



Abdülhak Hâmid'in Oyunlarında *Femme Fatale* İmgesi: *İçli Kız* ve *Finten* Örneği

Femme Fatale Image in the Plays of Abdülhak Hâmid: The Examples of *İçli Kız* and *Finten*

Bariş Berhem ACAR*, Seda ÇETİN**

Öz

19. yüzyıldan itibaren toplumsal hayatta kadının görünür olmasıyla birlikte endişeye kapılan bazı erkek yazarlar, özneleşen kadınları eserlerinde kötücüllükle, felaketle ve kaosla ilişkilendirerek bir anlamda cezalandırmışlardır. Toplumsal yaşamda görünür olan kadını olumsuz özelliklerle bezeyerek gösteren eserlerde *femme fatale* imgesi ortaya çıkmış, Türk edebiyatında da modernleşmenin başlamasıyla birlikte ilk örnekleri görülmüştür. *Femme fatale* tipi, kadınsılığını kullanarak erkekleri kendine âşık eden, oyunlarla amacına ulaşmaya çalışan ve eserin sonunda mutlaka felakete sebep olacak eylemlerde bulunan bir tiptir. Yazdığı oyunlarla toplumsal meselelere değinen Abdülhak Hâmid, kadının Batı'da olduğu gibi Osmanlı'da da ön plana çıkması sebebiyle eserlerinde *femme fatale* karakterler inşa ederek, ideolojik söylem içerisinde kadının durması gereken yeri örtük bir biçimde göstermiştir. *Femme fatale*'in kavramsal sınırlarını çizerek başlayan bu çalışma, Abdülhak Hâmid'in *İçli Kız* ve *Finten* isimli oyunlarında inşa ettiği *femme fatale* tiplere odaklanmaktadır. Yazarın bu inşa sürecinde *femme fatale* tipler merkezde olmak üzere diğer kadın karakterleri algılayışı üzerinde de durulmuş, yazarın *femme fatale* imgesini oluştururken beslendiği kaynaklar örneklerle gösterilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Femme fatale*, Abdülhak Hâmid, kötücüllük, eril dil, *İçli Kız*, *Finten*.

Abstract

Some male authors who become distressed by the visibility of females in social life by 19th century in a sense punish women in their works through associating them with maliciousness, disaster and chaos. The image of *femme fatale* emerged in works depicting the woman who is visible in social life by adorning her with negative characteristics, and the first examples were seen in Turkish literature with the onset of modernization. *Femme fatale* type is the one that steals men's heart through using femininity, achieves her goals through shams and acts in a way that definitely causes disaster at the end of the work. Touching on social matters in his works, Abdülhak Hâmid forms *femme fatale* characters in his works and implicitly indicates the place of women in ideological discourse as a result of women's coming into prominence in Ottoman society as in the West. The present study firstly draws the theoretical boundaries of *femme fatale* and focuses on *femme fatale* types built in the plays *İçli Kız* and *Finten* by Abdülhak Hâmid. The perception of

* Arş. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. E-posta: barisberhemacar@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7294-7525

** Arş. Gör. Dr., Trakya Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. E-posta: sedacetin@trakya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5254-2915



the author of especially *femme fatale* types and then other female characters are emphasized and the sources used by the author while forming *femme fatale* image are manifested through examples.

Keywords: Femme fatale, Abdülhak Hâmid, maliciousness, masculine language, İçli Kız, Finten.

Giriş

Fransızca bir kavram olan ve Türkçede “ölümcül kadın” anlamına gelen *femme fatale*, tarihsel, sosyolojik ve politik koşullardan, cinsiyet rejimlerinden, cinselliğe ve bedene dair söylemlerden beslenerek ortaya konmuş bir imgedir. Daha çok sanat ve edebiyatta karşılaşılan *femme fatale*’ın, kurmacada sıklıkla tekrarlanan bir imge olduğu bilgisine ise kadın hareketleri ve dolayısıyla kadının ataerkil söylem içinde kendini bir birey olarak kabul ettirme yolundaki çabalarıyla ulaşılabilmektedir.

Femme fatale’ın erkek yazarlar tarafından sıklıkla tekrar edilen bir imge olduğunun fark edilmesi feminist hareketin edebiyat ve sanat alanında bir inceleme yöntemi olarak görülmesinden sonra anlaşılmıştır. Ölümcül kadın anlamına gelen *femme fatale*, “erkeği felakete sürükleyen, onun da etrafında örülmüş toplumsal ilişkileri ve toplumsal birimleri krize uğratan bir kadın tipolojisi” olarak tanımlanır (Arpacı, 2019, s. 140). Fransa’daki *femme fatale* karakterini Amerika’da *vamp* kadın; İtalya’da *diva* kadın tipinin karşıladığı görülmektedir (Derman, 1994, s. 22). Vamp, vampir ifadesinden gelir ve “meşum kadınların erkeğin kanını emdiği[ni]” çağrışıdır (Dorsay, 2000, s. 124). *Diva*’nın da ‘erotik ve tehlikeli kadınlar’ oldukları görülmektedir. Bunun yanında bu tiplerin casus, sosyete kadını, oyuncu ya da soylu macera kadını rollerinde erkeği kendi büyülerine kaptırıp kovduğundan çıkartan, sonra da mahveden meydan okuyucular olarak ele alındıkları da bilinmektedir. Ayrıca bu kadınlar, kendilerini makyaj ve giyim kuşamında dışa vuran ‘şeytani’ bir cinsel çekiciliği göze batırma çabasıyla birleştirmişlerdir.” (Akdede 2018, s. 86). *Diva* bu özellikleriyle toplumsal sıçrama yaşamayı ekonomik refahla birlikte toplumsal statü kazanmayı amaçlamıştır (Roloff ve Seebler, 1996, s. 153-154). Kadınların, eril dil tarafından kendilerine çizilen sınırı geçtiklerinde kötücül birer tehlike olarak anlatılmaları, öteki olarak kurgulanmanın da yolunu açar. Erkeği baştan çıkararak, felaketini hazırlayan, zekâsını sadece kötülük için kullanan, aile, ahlak, toplumsal yasalar gibi değerleri önemsemeyen hatta bilerek bozan kadın karakterler, sosyal hayattaki konumunu kadınlarla paylaşmak zorunda kalan erilliğin, söylemsel hâkimiyetini korumak için *femme fatale* karakterleri yaratmasına sebep olur.

Erkeklerin sosyal hayattaki hâkimiyetlerini kaybetmeye başlamaları kadınların önce çalışma hayatında sonrasında da toplumsal ve kültürel hayatta görünür olmasıyla söz konusu olmuştur. 19. yüzyıl sonunda (fin-de-siècle) yeni kadın (new woman) tipinin ortaya çıkmasıyla erkeklerin üstünlüğünü kaybetme endişeleri iyice artmıştır. “Yeni kadın, erkeklerle yan yana sigara ve içki içer, çalışır ve eğlenir. Cinsellikle ilgilidir. Şok eder ama şok edilemez. Dans eder, daha özgürdür, hayatıyla ilgili seçimlerine karar verir, vücut hatlarını vurgulayan dar kıyafetler giyer, makyaj yapar” (Akt. Weiss, 1979, s. 36). “Yeni kadın egemen cinsel ahlaka meydan okuyan yeni istihdam ve eğitim alanlarına girmeye başlayan 19. yüzyılın değişen toplumsal ve ekonomik koşullarının yarattığı kadın tipidir” (Stott, 1992, s. VIII). Bu yükseliş karşısındaki endişe, erkek yazarların yeni kadın tipine kötücüllük ekleyerek eserlerinde işlemelerine yol açmıştır. Stott’e göre *femme fatale*’ın kökleri, kadınların özgürleşmesine ilişkin kaygıların ve kadın cinselliğinin cezalandırılması gerektiğinin düşünüldüğü asır sonuna (fin-de-siècle) dayanır. Bu sebeple *femme fatale* Batı’nın irksal, cinsel ve emperyal kaygılarının keşiştiği söylem sınırlarını aşan bir imgedir (Stott, 1992, s. 30). Dijkstra da *femme fatale*’ı asır sonunun semptomatik okumalarında, sosyal sınıf ve ekonomik hareketlilikle ilgili endişeleri birleştiren bir figür olarak tanımlar. Kadın bedenini bir araca dönüştüren bu figür, kapitalist modernitenin bir yansımasıdır (Dijkstra, 1986, s. 351). Asır sonunun ortaya çıkardığı imkânlarla kadının görünürlüğü arttıkça erkeğin egemenliğini kaybetme endişesi de doruğa çıkmış, bunun bir sonucu olarak kurmacada *femme fatale* imgesi yaygınlaşmıştır.

Femme fatale’ın ortaya çıkmasındaki bir diğer etken, asır sonunda mitolojiye ve geleneksel anlatılara duyulan ilgideki artıştır (Sully, 2010, s. 46). Mitolojiye duyulan ilginin artmasıyla, *femme fatale*’ın öncülleri olarak görülebilecek Yunan mitolojisindeki Aphrodite ve Hera; Sümer tanrıçası İştar; Tevrat’taki Delilah ve Salome; Kirke; Pandora; Sirenler; Gorgonlar ve Lilith gibi figürler de yeniden gündeme gelerek *femme fatale* imgesini beslemeye başlamışlardır. *Femme fatale* imgesi ile mitolojinin bağlantılandırılması

psikolojik yorumlamalara da kapı açmış, Freud, Jung ve Otto Rank gibi araştırmacılar kadın kötücüllüğünün arkaik temelleri olduğunu iddia etmişlerdir. Jung'un arketip ve anima kavramlarından da destek alan bu görüş, Otto Rank'ın ikiz teması (double) etrafında detaylı olarak şekillendirilmiştir. Bu fikri güçlendiren en önemli delillerden biri, *femme fatale*'in karşıtı olan melek tipi ya da masum kadın tipinin aynı eserde yer alması, bu iki imgenin birbirini bir anlamda tamamlamasıdır. Bu durum *femme fatale*'in öncülleri için de söz konusudur. Sandra M. Gilbert ve Suzan Gubar, üç cilt hâlinde yayımladıkları *Tavan Arasındaki Deli Kadın* isimli eserde bu durumdan bahsederler. Kadının cinsel ideoloji gereği biçimlendirilmeye çalışıldığını, olması ve kaçınması gereken karakter özelliklerinin çeşitli tipler aracılığıyla erkek yazarlar tarafından kadın okurlara yıllarca dayatılmış olduğunu tespit eden bu eser, iki karşıt tipin altını çizer. Bu tiplerden ilki erkeğin karşı cinsten görmeyi arzu ettiği tüm özelliklerin mücessemleştirildiği bir varlık olarak 'evdeki melek' tipi şeklinde isimlendirilir. "Erkek mutlu edilmeli; onun mutlu edilmesi kadının mutluluğudur" (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 67) fikrine dayanan diğerkâm bir masumiyete sahip evdeki melek tipi, tüm hayatını erkeğine adanmış, eserlerde kendisine ait öyküsü anlatılmayan, çünkü kendine ait bir öyküsü olmayan, tefekkürle şekillenmiş saflığı sayesinde erkeğe ruhani bir sığınak olabilen bir varlıktır. *Tavan Arasındaki Deli Kadın*'da üzerinde durulan ikinci tip ise 'canavar' tipidir. 19. yüzyıl ve öncesi dönemlerde Batı edebiyatında sıklıkla görülen bu tipin makalenin kavramsal alt yapısını oluşturan *femme fatale* imgesiyle birçok ortak noktası vardır.

Kadının görünürlüğü, mitolojiye duyulan ilgiyle ortaya çıkan ve feminizmle birlikte incelenmeye başlayan *femme fatale* kurmacada sıklıkla tekrar eden özelliklere sahiptir. Olağan dışılığı erilliğin en büyük korkularından cinsellik, felaket ve ölüm üzerinden kurguladığını söyleyen Arpacı, *femme fatale*'in en temel özelliklerini sıralar: "Bu temsillerde *femme fatale* suça eğilimlidir, ahlaki olarak toplumsal normativitenin dışında bir yaşam tarzına sahiptir, kaos, karanlık ve ölümlü iç içedir. Bu ölüm bazen erkeği bazen de kendisini bulur." Melek kadınla eşleştirilen ideal eş, bir evlat ya da annelik özelliklerini hiçbirisini taşımayan *femme fatale* karakterler, "ölümcül bir tuzak ve tehlikeli bir macera" olarak görülürler. Hatta o zamana kadar kadına yüklenen bu özelliklerin en büyük tehdidi olarak belirtilirler (Arpacı, 2019, s. 141).

Femme fatale kadın karaktere sahip metinlerde erkek ölümcül kadınla tanışınca felakete sürükleneceği talihini de başlatmış olur. Bu anlatılarda, *femme fatale* kadın erkeği seçer. Erkeğin onun cazibesine kapılmaktan başka çaresi yoktur. Kurguladığı oyunlarla seçtiği erkeği elinde oynatan ve onun gücünü kontrol etmeyi başaran kadın sıradan ve kendisine hiçbir şey sunmayacak erkekler yerine gücü olan erkeği ayartır. Tahrik etme gücünden yararlanarak kurduğu oyunlar, *femme fatale*'in en önemli özelliklerinden biridir. Gizemli davranışları ve karanlık tavrıyla merak uyandıran *femme fatale*, erkeğin zihninin meşgul ederek sürekli kendisini düşünmesini sağlar. Oyunlarıyla erkeği yönlendirmeyi başaran kadın, kendini korunmaya muhtaç olarak göstererek erkeğin güç egosunu tatmin etmeyi de ihmal etmez. Özellikle gözyaşlarını kullanarak gardını indirdiğine erkeği ikna eden kadın, onun da zaaflarını ortaya sermesine imkân tanır. Böylece sonradan kullanabileceği silahları edinir.

Femme fatale kadının oyunlarıyla kendisine bağladığı erkeğe karşı en güçlü yönü, cinselliği ve dişiliğidir. Bununla birlikte "[f]emme-fatale'nin ölümcül olmazsa olmaz şartları, dayanılmaz bir cinsel cazibe, zekâ, sinsilik, kararlılık, istediğini elde etmek için her yola ama özellikle cinsel avlanma yoluna başvurmaktır" (Bolat, 2009, s. 165). *Femme fatale* kadın, "dişiliği belirgin, seksapeli yerli yerinde bunlarında bilincinde ve bu avantajlarını da, erkeğin başını döndürmek, onu tavlama, onu istediği yönde kullanmak için yararlanan kadın"dır (Dorsay, 2000, s. 124). Erkeği bencil arzuları için kullanan kadın, güzel, gösterişli ve bakımlıdır. Çekici ve işveli tavırlarıyla erkeği kendine bağlayan *femme fatale* kadın aslında o erkeğe karşı ilgisiz ve hissizdir. Onu felakete sürükleyecek eylemlerde bulunmaktan fazlasını beklemez. Erkek ise felakete sürüklendiğini bile bile kadının çevresinden ayrılamaz. Onulmaz bir bağlanmayla hep peşindedir. Etrafının uyarıları ya da kadının gittikçe sertleşen tavırları onu vazgeçiremez. Sonuna kadar gider (Kelleci, 2019, s. 11-12). *Femme fatale* kadının 'ağına düşen erkek', onun kötü emellerine alet et[tiği] ve erkeği aşırılığa sürükleyip sosyal statüsünü kaybetmesine, maddi ve manevi açıdan sarsılmasına sebep olarak toplum içindeki konumuna zarar ver[diği]" bir avdan fazlası değildir (Uğuz, 2013, s. 78). Tamamen kötücüllükle donanan *femme fatale* kadın, erkeğin ve toplumun başına gelen kötülüklerin en büyük sorumlusu olarak gösterilir (Gedik ve Kadayıfçı, 2016, s. 131). Bu yüzden anlatının sonunda erkek felakete sürüklenirken ona bunu yaşatan kadın da 'anlatının adaleti'yle cezalandırılır. *Femme*

fatale kadının “kendi çıkarlarını düşünmesi ve bunun için savaşması, erkek egemenliğinin şekillendirdiği yapının dışında bulunması (onun) cezalandırılması için kâfi” olarak görülür (Tan, 2012, s. 67). Böylece *femme fatale*’i konu alan anlatılarda, erkek kadın tarafından; kadın da metni kontrol eden eril söylem sebebiyle cezalandırılmıştır.

Türk edebiyatına da Batılı türler dâhil olmaya başladıktan sonra *femme fatale* imgesinin örnekleri görülmeye başlanır. Tipler üzerinden mesaj verme gayesi güden ilk edebî eserlerde, züppe, doğru/yanlış Batılılaşmış kişi, ideal/melek kadın tipleri gibi kötücül kadın karakterlere de yer verilmiştir. Metnin ideolojisine göre şekillenen tipler, özelliklerine zıt tiplerle birlikte karşılık içerisinde sunularak anlatılar inşa edilmiştir. *Femme fatale* tipler de melek kadın tipiyle birlikte kullanıma sokulmuş, böylece kadın, ya anne/eş olarak melekleştiği ya da bu rollerin dışına çıkmak istediğinde kötücülleşerek şeytanlaştığı bir kalıbın içerisinde eserlere alınmıştır. Kadınların mirastan pay almaya başladığı (Alkan, 1990, s. 86), cariyelik ve köleliğin kaldırılma çalışıldığı, üst sınıftan kadınlarla sınırlı da olsa kadınlara eğitim hakkı verildiği, başta öğretmenlik olmak üzere çalışma hayatında kadınların da görünür olduğu ve matbuat âleminde kadınların yazılarının yayımlandığı kadınlara mahsus gazete ve dergilerin çıkarıldığı Tanzimat yıllarında kadınların en fazla talep ettikleri ilkeler, “evlilik kurumunun düzenlenmesi, tekeşlilik, eğitimde kadına olanak tanınması ve toplumsal hayatta rahat hareket etmektir.” (Güzel, 1985, s. 859). Bütün bu gelişmelere rağmen, edebî eserlerde kadınların belli kalıplarla ifade edilmesi, kadının özneleşme çabalarına eril dilin yeniden belli kalıplara çekme çabası olarak görülebilir.

Namık Kemal’in *İntibah* romanında; Nabizade Nazım’ın *Zehra*’sında; hatta Şahika Karaca’ya göre eril söylemin hâkim olduğu bir dönemde yazmalarından dolayı ilk kadın kurmaca yazarlarından Fatma Aliye ve Emine Semiye’nin eserlerinde bile eril dilin kurguladığı melek/şeytan kadın tiplerinin örneklerine rastlanır (Karaca, 2019, s. 269). Kadın ya saf, iyi niyetli, eşine ve çocuklarına bağlı, eviçi bir yaşamla sınırlanmış, erkeğin istek ve arzularını gerçekleştirme için edinmiş olarak ya da erkeği yoldan çıkarmaya çalışan, güzelliğini, sözlerini, konumunu amaçlarına ulaşmak için kullanan, felaketlere sebep olan kadın imgesinin içine sıkıştırılarak sunulur. İkisinin dışında kadının etken olduğu, kendi kararlarını verdiği, bir erkeğin etrafında onu yüceltecek ya da felakete götürecektir bir yan karakter olmanın ötesine geçemediği görülür. Erkek yazarların ya da eril dilin hâkimiyetinde gelişen ilk dönem eserlerinde bu söylemsel kodların sürekli yeniden üretilerek, kadının gerçek hayattaki dönüşümünün edebiyata yansması neredeyse Cumhuriyet dönemine kadar ertelenir.

Edebiyatta kadının *femme fatale* imgesi etrafında kurgulanması romanla sınırlı değildir. Dönemin etkili edebî türlerinden biri olan tiyatrodaki da benzer bir durum söz konusudur. Batılı anlamda tiyatro ile Abdülmecit döneminde tanışan Türk izleyicisi, önce sarayda sonrasında ise tiyatro için müstakil olarak yapılan binalarda yabancı tiyatro topluluklarının oyunlarını izlemiştir. Başlarda Naum Efendi’nin sonrasında ise Gedikpaşa Tiyatrosu ile Güllü Agop’un girişimleriyle tiyatronun bir cazibe merkezine dönüştüğüne ünlü edebiyatçıların tiyatro eserleri vermeye başladığına şahitlik edilir. Rezaizade Ekrem, Namık Kemal, Ebuzziya Tevfik, Şemsettin Sami, Ahmet Vefik Paşa, Teodar Kasap, Âli Bey ve Ahmet Mithat gibi dönemin önde gelen yazarlarının oyunları sahnelenir. Ancak Gedikpaşa Tiyatrosu’nun tiyatronun -Ahmet Mithat’ın *Çerkez Özdenler* adlı dramının imparatorluğun etnik unsurlarına hürriyet duygularını aşıladığı bahane edilerek 1884’te II. Abdülhamid tarafından yıkılması, Türk seyircisini ciddi tiyatro eserlerinden mahrum bırakır (Akyüz, 2000, s. 57).

Tiyatronun sahnelenmesinin imkânsız hâle geldiği bu süreçte, dönemin önemli şahsiyetlerinden Abdülhak Hâmid de tiyatroya yönelmiş, oynanmak için değil okunmak için eserler kaleme almıştır. Kırk kadar eserinin yirmi dört tanesi tiyatro türünde vermesi, Tanzimat tiyatrosu için ne kadar önemli bir isim olduğunun kanıtıdır. Ancak onun tiyatro eserleri yeteri kadar incelenmemiştir. Şairliğinin gölgesinde kalan tiyatrolarına farklı açılardan bakmak mümkündür. Özellikle kadın karakterlerin ortaya konma şekilleri onun oyunlarının *femme fatale* imgesi çerçevesinde incelenmesine fırsat verir. Çünkü o da birçok farklı meseleye değindiği oyunlarında, dönemin kadına bakışını tekrar etmiş, kadın karakterleri belli kalıplar içerisinde kurgulamıştır. Özellikle *Finten* ve *İçli Kız* isimli oyunlarında, *femme fatale* tipin örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Her iki romanın ana karakterlerinin kötücül kadın özellikleri gösterdiği; karşılıklarında melek kadın imgesiyle birlikte sunuldukları görülmektedir. Bu çalışmada da bu iki oyunun kadın karakterleri,

femme fatale imgesi etrafında incelenecek, bu sayede hem Hâmid'in tiyatroları hem de dönemin kadına bakışının türler ötesine yaygınlaştığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Yan Karakter Olarak Femme Fatale: İçli Kız'ın Üvey Annesi

1875'te yayımlanan *İçli Kız*, Namık Kemal'in *Zavallı Çocuk*'unun tesiriyle yazılan eserlerden biridir. Eserin *Zavallı Çocuk*'tan izler taşıdığı hatta Abdülhak Hâmid'in bu oyunu bizzat *Zavallı Çocuk*'un bir benzerini ortaya koymak arzusuyla kaleme aldığı İnci Enginün tarafından da ifade edilmiştir (Enginün, 1998, s. 11). Bunun yanında Recaizade Ekrem ve Shakespeare'in izlerini de taşıyan *İçli Kız*, halk anlatılarında karşılaşılan üvey anne motifi, veremin yenilmesi, fotomontaj gibi pek çok yeniliğe yer vermesi sebebiyle (Enginün, 1998, s. 11) günceli realist bir bakışla yansıtmada başarılı olmuş eserlerden biridir. Beş fasıldan oluşan oyun, Osmanlı'nın varlıklı sayılabilecek ailelerinden birine mensup Sabiha isminde bir genç kız etrafında gelişir. Annesini küçük yaşta kaybetmiş, babası, kendisinden birkaç yaş büyük üvey annesi ve hizmetçilerle birlikte büyük bir konakta yaşayan Sabiha, tüm vaktini okuyarak ve düşünerek geçiren bu yüzden de genç kızların sosyalleşme alanlarından olan mesire yerlerinden uzak kalmış melankolik bir kızdır. Konağa gelen bir yabancı (Yaşmaklı Kadın/Ayşe Kadın) anlattıkları ve komşu köşkte yaşayan Sadi Efendi'nin oğlu İzzet'in yazdığı aşk mektubunu vermesi sebebiyle Sabiha, İzzet'le gönül ilişkisi içine girer ve kısa süre sonra sabaha karşı odasında İzzet'le görüşürken babası Mesut Efendi'nin odaya girmesi yüzünden korku ve utançla baygınlık geçirir. Bu olaydan sonra gençlerin bir an önce evlenmelerini isteyen Mesut Efendi ise Sadi Efendi'nin, şanına yaraşır bir düğün yapacak kadar borç para bulabilme arzusu yüzünden isteğini gerçekleştiremez. Bu sırada üvey anne Raife Hanım da daima Sabiha'ya iğneleyici sözler söylemekte, türlü vesilelerle can sıkılmaktadır.

Mesut Efendi'nin yanında başka şekilde davranan Raife Hanım, içten içe Sabiha'nın ölmesini sağlayacak sebepler meydana getirmeye çalışır. Üvey anne Raife Sabiha'nın, Sadi Efendi yüzünden bir türlü gerçekleşmeyen düğünleri sebebiyle üzülmelerini fırsat bilerek Hekim Yorgi'den yardım alır ve Sabiha'nın veremden ölmesini sağlayacak ilaçlar almasını sağlar. Sabiha'nın daha da üzülmeleri için İzzet'in ve kendisinin fotoğraflarını fotomontajla birleştirir ve aralarında bir gönül ilişkisi olduğunu ima ederek Sabiha'ya gösterir. Sadi Efendi'nin düğünü sürekli ertelemesinin ardında da Raife Hanım vardır. Kimliğini değiştirerek edindiği sevgilisi Ahmet Bey'e, Sadi Efendi'ye gönderilmek üzere, Sabiha'nın ahlaksız bir kız olduğunun, bu yüzden namusuna düşkün bir insansa bu evliliğe izin vermemesi gerektiğinin dile getirildiği bir mektup yazdırır. Mesut Efendi'nin düğünün gerçekleşmesi için -parasını Sadi Efendi'ye vermek üzere- yalısını sarrafa satması sebebiyle yalıtı sarraftan Ahmet Bey'e satın alır ve ondan da bu yalıtı alır. Ahmet Bey'den daha fazla yararlanamayacağı noktada ondan ayrılır ve yine kimliğini değiştirerek Sadi Efendi'ye yaklaşır. Onunla ayrı bir köşkte buluşacak kadar yakınlaşan Raife Hanım bu sefer de Sadi Efendi'nin düğünü geciktirmesinde etkili olur. Mesut Efendi'nin düğün için verdiği paraları da Sadi Efendi'den alır. Sabiha'nın üzüntü ve hastalıktan ölmek üzere olması, İzzet'in de on sekiz aylık bekleme süresi boyunca aklını yitirme durumuna gelmesi sebebiyle Raife kendisini, istediklerini elde etmiş saydığından Sadi Efendi'den de ayrılır. Aradaki engellerin kalkmasıyla alelacele evlendirilen İzzet ve Sabiha ise arzu ettikleri gibi mutlu değillerdir. Oyunun son perdesi, lohusa yatağında ölmek üzere olan Sabiha ve yarı deli bir şekilde sayıklayarak etrafında dolaşan İzzet'le başlar. Bir ay önce doğum yapmış olan Sabiha hastalık sebebiyle güçlükle soluk alıp verir ve yanında dadısı ve hizmetçileri olduğu sırada ölür. İzzet ise odada karısının ölmediğini söyleyerek kahkahalarla güler, o esnada odaya gelen Mesut ve Sadi Efendi'ler durumu anlamak için Hekim Yorgi'yi çağırırlar ve ondan Sabiha'nın öldüğünü öğrenirler. Bu olaydan sonra odaya feraceli, örtülü bir şekilde giren Raife Hanım ise Mesut Efendi'nin öfkeyle başındaki örtüyü çekmesi yüzünden ifşa olur. Sadi ve Mesut Efendi'lerin yaşanan tüm kötülüklerin ardında Raife'nin olduğunu anladığı bu sırada sahneye Sabiha'nın genç hizmetçisi Perengiz'in getirdiği başka bir Hekim dâhil olur. Hekim Sabiha'ya bakarak onun henüz ölmediğini, bazı ilaçlarla iyileşebileceğini haber vererek herkesi şaşkırtır. Hekim'in tespitiyle kıza öldürücü ilaçlar verildiği ve Hekim Yorgi'nin Raife'yle olan ilişkisi de öğrenilmiş olur. Raife Hanım, tüm gerçeklerin açığa çıkmasından sonra intikamını aldığını söyleyerek sahneden ayrılırken Ahmet Bey herkesin şaşkın bakışları arasında "*istediğini yapana, istediğini yaparlar!*" (Tarhan, 1998, s. 193) diyerek tabancayla Raife'ye ateş eder. Tabancanın gürültüsüyle Sabiha ürküp kalkarken, Raife yere yıkılır.

Oyunun merkezinde İçli Kız Sabiha olmasına rağmen tüm olay örgüsünü alacağı nihai şekle doğru sevk eden esas kahraman üvey anne Raife Hanım'dır. Raife Hanım, kocası Mesut Efendi'nin ilk eşinden olan kızı Sabiha'ya yönelik sergilediği olumsuz tavır ve entrikalarla eserde kötülüğün temsilcisidir. Bu yüzden de İnci Enginün'ün işaret ettiği gibi, halk anlatılarındaki diğer üvey anne tipleriyle -üvey evladı entrikalı olayların içine çekmesi, kötülük yapması vb.- benzerdir. Bununla birlikte *İçli Kız*, üvey anne tipini uygulamada geleneksel anlatılardan farklı bir tavır sergiler. Raife Hanım'ı geleneksel üvey anne tipinden ayıran özelliklerin başında oyunda baba figürünün bulunduğu konum gelir. Baba masallarda ikinci eşin (üvey annenin) entrikalarından çoğunlukla haberdar olmaz, yapılanları bilse de edilgen tavrıyla ikinci eşe itaat ve kimi zaman da yardım eder vaziyettedir (Demir, 2020, s. 507). Ancak *İçli Kız*'da Sabiha'nın ölmesini sağlayacak türlü entrikalar meydana getiren üvey anne Raife ve kızının mutluluğu için her yola başvuran baba Mesut Efendi arasında oyunun sonuna kadar devam eden bir mücadele vardır.

İçli Kız'ın üvey annesini masallardaki üvey annelerden ayıran başka özellikleri de vardır ki bunlar Raife Hanım'ı üvey anne tipinden çok 19. yüzyıl Batı edebiyatında yoğun olarak ele alınan *femme fatale* /*kötücül kadın* tipine yaklaştırır. Bu özelliklerin başında Raife Hanım'ın oyundaki erkeklerin tamamına yakınıyla kurduğu münasebet gelir. Halk anlatılarındaki üvey anne tipi genellikle kötülüğü kendi tasarladığı veya entrikalarına kocasını bir şekilde alet ettiği hâlde Raife Hanım tüm entrikaları için erkeklerden yardım alır. Üstelik yardımını gördüğü tüm erkekler Raife Hanım için her şeyi yapmayı göze alacak derecede ona âşık olmuş kimselerdir. Üvey kızı Sabiha'ya başından beri mesafeli durduğu, evdeki halayıklardan Perengiz'in; “[k]endi her cuma, her pazar gezmeğe gidiyor da sizi götürmüyor, beni de götürmüyor a. Şu sizi niçin götürmüyor?” (s. 93) sözlerinden anlaşılan Raife Hanım'ın, kocası Mesut Efendi dışında oyunda ilk yakınlaştığı erkek Ahmet Bey'dir. Onunla daha fazla görüşebilmek niyetiyle yaz geldiği için Boğaziçi'ndeki yalılarına taşınmak isteyen Mesut Efendi'yi ‘taşınmak için eşref saati bekleme’ yalısıyla kandırmaktan çekinmez:

RÂİFE HANIM- (*Hiddetle yürüyerek*) Ay aman ne haliniz varsa görün. Günahı benim boynuma mı olacak? Benim boynuma mı olacak? (*Kendi kendine*) Ben Ahmet'i Boğaziçi'nde de görürüm. Aradaki deniz, pişmiş aşa soğuk su mu katacak? Soğuk su mu katacak? (s. 103).

Raife'yi eşini aldatan bir kadın olmaktan *femme fatale* olmaya doğru götüren temel sebep, onun halk anlatılarında görüldüğü gibi üvey annelik sebebiyle Sabiha'ya yönelik duyduğu kıskançlıktır. Bu kıskançlığın göstergesi ise Ahmet Bey'e, kendi isminin Sabiha olduğunu söylemesidir:

HANIM- (*Biraz düşündükten sonra*) Çünkü Mesut Efendi'nin kızı Sabiha Hanım bendenizim, öğrendiniz mi? (s. 153).

Raife'nin duyduğu kıskançlığı alevlendiren dönüm noktası ise Sabiha ve İzzet Bey'in birbirlerini sevdiklerinin anlaşılması ve sevenlerin evlenebilmesi için baba Mesut Efendi'nin ortaya koyduğu büyük gayrettir. Bu noktadan sonra Raife Hanım, tamamen *femme fatale*'a dönüşmüş olarak -önceden tanışmış olduğu Ahmet Bey dâhil- ilişkide olduğu erkekleri sözü edilen düğünün ertelenmesi veya iptal edilmesi amacıyla kullanmaya başlar. Ataerkil düzen içinde erkeğini kendi seçecek kadar hür iradeye sahip olan *femme fatale* tipi *İçli Kız*'da da yansımaları bulur (Kelleci, 2019, s. 10). Oyunda etraflıca ele alınan Ahmet Bey ve Sadi Efendi'nin felakete sürüklendikleri ilişkilerini başlatan Raife Hanım'dır:

AHMET BEY- Âh, o seni Kâğıthâne'de ilk gördüğüm gün. Ne idi, o ne idi? Hâlâ o Çağlayan âlem-i âbları gözümde tütüyor!... (s. 155).
SADİ EFENDİ- (...) Sâniyen hanıma önce ben alâka etmedim, ibtidâ o beni sevmiş. Dikkat isterim, o beni sevmiş (s. 156).

İlişkilerine istediği gibi yön verme kudretini elinde tutan Raife Hanım, bunu kurduğu kusursuz oyunlarla sağlar, hatta öyle ki erkeklerle oynamak onun için bir yaşam biçimine dönüşmüştür:

HANIM- (*Kendi kendine*) Aldatmak bana, ben aldatmağa mecbur. (s. 152).

HANIM- (*Kendi kendine*) Sanki düzen bana dil olmuş, ne söylesem aldatmak çıkıyor. (s. 155).

Kurgulanan oyun ve entrikalara yönelik inanç ise öncelikle Raife Hanım'ın karşı cinstе vücuda getirdiği merak duygusundan kuvvet alır. Bu sayede tutkunu oldukları hanımın gizemli tavırlarının nedenini merak eden oyundaki erkekler, ister istemez onun cazibesine kapılırlar:

AHMET BEY- (...) Sen bana şimdiye kadar kendini bildirmedin. Ne kadar sordumsa kim olduğunu bir türlü söylemedin. Her gün bir başka evde görüştük. Her gün bir başka kira arabasıyla geldin. Yalnız yanındaki Emine Kadın değişmedi. (s. 152).

SADİ EFENDİ- (...) [B]izim çıkmaz sokaktaki evin yanında bir komşumuz vardır Emine Kadın derler, (*Ahmet Bey yine ürperir.*) evinin bir odasının içi bizim selâmlık odasından görülür. İşte ben hanımı o odada gördüm. Ekseriya bana işaret eder, mahcubiyet gösterir, arz-ı muhabbet ederdi. Hâsılı beni celbeder, işaret edip sokağa çıkar, ben de çıkarım, tarif edip bir eve girer, ben de girerim. O daima Emine Kadın'la gezerdi. Delilesi o idi. (s. 156).

Erkeklerin ilgi ve alakalarını çekebilmek için Raife'nin, merak duygusundan nasıl yararlandığını gösteren yukarıdaki satırlar aynı zamanda *femme fatale* imgesinin başka bir yönüne de işaret eder. *Femme fatale* karakterlerin tüm entrikalarında kendilerine yardım eden bir yardımcıların olması durumu, *İçli Kız*'a Emine Kadın karakteri aracılığıyla yansıtılmıştır. Oyunun başından sonuna kadar Raife'nin yanında olan Emine Kadın, onun her planına sorgulamadan, Raife'den gelecek "ikram" karşılığında (s. 136) itaat eder.

Raife Hanım'ın oyunlarının inandırıcı olmasını sağlayan diğer bir etmen zaaf ve kusurlarını ilişkide olduğu erkeklerin önünde kusursuzca sergilemesi, dolayısıyla korunmaya muhtaç tavırları sebebiyle erkeklerin korumacı yanlarının açığa çıkmasını sağlamasıdır:

SADİ EFENDİ- (...) O gelir gelmez kucağıma koşup da sakalımı gözünün yaşıyla yıkadığın günleri unuttum mu sandın yaramaz!... Daha üç gün evvel seni seviyorum dediğim zaman kalbinin çarpınması on adımlık yerden işitiliyordu. Daha üç gün evvel yüzümü gördükçe güneş altında kalmış gibi hararetinden dudakların çatlardı. (...) Gülerek gelir, ağlayarak giderdin. (...) Bana gösterdiğin mecburiyet, ne gönlümde odalığının muhabbetini bıraktı, ne gözümde merhumenin hayalini koydu. (s. 163-164).

Raife Hanım, kurguladığı entrikanın istediği gibi sonuçlanmasını sağlamak için de gözyaşına ve zayıflığa başvurarak amacına ulaşır. Düğünün iptal edilmesi için Sadi Efendi'ye gönderilecek sahte mektupların Ahmet Bey tarafından imzalanması da Raife Hanım'ın keder ve gözyaşıyla süsleyerek oynadığı oyun sayesinde mümkün olur:

HANIM- (*Tahazzun ile*) Çünkü ben size bu kadar mecbur iken İzzet Bey'i elbette istemem. Öğrendiniz mi?

AHMET BEY- (*Tehâcüm ile*) Zihnime şaşkınlıklar geliyor! Ne söylüyorsun.

HANIM- (*Daima teessürle*) Efendi babam beni İzzet Bey'e zorla vermek istiyor! Ben o zulmü çeker miyim? Çeker miyim?

(...)

HANIM- Şimdi mektubu da verirsiniz a. Verirsiniz a!

AHMET BEY- Hem mektubu veririm, hem de Fettah Efendi'ye birkaç mektup daha yazarım. (*Mektubu Hanım'a vererek*)

Al efendim. İstersen benim aleyhimde de bir mektup yazdır. Ben onu da böyle okumadan mühürlerim. (s. 153-154).

Femme fatale imgesinin en belirgin özelliklerinden biri de kötücül kadının bedenini bir cinsel obje olarak kullanması ve bu sayede erkeği etkisi altına almasıdır. Raife Hanım'ın cinselliği bir silah olarak kullandığına

dair oyunda açık işaretler olmamasına rağmen, Sadi Efendi'nin sarf ettiği, “[ü]ç ay evvel bu evi tutmağa mecbur oldum. Üç aydan beri de burada görüşüyoruz. Ah, o kadar güzel bir mahlukayı adam elli yaşından sonra değil, bunadından sonra bile sever.” (s. 156) şeklindeki sözler ve Raife Hanım'ın Ahmet Bey'le de 'Ahmet Bey'e mahsus bir oda'da görüştüğü bilgisinin dördüncü fasılın başında yer alması, Osmanlı toplum yapısı göz önünde bulundurulduğunda oldukça serbest bir yaşantıya işaret eden kısımlardır. Raife Hanım'ın, Ahmet Bey'in deyişiyle, “[b]eğenmediği adama vermek istedikleri bir kız bu yolda gezmeğe mecbur olur” (s. 154) diyerek ima ettiği toplumsal beklentinin dışındaki yaşantısı, aslında arka planında büyük hedefleri barındıran bir tuzaktır. Bu şekilde önce Ahmet Bey'i kandıran Raife Hanım, ondan Sadi Efendi'nin biraderi Fettah Efendi'ye Sabiha'yı kötüleyen bir mektup yazdırır. Daha sonra Mesut Efendi'nin -parası Sadi Efendi'ye verilmek üzere- sarrafa sattığı yalıtı Ahmet Bey'e yeniden satın alıncı olarak ondan hediye olarak alır. Kandırıldığını anladıktan sonra Ahmet Bey'in, “[n]em var ne yok, bana hepsini sattırdı” (s. 161) sözleriyle işaret ettikleri, maddi zararın daha da büyük olduğuna gönderme yapar. Raife Hanım'ın 'bu yolda' bir hayata sahip olması Sadi Efendi'nin de maddi manevi bedeller ödemesine neden olur. Kendisine müstakbel gelini Sabiha hakkında gelen olumsuz mektuplara rağmen düğünden tamamen vazgeçmeyen Sadi Efendi, Raife'nin düğünü istememesi üzerine oğlu İzzet'in mutsuzluğuna rağmen bu işten vazgeçer. Üstelik Mesut Efendi'nin gönderdiği parayı da Raife'ye verir. Raife Hanım'ı sevdiği bilinen (s. 192) ancak ilişkilerinin mahiyeti eserde detaylı olarak verilmemiş olan Hekim Yorgi de bu sevginin 'muhtemel' bedeli olarak Sabiha'ya verdiği ilaçlarla onun 'verem olacağı sözü'nü (s. 136) verir. Nitekim yaşadıkları ve aldığı ilaçların etkisiyle iyice güçsüzleşen Sabiha, oyunun sonunda herkesin kendisini öldü sanacağı bir kriz ve baygınlık geçirir. Oyunda kendileriyle ilgili başka bilgi verilmeyen Mehmet ve Raif Bey'ler de Raife Hanım'ın isteklerini yerine getirerek sahte mektuplar yazıp Fettah Efendi'ye gönderirler.

Raife'nin etki alanındaki tüm erkekler *femme fatale* imgesinin kaçınılmaz bir sonucu olarak kaos, karanlık ve ölüm (Arpacı, 2019, s. 144) çemberinin ortasında kalmış gibidirler. Hepsi Raife'nin gerçekleştirmek istediği bir planın parçası olan bu erkekler yaklaşan felaketi hissetseler de karşı koyamazlar. Bu erkeklerden Raife'nin kocası Mesut Efendi onun, kızına karşı kötü düşünceler besleyen bir 'üvey anne' olduğunu bildiği hâlde onunla evliliğine devam eder ve böylelikle Raife'nin, kendisini dolaylı olarak kontrol altında tutmasına müsaade eder. Bu durum ise Mesut Efendi'nin, “şeytan huyunda bir kadın” (s. 139) diyerek tasvir ettiği Raife'nin, İzzet ve Sabiha'nın evlenmeleri için yalıtının satılacağını öğrenmesine, Hekim Yorgi'den aldığı ilaçları Sabiha'ya içirebilmesine imkân tanır. İzzet'in babası Sadi Efendi için de durum farklı değildir. Oğlunun Sabiha'yı sevdiğini bilmesine rağmen 'şanına yaraşır, gösterişli bir düğün yapmak' bahanesiyle düğünü erteler. Sadi Efendi, 'on dört ayı' (s. 156) bulan bu ertelemenin yalnızca gösterişli bir düğün yapma arzusundan ibaret olmadığını, “[l]âkin, parayı bitirmemiş olsaydım, bunlardan mümanaat görmeseydim bile, yine ben düğünü yapamayacaktım. Doğrusunu ister misiniz, beni niyetimden geçiren ancak bizim hanımdır” (s. 159) sözleriyle itiraf ederek Raife'nin isteğiyle düğünün gerçekleşmediğini dile getirmiş olur. Uzun ve ıstıraplı bekleyiş yüzünden İzzet'in delirmesine, Sabiha'nın da verem olup ölümün eşğine gelmesine neden olan Sadi Efendi, -ismini Nafia olarak bildiği¹-Raife'nin, aslında kendi hayatında meydana getirdiği yıkımın bilincindedir: “Vakti var diye İzzet'in düğünü gibi bizim nikâhı da geciktiriyorsun. Ben mektupta ya bana varmağa razı olursun yahut ben de sana rağmen İzzet'e Mesut Efendi'nin kızını alırım diye yazdım” (s. 163). Buna rağmen Sadi Efendi Raife'nin oyununa geldiğini öğrendiğinde önce kızar, sonra onun tarafından -söylenenlerin şakadan ibaret olduğu yalanıyla- bir kez daha kandırıldığında Raife'nin affına sığınır: “Ben ettim sen etme hanımcığım. Hem ben öyle yalandan hiddetlendiydim” (s. 166).

Yaklaşan felaketi hisseden son isim Ahmet Bey'dir. Oyunun sonunda tabancasıyla Raife'yi öldürerek, onun bir türlü getiremediği ölümü oyuna getirmiş olan Ahmet Bey, düşüncelerini saran karanlığın farkındadır:

¹ Nafia, Sabiha küçükken ölen annesinin adıdır.

AHMET BEY- (*Yine sükût ve mülâyemetle*) (...) Bir aydır kızın arkasında dolaşıyorum. Bulduğum yerde mahvedeceğim ah!.. Ben o karıyı, mutlak öldürürüm. Gördüğüm yerde arkasından gideceğim. Girdiği yere gireceğim. Her gün, her yerde gezeceğim. Görünceye kadar gezeceğim. Hakkından geleceğim. (*Yine teheyyüc ile*) Öldürürüm diyorum, öldürürüm diyorum. Öldürürüm diyorum size! (s. 161).

Ahmet Bey'in, kendi hayatını felakete sürüklenme pahasına Raife'yi öldürmesi yine *femme fatale* imgesinde rastlanılan başka bir durumun açığa çıkmasını da sağlar. Eril söylemin var ettiği bir arketip olan *femme fatale*'ı hazırlayan öncü tiplerden olan *canavar tipi*, Gilbert ve Gubar'a göre bir eserde karşıtıyla yani *evdeki melek* tipiyle birlikte bulunur. Kadınlık söyleminin inşasıyla yakından ilgili olan bu durum aynı zamanda iki karşıt tipin aynı anda hayatta -mutlu, güçlü- kalamayacaklarının bir göstergesi olarak da yorumlanabilir. Nitekim *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* masalını feminist eleştiri yöntemiyle çözümleyen söz konusu yazarların tespiti de bu görüşü destekleyici mahiyettedir:

Kraliçe bir komplocu, plan kurucu, cadı, sanatçı, canlandırıcı olarak, tüm sanatçıların geleneksel anlamda oldukları gibi sonsuz yaratıcı enerji barındıran, hazırcevap, oyunbaz ve kendisiyle meşgul bir kadındır. Diğer taraftan, mutlak iffeti, donuk masumiyeti, tatlı hükümsüzlüğü ile Pamuk Prenses, önceden de üzerinde durduğumuz 'tefekür içinde saflık' idealini temsil etmektedir: bu ideal Kraliçe'yi gerçekten de öldürebilecek niteliktedir. Söylence evinde bir melek ve öyküsüz bir yaşamın kahramanı olan Pamuk Prenses, sadece çocuk değil aynı zamanda (tüm dişi meleklerin olduğu gibi) çocuksu, uysal ve itaatkârdır. Ancak yetişkin ve şeytansı Kraliçe, içinde 'önemli eylemlerin' var olduğu bir yaşam istemektedir; tanım gereği öykülerin ve öykü anlatıcılığının 'kadınsılıktan uzak' yaşamını dilemektedir. Bu nedenle kızı olması ölçüsünde, kendinden bir parça olan Pamuk Prensesi öldürerek eylem ve heyecanı evinden dışarıda tutmaya çalışacak, kendi içindeki Pamuk Prenses meleşimi yok edecektir (Gilbert ve Gubar, 2016, s. 85).

Masaldaki Kraliçe'yle *İçli Kız*'ın Raife'si üvey annelik ve ataerkil düzende düşüncelerini dilediği gibi söyleyebilme noktalarından benzerlik içindedir. Buna mukabil Pamuk Prenses ve "[b]en şimdi buraya adam değil, ecelim gelse ondan bile utanır da mahvolurum" (s. 115) diyecek kadar namusuna düşkün olan Sabiha da saflık, iffet, erkeğe, eril söyleme mutlak itaat noktalarında benzeşirler. Bu benzerlikler sebebiyle Pamuk Prenses ve Sabiha, anlatı boyunca elde edemedikleri huzurlu yaşamlara ancak üvey annelerinin etkisizleştirilmesi veya ölmesiyle kavuşabilirler. "Ah, şu kızın yüzü güldüğünü bir türlü içim almıyor" (s. 142) diyen Raife ve Kraliçe ikilisi ise üvey kızlarına yönelik sebepsiz nefretleriyle anlatıda daha derin mesajların gizlenmiş olabileceğine işaret ederler. Nitekim Gilbert ve Gubar'ın deyişiyle 'kızı olması ölçüsünde, kendinden bir parça olan'² bu kızları üvey annelerin, hiçbir zaman yüzeye çıkmasını/hâkim olmasını arzu etmeyecekleri alt benlikleri olarak yorumlamak da mümkündür. Dolayısıyla *İçli Kız* bu açıdan ikinci bir okumaya tâbi tutulduğunda tüm yaşananların *femme fatale* Raife'nin alt benliğiyle verdiği bilinçdışı bir savaşım olduğu yorumuna ulaşmak mümkündür. Son olarak Abdülhak Hâmid, *femme fatale* imgesini inşa ederken onu, modernleşme sürecindeki 19. yüzyıl Osmanlı'sının önemli bir meselesi olan kadının eğitilmesi hususundaki görüşlerle şekillendirmiştir. Buna göre *evdeki melek* tipinin bir temsilcisi durumundaki Sabiha, Fransızca dersleri alan, çok okuyan -okudukları arasında babasının verdiği Ahmet Mithat Efendi'nin *Hace-i Evvel*'i de vardır- ve babası Mesut Efendi tarafından "işittiğin yahut okuduğun zaman derhal inanma. Biraz şüphle, biraz tereddüt, biraz zihninde muhakeme et. Aklına kabul ettirmeğe çalış" (s. 104) sözleriyle terbiye etmeye çalıştığı bir kızdır. Üvey anne Raife ise yanında bir mektup okunduğunda bile ne söylendiğini anlamayan, kocasına karşı sözünü esirgemeyen bir kadındır. Raife'nin, kocasıyla hazırcevap ama bilgisizce konuşması Abdülhak Hâmid'in de bu durum üzerinden okura mesaj vermesinin yolunu açar:

² Raife, sevgililerinden Ahmet Bey'e, adının Sabiha olduğunu, Sadi Efendi'ye ise Mesut Efendi'nin ölen karısı Nafia olduğunu söyleyerek bilinçaltı bu bağlantıyı bilinç düzeyine çıkarmıştır.

RAİFE HANIM- Yok, sanki hasud iyi bir şeyse bu sözün bana bir münasebeti vardır, diyeceğim.

MESUT EFENDİ- Bilmem ama senin için icat olunmuş bir söz olmalı. (*Kendi kendine hiddet ederek*) Behey İstanbullular! İstanbullular! Bakınız terbiye etmediğiniz, okutmadığımız kızlarınızdan kocaları neler çekiyorlar! Ben şimdi bunun anasına babasına beddua etmem de kime ederim? (s. 141).

Yazarın, ‘eğitilmiş, masum genç kız- eğitimsiz, ahlaksız kadın’ ikilemiyle kadına ve kadınlığa dair sergilediği bu yaklaşım, *femme fatale* imgesinin inşa edilmesinde hâkim ideolojik söylemin ne kadar etkili olduğunu göstermektedir.

Son olarak *femme fatale* imgesinin sanat ve edebiyattaki temsillerinde renkler de birer gösterge durumundadır: “*Beyaz, genelde femme fatale’in hikâyede ilk görüldüğü andaki kıyafetlerinin rengiyken siyah daha çok hikâyenin sonlarına doğru kullanılan bir renktir. Beyaz, saflığın, temizliğin ve masumiyetin baştan çıkarıcılığına dikkat çekerken, siyah, kötülüğün, ölümün, gizemin ve karanlığın ifadesidir*” (Arpacı, 2019, s. 145). Sabiha’nın herkes tarafından öldüğünün zannedildiği son perdede Raife, sahneye “yaşmaklı, feraceli” (s. 188) bir şekilde kimliğini gizleyerek girer. Raife, kim olduğunun anlaşılmasının önünde bir engel olarak siyah örtülere sığınmasına rağmen, Mesut Efendi’nin öfke ve hiddetle önce yaşmağını/örtüsünü, sonra da feracesini yırtmasıyla açığa çıkar. Raife’nin oyunun tamamına getirdiği metaforik karanlığın âdeta yırtılan yaşmak ve feraceyle birlikte dağılmaya başladığı bu bölüm onun, sarf edilen öfkeli sözlerle hiçbir şekilde karşılık vermediği ilginç bir bölümdür. Raife yırtılan metaforik karanlıkla birlikte -erkeklerle cevap verememesi sebebiyle- önce bir anlamda eril düzendeki hâkim pozisyonunu, sonunda da Ahmet Bey’in tabancasından çıkan kurşunlarla yaşam hakkını kaybeder.

Kötülüğün Merkezindeki Bir Femme Fatale: Finten’in Ana Karakteri

İçli Kız’da yan karakter olarak yer alan *femme fatale*, geleneksel üvey anne tipinden de oldukça etkilenmiştir. *İçli Kız*’dan yaklaşık on yıl kadar sonra yazdığı *Finten*’de ise *femme fatale* karakterin oyunun merkezinde ver aldığı görülür. Üvey anne özelliklerinden de tamamen ayrılan bu karakter, başlı başına bir *femme fatale* örneğidir. Hâmid’in 1886-1887 yıllarında Londra Sefareti Başkâtibi iken yazdığı *Finten*, İngiliz aristokrasinin günlük hayatına odaklanır. Yazar eserini aynı dönemde yazdığı *Zeynep* ile birlikte Maarif Nezareti’ne yollar. *Zeynep*, “hanedan aleyhine” bulunur, *Finten* de onunla birlikte değerlendirildiği için ikisi de yayımlanma ruhsatı alamaz (Karaburgu, 2010, s. 252). “*Yazılarım içinde en edebî denecek kılıkısı yine Finten’dir. Onu ötekilere tercih ederim.*” (Ünaydın, 1985, s. 5) diyen Abdülhak Hâmid, *Finten* sebebiyle görevinden uzaklaştırılmış, bir daha edebî eser kaleme almaması şartıyla görevine iade edilmiştir (Enginün 1998, s. 16). Mehmet Kaplan’ın iç yapısına, şahıs kadrosuna ve ana fikrine karşıtlık ya da çatışan kuvvetlerin tesir ettiğini söylediği *Finten*, sonrasında kısmen *Servet-i Fünûn* ve *Musavver Terakki* dergilerinde yayımlanır (Kaplan, 1999, s. 145). Eksiksiz olarak ise Süleyman Nazif’in çabalarıyla 1912 yılında *Hak* gazetesinde tefrika edilir. Kitap olarak 1916 ve 1927 yıllarında olmak üzere iki defa basılır (Karaburgu, 2010, s. 252).

Hâmid’in Londra’da tanıdığı “âdi bir bar kıızı” düşünerek yazdığını söylediği *Finten*, İngiltere’de geçer (Tarhan, 1994, s. 207). Asıl adı Misis Kıros olan oyunun başkarakteri Finten İngiltere’de yaşayan ve İngiliz aristokrasisine girmek isteyen bir Kanadalıdır. Diğer *femme fatale* karakterler gibi hem güzel hem zeki hem de kurnaz olan Finten, Avustralya’da altın madenleri işleten, yaşça kendisinden büyük olan Mistır Kıros ile evlidir. Cazibesıyla kendisine âşık ettiği ama parası ve mevkii dışında hiçbir yönü ilgisini çekmeyen Mistır Kıros onun ilk kurbamıdır. İngiltere aristokrasisinden Lord Dik’i de cazibesıyla etkilemiş, onu da kendine âşık etmiştir. Onunla ilişkisinden de farklı çıkarları vardır. Onunla evlenerek İngiliz sosyetesinin bir parçası olmak ister. Bu planını gerçekleştirmek için Hint uşağı ve aşığı Davalacıro’dan doğan ve tuhaf görünüşü sebebiyle sürekli “ucube” olarak anılan oğlunu Lord Dik’ten olmuş gibi gösterir. Çocuk sayesinde Lord ile evlenmek, İngilizlerle eşitlenmek ister. Ancak Lord Dik’in annesi Leydi Dik, katı bir aristokrat olduğu için oğlunun nasıl bir geçmişe sahip olduğu belli olmayan Finten’le evlenmesini

istememez. Erkekleri cazibesıyla yola getiren Finten Leydi Dik için farklı oyunlar planlar. Öncelikle Lord Dik ile evlenmesinin önündeki ilk engeli ortadan kaldırmak için uşağı ve aşığı Dalavaciro'yu kocası Mistır Kıros'u öldürmesi için Avustralya'ya gönderir. Sonrasında gayrimeşru çocuğuna bir anne bulmaya girişir. Üçüncü dereceden veremli bir kızı Lord Dik ile evlendirerek çocuğun ondan olduğunu ilan etmeyi, verem hastası olan kız da kısa sürede ölünce Lord Dik ile hayal ettiği evliliği yapmayı planlar. Bu planında yanında yardımcısı Melvil de vardır. *Femme Fatale* karakterlerin işlendiği metinlerde genellikle onlara yardım eden biri bulunur. Burada da Melvil bu görevi ifa eder.

Finten planını devreye sokarak yine kendisine âşık olan Doktor Tomas'ın vasıtasıyla verem hastanesinden üçüncü dereceden veremli bir kızı ayarlar. Bılanş adını verdiği kimsesiz kızı soylu bir aileden gelmiş gibi göstererek Lord Dik ile evlenmeye ikna eder. Bu sırada kocasını öldürmesi için yolladığı aşığı Davalaciro'dan mutlu haberi alır. Kocasını ölmüştür. Finten için işler yolunda gidiyor gibidir. Ancak metnin eril zihniyeti, bu kadar kötülük yapan, her şeyi istediği gibi yönlendireceğini düşünen ve erkekleri etkisi altına alarak onları edilgenleştiren Finten için farklı bir son planlar. Bu kadar kötücül fikirler cezasız kalmaz. Önce Bılanş, iyileşmeye başlar. Şeytani Finten'in karşısındaki melek kadın rolüne bürünür. Bu haliyle Lord Dik de ona âşık olur. Planı istediğinin aksine ilerleyen Finten, onları ayırmak için birçok yol denese de başarılı olamaz. Lord Dik'ten umduğunu alamayan Finten, bu sefer kendisine deli gibi âşık olan, kendisinin de kabullenmese bile bazı hisler beslediği uşağı Davalaciro'ya döner. Ancak etraflarındaki her erkekle bir macerası olan Finten'i kıskanan Davalaciro bir kriz anında kendisinden olan "ucube"yi boğarak öldürür. Bunun üzerine Finten de Davalaciro'yu silahla vurur. Hedeflerine ulaşmak için her yolu deneyen ama sonunda çocuğu boğulmuş, aşıkları kendisinden soğumuş ya da ölmüş bir katil olarak kalan Finten de oyunun sonunda metaforik olarak odasında açılan mezarın onu yutması sonucu ölür. Oyun boyunca *femme fatale* kadın karakterlerin birçok özelliğini gösteren Finten'de öne çıkan noktalar, kendini tanımlaması, erkeği seçecek kadar aktif olması, oyun oynaması, erkeği felakete sürüklemesi olarak sayılabilir.

Finten'in kendisi başta olmak üzere oyundaki karakterlerin Finten hakkındaki tanımlamaları onun *femme fatale* oluşunun altını çizer. Finten, Lord Dik'e kendini şöyle tanıtır: "Ben yeni dünyadan eski dünyaya gelmiş, en sonraki dünyaya gitmeyi gitmek istemeyecek kadar bir sıhhat ve servetle meşcereden cemiyete geçmiş, Londra'da Sent Cores Pileys'te yatıp kalkar, fakat sevdiğine doğru yürüdüğü yahut kucaklamak istediği zaman bütün harekâtında ak sakallı bir beliyyenin sedâ-yı zencirini duyar bir kadını." (Tarhan 1998, s. 185). Sonrasında ise herkesin onu sevdiğinden ama kendisinin kimseyi sevmemesinden bahseder:

Benim mümkün müdür dünyada cidden kimseyi sevmem?
Beni sevsin derim herkes, fakat ben kimseyi sevmem (s. 240).

Herkesin kendisini sevmesini bekleyen Finten'in bir diğer özelliği ise hiç sevmediği adamlara bile muhabbet besler görünmektir. Bunu da yine kendisi ifade eder: "Katı bir yüreği rikate getirmek, soğuk bir adamı hareketlendirmek yine pek zevkimdir. Hiç sevmediğim adamlara ilân-ı muhabbet etmekten, kibir ve gurur ashâbının kibir ve gururlarına hizmet etmekten de galiba zevk-yâb oluyorum." (s. 207). Ömründe hiçbir şey hissetmediğini söyleyen Finten'in erkekleri kendisine âşık ederek istediklerini elde etmesi ve bunu bilinçli bir şekilde yapması, onun *femme fatale* oluşunun en belirgin göstergesidir.

Finten'i en yakınındaki Melvil de aynı şekilde tanımlar. Finten'in oyunlarının bir parçası olan, ona her kötü işinde yardım eden Melvil, Hint uşak Davalaciro'yu sevmektedir. Onun Finten'e âşık olması Finten'in ise onu kullanmasını daha fazla izleyemeyen Melvil, oyunun sonuna doğru Finten'e çıkışır. Orada sarf ettiği sözler, Finten'in kendisini tanımlamasıyla uyuşur: "Zaten dünya yüzünde senin ma'sûkun olmayan erkek yoktur! Ancak hiç birisini gönlünle değil, hepsini gözlerinle seversin! Hiç birisine muhabbetinden değil, hepsine hırsından musallat olursun." (s. 342-343). Hızını alamayan Melvil, iyice sertleşir:

Kolun Vaykont Roz'un boynunda iken nabzın Doktor Tomas'ın elinde; ellerim Mister Kıros'un cebinde iken gözlerin Lord Dik'te idi! Avrupa'nın, Avustralya'nın mecâlis-i muhtelifesinden başlayarak Asya'nın, Amerika'nın akvâm-ı vahşiyyesine, Afrika'nın maymunlarına kadar rağbet gösterdikten, Çinlileri, Hintlileri, Yecücleri, yamyamları bile tecrübe ederek hâbgâhını Bâbil Kulesi'ne döndürdükten sonra senin ne olduğunu anlayan Lord Dik meydanda bir de ervâh-ı habîseden nümune olmağa seza bin şekil ve simada bir ucube durduğu halde, mâzisine lânetlerle tövbekâr olup evlendiği için gazaplandığını, zevcesini bitirmeğe kıyam ettiğin şu zamanda ise hırsından, sana îâneten, merhameten, muvakkaten verdiği silâh-ı intikamı ısırmak istiyorsun, öyle mi? (s. 33).

İçinde erkek olan mezarlara âşık olacak kadar “mağlube-i ihtiras” olarak gördüğü Finten'i yakından tanığını bu sözlerle gösterir. Finten gerçekten de birçok maşuku olan, onları hevesleri için kullanan bir *femme fatale*'dir.

Finten'in kişiliğini tanımlayan bir diğer tabiatı ise mağrurluğudur. Kendini “kurduğunu yapabilen dâhiyelerden” sayan Finten, çöküşünün bile azametle olacağına inanır: “Düşersem de azametle, mehâbetle, muzafferiyetle düşmeliyim. Sukutumdan bütün mehâfil-i ülfet sarsılmalı! Yere geçtiğim zaman secdegâhım da beraber geçmeli! Kabrim birkaç mihrap yıkıntısından hâsıl olmuş bir şâhika olmalı!” (s. 179). Kendisini bu derecelerde gören Finten için herkes oyunlarında oynayacak bir oyuncak ya da ağına düşmüş bir mahlûkattan fazlası değildir.

Femme fatale karakterlerin en önemli özelliklerinden birisi, *femme fatale* karakterin istediklerini gerçekleştirmek için erkekleri kendilerinin seçmesidir. Tanışma, ilişkiye başlama ve felakete sürüklenme aşamalarının hepsinde erkek edilgen, kadın ise etkindir. Kadının hangi erkeği seçeceği ondan hoşlanmasından değil, ondan nasıl istifade edeceğini belirlemesinden geçer. Finten de ilk olarak Mistır Kıros'u seçmiştir. Yaşlı ve zengin bir adam olan Mistır Kıros, Avustralya'daki evine Finten'in büyük bir portresini asacak kadar ona meftundur. Finten ise onunla parası için evlenmiştir. Eğer zengin olmasa onunla evlenmesinin de bir amacının olmayacağını belirtir: “Ya altmış beş yaşında bir adamı, tesmîm ettiği havada daima beraber nefes almak için mi isteyecektim? Bir ihtiyara sâika-ı aşk ile mi varılır?. (Gülerek) Yanına bile varılmaz...” (s. 178). Lord Dik'i de kendisine âşık eden Finten, ondan da İngiliz aristokrasisine girmek için faydalanmak istemektedir. Sürekli aşığına kötü davranarak sevgisini alevlendiren Finten, onunla oyuncak gibi oynar. Finten'in veremli bir kızla evlenerek çocuğunu meşrulaştırmasını talep etmesi üzerine kararsız kalan Lord Dik'i ikna etmek için bu oyunu kabul etmezse bir daha Finten'i göremeyeceği söylenir. Onun cevabı ise kesindir: “Peki, dostum, peki! Her ne tertip olunursa peki, katil mi olayım, maktul mü olayım? Hepsine peki!” (s. 201).

Finten'in seçtiği bir diğer erkek ise Doktor Tomas'tır. Gizli işlerinde ona yardım eden Doktor Tomas, veremli kızın bulunmasında, onunla Lord Dik'in evlenmesinde de rol oynar. Ucubenin doğumu ve sonrasında herkesten gizli olarak bakılması meselesinde de Finten'e yardım eden doktor, onun maşası olmayı kabul eder. Bir süre sonra vicdanen rahatsız olsa da ona körkütük âşık olduğunu kabul etmekten fazlasını yapamaz. Finten'in oyunlarında önemli bir rol üstlenen diğer bir maşuku ise Davalaciro'dur. Uşaklığının yanında evladının da babası olan Davalaciro'ya diğer maşuklarından daha fazla sempati besleyen Finten onu da işe yarayacağı için seçmiştir. Finten ondan bahsederken “O bir silâh ki bir muhabbet-i ca'liyye ile bilemek lâzım geliyor. Yalnız bir intikam âleti.” der (s. 342). Kocasını öldürmesi için Avustralya'ya yollaması da bu fikrin fiile geçmiş halidir. Gerçekten de Finten, ilişkide olduğu bütün erkekleri, bir amaç uğruna seçmiş; onları oyunlarında gerektiği gibi kullanmaya çalışmış, bunda da muvaffak olmuştur.

Femme fatale karakterlerin, kendilerini tanımaları, bilinçli olarak etraflarındaki herkesten faydalanmaları, mağrurlukları ve ilişkide oldukları erkekleri seçmeleri dışında diğer bir önemli özellikleri, emellerine ulaşmak için kurdukları oyunlardır. Genellikle erkeklerin felaketiyle sonuçlanan bu oyunları Finten de dener. Hırsıyla hem zengin olmak hem İngiliz aristokrasisine dâhil olmak hem de etrafındaki erkeklerin hepsini ağına düşürmek isteyen Finten, metin boyunca birçok hileye başvurur. O, “[n]e kanundan meded bekler”, “ne tıptan; ne aşktan hizmet me'mûl, ne sadakatten faide muntazar”dır (s. 176). O çözümü hep kendisi bulan, bunda da muvaffak olan kadındır. Sorunlarına ilk bulduğu çözüm kocasının ölümüdür.

Kendisinin hiç dahli yokmuş gibi göstererek onu ortadan kaldırmak ister. Bunu da dile getirmekten çekinmez: “Güzelliğimden en evvel istifade ettiği için Mistır Kıros’a adâvetim var. Mistır Kıros gebermeli...” (s. 180). İkinci planı ise Melvil ile beraber yaparlar. Lord Dik’i verimli bir kızla evlendirip hem çocuğuna meşru bir anne bulacak hem de kızın ölümüyle birlikte Lord Dik ona kalacaktır. İlk planı için Davalaciro’yu; ikinci planı için kızını tespit edebilmek adına Doktor Tomas’ı kullanmaya karar verir. Davalaciro “şeytan işi” olarak gördüğü bu fikre zor ikna olsa da kabul eder. Lord Dik de aynı şekilde razı olur. Doktor Tomas da doktorluğunun ve iyiniyetli oluşunun verdiği tereddüde rağmen onun planına adım adım uyar. Güzelliği ve cazibesıyla kendisine âşık olan erkekleri oyunlarına ikna eden Finten, başlarda her şey planladığı gibi gittiği için mutludur. Mistır Kıros ölmüş, Davalaciro Avustralya’dan sağ salim dönmüştür. Lord Dik evlenmeye ikna olmuş, Doktor Tomas sayesinde aradığı özelliklere sahip bir kız bulmuş, onların evlenmesini sağlamıştır. Bütün maşuklarından istifade ederek, kocasından kalan mal varlığıyla çok zengin olmuştur. Başta kazanç gibi görünen meseleler, metnin adaletinin tecellisiyle sarp sarmaya başlar.

Femme fatale karakterler, kendilerine âşık ettikleri erkeğin felaketine sebep olmaları ile bilinirler. Erkeklerin *femme fatale* karakterle ilişkilerindeki pasiflikleri bu hazin sonda da devam eder. Finten de metnin adaleti devreye girene kadar iki maşukunun felaketini hazırlamayı başarmıştır. Kocasını Mistır Kıros’un öldürülmesi ilk başarısıdır. Davalaciro’yu cinayetle görevlendirerek Avustralya’ya yollayan Finten, onun katil olmasıyla yaşlı kocasının evlilik bağından kurtulur. Sonrasında kıskançlıktan sinir krizi geçiren Davalaciro’nun önce çocuğunu boğması, sonrasında ise Finten tarafından vurulması bir diğer maşukunun da felakete gidişidir. İlk felakette katil olan Davalaciro’nun bu sefer maktul oluşu, kendi kaderinde söz sahibi olamayan, *femme fatale* karakterin kurbanı olan erkeklerden birisi olmasına yol açmıştır.

Finten’in oyunlarında önemli bir rol üstlenen Doktor Tomas da oyunlardan nasibini alır. Lord Dik ile Bılanş’ın evlenmesini ayarlayan Doktor Tomas, vicdanını dinleyerek Bılanş’ın iyileşmesi için çalışmış, onun kendisini toparlaması için elinden geleni yapmıştır. Bu yüzden Finten’in gözünden düşmeyi göze alan doktor, mesleğinin icap ettiği şekilde hareket etmiştir. Ancak bu durum aşkından yanıp tutuştuğu Finten’den uzaklaşmasına sebep olmuştur. Melankolik bir ruh haline kapılıp Finten’in yokluğuyla dünyası karar bir mecnuna dönmüştür. O Finten’in maşuku olmayı canıyla ödemesi de depresif ruh haline ölümüne kadar mahkûm olmuştur.

Finten’in felakete sürüklemeyi başaramadığı tek maşuku ise Lord Dik’tir. Kötücül kadının karşısında yer alan, metni dengeleyen bir unsur olarak beliren melek kadın tipinin bir örneği olan Bılanş ile evlenen Lord Dik, onun sayesinde Finten hastalığından kurtulmuştur. Bılanş sağlığına kavuştuğu Lord Dik de iyileşmiş, Finten’in etki alanından çıkmıştır. Burada melek kadın tipi, adeta *femme fatale*’ın panzehiri gibi kullanılmıştır. Doktor Tomas, Bılanş’ı tanıdıktan hekimliğini hatırlayıp sonunda derin bir melankoliye kapılsa da Finten’in üzerindeki etkisini azaltmayı nasıl başarmışsa, Lord Dik de onunla yakınlıkla Finten’den uzaklaşmıştır. Finten açısından melek kadın Bılanş yüzünden başarısızlıkla sonuçlanan bu büyük oyun, *femme fatale* karakterlere sahip metinlerde sıklıkla olduğu gibi kendi felaketiyle sonuçlanmıştır. Metnin sonunda öldüğünü bildiğimiz Finten, hem çocuğunun gözleri önünde öldürülmesine şahitlik etmiş hem en fazla sempati beslediği maşukunu öldürmüş hem de kendi sonunu hazırlamıştır. Metnin başında hayal ettiği İngiliz aristokrasisi yerine mezara giren Finten, maşukları gibi kendi felaketini de oyunlarıyla inşa etmiş olur.

Sonuç

Kadının toplumsal hayatta görünür olmaya başlamasıyla birlikte eril zihniyet, yaşadığı endişe yüzünden kadını yeniden sınıflandırma ihtiyacı hissetmiştir. Bu anlayış edebiyata da yansımış, erkeğin kontrol etmesinin daha mümkün olduğu tipler eserlerde var edilerek kadın okura ideal imge olarak sunulmuş; güçlü, etken, eril hegemonyaya boyun eğmeyen ve bu yüzden de eserin sonunda daima cezalandırılan kadın tipleriyle de kadın okur bir anlamda uyarılmıştır. *Femme fatale* imgesi de bu zihniyetin bir ürünü olarak ortaya çıkmış, erkeklerin yazdığı eserlerde kötücüllükle, cinsellikle, felakete ve kaosla ilişkilendirilerek anlatılmıştır. Toplumsal hayatta görünür hâle gelen kadın bu sayede kurmaca düzlemde

erkek yazar tarafından bir anlamda cezalandırılmıştır. Türk edebiyatının modernleşmesinin başından itibaren de bu tarz karakterlerin örneklerini görmek mümkündür. Şair-i azam olarak bilinse de nesir türünde de kaleminin kuvvetli olduğunu ispat eden Abdülhak Hâmid, yazdığı oyunlarda *femme fatale* tiplerine örnekler vermiştir.

Bunların ilki olması bakımından *İçli Kız* önemli bir yerdedir. *İçli Kız*'daki *femme fatale*'ı önemli kılan temel sebep, bu karakterin aynı zamanda geleneksel halk anlatılarındaki üvey anne tipinden de beslenmiş olmasıdır. Üvey anne tipiyle aynı çıkış noktasına sahip olan –üvey evlattan nefret etme, onu kıskanma vb.- *femme fatale* karakter Raife, geleneksel anlatılarda rastlanmayan şekilde erkeklerle yakınlık kurması, başvurduğu oyunlarda kadınsılığını kullanması ve topyekûn bir felakete sebep olması nedeniyle *femme fatale* imgesine yaklaşır. Bununla birlikte bu dönemde Osmanlı'da önemli bir mesele olan kadının eğitimi sorunu da yine *femme fatale* Raife aracılığıyla eserde kendine yer bulmuştur. Bu bakımdan kötülüğün merkezindeki Raife cahil, eğitimsiz ve ahlaksız bir kadın olarak çizilirken eril düzen içerisinde makbul olarak görülen *İçli Kız* Sabiha, çok okuyan, eğitilmiş ve iffetli bir genç kız olarak resmedilmiştir.

İçli Kız'dan on yıl sonra yazdığı *Finten*'de ise Hâmid, bu oyunun başkarakteri *Finten*'i *femme fatale* karakterlerin tipik bir örneği olarak kurgulamıştır. *İçli Kız*'ın *femme fatale*'ı Raife, geleneksel halk anlatılarındaki unsurları barındırması sebebiyle *femme fatale*'a giden süreçte bir geçiş karakteri olarak düşünülebilirken *Finten*, Batı edebiyatında karşılaşılan *femme fatale* imgesinin en tipik örneklerinden biridir. *Femme fatale* karakterlerin temel özellikleri olan kendinin bilincinde olma, mağrurluk, birlikte olacağı erkeklere karar verme kudreti, oyun kurma becerisi, kadınsılığı kullanma ve metnin sonunda felakete sürüklenmenin örnekleriyle resmettiği *Finten*, tam anlamıyla bir *femme fatale*'dır. Ona yardımcı olan bir karakterin bulunması ve karşısında melek kadın diye tasvir edebileceğimiz bir karakterle birlikte anlatılması da bu tarz anlatıların kodlarını yansıttığını gösterir. İsteğini gerçekleştirmek için hiçbir sınır tanımayan, her türlü yola başvuran *Finten*, metnin sonunda cezalandırılmasıyla diğer tipik *femme fatale* örneklerine bağlanır. Kötücül kadını Osmanlı kadını olarak değil, Kanadalı bir kadın olarak göstermesi de Hâmid'in Osmanlı'ya bakışıyla ilişkilendirilebilir. Hâmid'in bu kadar başarılı bir *femme fatale* tipi ortaya koyması, Batı edebiyatını yakından takip ettiğinin göstergelerinden biridir.

Hem *İçli Kız* hem de *Finten*'de *femme fatale* karakterlerin yönlendirmesiyle kötülük yapmaya sevk edilen erkek karakterler, oyunlarda geçiştirilmiş olsalar bile aslında yaptıkları kötülüklerin bilincindedirler. Ancak bu kötülükler, *femme fatale* karakterlerin özellikle eserlerin başında erkekler için umut kaynağı olmaları sebebiyle bilinçli olarak göz ardı edilmiştir. Sanki bütün kötülüklerden habersiz, tercih hakları yokmuş gibi yansıtılırlar. Ancak entrikalar ilerledikçe ve erkek bir anlamda kastrasyon sürecine sürüklendikçe oyunlardaki erkek karakterler bu süreçte *İçli Kız*'da Ahmet Bey'in servetini, Sadi Bey'in itibarını, oğlunun sağlığını ve malvarlığını tüketmesi; *Finten*'de Lord Dik'in ise erkeklik onurunu Davalaciro'nun cinayet işleyerek masumiyetini, Doktor Thomas'ın mesleki itibarını kaybetmesi vb. psikolojik hadım edilme sebepleri yüzünden endişeye kapılmışlar, toplumsal statülerindeki sarsılma, onları *femme fatale* karakterleri sorgulamaya itmiş ve eserlerin sonunda hepsi *femme fatale* karaktere zarar veren eylemlere girişmişlerdir. Kadınların toplumsal hayatta görünür olmasıyla oyunlardaki erkeklerle benzer bir endişe taşıyan Hâmid de *femme fatale* kadınları işlediği eserler kaleme alıp eserlerin sonunda onları öldürerek geleneksel ataerkil düzene uymayan, kaderine kendi karar verebilecek düzeydeki kadınları bir anlamda cezalandırmıştır. Toplumsal yaşamda erkeklerin endişesini giderecek eski konumlarına geri döndürülmeye direnen kadınlar, kurmaca dünyada maktul olmaktan başka şans tanınmamıştır. Metin boyunca bu sonu hak ediyormuş gibi gösterilen *femme fatale*'lar metnin sonunda günah keçisi olmuş, böylelikle onların cinayete kurban gitmesi yazarın da okuyucunun da vicdanını rahatsız etmemiştir. Böylece oyunların sonunda eril endişe, *femme fatale*'ların öldürülmesiyle giderilmiş, ataerkil söylem yeniden üretilmiştir.

| | |
|--------------------------|--|
| Yazar katkısı: | Kavramsallaştırma: BBA, SÇ; Veriyi düzenleme: BBA; Araştırma: BBA, SÇ; Yöntem: BBA, SÇ; Kaynaklar: BBA, SÇ; Gözetim: BBA; Onaylama: SÇ; Taslak metin yazımı: BBA, SÇ; Gözden geçirilmiş metin yazımı: BBA, SÇ. |
| Çıkar çatışması: | Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Mali destek: | Yazarlar bu çalışma için mali destek almadıklarını bildirmiştir. |
| Etik kurul onayı: | Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir. |

Kaynakça

- Akdede, F. (2018). *Türk sinemasında femme-fatale karakterler*. [Yüksek Lisans Tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyüz, K. (2000). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Alkan, M. Ö. (1990). Tanzimat'tan sonra 'kadın'ın hukuksal statüsü. *Toplum ve Bilim*, 50, 85-95.
- Arpacı, M. (2019). Cinsiyet, kötülük ve beden: femme fatale imgesinin kültürel inşası. *Fe Dergi*, 11(1), 140-154.
- Bolat, N. (2009). *Mitoloji ve sinema: Türk sinemasında oyuncu rol maskeleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demir, R. (2020). Üvey anne ile Fatma masalının psikanalitik yöntemle incelenmesi. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (2), 499-512.
- Derman, D. (1994). *Jean-Luc Godard'ın sinemasında kadının yeniden sunumu*. Ankara: Değişim Ajans.
- Dijkstra, B. (1986). *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Dorsay, A. (2000). *Sinema ve kadın*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Enginün İ. (1998). Sabr u Sebat, İçli Kız, Liberte, Yâdigâr-ı Harb hakkında. İnci Enginün (Yay. Haz.), *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları I* içinde (ss. 9-19). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (1998). Duhter-i Hindü, Finten hakkında. İnci Enginün (Yay. Haz.), *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Tiyatroları 3* içinde içinde (ss. 7-33). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Gedik, E., Kadayıfçı E. (2016). Türkiye sinemasında kadınların ataerkillikle pazarlığı. *Almila Fikir ve Kültür Dergisi* 24, 126-135.
- Gilbert, S. M., Gubar, S. (2016). *Tavan arasındaki deli kadın*. (N. Sakman, Çev.). İstanbul: Aylak Adam Yayınları.
- Güzel, Ş. (1985). Tanzimat'tan Cumhuriyete toplumsal değişim ve kadın: Cilt III ve IV. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye ansiklopedisi* içinde (ss. 857-876). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kaplan, M. (1999). Finten piyesinde çatışan şahıslar, değerler ve hayaller. *Türk edebiyatı üzerinde bir değerlendirme 2* içinde (s. 144-152) (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karaburğu, O. (2010). *Abdülhak Hâmid Tarhan'ın tiyatro eserleri üzerinde bir araştırma ve inceleme*. [Doktora Tezi]. Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaca, Ş. (2019). *Kötücül kadın*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kelleci, Y. (2019). *1860-1950 arası Türk romanında 'ölümcül kadın (femme fatale)' imgesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Roloff, B., ve Seeblen G. (1996). *Erotik Sinema*. (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Stott, R. (1992). *The fabrication of the late-Victorian femme fatale*. Londra: Palgrave Macmillian Publisher.
- Sully, J. (2010). Challenging the stereotype: the femme fatale in fin-de-siècle art and early cinema. Helen Hanson, Catherine O'Rawe (Yay. haz.), *The Femme Fatale Images, Histories, Contexts* içinde (s. 46-59). Londra: Palgrave Macmillan Publisher.
- Şahin, Ö. (2020). *Feminist kurama göre âşık tarzı şiir geleneğinde kadın*. [Doktora Tezi]. Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tan, F. (2012). *İbrahim Tatlıses sinemasında kadın temsilleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tarhan, A. H. (1994). *Abdülhak Hâmid'in Hatıraları*. İ. Enginün (Yay. Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (1998). *Tiyatroları I Sabr u Sebat / İçli Kız / Liberte / Yâdigâr-ı Harb*. İ. Enginün (Yay. Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarhan, A. H. (1998). *Tiyatroları 3 Duhter-i Hindü / Finten*. İ. Enginün (Yay. Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Uğuz, B. (2013). *Yeni Türk sinemasında kadına yönelik sosyal kontrol kodlarının dönüşümü: feminist açıdan bir inceleme*. [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uysal, Z. (2014). *Metruk ev: Halit Ziya romanında Osmanlı bireyi* İstanbul: İletişim Yayınları.

Ünaydın, R. E. (1985). *Diyorlar ki*. Ş. Kutlu (Yay. Haz.). Ankara: KTB Yayınları.

Weiss, I. (1979). *The femme fatale in American literature of the twenties and thirties*. [Yüksek Lisans Tezi]. The Ohio State University.