşulsuz bir şekilde yüceltme eğilimini ve kendi çektiği acıları dahi bu aşkın bir parçası olarak kabullendiğini gösterir. Amerikalı yazar Barbara Welter, kadınların fedakarlığa dayalı bu

idealizasyonunu “Gerçek Kadınlık” (*True Womanhood*) kavramıyla değerlendirerek, kadının acı çekme ve özveri üzerinden tanımlanan bir mutluluk anlayışını içselleştirdiğini belirtir (Welter, 1966:151) Bu, *femme fragile* karakterlerinin sıkça karşılaşılan bir özelliği olup, duygusal bağılıklarını mantıksal bir sorgulama veya kendilerini koruma refleksiyle değil, tamamen teslimiyetçi bir anlayışla ele aldıklarını ifade eder. Dilaşub’un hayatının bu şekilde bir özveri nesnesine dönüştürülmesi, onun bireysel bir özne olmaktan çok, erkeğin varlığına anlam kazandıran bir araç olarak görüldüğünü de vurgular. Janet Wolff bu durumu, kadın kimliğinin, bireysel bir varoluştan ziyade başkalarının ihtiyaçlarına hizmet eden bir araca indirgenmesi olarak tanımlar ve *femme fragile* karakterlerin toplumsal rollerinin bu ekseninde şekillendiğine işaret eder (Wolff, 1991:126,132).

Femme fragile karakteri eserin sonunda doruk noktasına ulaşır ve kendini tamamen feda eden bir kadın figürünü yansıtır. Dilaşub’un Ali Bey’e son sözleri, onun kendi varlığını tamamen sevgilisinin mutluluğuna ve iyiliğine adanmış, bireysel arzularını ve yaşamını bu amaca feda etmiş bir kadın olduğunu açıkça ortaya koyar. Onun sevgiye dayalı özverisi, *femme fragile* kimliğinin temel unsurlarından olan teslimiyet, kendini hiçe sayma ve sadakate dayalı bir yaşam anlayışının somutlaşmış halidir:

“Sonunda Bey’in çeneleri kilitlenerek bayılmak üzere bulunduğunu görünce tamamen yok olmak üzere olan yaşama gücünde son bir heyecan daha meydana geldi. Bey’in boynuna sarıldı: “Ah! Ben kimim ki size acıyacağım? Sizden ayrılıp da ölmediğim meğer yolunuza can vermek içinmiş. Ben sizin için ölüyorum, siz de sadakatimi bildiniz de başucumda ağlıyorsunuz, değil mi? Allah aşkına bana acımayınız. Bin yıl yatağınızda yatmış olsaydım şöylece kucağınıza yaslanıp ahirete gitmekten büyük yine dünyada bir lezzet bulamazdım. Bana helal ediniz. Allah ömrünüze bereket versin. Allah sizi bir daha böyle belalara düşürmesin” (Kemal, 2018:131, 132).

Dilaşub’un “Ali Bey için öldüğünü” ifade etmesi, onun yaşamını Ali Bey’in varlığına anlam kazandıran bir araç olarak gördüğünü yansıtır. Kendi hayatının değersizliğini kabullenirken, ölümünü bile sevgilisinin yanında olmanın bir uzantısı olarak yüceltir. Özellikle, “bu şekilde cennete gitmenin büyük bir lezzet” olduğunu söylemesi, onun sevgi nesnesiyle birleşmeyi fiziksel varoluşunun ötesinde, ruhsal bir tatminin zirvesi olarak gördüğünü ortaya koyar. Bu bakış açısı, *femme fragile* imgesinin özünü oluşturan,

duygusal bağıllıkta mutlak bir teslimiyeti ve sevgilinin varlığına duyulan bağıllığı somutlaştırır. Dilaşub'un fedakarlığı sadece duygusal değil, metafizik bir boyuta da taşınır. Bey'in ömrü için "Allah'tan bereket istemesi" belaların ondan uzak olmasını dilemesi, onun sevgilisine olan bağıllığını aşkın bir düzeye çıkardığını ve kendi ölümünü bile bir nimet olarak kabul ettiğini gösterir. Bu, onun sadakatini ve kendini adama isteğini ilahi bir çerçeveye yerleştirir, böylece fedakarlığını daha da anlamlı ve kutsal hale getirir. Dilaşub'un Ali Bey'e olan sevgisi ve sadakati, onun kişisel iradesini tamamen siler ve varlığını bir erkeğin mutluluğu ve iyiliği uğruna şekillendirir. Bu, *femme fragile* karakterinin toplumsal ve kültürel bağlamını vurgular; kadın, kendi bireyselliği olmadan, yalnızca sevgi nesnesiyle olan ilişkisi içinde tanımlanır (Adley, 2013:21). Dilaşub'un ölümü hem trajik bir özveri hem de bir kadının erkeği için kendini feda etme idealinin uç noktasıdır:

"Bağda kalanları aramak için dönüp odaya girdikleri zaman Dilaşub'un ölüm acıları arasında Bey'in paltosundan sıyrılmış; dağınık saçları, soluk yüzü pencereden vuran ay ışığında bir garip güzellik bağlamış, mazlumluk gibi hüznü bir halde ışıklar içinde yatıyor"
(Kemal, 2018:135).

Pasajdaki betimleme, *femme fragile* karakterin trajik sonunu belirginleştiren bir sahneyi sunar ve bu karakterin edebiyat ve toplumsal bağlamdaki anlamlarını derinlemesine incelememize olanak sağlar. Dilaşub'un ölüm acıları arasında tasvir edilmesi, onun kırılma ve mazlumluk teması üzerinden şekillenen varoluşunun nihai bir göstergesidir. *Femme fragile*, genellikle masumiyet, güzellik ve hassasiyetle ilişkilendirilen, ancak bu özelliklerin onu felakete sürükleyen bir zayıflık olarak resmedildiği bir kadın imgesidir. Dilaşub'un ölümünün aktarıldığı bu sahne, onun fiziksel ve duygusal kırılmasının trajik bir doruk noktasına ulaşmasını simgeler. "Bey'in paltosundan sıyrılması ve dağınık saçlarının ay ışığında bir garip güzellik içinde" betimlenmesi, bu kırılmanın estetikleştirilmiş bir trajediye dönüştüğünü gösterir. Dilaşub'un savunmasız konumda ışıklar içinde yatması, onun bir nevi kutsallık atfedilen ama acizleştirilmiş bir karaktere indirgenmesine işaret eder. Bu sahne, *femme fragile* imgesinin klasik sonunu takip eder; kendi zayıflığı ya da başkalarının ona dayattığı şartlar nedeniyle kaçınılmaz bir biçimde yok olur (Adley, 2013; Harrison, 2023). Bu bağlamda, Dilaşub'un ölümü, onun varoluşunun erkek egemen bir bakış açısıyla ne kadar kırılma

ve geçici olarak algılandığını gözler önüne serer. “Ay ışığının vurduğu yüzü”, onun güzelliğini vurgularken, onun mazlumluk ve melankoli ile iç içe geçmiş kaderini de yansıtır. Bu estetikleştirilmiş ölüm sahnesi, *femme fragile* imgesinin yazgısına ilişkin ironiyi de barındırır: kadın, kırılabilirliği ve mazlumluğu nedeniyle hayatta kalamaz, ancak bu kırılabilirlik onu hem yücelten hem de mahveden unsurdur. Dolayısıyla, Dilaşub’un ölümü, yalnızca bireysel bir trajediyi değil, toplumsal cinsiyet rollerinin ve kadın temsillerinin edebiyatta nasıl kurgulandığına dair bir eleştiri olarak okunabilir. Bu eleştirel perspektif, metnin *femme fragile* imgesi üzerinden kadının toplumsal ve kültürel normlar tarafından güçsüz bırakılma durumunu anlamak açısından önemlidir. Özellikle Dilaşub’un kölelik statüsü, onun hem fiziksel hem de duygusal özgürlüğünü tamamen elinden alır ve onu kaderine boyun eğmeye zorlar. Kölelik, Dilaşub’un bir birey olmanın ötesinde bir kadın olarak toplumda alt sınıf bir figür hâline gelmesine neden olur. Bu durum, ataerkil zihniyetin kadına biçtiği rollerin belirgin bir yansımasıdır; kadın, erkek egemen bir düzende itaatkâr, edilgen ve kontrol altında tutulması gereken bir varlık olarak görülür. Dilaşub’un bu statüsü, onun hem ekonomik ve toplumsal bağımsızlığını hem de kendi yaşamı üzerindeki iradesini sınırlar. Kölelik kurumunun kadını tamamen pasif bir figüre dönüştürdüğü, onun en temel insani haklarından yoksun bırakılmasıyla daha da belirginleşir. Bu noktada, Dilaşub’un başına gelen her şeye razı olması, yalnızca bireysel bir trajedi değil, aynı zamanda ataerkil bir düzenin sistematik olarak kadını hangi yöntemlerle güçsüz kıldığının bir göstergesidir. Kadının özgürlüğünün elinden alınması ve yaşam üzerindeki kontrolünün erkeklerin insafına bırakılması, dönemin toplumsal düzenine dair derin bir eleştiri sunar.

Sonuç olarak, metin, bireysel düzeyde Dilaşub’un trajedisi üzerinden, toplumsal düzeyde ise ataerkil düzenin kadını nasıl bağımlı ve çaresiz bir konuma ittiğini sorgular. Bu eleştirel yaklaşım, kadınlık ve güçsüz bırakılma ilişkisinin tarihsel ve kültürel kökenlerini daha geniş bir bağlamda anlamaya olanak tanır.

3.3. STEPANİDA VE MEHPEYKER’İN FEMME FATALE KİMLİKLERİ: ŞEYTAN VE İNTİBAH ROMANLARINDA ORTAYA ÇIKAN PARALELLİKLER VE AYRIŞMALAR

Femme fatale, edebiyatta ve sanatta çoğu zaman erkeklerin ahlaki veya psikolojik çöküşüne neden olan büyüleyici ve tehlikeli kadın imgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu imge, genellikle erkek merkezli bir bakış açısından kadının erotik gücünü öne **çıkartır**

ve onu kaçınılmaz bir tehdit olarak niteler. Freudyen psikanalizde *femme fatale*, erkeğin bilinçaltı korkularını ve arzularını yansıtan bir imge olarak yer alır (Freud, 2022:32). Feminist eleştiriler ise bu imgenin, patriyarkal düzenin kadının öznelliğini bastırma çabasına hizmet ettiğini savunur (Irigaray, 2024:67).

Lev Tolstoy'un *Şeytan* ve Namık Kemal'in *İntibah* eserleri, toplumsal normları ve ahlaki çıkmazları sorgulayan iki büyük edebiyat eseridir. Bu metinlerdeki Stepanida ve Mehpeyker karakterleri, *femme fatale* imgesi çerçevesinde ele alındığında, her iki karakterin de erkek kahramanların hayatında tahripkâr bir rol oynadığı görülür. Ancak bu iki karakterin temsil ettikleri *femme fatale* tipi arasında farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklar, Stepanida ve Mehpeyker'in *femme fatale* imgesini, içinde buldukları toplumsal ve kültürel bağlamların etkisiyle farklı biçimlerde temsil ettiğini ortaya koyar. Her iki karakterin de erkek kahramanların trajedilerindeki rolü, *femme fatale* imgesinin bu bağlamlara özgü dinamikler üzerinden hangi açılardan şekillendiğini anlamak açısından önemli bir karşılaştırma zemini sunar. Her iki karakter de hikâyelerde erkek kahramanların trajik sonuna ve ahlaki çöküşüne neden olur. Stepanida, Tolstoy'un *Şeytan* öyküsünde Yevgeni İrtenyev'in ahlaki çıkmazını ve kendini kontrol edememe durumunu sembolize eder. Köylü bir kadın olarak tasvir edilen Stepanida, yalın bir fiziksel cazibeye sahiptir ve herhangi bir kurnaz ya da manipülatif davranış sergilememesine rağmen, erkek karakter üzerindeki etkisi çok büyüktür. Fiziksel çekiciliği, Yevgeni'nin ahlaki sınırlara olan zaafını ortaya çıkarır ve bu durum toplumsal normlarla çatışma yaratır. Mehpeyker ise Namık Kemal'in *İntibah* eserinde, daha karmaşık bir *femme fatale* imgesi sunar. Güzelliğinin yanında, zihinsel manipülasyon becerileriyle Ali Bey'i etkisi altına alır. Mehpeyker'in karakteri, Osmanlı toplumunun ahlaki yozlaşmasının vücut bulmuş hali olarak okunabilir. Onun cazibesi sadece fiziksel olmayıp, bilinçli bir strateji ve kontrol mekanizmasıyla tamamlanır. Mehpeyker'in hikâyedeki etkisi, erkek karakterin hem şehvet hem de maddi ve ahlaki yozlaşmayla olan ilişkisini derinleştirir. Tolstoy'un Stepanida'sı, *femme fatale* imgesini büyük ölçüde doğal cinsellik ve kontrol edilemez arzular üzerine kurar. Stepanida, herhangi bir ahlaki sorgulama ya da manipülatif davranış sergilememesine rağmen, varlığı Yevgeni üzerinde derin bir psikolojik etki yaratır. Onun cazibesi, Yevgeni'nin kontrolsüz tutkularını tetikleyerek, ahlaki değerler ve özdenetim arasındaki çatışmayı net bir biçimde ortaya koyar. Bu, Yevgeni'yi hem içsel bir çatışmaya sürükler hem de toplumsal normlarla çatışmasına neden olur. Freudyen bir perspektiften

bakıldığında, Stepanida erkeğin bilinçaltındaki ölüm ve cinsellik dürtüleri arasındaki karşıtlıkların bir yansıması olarak yorumlanabilir (Freud, 2022:35). Onun doğal ve saf görünüşü, erkek karakterin kendi bastırılmış arzularının açığa çıkmasına aracılık eder. Ancak Stepanida hem bireysel bir çöküşün hem de toplumsal sınıflar arasındaki çatışmanın bir yansımasıdır. Stepanida köylü bir kadın olarak hem aristokrasi ile köylüler arasındaki sınırları sorgulatar hem toplumsal hiyerarşideki çekişmelerin bir sembolü haline gelir hem de Tolstoy'un döneminin toplumsal düzenine dair derin bir eleştiri sunar. Mehpeyker ise daha karmaşık ve derinlemesine bir *femme fatale* tiplemesi sunar. Fiziksel güzelliğinin ötesinde, zihinsel manipülasyon becerisi ve stratejik yaklaşımıyla Ali Bey'i etkisi altına alır. Namık Kemal'in Osmanlı toplumunun ahlaki yozlaşmasını eleştirdiği düşünce yapısında, Mehpeyker karakteri bireysel bir yozlaşmanın ötesine geçerek, toplumsal çöküşü ve erkeğin ahlaki zafiyetlerini temsilen kullanılır. Onun cazibesi, yalnızca fiziksel çekicilikle sınırlı kalmaz; bilinçli bir şekilde kurbanının psikolojik zafiyetlerini kullanarak onu maddi ve manevi olarak yıpratır. Bu durum, Mehpeyker'i salt bir *femme fatale* karakteri olmaktan çıkarıp, toplumsal yozlaşmanın merkezinde konumlandırır. Feminist eleştiriler, Mehpeyker'in, hikâyedeki erkek egemen bakış açısına bir tehdit olarak algılandığını ve bu nedenle cezalandırıldığını belirtir. Mehpeyker'in özgür iradesi ve kendi arzularını dilediği gibi yaşaması, patriyarkal sistemde denetim dışı bir kadının kabul edilemez bir karakter olarak tasvir edilmesine yol açar. Bu nedenle, Mehpeyker'in sonu, toplumsal normlara ve ahlaki düzenin korunmasına bir hizmet olarak okunabilir. Ancak onun karakteri, kadının öznelliğini ve toplumsal sınırları sorgulayan bir örnek olarak da çözümlenebilir. Stepanida ve Mehpeyker arasındaki en temel fark, *femme fatale* imgelerinin toplumsal ve kültürel bağlamında yatar. Stepanida, bir köylü kadın olarak, daha doğal ve saf bir *femme fatale* imgesi çizerken, Mehpeyker, şehrin karmaşık, yozlaşmış ve ahlaki düzeni sarsan ortamının bir ürünü olarak tasvir edilir. Stepanida'nın cazibesi, erkeklerin biyolojik arzu ve dürtülerini tetikleyen doğal bir güce dayanırken, Mehpeyker'in etkisi, toplumsal normların ve ahlaki kodların bilinçli bir şekilde manipüle edilmesine dayanır. Bu nedenle, Stepanida'nın *femme fatale* imgeleri daha basit bir doğal cazibeyi temsil ederken, Mehpeyker'in *femme fatale* karakteri, karmaşık bir toplumsal çöküş metaforu olarak okunabilir.

Lev Tolstoy ve Namık Kemal, eserlerinde kadın karakterlere yaklaşımlarıyla dikkat çeker. Her iki yazar da dönemlerinin toplumsal normları ve ahlaki kodları çerçevesinde,

kadını çoğu zaman erkeğin çöküşüne neden olan bir karakter olarak ele alır. Tolstoy'un Stepanida karakteri, dürtülerle hareket eden ve tamamen erkeğin biyolojik arzularının nesnesi olarak betimlenirken, bu yaklaşım, kadının bilinçsizce “kötü” algılanmasına neden olur. Stepanida, “tehlike” oluşturan bir karakter olarak kodlanmaz; ancak erkek karakterin zaaflarının aynasıdır ve toplumsal kurallar çerçevesinde sorunlu bir alanı temsil eder. Namık Kemal’in Mehpeyker karakteri ise daha bilinçli ve manipülatif bir “kötü” olarak tasvir edilir. Mehpeyker'in zeki ve stratejik davranışları, onun toplumsal normlara meydan okuyan bir karakter olarak algılanmasına yol açar. Osmanlı toplumunun ahlaki normlarına aykırı hareket eden bir kadın olarak, Mehpeyker, patriyarkanın denetiminden çıkmış bir kadındır ve bu nedenle “cezalandırılması” kaçınılmaz hale gelir. Kadının “kötü” olarak algılanması, toplumsal ahlakın erkek merkezli bir yapıya sahip olmasından kaynaklanır. Kadın, bu düzenin içinde ya erkeğe hizmet eden bir “melek” ya da onu yozlaştıran bir “iblis” olarak kodlanır. Stepanida ve Mehpeyker arasındaki fark, bu “iblis” algısının bilinçlilik düzeyi ile ilgilidir. Stepanida, dış görünüşü ve masumiyetiyle “doğanın kötülüğünü” yansıtırken; Mehpeyker, bilinçli bir biçimde toplumsal normlara meydan okuduğu için cezalandırılan bir karakterdir. Feminist eleştirilere göre, her iki yazarın kadın karakterleri de patriyarkal bir yapının ürünü olup, erkeklerin korkuları ve arzularıyla şekillenir. Bu, kadının birey olmaktan ziyade erkeğin ahlaki çöküşü için bir aracı haline geldiğini gösterir. Yine de Mehpeyker karakterinin aktif direnişi, bu kalıba meydan okur ve kadının öznelliğini geri kazandığı bir alan açar.

Stepanida ve Mehpeyker, *femme fatale* imgesinin farklı yüzlerini temsil eden iki çarpıcı karakterdir. Stepanida'nın doğal ve kontrolsüz cazibesi, köy hayatının sadeliği ve biyolojik çıkmazlarla sembolize edilirken, Mehpeyker'in manipülatif gücü, şehir hayatının karmaşık yapısı ve ahlaki çöküşün derin etkileri ile birleşir. Stepanida, erkek karakterin temel biyolojik dürtülerini harekete geçiren, şekillendirilmemiş bir cazibe olarak yansıtılırken, Mehpeyker bu cazibeyi zekâsı ve stratejik planları ile bilinçli bir silaha dönüştürür. Her iki kadın karakter de erkeklerin ahlaki ve psikolojik çatışmasının merkezinde yer alır; ancak toplumsal ve kültürel bağlamları, bu karakterlerin temsil ettikleri *femme fatale* imgelerini belirgin şekilde ayırır. Stepanida, toplumsal sınıf farklılıklarının sorgulanmasını tetikleyen bir karakter olarak aristokrasi ve köylü sinerjisini simgelerken; Mehpeyker, Osmanlı toplumundaki ahlaki yozlaşmanın bir ürünü olarak, toplumsal normları bilinçli bir şekilde manipüle eder ve patriyarkal düzeni tehdit

eden bir karakter olarak karşımıza çıkar. *Femme fatale* imgelerinin bu çok boyutlu yapısı, iki karakterin detaylı bir şekilde analiz edilmesiyle daha açık hale gelir. Stepanida ve Mehpeyker'in *femme fatale* imgelerindeki bu çok boyutlu yapı, iki karakterin detaylı analiziyle daha açık hale gelirken, bu inceleme aynı zamanda *Şeytan* ve *İntibah* eserleri arasındaki diğer benzerlik ve farklılıkları değerlendirmek için bir başlangıç noktası sunar. Her iki eserde, bireylerin özel yaşamlarındaki çatışmalar, toplumsal normlar ve otorite figürlerinin yokluğu gibi temaların işlenişi, *femme fatale* karakterlerin etkisiyle birlikte ele alınarak derinlemesine incelenebilir.

Lev Tolstoy'un *Şeytan* ve Namık Kemal'in *İntibah* eserleri, bireylerin özel yaşamlarındaki çatışmaları merkeze alarak aile bağları, otorite figürlerinin eksikliği ve *femme fatale* karakterlerin dönüştürücü etkisi gibi ortak temalar etrafında şekillenir. Her iki eser de bireyin içsel ve toplumsal mücadelesine dair derin bir bakış sunar. Anne figürünün belirgin bir şekilde yer aldığı bu metinlerde, babanın yokluğu erkek kahramanların yaşamlarında önemli bir boşluk yaratır ve hikâyelerin trajik yönüne katkı sağlar. *Şeytan*'da Yevgeni'nin yaşamında annesinin toplumsal beklentileri belirgin bir yük haline gelir. Annesinin aristokrasiye yakışır bir evlilik yapma konusundaki ısrarları, Yevgeni'nin kendi arzuları ve toplumsal roller arasında sıkışmasına neden olur. Bu baskı, karakterin derin bir içsel çatışma yaşamasına zemin hazırlarken trajik olayların da başlangıç noktasını oluşturur. Öte yandan, *İntibah*'ta Ali Bey, annesi Fatma Hanım'ın hem koruyucu hem de kısıtlayıcı tavırlarının etkisiyle şekillenmiş bir kişilik geliştirir. Fatma Hanım'ın oğlunu dış dünyanın tehlikelerinden koruma arzusu, onun deneyimsizliğini pekiştirir ve Ali Bey'in Mehpeyker'e kapılmasında dolaylı bir etken haline gelir. Bu iki farklı anne profili, erkek kahramanların üzerindeki toplumsal ve kişisel baskıların çeşitliliğini gözler önüne serer. Baba figürünün yokluğu ise her iki hikâyede erkek karakterlerin karşı karşıya kaldığı sorunların derinleşmesine neden olur. Yevgeni, babasının olmadığı bir dünyada, topraklarını yönetmek ve ailesini temsil etmek gibi ağır sorumlulukları tek başına yüklenmek zorunda kalır. Bu durum, onun duygusal dünyasında dengeyi kaybetmesine ve arzularını kontrol edemez hale gelmesine yol açar. Benzer şekilde, Ali Bey, babasız bir ortamda büyümenin getirdiği rehbersizlikle, hayatındaki kritik kararlarda yanlış adımlar atar. Onun bu düşüncesizliği, sadece bireysel olarak değil, toplumsal anlamda da bir çöküş sürecini tetikler.

Kadın karakterler, her iki eserde de olayların trajik boyutunu belirleyen önemli figürlerdir. *Şeytan*'da Stepanida, Yevgeni'nin bastırmaya çalıştığı arzularını sürekli tetikleyen bir *femme fatale* olarak dikkat çeker. Sıradan bir köylü kadını olan Stepanida, Yevgeni'nin sosyal statüsüne ve ahlaki değerlerine bir tehdit oluşturur; bununla birlikte, onun kontrol edemediği içgüdülerine de hitap eder. Mehpeyker ise *İntibah*'ta benzer şekilde Ali Bey'in ahlaki ve toplumsal statüsünü sarsan bir *femme fatale* karakterdir. Güzelliği ve zekâsıyla Ali Bey'i etkisi altına alan Mehpeyker, onun dünyasında yıkıcı bir fırtına estirir. Ancak her iki karakterin de yalnızca erkek kahramanların tutkularını kışkırtan birer figür olmadığını; aksine, toplumsal normlara meydan okuyan ve özgürlük arayışlarını temsil eden bireyler olduğunu unutmamak gerekir. *Şeytan* ve *İntibah*, aile bağlarının birey üzerindeki etkilerini, otorite boşluğunun doğurduğu sorunları ve *femme fatale* karakterlerin yarattığı çatışmaları işleyerek evrensel bir trajedi anlayışını yansıtır. Ancak, bu ortak temaların işleniş biçimi, eserlerin yazıldıkları dönemlerin toplumsal bağlamları ve yazarların odaklandığı meselelerle şekillenerek önemli farklılıklar ortaya koyar. Bu farklılıklar, karakterlerin temsil ettikleri değerlerden, hikâyelerin odak noktalarına ve mesajlarına kadar uzanan geniş bir yelpazede, her iki eserin içerik ve anlam dünyasını belirgin şekilde ayırıştırır. *Şeytan*'da Liza, Yevgeni'nin huzur ve ahlaki düzen arayışının bir yansıması olarak karşımıza çıkar. Liza'nın karakteri, evlilik kurumunu yücelten, bireyin ahlaki sorumluluklarını temsil eden bir yapıdadır. Onun varlığı, Yevgeni için kurtuluşun mümkün olduğunu gösterir; ancak bu kurtuluş, tamamen bireyin kendi iradesine bağlıdır. Öte yandan, *İntibah*'ta Dilaşub, daha pasif bir kurtuluş imgesi sunar. Dilaşub'un saf ve yardımsever kişiliği, Ali Bey'in yıkıcı tutkularından kaçabileceği bir sığınak gibi görülse de onun hikâye üzerindeki etkisi daha sınırlıdır. Bu bağlamda, Liza güçlü ve aktif bir kurtuluş karakteri olarak öne çıkarken, Dilaşub'un temsili daha edilgen bir yapıya sahiptir. Eserlerin toplumsal eleştirileri de bu ayrışmayı belirginleştirir. Tolstoy, *Şeytan*'da XIX. yüzyıl Rusya'sındaki aristokrasiye yönelik eleştirilerini bireylerin içsel çelişkileri üzerinden dile getirir. Yevgeni, toplumsal roller ve bireysel arzular arasında sıkışmış bir karakterdir; ancak bu çatışma, daha çok bireysel bir düzlemde ele alınır. Toplumun arka planda kaldığı bu hikâyede, bireyin iç dünyası ve ahlaki kararları, olayların belirleyici unsurudur. Namık Kemal ise *İntibah*'ta toplumsal yapıyı ve ahlaki normları merkeze alır. Osmanlı modernleşme döneminde yazılmış bu eser, bireyin çöküşünü yalnızca kişisel hatalarla açıklamaz; toplumsal geleneklerin ve değerlerin bu

süreçteki rolünü de sorgular. Ali Bey'in yaşadığı trajedi, bireysel zayıflıklarının ve toplumun çürümüş ahlaki yapısının bir sonucudur. Bu farklılıklar, yazarların dünya görüşlerinde de kendini gösterir. Tolstoy, bireyin içsel çatışmalarını ve arzularına karşı verdiği savaşı evrensel bir trajedi olarak işler. *Şeytan*, bireyin kendi iradesine yenik düşmesinin kaçınılmaz sonuçlarını gösterirken, sorumluluğu tamamen karakterin kendisine yükler. Namık Kemal ise bireyin hatalarını toplumsal yapıdan ayrı düşünmez. *İntibah*'ta bireyin düşüşü, bir ibret hikâyesi niteliği taşır ve toplumu ahlaki olarak yeniden inşa etme amacı taşır. Bu didaktik yaklaşım, Namık Kemal'in eserini bir toplumsal eleştiri aracı haline getirir.

Sonuç olarak, her iki eser arasındaki farklılık daha da belirgin hale gelir. Tolstoy'un *Şeytan*'ı, trajik bir sona ulaşarak bireyin arzuları karşısındaki çaresizliğini vurgular. Bu son, okuyucuya içsel mücadelelerin ağırlığını hissettirir ve bireysel bir sorgulama alanı açar. *İntibah* ise daha öğretici bir tonla biter; Ali Bey'in yaşadıkları, toplumsal ve bireysel değerlerin yozlaşmasının bir sonucu olarak sunulur. Bu farklı sonuçlar, yazarların edebi yaklaşımlarındaki temel ayrımları yansıtarak iki eseri birbirinden ayırır.

SONUÇ

Kadının tarih boyunca toplumsal algılanış biçimlerini ve bu algıların edebiyat üzerindeki yansımalarını analiz etmek amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada, kadının “kötü” olarak nitelendirilmesinin kökenleri, mitolojik, dini ve tarihsel anlatılar bağlamında ele alınmakta, bu algının modern dönemde edebi eserlerde *femme fatale* imgesiyle hangi yollarla yeniden üretildiği üzerinde durulmaktadır. Mitolojik figürlerden Lilith ve Pandora’ya, dini anlatılardan Havva’ya kadar uzanan kadın temsilleri, toplumsal düzende kadınların bağımsızlık ve egemenlik arayışlarının nasıl tehdit olarak algılandığını ortaya koymaktadır. Bu figürler, tarih boyunca kadınların ötekileştirilmesini ve toplumsal normlarla sınırlandırılmasını meşrulaştıran ataerkil anlayışın birer yansımasıdır. Mitolojik ve dini anlatıların bu etkisi, modern dönemde özellikle edebiyat alanında kadın karakterlerin kurgulanışında güçlü bir şekilde hissedilmektedir. Kadınların cinselliği ve bağımsızlığı, erkek egemen toplumlar tarafından yalnızca bireysel düzeyde değil, toplumsal düzenin devamlılığı açısından da bir tehdit unsuru olarak algılanmaktadır. Bu tehdit algısı, kadınların edebiyat eserlerinde *femme fatale* gibi karakterler temsil edilmesine yol açmaktadır. Bu imge hem bireysel hem de toplumsal düzeyde “tehlikeli/ölümcül kadın” algısının bir dışavurumu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kadının “kötü” olarak tanımlanmasının kökenleri, insanlık tarihinin en eski anlatılarına dayanmaktadır. Lilith, Havva ve Pandora gibi karakterler, kadının bağımsızlık, itaatsizlik ve cazibe ile ilişkilendirilerek şeytani veya yıkıcı bir varlık olarak resmedilmesine neden olur. Bu karakterler, kadının toplumsal düzene aykırı olduğu durumlarda algılanış biçimini göstermenin ötesinde, onun gücü ve iradesine karşı duyulan ataerkil korkuları da yansıtır. Lilith, Yahudi mitolojisinin en dikkat çekici karakterlerinden biridir ve patriyarkal düzenin kadın bağımsızlığına karşı tepkisini simgeler. Adem’e boyun eğmeyi reddeden Lilith, yaratılış hikâyesinde eşitlik talebiyle ortaya çıkar. Lilith, Adem’le aynı maddeden yaratıldığı için eşit olduklarını savunur, ancak bu talep kabul edilmeyince cennetten kovulur. Onun hikâyesi, bağımsızlık isteyen bir kadının şeytanlaştırılmasını gösteren erken bir örneği gözler önüne serer. Lilith’in demonik bir figür olarak tasvir edilmesi, kadının itaat etmediği durumlarda korkutucu,

ahlaki yozlaşmanın kaynağı ve toplumsal düzeni tehdit eden bir varlık olarak algılandığını açıkça ortaya koymaktadır. Lilith'in hikâyesi, Yahudi demonolojisinin önemli bir parçasını oluşturur. Adem'i terk ettikten sonra iblislerle birlikte olduğu ve onların çocuklarını doğurduğu anlatılır. Bu çocuklar, “şeytanlar ve kötü ruhlar” olarak tanımlanır. Lilith, erkeklerin rüyalarına girerek onları baştan çıkararak ve yalnız yatan erkekleri cezbeden bir figür olarak da karşımıza çıkar. Bu yönüyle Lilith, *femme fatale* imgesinin kökenlerinden biri olarak kabul edilebilir. Erkekleri cazibesıyla kendine çeken ama sonunda onları yıkıma sürükleyen bir figür olması, onun patriyarkal korkuların bir yansıması olduğunu gösterir. Havva'nın hikâyesi, kadının merakı ve arzularının insanlık üzerindeki derin etkilerini simgeler. Yasak meyveyi yemesi ve Adem'i buna ikna etmesi, kadının bilgiye erişim arzusunun toplumsal düzene aykırı bir durum olarak görüldüğünü ortaya koyar. Tevrat ve İncil'de Havva, yasak eylemiyle insanlığın cennetten kovulmasına yol açan ilk günahkâr olarak tanımlanır. Havva'nın bu şekilde resmedilmesi, kadının zayıf, kolay aldatılabilir ve erkeği de yanlışta sürükleyen bir varlık olarak algılanmasına neden olur. Havva'nın anlatısı, sadece bireysel bir suç hikâyesi değildir; bu hikâye, kadınların toplumsal olarak kontrol altında tutulması gerektiğini savunan ataerkil bir ideolojinin temel taşlarından birini oluşturur. Kadının bilgiye ve güce erişim isteği, onun “kötülük kaynağı” olarak etiketlenmesine neden olmakta, bu da kadınların kamusal alandaki rollerinin sınırlandırılmasına zemin hazırlamaktadır. Hristiyan teolojisinde Havva, “şeytana uyan kadın” imgesinin en güçlü örneklerinden biri haline gelir. Orta Çağ boyunca, kilise öğretilerinde Havva'nın düşüşü, kadınların doğaları gereği “zayıf ve günah işlemeye yatkın” olduklarının bir kanıtı olarak sunulur. Feminist eleştirmenler, Havva'nın hikâyesinin erkek egemen söylemin bir yansıması olduğunu ve kadının bağımsızlığını bastırma aracı olarak kullanıldığını savunur. Pandora, Yunan mitolojisinde kadınların toplumdaki yerini ve gücünü şekillendiren bir başka önemli figürdür. Zeus'un bir cezalandırma aracı olarak yarattığı Pandora, tanrılardan güzellik ve çekicilik bahşedilmiş bir kadın olarak betimlenir. Ancak merakına yenik düşerek kutuyu açması ve dünyaya kötülükleri salması, kadınların arzularının ve kontrolsüz davranışlarının erkekler için bir tehdit olarak algılandığını gösterir. Pandora'nın kutusu, Yunan toplumunun kadınlara dair korkularını ve beklentilerini sembolize eder. Bir yandan Pandora güzelliğiyle erkekleri cezbetmekte, diğer yandan ise bu cazibenin yıkıcı sonuçları olmaktadır. Bu ikilik, kadının hem arzu nesnesi hem de tehlike kaynağı olarak

görülmesini açıklar. Pandora, *femme fatale* imgesinin antik dünyadaki en erken örneklerinden biri olarak kabul edilir. Lilith, Havva ve Pandora gibi karakterler, mitolojik anlatılarda kadının doğasına dair ataerkil algıları yansıtır. Bu kadın karakterlerin ortak noktası, bağımsızlıklarının ve arzularının toplumsal düzeni bozucu olarak algılanmasıdır. Kadın, bu anlatılarda sadece bir birey olarak değil, toplumsal ahlakın sınırlarını belirleyen bir araç olarak da işlev görür. Onların bağımsızlık arayışları, erkek egemen düzen için bir tehdit olarak sunulmuş ve bu nedenle şeytanlaştırılmışlardır. Bu karakterlerin *femme fatale* imgesine katkısı büyüktür. Lilith'in bağımsızlık mücadelesi, Havva'nın bilgiye erişim arzusu ve Pandora'nın merakı, modern edebiyatta *femme fatale* imgesinin temellerini atmaktadır. Bu anlatılar, yalnızca kadının toplumsal rolünü sınırlandırmakla kalmaz; bunun yanı sıra, onun iradesini ve cinselliğini kontrol altına almayı amaçlayan bir söylemin parçası haline gelir.

Kadınların doğa ile özdeşleştirilmesi, tarih boyunca onların erkeklerden farklı bir kategoride algılanmasına neden olur. Doğa gibi kadın da bir yandan yaratıcı, doğurgan ve koruyucu olarak görülür; diğer yandan ise kaotik, kontrolsüz ve yıkıcıdır. Bu ikili algı, toplumların kadınlara yönelik bakış açısını belirler ve kadınları hem hayranlık duyulan hem de korkulan varlıklar olarak konumlandırır. Kadınların doğurganlık özelliği, onların yaşamın devamlılığı için vazgeçilmez oldukları fikrini pekiştirir. Ancak aynı doğurganlık, onların kontrol altına alınması gereken bir otorite kaynağı olarak da algılanır. Mitolojik anlatılarda tanrıların kadınları cezalandırması, bu kontrol ihtiyacının bir dışavurumudur. Doğa gibi kadın da öngörülemezdir; yaratıcı gücü kadar yıkıcı bir potansiyele de sahiptir. Bu anlayış, ataerkil toplumların, kadınları yalnızca belirli sınırlar içinde kabul etme eğilimini açıklamaktadır. Kadın, bu sınırların dışına çıktığında "tehlikeli" olarak görülür ve cezalandırılır. *Femme fatale* imgesi, bu algının edebiyatta somutlaştığı güçlü bir yansımayı ifade eder. Kadın, burada doğanın hem yaratıcı hem de yıkıcı unsurlarını temsil eder. *Femme fatale* karakter, güzelliği ve cazibesıyla erkekleri kendine çekerek onların düşüşüne neden olur. Erkeklerin *femme fatale* karşısında yaşadığı bu ikilem, kadınların güçlerinin kontrol edilmesi gerektiği fikrini pekiştirir. Bu imgenin temel işlevlerinden biri, kadınları "ideal kadın" olmaya zorlamaktır. İdeal kadın, erkeğin ihtiyaçlarını karşılayan, ona sadık olan ve toplumun değerlerini benimseyen kadındır. *Femme fatale* karakter ise bu idealleşmiş kadın modelinin karşıtıdır. Toplum, *femme fatale* aracılığıyla kadınlara şu mesajı verir: Bağımsızlık, güç ya da cinsellik arzusu

taşıyan kadınlar, er ya da geç cezalandırılır ve dışlanır. *Femme fatale* imgesinin edebiyatta bu şekilde işlenmesi, erkek egemen düzenin kadınlara dayattığı toplumsal normları pekiştirmektedir. Bu imge, yalnızca kadınları toplumsal düzene uymaya zorlamakla kalmaz; onların bireysel arzularını ve özgürlüklerini bastırır. *Femme fatale* imgesinin bu yönüyle kadınlara yönelik bir uyarı niteliği taşıdığı söylenebilir. Mitolojik ve dini anlatılardan günümüze uzanan bu anlayış, modern toplumlarda da izlerini sürdürmektedir. Kadınların cinselliği, bağımsızlığı ve gücü, halen bazı toplumlarda bir tehdit olarak algılanmaktadır. Modern medyada *femme fatale* imgesi, geleneksel anlamını büyük ölçüde koruyarak yer almaya devam etmektedir. Kadınların toplumdaki ikincil konumuna katkıda bulunan bu imge, yalnızca tarihsel bir olgu değil, günümüzde de varlığını sürdüren bir toplumsal mekanizmadır. Bu bağlamda, *femme fatale* imgesinin eleştirel bir şekilde incelenmesi, toplumsal cinsiyet eşitliği açısından önemli bir tartışma zemini sunmaktadır.

Edebiyat, toplumsal normların aktarılmasında ve yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynar. Kadınların toplumsal düzene uygun olarak sınırlandırılması gerektiği düşüncesi, edebi eserler aracılığıyla hem bireylere hem de topluma aktarılmıştır. Bu bağlamda, Lev Tolstoy'un *Şeytan* ve Namık Kemal'in *İntibah* adlı eserleri, *femme fatale* imgesinin farklı kültürel ve toplumsal bağlamlardaki temsillerini anlamak açısından önemli örneklerdir. Her iki eser de kadının egemenlik ve bağımsızlık arayışının toplumsal bir tehdit olarak algılandığını ve bu tehdit karşısında ataerkil düzenin tepkilerinin şekillenişini açıkça ortaya koyar. Lev Tolstoy'un *Şeytan* adlı eserinde, *femme fatale* karakter, başkahramanın içsel çatışmasını ve ahlaki çöküşünü temsil eden bir araç olarak işlenir. Kadın karakter, başkahramanın ahlaki ve toplumsal sorumluluklarını sınayan bir role sahiptir. Eserin temel çatışması, başkahramanın bu kadına duyduğu çekim ile toplumsal ve manevi değerler arasındaki uyumsuzluktur. Kadın burada bir cazibe kaynağı ve ahlaki düzeni tehdit eden bir karakter olarak tasvir edilir. Tolstoy, *femme fatale* karakteri bireysel bir çatışmanın ötesine taşıyarak, toplumsal düzenin kırılmasını ve bu düzenin kadınlar üzerindeki kontrol mekanizmalarına olan bağımlılığını sorgular. Kadın, bir yandan erkeğin arzularını manipüle eden bir karakter olarak sunulurken, diğer yandan erkeğin manevi yolculuğunda aşılması gereken bir engel olarak resmedilir. Bu durum, erkek egemen toplumlarda kadının arzu edilen bir varlık olmanın yanı sıra kaçınılması gereken olarak algılandığını da açıkça gösterir. Tolstoy'un ahlaki kaygıları, kadının bireysel

gücünü toplumsal bir tehdit olarak ele alan geleneksel ataerkil söylemle örtüşür. Kadın karakter, başkahramanın manevi çöküşünü simgeleyen bir unsur olarak işlev görürken, onun duygusal zayıflıklarını açığa çıkaran bir “ayna” rolü de üstlenir. Bu yönüyle *Şeytan*, *femme fatale* imgesinin, erkeklerin kadınlar üzerindeki hâkimiyetlerini kaybetme korkularını yansıttığını gösterir.

Namık Kemal’in *İntibah* adlı eserinde *femme fatale* karakter, toplumsal düzenin korunması gerektiği fikrini daha açık bir şekilde vurgular. Mehpeyker’in, Osmanlı toplumundaki ideal kadın figürüne uymayan karakter olarak öne çıktığı görülmektedir. Geleneksel değerlere göre ideal kadın, sadık, itaatkâr ve erkeğin ihtiyaçlarını karşılamaya odaklıdır. Ancak Mehpeyker, bu normların dışına çıkarak özgürlüğünü ve bireyselliğini savunan bir karakter olarak resmedilir. Mehpeyker’in bağımsızlığı ve toplumsal normlara meydan okuyuşu, ataerkil düzen için bir tehdit olarak algılanır. Eser boyunca Mehpeyker hem başkahramanın hem de toplumsal düzenin sınırlarını zorlayan bir karakter olarak sunulur. Bu nedenle, onun sonu kaçınılmaz bir cezalandırmayı işaret eder. Mehpeyker’in ölümü, toplumsal normları ihlal eden kadınların kaderine dair güçlü bir mesaj taşır: Kadınlar, bağımsızlık ve özgürlük arayışlarında toplumsal düzeni tehdit ettikleri ölçüde, cezalandırılmaya mahkûmdur. Bu bağlamda, *İntibah* yalnızca bireysel bir trajedi olmanın ötesinde toplumsal düzenin devamlılığını sağlamak için kadınların bastırılması gerektiği fikrini de işler. Kadın karakter, toplumun “ideal kadın” algısına meydan okuyarak bu düzeni sorgulayan bir araç olarak öne çıkar. Ancak bu meydan okuma, er ya da geç ataerkil düzenin baskısıyla son bulur. Her iki eser, *femme fatale* imgesini işlerken, farklı kültürel bağlamların bu imgeyi şekillendirme biçimini de gözler önüne serer. *Şeytan*, bireysel ahlak sorgulamasını ön planda tutarken, *İntibah* toplumsal değerlerin korunması adına kadının kontrol altına alınması gerektiği mesajını daha doğrudan bir şekilde vurgular. Bu kültürel farklılıklara rağmen, her iki eser de kadınları hem bireysel hem de toplumsal düzeyde bir tehdit unsuru olarak konumlandırır. Batı edebiyatında *femme fatale* imgesi, bireyin içsel çatışmalarını ve ahlaki zayıflıklarını açığa çıkaran bir unsur olarak ele alınırken, Osmanlı edebiyatında bu imge, daha çok toplumsal düzenin sınırlarını sorgulayan bir karakter olarak öne çıkar. Ancak her iki bağlamda da *femme fatale*, ataerkil korkuların somut bir ifadesi olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma, kadınların tarihsel ve toplumsal algılanış biçimlerini anlamaya yönelik bir çerçeve sunmaktadır. Kadının mitolojik, dini ve edebi anlatılarda kötü olarak tasvir

edilmesi, onun bağımsızlık ve güç arayışının bastırılması amacıyla oluşturulmuş ideolojik bir söylemin parçasıdır. *Femme fatale* imgesi, bu söylemin edebiyattaki en güçlü temsillerinden biridir ve kadınların toplumsal rollerine yönelik ataerkil beklentilerin devamlılığını sağlamaya hizmet etmektedir. *Femme fatale* imgesinin edebi eserlerde işlenişi, kadının toplumsal düzende konumlanışını anlamak açısından kritik bir rol oynar. Bu imge, hem kadının bireysel bir tehdit olarak algılanmasını hem de toplumsal değerler ve ahlaki normlar üzerindeki etkisini temsil eder. Mitolojik ve dini anlatılardan günümüze uzanan bu algı, kadınların bireysel özgürlüklerini ve toplumsal rollerini sınırlandırmaya yönelik ataerkil bir çabanın yansımasıdır.

Sonuç olarak, kadının tarih boyunca ötekileştirilmesi, onun toplumsal düzen içinde kontrol edilmesi gereken bir figür olarak görülmesine neden olur. Mitolojik ve dini anlatılardan edebiyata kadar uzanan bu algı, kadınların özgürlük ve bağımsızlık arayışına yönelik ataerkil korkuların bir yansımasıdır. Bu nedenle, *femme fatale* imgesinin ele alınması, toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasına yönelik tartışmalar için önemli bir zemin sunmaktadır. Ayrıca, Lev Tolstoy ve Namık Kemal gibi yazarların eserlerinde *femme fatale* imgesini işlemesi, bu algının evrenselliğini ve kültürler arası sürekliliğini ortaya koymaktadır. Bu imgenin toplumsal işlevi, kadınları toplumsal normlara uygun davranmaya teşvik etmek ve bağımsızlık arayışlarını bastırmak için bir araç olarak kullanılır. Dolayısıyla, *femme fatale* imgesi üzerine yapılan analizler, kadınların tarih boyunca maruz kaldığı baskıları ve bu baskıların edebiyatta nasıl temsil edildiğini anlamak için yeni bir perspektif sunarken, toplumsal cinsiyet eşitliği açısından da önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır.

KAYNAKÇA

- Adley, M. J. (2013). *Shattering Fragility: Illness, Suicide, And Refusal In Fin-De-Siècle Viennese Literature* [Degree of Doctor of Philosophy, Presented to the Faculties of the University of Pennsylvania]. <https://repository.upenn.edu/server/api/core/bitstreams/f0504559-ef3f-4cec-b973-cef0daa0b4c8/content>
- Aksakal, E. (2022). *Namus Söylemi ve Cinsiyetlendirilmiş Milliyetçilik* (1. bs). Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aristoteles. (2016). *Poetika: –Şiir Sanatı Üstüne–*. Türkiye İş Bankası Yayınları Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi.
- Armstrong, K. (1994). *A History of God: The 4,000-Year Quest of Judaism, Christianity and Islam*. Ballantine Books.
- Arpacı, M. (2019). *Fe Dergi: Feminist Eleştiri* 11. 1, 140-154.
- Bachofen, J. J. (1992). *Myth, Religion, and Mother Right* (R. Manheim, Çev.; Later prt. edition). Princeton University Press.
- Bakırcıoğlu, N. Z. (2006). *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanı: Yıllara ve Yazarlara Göre Romanımızın Tarihi - Özet ve Değerlendirme*.
- Bal, M. (1985). *INTRODUCTION TO THE THEORY OF NARRATIVE* (4. bs). University of Toronto Press.
- Barstow, A. L. (1995). *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*. HarperOne.
- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Wiley-Blackwell.
- Baudelaire, C. (2015). *Kötülük Çiçekleri*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beauvoir, S. de. (2022a). *İkinci Cinsiyet: Olgular ve Efsaneler: C. I.* Koç Üniversitesi Yayınları.
- Beauvoir, S. de. (2022b). *İkinci Cinsiyet: Yaşanmış Deneyim: C. II.* Koç Üniversitesi Yayınları.

- Berktaş, F. (2021). *Tek Tanrılı dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlık'ta ve İslamiyet'te Kadının Statüsüne Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım* (8. bs). Metis Yayınları.
- Berktaş, F. (2022). *Tarihin Cinsiyeti* (7. bs). Metis Yayınları.
- Bilgili, N. (2022). *İNANNA'DAN U MAY'A, LİLİTH'DEN AL KARISI'NA TÜRK MİTOLOJİSİNDE TANRIÇALAR VE CADILAR* (1. bs). Hermes Yayınları.
- Black, J., & Green, A. (1992). *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary* (First Edition). University of Texas Press.
- Blundell, S. (1995). *Women in Ancient Greece* (First Edition). Harvard University Press.
- Bock, G., & James, S. (1992). *Beyond Equality and Difference: Citizenship, Feminist Politics, and Female Subjectivity*. London ; New York : Routledge.
- Bronfen, E. (1992). *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (1st edition). Manchester University Press.
- Brown, P. (2008). *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity* (2nd edition). Columbia University Press.
- Burton, M. (2006). The Femme Fatale and Fair Maiden in Dostoyevsky. *Pace University*, 34.
- Butler, J. (2020). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (8. bs). Metis Yayınları.
- Campbell, J. (2022). *Tanrıçalar ve Tanrıça'nın Dönüşümleri: Goddesses Mysteries of the Feminine Divine* (5. bs). İthaki Yayınları.
- Camus, A. (1997). *Sisifos Söyleni: 1957 Nobel Edebiyat Ödülü* (T. Yücel, Çev.). Can Yayınları.
- Clark, A. (1997). *The Struggle for the Breeches: Gender and the Making of the British Working Class*. University of California Press.
- Connell, R. W. (1987). *Gender and power: Society, the person, and sexual politics*. Stanford University Press.
- Cott, N. F. (1987). *The Grounding of Modern Feminism*. New Haven : Yale University Press.

- Creed, B. (1993). *The Monstrous-Feminine* (1st edition). Routledge.
- Çeri, B. (1996). *Türk Romanında Kadın: 1923-38 dönemi*. Simurg.
- Çetişli, İ. (2011). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar: Bütün Eserleri - 5*. Akçağ Yayınları.
- Damrosch, D. (2003). *What Is World Literature?: 53*. Princeton University Press.
- Dijkstra, B. (1988). *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford University Press.
- Dillon, J. M. (1996). *The Middle Platonists: 80 B.C. to A.D. 220*. Cornell University Press.
- Doane, M. A. (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (1st edition). Routledge.
- Donovan, J. (2021). *Feminist Teori* (14. bs). İletişim Yayınları.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve Kadın*.
- Ehrenreich, B., & English, D. (2023). *Cadılar, Ebeler ve Hemşireler: Kadın Şifacıların Tarihi* (2. bs). Pinhan Yayıncılık.
- Ellmann, R. (1988). *Oscar Wilde*. Vintage.
- Engels, F. (2003). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. 176.
- Enginün, İ. (2017). *Mukayeseli Edebiyat* (4. bs). Dergah Yayınları.
- Ensmenger, N. (2010). *The Computer Boys Take Over: Computers, Programmers, and the Politics of Technical Expertise*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- Federici, S. (1975). *Wages Against Housework*. Power of Women Collective.
- Federici, S. (2004). *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation* (Illustrated edition). Autonomedia.
- Freud, S. (1998a). *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası* (S. M. Tura & M. B. Büyükkal, Çev.). Metis Yayıncılık.
- Freud, S. (1998b). *Psikanaliz Üzerine*. Cem Yayınevi.
- Freud, S. (2017). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Metis Yayıncılık.
- Freud, S. (2022). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (8. bs). Metis Yayınları.

Frey, A. (2023, Ocak 13). *Meet the Femme Fragile, the Femme Fatale's Counterpart | Art & Object*. artandobject. <http://www.artandobject.com/news/meet-femme-fragile-femme-fatales-counterpart>

Fromm, E. (2020). *Sevme Sanati (Klasik Kapak): Bir Eylem Olarak Sevmek*. Say Yayinlari.

Gilman, S. L. (1993). *The case of Sigmund Freud: Medicine and identity at the fin de siècle*. Baltimore : Johns Hopkins University Press. <http://archive.org/details/caseofsigmundfre0000gilm>

Goodman, M. (2006). *Judaism in the Roman World: Collected Essays (Ancient Judaism and Early Christianity, 66)*. Brill Academic Pub.

Graf, F. (1999). *Magic in the Ancient World (Revealing Antiquity, No. 10)*. Harvard University Press.

Graves, R. (2020). *Yunan Mitleri*.

Gustafson, R. F. (2016). *Leo Tolstoy: Resident and Stranger*. Princeton University Press.

Gültepe, N. (2008). *Türk Kadın Tarihine Giriş: Amazonlardan Bâciyân-ı Rûm'a* (4. bs). Ötüken.

Günör, T. (2023). *Lev Nikolayeviç Tolstoy'un Romanlarında Değerler Hiyerarşisi* (1. bs). Nobel Akademik Yayıncılık.

Hanson, H., & O'Rawe, C. (2010). *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts* (2010th edition). Palgrave Macmillan.

Harrison, O. (2023). *Fatale, Fragile, and Furiosa: Redefining Female Tropes for a New Generation of Feminism in Jeanne Shaffer's Three Faces of Woman for Clarinet and Piano*.

Hartmann, H. I. (1979). The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a more Progressive Union. *Capital & Class*, 3(2), 1-33. <https://doi.org/10.1177/030981687900800102>

Has-Er, M. (2000). *Tanzimat Devri Türk Romanında Kadın Kahramanlar*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Haynes, N. (2023). *Pandora'nın Küpü* (1. bs). İthaki Yayınları.

- Hein, C. (2008). *Laura Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema*. GRIN Publishing.
- Hennessy, R. (2017). *Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism* (2. bs). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315270142>
- Hesiodos, Eyüboğlu, S., & Erhat, A. (2016). *Theogonia—İşler ve Günler*.
- Hobsbawm, E. J. (1973). *The Age of Revolution: Europe 1789-1848*. Abacus.
- Homeros. (2016). *Ilyada*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Humphries, J. (2010). *Childhood and Child Labour in the British Industrial Revolution*. Cambridge University Press.
- Irigaray, L. (2024). *Bir Olmayan O Cinsiyet*. Otonom Yayıncılık.
- Irwin, R. (2009). *Arabian Nights. A Companion* (2433rd edition). Tauris Parke Paperbacks.
- Johnston, S. I. (1990). *Hekate Soteira: A Study of Hekate's Role in the Chaldean Oracles and Related Literature*. Scholars Press.
- Jung, C. G. (2021). *Dört Arketip* (8. bs). Metis Yayınları.
- Kaplan, E. A. (Ed.). (1998). *Women in Film Noir* (Revised edition). British Film Institute.
- Karaahmetoğlu, A. (2014). *GUSTAV KLIMT'İN SANATI VE GÜNÜMÜZE YANSIMASI* [Yüksek Lisans Tezi]. IŞIK ÜNİVERSİTESİ.
- Karaca, Ş. (2019). *Kötücül Kadın: Türk Edebiyatında Kötücül Kadın İmgesi* (1. bs). Akçağ Yayınları.
- Kaşoğlu, A. (2021). *Rus Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kemal, N. (2018). *İntibah - Günümüz Türkçesiyle: Türk Edebiyatı Klasikleri - 4* (10. bs). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kızılkaya, H. (2004). *Anasoyluluktan Günümüze Kadın* (1. bs). İLYA.
- Kitabı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit ; Tevrat, Zebur (Mezmurlar) ve İncil ; İbranî, Kildanî ve Yunanî dillerinden tercümedir.* (1997). Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Koonz, C. (2012). *Mothers in the Fatherland: Women, the Family and Nazi Politics*. St. Martins Press.

- Kramer, S. N. (2017). *TARİH SÜMERDE BAŞLAR*. Kabalıcı Yayınevi.
- Kristeva, J. (2009). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme* (N. T. Cheviron, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim*. (n.d.). Diyanet İşleri Başkanlığı. <https://kuran.diyamet.gov.tr/>
- Lacan, J. (2007). *Ecrits: The First Complete Edition in English*. W. W. Norton & Company.
- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1988). *THE LANGUAGE OF PSYCHOANALYSIS*. Karnac Books.
- Lerner, G. (1988). *The Creation of Patriarchy: The Origins of Women's Subordination. Women and History, Volume 1*. Oxford University Press Inc.
- Levack, B. P. (2015). *The Witch-Hunt in Early Modern Europe* (4. bs). Routledge.
- Lotman, Yu. M. (1992). *Kultura i Vzriv*. Progress.
- Luck, G. (2006). *Arcana Mundi: Magic and the Occult in the Greek and Roman Worlds: A Collection of Ancient Texts*. JHU Press.
- Mascetti, M. D. (2014). *İçimizdeki Tanrıça*. Doğan Kitap.
- Mellencamp, P. (1996). *A Fine Romance: Five Ages of Film Feminism*. Temple University Press.
- Microop, M. V. D. (1999). *Cuneiform Texts and the Writing of History* (1st edition). Routledge.
- Millett, K. (2024). *Cinsel Politika* (S. Selvi, Çev.). Can Yayınları.
- Milton, J. (2007). *Paradise Lost*. Longman.
- Mitchell, J. (1971). *Woman's Estate*. Penguin.
- Molyneux, M. (1979). *Beyond the Domestic Labour Debate*.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İletişim Yayınları.
- Mosse, G. L. (1997). *Nationalism and Sexuality: Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*. Howard Fertig Pub.
- Murdock, M. (2023). *Kadın Kahramanın Yolculuğu* (6. bs). Beyaz Baykuş.

- Nietzsche, F. W. (2007). *İnsanca Pek İnsanca I* (2. bs). Ithaki Yayınları.
- Nietzsche, F. W. (2015). *Ahlakın Soykütüğü Üstüne: Nietzsche - Bütün Yapıtları 9* (A. İnam, Çev.). Say Yayınları.
- Nochlin, L. (1989). *Women, Art, And Power And Other Essays* (1st edition). Harper & Row.
- Offen, K. (1988). Defining Feminism: A Comparative Historical Approach. *Signs*, 14. <https://doi.org/10.1086/494494>
- Ogden, D. (2009). *Magic, Witchcraft and Ghosts in the Greek and Roman Worlds: A Sourcebook*. Oxford University Press.
- Oldridge, D. (2008). *The Witchcraft Reader (Routledge Readers in History)* (2. bs). Routledge.
- Onat, E. S. (2023). *KARA FİLMİN EVCİMEN KADINI: FEMME VITALE*. 2(1), 12-27. <https://doi.org/10.32955/neuissar202321608>
- Ortner, S. B. (1974). Is female to male as nature is to culture? *Stanford, CA: Stanford University Press*, 68-87.
- Paglia, C. (2004). *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Vintage.
- Parla, J. (2022). *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (14. bs). İletişim Yayınları.
- Pomeroy, S. B. (1995). *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. Schocken.
- Postgate, N. (1994). *Early Mesopotamia: Society and Economy at the Dawn of History* (1st edition). Routledge.
- Purkiss, D. (1996). *The Witch in History* (1. bs). Routledge.
- Razbor povesti «D'yavol» L'va Nikolaevicha Tolstogo*. (t.y.). Дзен | Статъи. Geliş tarihi 05 Kasım 2024, gönderen <https://dzen.ru/a/YbcjXxdpoACj2jVw>
- Rochefort, F. (2022). *Feminizmler Tarihi* (2. bs). Sel Yayıncılık.

- Roper, L. (1994). *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Religion and Sexuality in Early Modern Europe* (1. bs). Routledge.
- Ruether, R. R. (1993). *Sexism and God Talk: Toward a Feminist Theology* (Reissue edition). Beacon Press.
- Said, E. W. (2010). *Şarkiyatçılık: Batı'nun Şark Anlayışları*. Metis Yayıncılık.
- Said, E. W. (2016). *Kültür ve Emperyalizm* (4. bs). Hil Yayın.
- Saraç, T. (2017). *FRANSIZCA TÜRKÇE SÖZLÜK*. Adam Yayınları.
- Sartre, Y. J.-P. (2020). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. İthaki Yayınları.
- Schwartz, H. (1991). *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural*. OUP USA.
- Showalter, E. (1987). *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Virago Press Ltd.
- Smith, B. G. (2022). *Kadın Çalışmaları Temeller* (1. bs). İletişim Yayınları.
- Stearns, P. N. (2018). *The Industrial Revolution in World History*. Routledge.
- Steinbeck, F. (2022). (Proto-)hipertextualitas' dvoynogo finala v povesti L. Tolstogo «D'yavol» / (Прото-)гипертекстуальность двойного финала в повести Л. Толстого «Дьявол». *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 65(2), 351-362. <https://doi.org/10.1556/060.2020.00028>
- Stott, R. (1992). *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*. Palgrave MacMillan.
- Şestov, L. (2012). *All things are possible*. University of California Libraries.
- Tanpınar, A. H. (2019). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (30. bs). Dergah Yayınları.
- Tolstoy, L. (1988). *A Confession and Other Religious Writings* (J. Kentish, Çev.; Reprint edition). Penguin Classics.
- Tolstoy, L. N. (1964). *L. N. TOLSTOY SOBRANIE SOCHINENIY V DVADTSATI TOMAKH Pod obshchey redaksiyey N. N. AKOPOVOY, I. K. GUDZIYA, N. N. GUSEVA, M. B. KHRAPCHENKO*. Hudojestvannaya Literatura.

- Tolstoy, L. N. (2011). *Anna Karenina*. Türkiye İş Bankası Yayınları Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi.
- Tolstoy, L. N. (2013). *Kreutzer Sonat: Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi*. Türkiye İş Bankası Yayınları Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi.
- Tolstoy, L. N. (2022a). *BÜTÜN ESERLERİ XVI - BİLGELİK GÜNLÜĞÜ* (1. bs). Alfa Yayınları.
- Tolstoy, L. N. (2022b). *İtiraf*. Türkiye İş Bankası Yayınları Hasan Ali Yücel Klasikler Dizisi.
- Tong, R. (2009). *Feminist Thought: A More Comprehensive Introduction (3rd ed.)*. Boulder, Colo. : Westview Press.
- Trible, P. (1979). 'Eve and Adam: Genesis 2–3 Reread', in C. P. Christ and J. Plaskow (eds), *Womanspirit Rising: A Feminist Reader in Religion*. Harper and Row-Harper Forum.
- Ülgen, P. (2024). *Kadınlar ve Cadılar* (4. bs). Yeditepe Yayınevi.
- Vernant, J.-P. (1990). *Myth and Society in Ancient Greece* (J. Lloyd, Çev.; 2nd Edition). Zone Books.
- Veselovsky, A. N. (1989). *İstoriçeskaya Poetika*. Vıssşaya Şkola.
- Wajcman, J. (1991). *Feminism Confronts Technology*. University Park, Pa. : Pennsylvania State University Press.
- Weil, S. (2002). *Gravity and Grace* (1st edition). Routledge.
- Wellek, R., & Warren, A. (2011). *Edebiyat Teorisi*. Dergah Yayınları.
- Welter, B. (1966). The Cult of True Womanhood: 1820-1860. *American Quarterly*, 18(2), 151-174. <https://doi.org/10.2307/2711179>
- Wiesner-Hanks, M. E. (2023). *Tarihte Toplumsal Cinsiyet* (4. bs). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Wilde, O. (2014). *Salome*. İmge Kitabevi.
- Williamson, J., & McMenemy, G. (2023). *Dünya Mitolojisinde Kadınlar: Tanrıçalar, Kahramanlar ve Canavarlar* (1. bs). Say Yayınları.

- Wolff, J. (1991). *Feminine Sentences: Essays on Women and Culture* (1st edition). Polity.
- Woods, C. (Ed.). (2010). *Visible Language: Inventions of Writing in the Ancient Middle East and Beyond*. Oriental Institute of the University of Chicago.
- Woolf, V. (2024). *Kendine Ait Bir Oda* (S. Öncü, Çev.). İletişim Yayınları.
- Yapıcı, A. (2020). *Toplumsal Cinsiyet Din ve Kadın* (2. bs). Çamlıca Yayınları.
- Yeşilyurt, T. (2018). *Romandan Bakan Düşkün Kadınlar* (1. bs). Efil Yayınevi.
- Yonar, G. (2015). *Yaratılış Mitolojileri* (4.). Ötüken Neşriyat A.Ş.
- Yücel, H. (2021). *İmgeden Yoruma* (1. bs). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Zingsem, V. (2006). *Lilith, Adem'in ilk karısı*. İLYA.
- Žižek, S. (2022). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (4. bs). Metis Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Onur YILDIZ
Doğum Tarihi ve Yeri	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	
Y. Lisans Öğrenimi	
Bildiği Yabancı Diller	
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	15.01.2025