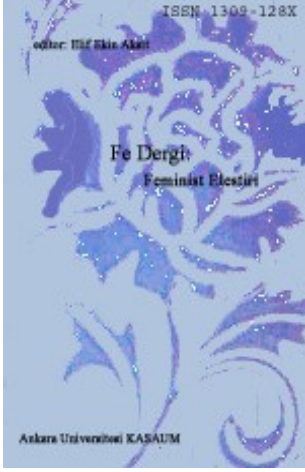


Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri 11, Sayı 1
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:
<http://cins.ankara.edu.tr/>

Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası

Murat Arpacı

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 26 Mayıs 2019

Bu makaleyi alıntılar için: Murat Arpacı "Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası" *Fe Dergi 11*, no. 1 (2019), 140-154.

URL: http://cins.ankara.edu.tr/21_11.pdf

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

Cinsiyet, Kötülük ve Beden: Femme Fatale İmgesinin Kültürel İnşası

Murat Arpacı *

Bu çalışma femme fatale imgesinin toplumsal, politik ve kültürel olarak nasıl inşa edildiğini ele almaktadır. 19. Yüzyıldan günümüze başta resim, edebiyat ve sinema olmak üzere çok farklı yazınsal ve görsel alanda üretilmiş eserlere konu olan femme fatale karakteri, modern toplumun cinsiyet rejimi ve beden politikaları hakkında tartışma yapmamızı sağlayan düşünsel hatlar içermektedir. Femme fatale'in inşası, ataerkil yapının, modernleşmeyle birlikte kamusal alanda daha fazla yer alan kadın öznelliğine karşı geliştirdiği endişelerin, korkuların ve reflekslerin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Bu imge etrafında yürütülen tartışmalarla kadın bedenini gizem, kötülük ve felaketle özdeşleştiren geleneksel ideolojik araçlar yeniden üretilmiş ve bu araçlarla kadınları hedef alan toplumsal cinsiyet temelli düzenleyici politikalara söylemsel bir meşruiyet kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan femme fatale karakteri ataerkil toplumun cinsiyet rejiminde olumsuz anlamda atıf yapılan bir dişil-öteki olarak temsil edilmiştir. Çalışmada öncelikle femme fatale imgesinin ortaya çıktığı tarihsel, siyasal ve kültürel ortam tartışılmış ve ardından bu ortamda üretilmiş iki eserde (Salomé ve Pandora'nın Kutusu) yer alan femme fatale temsilleri örneklem olarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Femme fatale, toplumsal cinsiyet, beden politikaları, kötülük, kültürel temsil.

Gender, Evilness and Body: Cultural Construction of the Femme Fatale Image

This study discusses how the femme fatale image is constructed socially, politically and culturally. Femme fatale character which is the subject of works produced in many different literary and visual fields particularly painting, literature and cinema from the 19th century to these days, includes intellectual lines that enable us to discuss the gender regime and body policies of modern society. The construction of femme fatale has emerged as a product of the anxieties, fears and reflexes that the patriarchal structure has developed against female subjectivity that is more involved in public space with modernization. Through the discussions conducted around this image, traditional ideological tools that identify women's body with mystery, evilness and disaster have been reproduced and with these tools gender-based regulatory policies targeting women were tried to be given discursive legitimacy. In this respect, the femme fatale character has been represented as a feminine-other referred in a negative manner in the gender regime of patriarchal society. Firstly, the historical, political and cultural environment in which femme fatale image emerged was discussed and then the femme fatale representations in two works produced in this environment (Salomé and Pandora's Box) were analyzed as samples.

Key Words: Femme Fatale, Gender, Body Politics, Evilness, Cultural Representation.

Giriş

Toplumların kötülüğe dair algısı, tarihsel süreçlerden, cinsiyet rejimlerinden, cinselliğe ve bedene dair söylemlerden ve cinsel farkı inşa etmeye yönelik politik stratejilerden bağımsız değildir. Cinsiyet, kötülük ve beden arasında kurulan tarihsel, kültürel ve politik ilişkiyi yansıtan en tipik örneklerden biri kuşkusuz *femme fatale* imgesidir. Anlamı “ölümcül kadın” olan *femme fatale*, 19. yüzyıldan günümüze, görsel sanatlar, edebiyat ve sinemada istikrarlı bir biçimde yeniden üretilmiş ve temsil edilmiştir bir figürdür. Bu kültürel yeniden üretimler bazı farklılıklar barındırır da *femme fatale*'in kurgulandığı ideolojik zemin güçlü bir benzerlik barındırır. Bu benzerlik, *femme fatale*'in, erkeği felakete sürükleyen, onunda etrafında örülmüş toplumsal ilişkileri ve toplumsal birimleri krize uğratan bir kadın tipolojisi olarak temsil edilmesidir. Bu anlamda *femme*

* Dr. Öğr. Üyesi, EBYÜ Sosyoloji Bölümü, <https://orcid.org/0000-0002-7892-5850?lang=en>

fatale'i inşa eden kültürel söylem, yalnızca erkeğin felaketine gönderme yapmaz. *Femme fatale*'i kurgulayan bakış, erkeğin felakete sürüklenmesini odak noktası olarak erkeğin merkezinde olduğu ve temsil ettiği başta aile ve evlilik kurumu olmak üzere toplumsal değerlerin ve ahlaki normların yıkımına gönderme yapar.

Femme fatale'in kültürel inşasının temellerinde, modernleşme sürecinde kamusal yaşamda daha fazla görünür hale gelen kadınlara yönelik eril endişelerin olduğuna dair literatürde yaygın bir kanaat bulunmaktadır. Bu endişe, *femme fatale* mitinin inşa edildiği dönem olan, 19. Yüzyılın ikinci yarısında ve 20. Yüzyılın ilk yarısında kadınlar etrafında yükselen tüm değerlere yöneliktir. Moderniteyle birlikte kadının kültürel yaşamda, kent ortamında ve kamusal alanda daha fazla görünür hale gelmesi, iş yaşamında varolan kadın sayısının artması, kadın haklarına dair gelişmeler, feminist hareketlerin çeşitlenmesi ve güçlenmesi, kadınların kendi yaşamları ve bedenleri üzerindeki haklarını savunma mücadeleleri, kısacası kadınların güçlü öznel olarak varolmalarına yönelik tüm eril endişeler *femme fatale*'in kötücül bir öteki olarak kurgulanmasını motive etmiştir. Kadınlara dair toplumsal, politik, ekonomik, ahlaki ve cinsel endişeyi *femme fatale*'in bedeni üzerinden birbirine bağlayan ideolojik korku, bir yanı sıra eril hegemonyanın güç kaybına uğrayacağına yönelik korkudur. Modernitenin kültürel yorumunda erkek öznelliğinin özdeşleştirildiği toplumsal tip *flaneur* iken kadın öznelliğinin *femme fatale* ile özdeşleştirilmesi, esasında bize kültür tarihinin ve yazınsal alanın erkeklik üzerine nasıl inşa edildiği gösterir. Bu yalnızca kültürel değil epistemolojik bir ayrımdır. Moderniteyi seyreden kentin özgür figürü *flaneur* ile seyirlik nesneye dönüştürülen *femme fatale*, eril özne ile dişil nesne arasındaki cinsiyetçi ayrımı ve buna yaslanan erkek-akıl ve kadın-beden özdeşliğini yeniden üretir. Bu anlamda *femme fatale*, *flaneur* figürüne karşıt bir konumda yer alır, çünkü o modernitenin bir kahramanı değildir (Moraes, 2017: 90). O bir kahramandan ziyade Mary Ann Doane'nin belirttiği üzere cinsel farklılık anlayışında yaşanan bir değişimin doğurduğu endişelerin bir göstergesidir (Doane, 1991: 2). *Femme fatale*'in bedeni, modernliğin metalar dünyasını seyreden *flaneur*'dan ziyade metalaşma sürecini yaşamış bir bedeni ve ölümü temsil eder. Nitekim Walter Benjamin, *Pasajlar*'da, "kadın ve ölüm imgelerinin üçüncü bir imgede, Paris imgesinde birbirleriyle kaynaşmaları, Baudelaire'in şiirinin eşsiz bir niteliğini oluşturur" (Benjamin, 2004: 99) derken modernliğin şiirinin kent tasavvurundaki kadın imgesinin yerini vurgular. Benjamin'e göre Baudelaire'in şiirinde meta, bir fetiş görüntüsü sergilediği gibi hem satıcı hem de meta olarak fahişe de böyle bir görüntüyü sergiler (Benjamin, 2004: 100). *Femme fatale* de bir fetiş görüntüsüdür: Modernliğin gösteri dünyasında onu fetiş haline getiren eril öznenin krize sokan bir fetiş. Krize sokmasının nedeni, bir yandan seyreden ve gözetleyen eril özneye güç atfederken öte yandan fetişe dönüşen çekimin erkeği çaresiz bırakan çıkmazını ifade etmesidir.

Femme fatale'i üreten kültürel temsiller modern yaşamın yeni kadınlarına dair eril korkuları cinsellik, felaket ve ölüm üçgeninde işlemişlerdir. Bu temsiller *femme fatale*'i karşı konulamaz cinsel cazibeye sahip, şeytani amaçları olan, baştan çıkardığı erkeklerin toplumsal statüsünü, ekonomik yaşamını ve ahlaki değerlerini yıkıma sürükleyen bir özne olarak sunarlar. Bu temsillerde *femme fatale* suça eğilimlidir, ahlaki olarak toplumsal normativitenin dışında bir yaşam tarzına sahiptir, kaos, karanlık ve ölümle iç içedir. Bu ölüm bazen erkeği bazen de kendisini bulur. Bu temsillerde *femme fatale*'in bedeni seyirlik bir arzu nesnesi olarak sunulur. *Femme fatale* mutlaka dans eder ve bu dansıyla herkesi büyüler. *Femme fatale*'in ne olmadığı konusunda da kültürel temsiller mutabıktır. *Femme fatale* "ideal" bir eş, "makbul" bir evlat ya da anne değildir. Temsillere göre o ölümcül bir tuzak ve tehlikeli bir maceradır. Çünkü temsillerin ideolojik mantığında *femme fatale* tam da aileyi, evliliği, anneliği ve bu kavramlar etrafında inşa edilen toplumsal normları ve değerleri tehdit eden bir figür olarak yer almaktadır. Bu bakımdan *femme fatale*'in bir öteki olarak sunulması bir yandan pronatalist politikaları güçlendirmeye yarar, bir yandan da kadınların bedenleri ve cinselliklerini denetlemeye ve normalleştirmeye yönelik stratejileri açığa vurur. Tam da bu noktada Michel Foucault'nun *Cinselliğin Tarihi* kitabında sözünü ettiği, cinselliği ve bedeni normalleştirmeye yönelik modern iktidar stratejileri ile *femme fatale* mitinin inşasının tarihsel olarak kesiştiği görüyoruz. Zira *femme fatale*, cinselliklere ilişkin kuralları üretmenin ve yaygınlaştırmanın, anormal ve normal olana dair bilgiyi üretmenin, cinsellikleri, bedenleri yönetmenin ve cinsel farkı inşa etmenin söylemsel araçlarından biridir. Foucault'ya göre kadın bedeninin "cinsellikle dolup taşan bir beden" (Foucault, 2003b: 79) olarak konumlandırılması, cinselliğe ilişkin bilgi ve iktidar stratejilerinin bir parçasıdır. Bu konumlandırma ile kadın bedeni patolojikleştirilerek tıbbi pratikler ve aile düzlemi ile iletişime sokulur (Foucault, 2003b: 79-80). Dolayısıyla *femme fatale*, bilgi, iktidar ve normun kadın bedeni etrafında örgütlenmesinin biçimlerinden biridir. Bu nedenle Mary Ann Doane, *femme fatale*'in kültürel inşasını, gizem, merak ve tehdit etrafında tahayyül edilen kadın cinselliğine dair bilme istenci ile gözetleme arzusu arasında bir yere yerleştirir:

“Femme fatale, belli bir söylemsel rahatsızlığın, potansiyel bir epistemolojik travmanın figürüdür. Onun için en çarpıcı özelliği, aslında hiçbir zaman görüldüğü gibi olmamasıdır. Kadın tehdidini saldırgan bir şekilde ortaya çıkarılması, maskelenmemesi, keşfedilmesi gereken bir sırta dönüştürürken, kişi epistemolojik anlatı dürtüsü ile tamamen uyumludur. Cinsellik, neyin bilinip neyin bilinmeyeceğine dair soruların sahnesi haline gelir. Epistemofili ve skopofilin bilgi ve cinselliğinin bu şekilde katmerlenmesi/üst üste binmesi, sinema için çok önemli çıkarım/ima/dolaylı anlatımlara sahiptir. Sinematik kadınların vizyon ve istikrarı veya dengesizliği konusundaki kararlara çarpıcı bir ölçüde güvenmesi gerçeğine sahip çıkar. (Doane, 1991: 1)”

Bilgi ve gözetleme etrafında üretilen norm, hangi bedenlerin ve yaşam tarzlarının makbul hangilerinin ise tehlikeli olduğunun sınırlarını çizer. Buradan baktığımızda *femme fatale*'in temsilinde verilen çifte mesaj açıktır: Erkeklere hangi kadınlardan uzak durmaları gerektiği, kadınlara ise ne olmamaları gerektiği öğütlenir. Bu temsillerde normun dışındaki yaşamları sürmek ya da bu yaşamlara temas etmek bedel ödemekle sonuçlanır. *Femme fatale*'e yönelen bu bakış *fallosantriktir* ve erkeği merkeze koyar. *Femme fatale* ise bir dişil-öteki olarak bu merkezi hedef alan bir figürdür. *Femme fatale* mitini kuran bakışa göre *femme fatale* itaatsiz, baştan çıkarıcı, gizemli ve aldatıcıdır. Taktikleri çeşitlense de hedefinde toplumsal bedenin istikrarsızlaştırılması vardır.

Bu çalışma esas itibarıyla *femme fatale*'in kültürel inşasının hangi tarihsel ve politik temellerle dayandığını, bu temellerin cinsiyet rejimleri ve beden politikaları ile nasıl iç içe geçtiğini ele almaktadır. Çalışmada önce *femme fatale* imgesinin ortaya çıktığı tarihsel temeller ele alınmakta ve burada *femme fatale*'e dair mitlere zemin hazırlayan politik, ideolojik ve kültürel ortam tartışılmaktadır. Bu tarihsel çerçevenin ardından söz konusu tarihsel temeller üzerinden *femme fatale*'e dair temsillerin nasıl yeniden üretildiği edebiyat ve sinemadan örneklerle tartışılmaktadır. Bu örnek temsillerin seçiminde *femme fatale* mitinin oluşmasında öncü olan, bu alanda kült olarak kabul edilmiş ve kendilerinden sonraki temsilleri de etkileyen iki eser tercih edilmiştir: Oscar Wilde'in *Salomé* oyunu (1891) ve G.W. Pabst'ın *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse Der Pandora / 1929) filmi.

Salomé oyununun önemi ve bu çalışma için örneklem olarak tercih edilmesinin üç nedeni bulunmaktadır. Öncelikle *Salomé* oyunu *femme fatale* imgesine dair dinsel ve ideolojik başlıca motifleri barındıran öncü bir eserdir. İkincisi, *Salomé*, tarihsel olarak *femme fatale* imgesinin ortaya çıktığı Viktoryen dönemin cinsiyet kültürünün içinden doğmuş bir eserdir ve bu esere yönelik tutum tam da *femme fatale*'e dair bakışı yansıtan unsurlar barındırmaktadır. Tercih edilmesindeki üçüncü nokta, oyuna kaynaklık eden orijinal dinsel hikayeden biraz farklı olarak Oscar Wilde'in *Salomé* karakterini edilgen değil etkin ve aktif bir özne olarak kurgulamasıdır. Zira bu yazının argümanlarından biri de *femme fatale*'in hem bir inşa hem de eril senaryoyu yer yer bozan ve istikrarsızlaştıran bir figür olduğunun vurgulanmasıdır. Bu nokta *Salomé* karakterini ikili durumunda karşılık bulmaktadır ve *femme fatale*'e dair kültürel temsilleri tartışırken kritik bir çıkış noktasıdır. Çalışmada tartışılan diğer kültürel temsil olan *Pandora'nın Kutusu* filmi de hem tarihsel olarak hem içerik olarak tıpkı *Salomé* gibi öncü bir eserdir. Bu eserin tercih edilmesinin de başlıca üç nedeni bulunmaktadır. İlk, *Pandora'nın Kutusu* filmi tıpkı *Salomé* gibi dinsel bir hikayeye yaslanmaktadır, dinlerin cinsiyet kültürü açısından temel ideolojik araçlardan biri olan *Pandora'nın Kutusu* temasını işleyen ilk sinema eseridir ve *femme fatale* karakterini ele alan öncü bir yapıttır. Kate Millet'in belirttiği üzere *pandora* miti Batı mitolojisinin en önemli yapıtlarından biridir (Millet, 1987: 93). Yazıda da tartışıldığı üzere *Pandora'nın Kutusu* miti, kadın oluşturma ve kadın bedenine dair sürekli kendini yeniden üreten eril söylemleri barındırmaktadır ve film bu miti yorumlama üzerine kuruludur. Filmin seçilmesinin ikinci nedeni, filmin çekildiği dönemin Weimar Almanya'sının cinsiyet kültürünü yansıtmaları ve bu kültürün içinde *femme fatale*'in bir dişil-öteki olarak üzerinde durulan bir referans noktası olduğunu göstermesidir. Üçüncü neden ise, *Pandora'nın Kutusu* filminde görüldüğü üzere ötekileştirilmiş bir imge olan *femme fatale*, kadın bedeni ve öznelliği söz konusu olduğunda Weimar Almanya'sı ile geç Viktoryen dönem arasındaki mutabakatı ve yakınlıkları açığa çıkaran bir figürdür.

Femme Fatale: Tarihsel Temeller, İdeoloji ve Kültürel Temsiller

Kadınların toplumsal felaket getiren bir kötülük imgesi ve tipoloji etrafında kurgulanması tarihin çeşitli dönemlerinde karşımıza çıkan bir olgudur. "Karanlık, tehlikeli ve kötü kadın" temsili tarihsel olarak süreklilik barındıran güçlü bir zihniyeti ifade ettiğini söylemek mümkündür (Simkin, 2014: 38). Bu imgenin belki de en bilineni cadıdır. Geçmiş Antik dönemlere uzansa da geç Ortaçağ'da zirveye ulaşan, özellikle 16.-17. yüzyılda on binlerce kadının cadılık suçlamasıyla yargılanmasına ve öldürülmesine neden olan bu olgu,

cinsiyetlendirilmiş bir kötülük kültürünün bütün ideolojik temellerini ortaya koymaktadır. Cadı olarak damgalanan kadın, genel olarak, çocuklara kötülük yapan, halkın geçim kaynaklarına zarar veren, toplumda hastalık ve ölümlere neden olan bir figür olarak tanımlanmıştır (Martin, 2009: 14). Cadıların, toplumun kendini yeniden üretmesinin bedensel, sosyal ve ekonomik kaynaklarını hedef aldığına dair vurgu, masallardan mahkemelere uzanan söylemin ortak noktasını oluşturmuştur. Foucault'ya göre cadılık, geç Ortaçağ'da Hıristiyanlığın gücünü ve bireyselleştirici tekniklerini yeniden tanzim etme mücadelesini yansıtır. Cadılık, Hıristiyanlığın dış sınırlarında görünür olan bir figürdür. Hıristiyanlık iktidar ve kontrol mekanizmalarını ve bu mekanizmaların söylemsel yükümlülüklerini bireylerin bedenlerine işleyerek onları bireyselleştirir (Foucault, 2003a: 205-206). Bu anlamda cadılık, Hıristiyanlığın beden ve cinsellik etrafında ördüğü ahlaki çemberin dışında kalan bir konumu temsil eder. Cadıların üremeyi, bereketi ve erkek cinselliğini hedef almasıyla “cinsel günah keçisi” olma özelliği göstermesinin anlamı tam da budur (Campbell, 2013: 83). Çeşitli formlara dönüşerek modern dönemlere uzanmış bu prototip, günah keçisi olarak temsil edilme özelliğini korumuş ve “kötülük ilkesine kaynaklık ettiğine inanılan çok sayıda düşsel form” (Akın, 2001: 126) ile eklemlenerek dil ve kültürdeki varlığını sürdürmüştür.

Modernliğin kadınlar etrafında inşa edilmiş kötülük imgesi ise *femme fatale* olarak karşımıza çıkmaktadır. *Femme fatale*'in kültürel temsilleri cadılık imgesi ile benzer ve farklı yanlar içerse de, cadılık mitinde gördüğümüz kötülüğün kadınlar ve kadın bedeni etrafında yeniden üretilmesinin ideolojik iddialarını taşır. *Femme fatale*, dönemin cinsiyet ideolojisinin tehditkâr olarak tanımladığı, erkekliğe, bedene, üremeye ve cinselliğe dair yükselen endişeler ile bunu tehdit eden bir kadın figürünün tarihsel olarak kesiştiği yeri temsil etmektedir. 19. yüzyılın sonların itibaren inşa edilmiş bir kültürel fenomen olarak *femme fatale*, bir yandan geç viktoryen dönemin cinsiyetler, bedenler ve cinsellikler konusundaki zihniyet dünyasının bir kadın-öteki etrafında toplanmış göstergelerini taşır, bir yandan da edebiyat, görsel sanatlar, tiyatro ve sinemada yer bulan bir fenomen olarak kültürel alanda günümüze kadar tekrarlanan bir stereotipe karşılık gelir.

Tarihçiler geç viktoryen döneminin politik eğilimini genel olarak “savunmacı”, “ürkek” ve “korumacı” olarak tanımlar (Stott, 1992: 4). Bu dönem, İngiliz endüstrisinin ve emperyalizminin uluslararası diğer güçler karşısında (ABD, Almanya, Rusya, Japonya) paniklediği, içeride ekonomik kriz tartışmalarının yapıldığı ve işsizlik oranlarının yüksek olduğu bir dönemdir. Nitekim 1885'te İngiliz hükümeti endüstriyel bunalıma çözüm bulmak komisyon kurmuştur (Stott, 1992: 6). Bu dönemde ideolojik, politik ve kültürel olarak yenilenme ihtiyacı duyan İngiltere, emperyal propagandasını militan bir erkeklik ve ırkçılık üzerine oturtmuştur (Stott, 1992: 9-10). Dışarıdaki tehditlere, yani kötülük kaynağı olarak görülen yabancılara karşı hem agresif hem de korumacı bir militarist erkekliği güçlendirmek, emperyal ideolojinin önemli bileşenlerinden biri haline gelmiştir. Bu aynı zamanda ekonomik krizi aşmak ve genişleme politikasını tanzim etmek açısından içeride ve dışarıda propagandanın önemini kavrandığı bir dönemdir. Toplum sağlığına yönelik öjenist ideallerin güçlenmesi, İmparatorluğun korunması ve genişlemesi için gerekli görülen sağlıklı evlatları yetiştirme konusunda kadınlara misyon biçilmesi, modern aile kavramının inşası ve bu çerçevede bir annelik idealinin üretilmesi de yine bu döneme tekabül eder. Bu duruma çocuk edebiyatının gelişmesi, gençlik ve izci kulüpleri gibi paramiliter örgütlerin yaygınlaşması ve militarizmin yükselişi eşlik etmiştir (Stott, 1992: 10-11). Bu dönem aynı zamanda baskın cinsel ahlaka meydan okuyan, eğitim kurumlarına ve yeni istihdam alanlarına girmeye başlayan “yeni kadın” tartışmasının ortaya çıktığı bir dönemdir. 1890'larda “feminizm” kelimesi İngiltere'de kullanılmaya başlanmış ve kadınlar çeşitli kazanımlar elde etmişlerdir. Bununla birlikte kadın bedenini hedef alan propagandaya, yükselen militan erkekliğe, eril ahlaki ve cinsel ideolojiye karşı feminist tepkiler oluşmuştur. Genel olarak “yeni kadın” fikrinin gelişmesinde, kadınlara, cinsiyet kültürüne ve cinselliğe dair yeni düşüncelerin oluşmasında edebiyat önemli bir rol oynamıştır (Stott, 1992: 11-12). Öte yandan 1890'larda aileyi güçlendirme stratejileri, ahlaki kaygılar, İngiliz kültürünü koruma ve İmparatorluğun güvenliği sağlama amacı vb. gerekçeler temelinde, feminist hareketler ve kadın hakları saldırıya uğramıştır. Erkekler etrafında örgütlenmiş “ahlaki saflık” dernekleri kendilerini kuşatılmış ahlakın gözcüleri olarak görmüşlerdir (Stott, 1992: 14-15). Bu açıdan *femme fatale* imgesi, sanayi devrimiyle birlikte kadın bedeninin değişen anlamını ve 19. yüzyılın sonunda cinsellikle ilgili olarak ortaya çıkan kültürel atmosferi yansıtır. *Femme fatale*'in inşası, toplumsal cinsiyet rollerinin ve cinsel davranışların yeni sosyal, siyasal ve ekonomik gelişmelere paralel olarak yeniden düzenlendiği bir döneme denk gelir. Bu bakımdan Birinci Dünya Savaşı yıllarında savaş karşıtı feminist hareketlerden duyulan endişeye karşı kadın hareketlerinin yeniden düzenlenmesini hedefler (White, 2010: 77-78).

Yüzyılın sonu, Darwinizmin sosyal bilimlere sirayet ettiği, sağlam nesil yetiştirme politikalarının yükseldiği, biyolojik determinizmin önem kazandığı, kalıtımın hem biyolojik hem kültürel bir aktarım aracı

olarak okunduğu, kültür dahil her unsurun biyolojik bir organizma olarak görüldüğü ve sağlıklı olmaya dair politik bir algının bütün toplumsal yaşama nüfuz ettiği bir dönemdir. Bunun bir parçası olarak emperyal yayılmayı meşrulaştırmak için ırklar hiyerarşisi yapılmakta, evrim teorileri sosyal darwinizme tercüme edilmekte ve sağlıklı ırk yaratımı, ırkı koruma ve geliştirme gibi konular tartışılmaktadır (Stott, 1992: 16). Alt-sınıflara, yabancı istilasına ve feminizme dair ataerkil kaygı, *femme fatale* imgesine ait 19. yüzyıl tasvirlerini etkilemiştir (Sully, 2010: 46). Rebecca Stott'un ifadeleriyle *femme fatale* “geç 19. Yüzyıl kurgusunun yinelenen motiflerinden biridir ve yozlaşma endişeleri, istila korkularının yükselişi, 'cinsellik' ve 'ırk' ile ilgili kaygılar ve kültürel 'erkeklik' ve uygunluk ile ilgili kaygılar arasında yerini alır” (Stott, 1992: 22).

Femme fatale, kültür tarihinin ötekileştirilmiş kadın imgesinin modern zamanlardaki karşılığıdır. Bedensellik, cinsellik, baştan çıkarma ve kötülükle yüklü bir imge olmasıyla normatif olanı tedirgin eder. Bu yanı sıra *femme fatale*, Batı mitolojisindeki sapkın dışi mitinin inşasının bir parçasıdır (Simkin, 2014: 20). Stevie Simkin, *femme fatale*'i, Yunan mitolojisinde yer alan ve gözleri ona bakan kişiyi taşa çeviren *Medusa* ile ilişkilendirmektedir (Simkin, 2014: 22-23). Çünkü erkeği teslim alan ayartıcı bakış, *femme fatale*'in en güçlü yanıdır. Bu yaklaşım, *femme fatale*'e erkek karşısında bir güç atfedildiğini de gösterir. Dolaylı olarak kadınların gücünün onu kriminalleştirerek kabul edilmesidir. Bu bağlamda Jess Sully'ye göre “genelde esasen kadınsı bir arketip olarak algılanan *femme fatale*, tam olarak kadınsı güzelliğin ve erkeksi gücün birleştiği bir figür olarak ele alınmalıdır.” (Sully, 2010: 57).

Femme fatale'in, kültürel inşasında dinsel mitolojilerin beslediği kültürel temeller kadar görsel sanatlar, edebiyat ve sonraki süreçte de sinema önemli bir rol üstlenmiştir. Bu bakımdan 19. yüzyılın sonundan itibaren dönemin resim sanatında ve illüstrasyonlarda *femme fatale* figürü sıkça kendine yer bulmuştur. Bu illüstrasyonlarda *femme fatale*, bazen yılanlara sarılı çıplak bir kadın, bazen dansçı, bazen yarı insan ve yarı hayvan, bazen kadın kılığında bir şeytan, bazense çocukları öldürmüş bir anne olarak tasvir edilmiştir (Bade, 1979: 36). Bu illüstrasyonlarda ağırlıklı olarak gözlerdeki şeytani bakış, ayartıcılık, çıplaklık ve cinsellikle temsil edilen *femme fatale*, kötülüğün, gizemin ve baştan çıkarmanın bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. *Femme fatale* burada birçok kılıkta temsil edilir ama o hep *ötekidir* ve her zaman *dışarıdadır*. Kaosu, karanlığı ve ölümü temsil eder. Bütün bunlar güvenin, bilinenin ve normalin ötesindedir (Stott, 1992: 37). Vampir figürlerin cinsiyetinin 19. yüzyılın ikinci yarısında değişerek ağırlıklı bir biçimde kadın olarak temsil edilmesi tesadüfi değildir (Stott, 1992: IX). Çeşitli formlarda çıkan bu reflekslerin ortak noktası kadın özneliğinin bir tehdit olarak algılanması ve bunun reddedilmesidir. Kadın bedeni üzerindeki iktidarı yeniden üretmek, onu edilgen kılmak ve itaatkâr hale getirmenin ideolojik araçları bazen yozlaşma endişesi ve ulusal sağlığı koruma gerekçesiyle bazen de kötülüğün kaynağı olan bir dışi-öteki temasıyla karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyıl sonunda *femme fatale* mitinin üretilmesinde illüstrasyonlarla birlikte edebiyat eserlerinin öne çıktığını görüyoruz. *Femme Fatale*'in edebiyattaki temsilleri üzerine sayısız örnek vermek mümkündür¹ ancak bu eserler arasında öncü bir karakteri olan, *femme fatale* imgesinin kendisinden sonraki temsillerini de etkileyebilecek tipik özelliklerini yansıtan *Salomé*, bu yönleriyle *femme fatale*'in kültürel inşasına dair tartışmalarda literatürde güçlü bir yer edinmiştir.

Salomé: Fail ve Maktul Olarak Femme Fatale

Salomé, Oscar Wilde'ın 1891'de yazdığı ve ilk kez 1893'de Fransızca olarak yayımlanan oyunudur. Hem İncil'den alınan bir hikâye olması nedeniyle hem de oyuna adını veren kadın karakterin geç viktoryen dönemin toplumsal cinsiyet normlarını ihlal eden özellikler barındırmasıyla *Salomé*, İngiltere'de yoğun tartışmalara neden olmuş ve yasaklanmıştır. Oyunun İngiltere'de sergilenmesi Oscar Wilde'ın ölümünden beş yıl sonra, 1905 yılında gerçekleşmiştir.

Salomé oyunu Kral Herod'un sarayında şehrin ileri gelenlerinin davetli olduğu bir şölende gelişen olaylardan oluşur. Kral Herod, kardeşi Filippos'un karısı Herodias ile evlenmiştir ve bunun doğru olmadığını söyleyen Yahya'yı zincire vurup zindana attırıştır. Herod, bu birlikteliğe karşı çıkan Yahya'ya kin gütmektedir ancak kutsal olduğu için onu öldürememektedir. Kutsal bir figür olarak Yahya, Herod'un hem saygı duyduğu hem de nefret ettiği bir kişidir. Oyuna adını veren *Salomé*, Herodias'un kızıdır.

Salomé'ye hem Herod hayranlık duymaktadır hem de Muhafız Alayı Kaptanı Genç Süryani aşıktır. Oyunun başında *Salomé* şölen alanına gelir ve Genç Süryani sürekli olarak yanındaki arkadaşına onun ne kadar güzel olduğunu söyler. Genç Süryani, *Salomé*'den gözlerini alamamaktadır. Genç Süryani'nin yakın arkadaşı olan Herodias'ın Paji² ise “hep ona bakıyorsunuz. Ona çok fazla bakıyorsunuz. İnsanlara bu şekilde bakmamalı.

Çok kötü şeyler olabilir” (Wilde, 2014: 16) diyerek defalarca Genç Süryani’yi uyarmaktadır. Bu diyaloglardan biri şu sözlerle gerçekleşir:

Herodias’ın Pajı: “Ona bakmayın. Ona bakmamanız için size yalvarıyorum.”

Genç Süryani: “Sürüsünden ayrılmış bir güvercine benziyor... Rüzgarda titreyen bir nergis gibi... Gümüş bir çiçeğe benziyor.” (Wilde, 2014: 23).

Genç Süryani ile arkadaşı Herodias’ın Pajı arasındaki bu konuşma *femme fatale* mitine dair bazı temel unsurları ifade etmesi bakımından önemlidir. Salomé’nin ona âşık erkek tarafından yalnız bir güvercine, nergis çiçeğine ve gümüş bir çiçeğe benzetilmesi, masum bir yalnızlığın onu gözetleyen erkek bakışın gözünde arzu nesnesi haline getirilmesidir. *Femme fatale*’in özellikle edebiyat ve sinemadaki temsillerinde yalnızlık kadar beyaz ve siyah renklerin kullanımı da tipiktir. Beyaz, genelde *femme fatale*’in hikâyede ilk görüldüğü andaki kıyafetlerinin rengiyken siyah daha çok hikayenin sonlarına doğru kullanılan bir renktir. Beyaz, saflığın, temizliğin ve masumiyetin baştan çıkarıcılığına dikkat çekerken, siyah, kötülüğün, ölümün, gizemin ve karanlığın ifadesidir. Diyalogun *femme fatale* mitine temel teşkil eden bir başka karakteristik özelliği ise kadın-öteki karşısında sergilenen erkek dayanışmasına gönderme yapmasıdır. *Femme fatale*’e duyduğu arzusunun peşinden felakete sürüklenen erkeği bir başka erkeğin korumaya çalışması özellikle sinemada yeniden üretilecek bir öğedir.

Oscar Wilde’in oyununun esin kaynağı olan hikâyede Herodias’ın kızı daha çok edilgen ve pasif bir karakterken Wilde’in Salomé karakteri aktif ve güçlü bir özne ile karşılaşırız. *Femme fatale* karakterine atfedilen kurnazlık, hırs, şeytani planlar ve fail olma hali hem Wilde’in karakterinde hem de sonraki kültürel temsillerde karşımıza çıkar. Eserde Salomé’nin ilk sözleri de *femme fatale*’in kurgulanmasına dair önemli noktalar barındırır:

Salomé : “Kalmayacağım. Kalamam. Tetrark gözkapaklarının altında seçiren köstebek gözleriyle hep bana bakıyor? Annemin kocasının bana bu şekilde bakması garip. Bunun ne anlama geldiğini bilmiyorum... Aslında çok iyi biliyorum.” (Wilde, 2014: 23).

Burada öncelikle “kalmayacağım” diyerek kralın otoritesine karşı gelen bir öznenin söz ediyoruz. Öte yandan Genç Süryani dışında Salomé’ye yönelen başka bir erkek bakıştan haberdar oluyoruz. Bu bakışın sahibi Kral Herod, Salomé’nin annesinin kocası, yani üvey babasıdır. Salomé bu bakışın anlamını “çok iyi bilmektedir” çünkü *femme fatale* arzulanışının farkında ve bu arzuları kendi hedefleri doğrultusunda yönlendiren bir karakterdir. Bununla birlikte *femme fatale*’in iki ya da daha fazla erkeğin arzu nesnesi olarak sunulması hem Salomé’de hem de sonraki kültürel temsillerde gördüğümüz bir temadır. Bu noktada René Girard’ın *mimetik arzu* ve *mimetik rekabet* dediği bir arzu düzeni ile karşı karşıyayızdır. Mimesis ve arzu kavramlarını birleştiren Girard’a göre mimetik arzu, karakterin arzulanabilir olmasını sağlayan etki, başka birinin de onu arzu etmesidir. Yani nesneye karşı arzuyu harekete geçiren şey, o nesnenin zaten başka biri tarafından arzulanıyor oluşudur. Girard, bu figürü, *dolayımlayıcı* olarak adlandırır. Dolayımlayıcı, nesneye yönelen arzusuyla öznenin arzusunun kışkırtır ve dolayımlayıcı ile özne arasında bir rekabet oluşur (Girard, 2001: 27). Özne, nesneye yönelen arzusunun dolayımlayıcının arzusundan önce oluştuğuna inansa da burada arzusunun taklit edilmesi, aktarılması ve geçişkenliğidir söz konusudur. Özne, nesne ve dolayımlayıcının pozisyonları değişkendir. Girard’ın belirttiği üzere “arzu gittikçe mimetikleşirken, ortaya bireyler çıkarmak yerine, şiddeti arttıkça hakim olduğu insanları da gittikçe birbiriyle ikame edilebilir kılmaktadır” (Girard, 2018b: 187). Mimetik rekabet de bu arzu nesnesi etrafında yapılan rekabeti ve ilişkileri ifade eder. Herod ve Genç Süryani’nin mimetik arzusunun ve mimetik rekabetlerinin kesiştiği yer Salomé’nin bedenidir. Girard’ın belirttiği üzere” arzu, bizzat mimetik krizdir” (Girard, 2018a: 397). *Femme fatale* ise en az iki erkeğin arzularını kendi amaçları doğrultusunda manipüle ederek krizi derinleştiren ve kullanan bir figür olarak temsil edilir. *Femme fatale*’in kültürel temsillerinde bu arzu üçgeni sıkça karşımıza çıkan bir durumdur.

Genç Süryani, Salomé ile konuşmaya ve yakınlaşmaya çalıştığı esnada zindandaki Yahya’nın sesi duyulur. Salomé, annesinin Yahya hakkında çok kötü şeyler söylediğini belirtir fakat ısrarla Yahya’yı görmek ister. Salomé’nin Yahya’yı görme isteğine başta Genç Süryani olmak üzere tüm muhafızlar karşı çıkarlar. Salomé, Genç Süryani’yi ikna etmek için şu sözleri söyler:

Salome: “Bunu benim için yapacaksınız Narraboth. Bunu benim için yapacağınızı biliyorsunuz. Ve yarın tahtirevanımla heykel alıcıları köprüsünden geçerken size muslin bir peçeyle bakacağım, size bakacağım, Narraboth, belki size gülümseyeceğim. Bana bakın Narraboth, bana bakın. Ah! Sizden istediğimi yapacağınızı biliyorsunuz. Bunu biliyorsunuz. Ben bunu yapacağınızı biliyorum.” (Wilde, 2014: 29)

Salomé'nin bu sözlerinin üstüne Genç Süryani askerlere “Peygamberi çıkartın... Prenses Salome onu görmek istiyor” (Wilde, 2014: 29) diyerek emir verir. Askerler Yahya'yı getirirler, Salomé Yahya'ya hayran olur ve ona daha yakından bakmak istediğini söyler. Salomé, Yahya'ya “ben Salomé'yim, Herodias'ın kızı, Judaea'nın Prensesi” diyerek kendini tanıtır. Yahya ise Salomé'ye “senin annen yeryüzünü iğrençliğinin şarabıyla doldurdu ve onun işlediği günahların çılgılığı ta Tanrı'nın kulaklarına kadar gidiyor” sözleriyle cevap verir. (Wilde, 2014: 33). Bu sözlerde de görüldüğü üzere Yahya, Salomé'un annesi Herodias'tan nefret etmektedir. Nefretin nedeni Herodias'ın, kocasının kardeşi Herod ile evlenmesidir. Oyunda Yahya söz konusu günah üzerinden sıkça Salomé'nin annesi Herodias'ı hedef alır. Yahya açısından yasak olan şey, Herod'un kardeşinin karısı Herodias ile evlenmesidir ve burada yasağı çiğneyen iki özne söz konusudur: Herod ve Herodias. Ancak Yahya'nın öfkesi ağırlıklı olarak Herodias'a ve onun kızı olması nedeniyle Salomé'ye yönelmektedir. Burada, kadın ve erkeğin işlediği ortak bir “cinsel günah” eyleminde, erkekten ziyade kadının “cinsel günah keçisi” olarak görülmesinin bir örneğiyle karşılaşırız. *Femme fatale*, baştan çıkarıcı, etkileyen ve bedenini günahkâr hale getirmeye içgüdüsel olarak yatkın bir varlık olarak sunulur. Dolayısıyla cinsel günaha yönelik kolektif tepkinin kadın etrafında örgütlenmesine tanık oluruz. Erkeğe atfedilen masumiyet, kadına atfedilen günahkâr beden imgesi üzerine kurulur. Kötülük kaynağı olarak kodlanan bu beden imgesi dinsel mitolojideki kadın temsillerine yaslanır. Kate Millett'in belirttiği üzere “ataerkillik Tanrıyı kendi yanına almıştır. Ataerkilliğin en etken denetim ve baskı araçlarından biri, kadının yapısı ve kökenine değgin öğretilerin yaygın karakteri ve cinselliğe yüklenen her türlü kötülük ve tehlikenin kadından geldiği yönündeki görüşüdür.” (Millett, 1987: 92). Bu mitolojik temel *femme fatale*'in kültürel inşasının klasik dayanaklarından biridir.

Salomé oyununda gözden kaçırılmaması gereken başka bir nokta, Salomé kadar annesi Herodias'ın da bir *femme fatale* olarak kurgulanmasıdır. Yahya'nın gözünde annesi kadar kızı Salomé de kötücüdür. Anne-kız arasında kurulan karakter ve kötülük aktarımı ilişkisi, günahın soy ile taşındığına dair yaklaşım, Yahya'nın Salomé'ye gösterdiği tepkide görünür. Bu dönemin yozlaşma endişesi çerçevesinde anlaşılacak bir durum. Yozlaşma aileden çocuğa aktarılır. Beden biyolojik olduğu kadar karakter aktarımının aracıdır. Salomé ve Yahya arasında geçen şu diyalog kültürdeki mizojinist tonların *femme fatale*'in inşasına kaynaklık ettiği noktaları açığa vurur. Dini metinle edebi eser arasındaki kültürel süreklilik, kadını kötülükle özdeşleştiren miti canlı tutar:

Salomé: “Yahya! Seni bedenine aşığım Yahya! Bedenin Tırpancılarının hiç biçmediği bir zambak tarlası kadar beyaz. (...) Bedenine dokunmama izin ver.”

Yahya: “Geri! Babil'in kızı! Kötülük dünyaya kadınlarla gelir. Konuşma: benimle. Seni dinlemek istemiyorum. Ben sadece yüce Tanrı'nın sözlerini, buyruklarını dinlerim.” (Wilde, 2014: 36)

Salomé, reddedilişinin ardından bu defa saçlarına dokunmaya çalışsa da Yahya, “geri dur Sodom'un kızı. Dokunma bana. Tanrı'nın mabedini kirletme” (Wilde, 2014: 37) sözleriyle karşılık verir. Burada *femme fatale*, yalnızca kötülükle değil kirlilikle ve iğrençlikle özdeşleştirilir. Bununla birlikte dinsel mitolojideki “cennetten kovulma” kaynaklık eden düşünsel hatlar söz konusudur. Kutsal bir figür olarak Yahya, kutsal mekanı temsil eder. O “Tanrı'nın mabedi” ile kendini özdeşleştirmektedir. Mabedi kirleten ve oradan kovulması gereken ise cinsel günahı temsil eden Salomé'dir. Kate Millett'in tespit ettiği üzere “cennetten kovulma” miti erkeğin cinsel suçun yükünü kendi üzerinden atıp kadına yüklenmesi üzerine kuruludur (Millett, 1987: 95). Yahya'nın Salomé'yi reddedişi aynı zamanda etik üzerinde yapılabilecek bir tartışmaya kapı aralar. Klasik bir okuma yaptığımızda reddeden Yahya'nın bir etik tavrı temsil ettiğini düşünebiliriz. Ancak Slavoj Žižek'in ufuk açıcı tespitinde belirttiği üzere “*femme fatale*'in radikal bir etik tavrı, "arzusundan vazgeçmeme", asıl mahiyetinin ölüm dürtüsü olduğunun ortaya çıktığı en son anda bile onda ısrar etme tavrını cisimleştirdiği şeklindedir. *Femme fatale*'i reddederek etik tavrını bozan, kahramanın kendisidir.” (Žižek, 2005: 92-93). Dolayısıyla tamamen özne olmakta ısrar ettiği için etik tavidan uzaklaştığı yönünde temsil edilen kadın esasen radikal etik tavrı sürdürmektedir.

Salomé ve Yahya arasındaki bu konuşmalara tanık olan Genç Süryani kendisini orada öldürür. Herodias'ın Pajı, başlarına bir talihsizlik geleceğini söylediğini ifade eder. Acımasız bir *femme fatale* olarak Salomé ise hala Yahya'ya onu öpmesine izin vermesi için yalvarmaktadır. Yahya ise, "lanet olsun sana! Akrabasıyla zina yapan annenin kızı, lanet olsun!" (Wilde, 2014: 41) sözleriyle karşılık vermektedir. Yahya, "sana bakmak istemiyorum. Sana bakmayacağım. Sen lanetlendin Salomé, sen lanetlendin." (Wilde, 2014: 41) diyerek Salomé'nin lanetlendiğini söyler. İçeride Kral Herod'un çevresinde dini konulardan sohbetler dönerken Yahya'nın sesi duyulur. Yahya, Herodias'ı hedef alır: "Ah! Şehvet düşkünü! Fahişe! Ah! Süslü gözkapakları ve altından gözleri ile Babil'in kızı! İşte Yüce Tanrı'nın dediği; kalabalık bir insan topluluğunu ona karşı getirin. Halk taş alsın ve onu taşlasın." (Wilde, 2014: 57). Yahya, Herodias'ın öldürülmesini istemektedir:

Yahya: "Savaş liderleri onu kılıçlarıyla doğrasınlar, kalkanları altında ezsinler. (...) İşte böyle temizleyeceğim dünyadan günahı ve tüm kadınlar onun iğrençliğini taklit etmemeyi öğrenecek." (Wilde, 2014: 57).

Yahya'nın Salomé ve annesine yönelik sözlerinde iğrençlik, günah ve ölüm kavramları öne çıkar. Tüm bunlar Salomé'yi öldürülen ama yası tutulamayan bir bedene dönüştüren adımlardır. Giorgio Agamben'in *homo sacer* için ifade ettiği "kurban edilemez, ancak herkes tarafından öldürülebilir" (Agamben, 2001:152) tespiti Salomé için de geçerlidir. Dışlanmayla sonuçlanacak bir iğrenme, Salomé ve annesi üzerinde günah ve sapkınlığı sabitler. Bir tür *murdarlaştırma* süreci söz konusudur. Julia Kristeva'nın iğrençliği (*abjection*) sapkınlığa benzeten tespiti, Yahya'nın bakışında cisimleşen bir yere oturur: İğrenç sapkındır, yanlıtır ve yoldan çıkartır. (Kristeva, 2004: 30). Bununla birlikte Yahya'nın iğrenme duygusu cinsiyet düzleminden bağımsız değildir. Yahya, günahı işleyen diğer özneye, Kral Herod'a karşı aynı iğrenmeyi hissetmez. Günahın öznelere biri olan Herod'dan daha çok günahın işlenmesinde hiçbir payı olmayan Salomé'den iğrenir. Kristeva'nın "arkaik anneden korkma" dediği ve "temelde annenin doğum gücünden duyulan" (Kristeva, 2004:109) bu korku, esasında kadınlara karşı erkeğin otoritesini yeniden tesis etmek için başvuru olan kirlenme-arınma ikiliğinin bir parçasıdır ve kadınlara yönelik kirlenme ritüellerinin kaynağında da bu iktidar mücadelesi yatar.

Kral Herod, Salomé'yi "benim için dans edin, Salomé" der ancak hem Salomé hem de annesi Herodias bu isteğe karşı çıkar. Herod ise Salomé'ye dans etmesi için yalvarır ve dans etmesi halinde krallığının yarısı da dahil olmak üzere ne dilerse vereceği vaadinde bulunur:

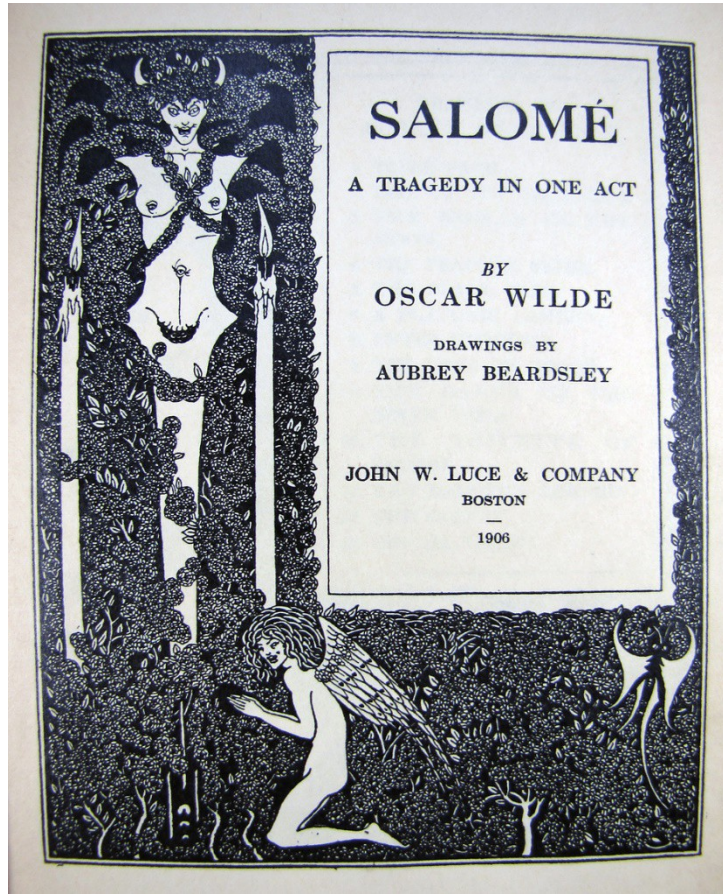
Herod: "Benim için dans edin, yalvarırım size. Eğer benim için dans ederseniz; benden ne isterseniz dileyebilirsiniz ve onu size vereceğim. Evet, dans edin benim için Salomé ve benden isteyeceğiniz her şeyi size vereyim, hatta krallığının yarısını bile." (Wilde, 2014: 65).

Kral Herod, krallığın yarısını vaat ederken aslında Salomé ile evlenip kraliçe olmasını istemektedir. Bu vaat üstüne Salomé dans etmeyi kabul eder. Dans bitiminde Herod ona dileğini sorar. Salomé gümüş bir tepsi üzerinde Yahya'nın başını istemektedir. Girard'a göre arzunun mantığı bahis mantığıdır ancak bu "asla kazanılmayacak bir bahistir" (Girard, 2018a: 409). Yahya'dan nefret eden annesi Herodias bu isteğini destekler ancak Kral Herod bunu yapamayacağını söyleyerek karşı çıkar.

Herod: "Hayır, hayır, bunu istemiyorsunuz. Sadece beni üzme için söylüyorsunuz; çünkü bütün gece durmadan size baktım. Pekala! Evet. Bütün gece durmadan size baktım. Güzelliğiniz beni altüst etti, güzelliğiniz beni fena halde altüst etti ve size çok fazla baktım. Ama bundan sonra bunu yapmayacağım. Ne eşyalara ne de insanlara bakmalı. Sadece aynalara bakmalı. Çünkü aynalar bize sadece maskeleri gösterir..." (Wilde, 2014: 75)

Herod söz verdiği için sonunda pes eder ve askerlerine "ona istediği verilsin! Gerçekten de annesinin kızı!" diyerek seslenir. (Wilde, 2014: 78). Anne-kız arasında kurulan sembolik bağ Herod ve Yahya'nın aynı söylemde buluştuğunu gösterir. Bu sayede oyunda kötücül olan hatlar giderek daha fazla kadın karakterlere doğru kaydırılır. Vicdanı, iyiliği, merhameti temsil eden erkekler karşısında *femme fatale*, kadınların kötücül ortaklığının bir simgesi olarak karşımıza çıkar. Burada söz konusu olan her kadının doğası gereği potansiyel bir *femme fatale* olarak işaret edilmesidir Yahya'nın başını cellat tepsi üzerinde getirdiğinde Kral Herod yüzünü gizler. Bu gizleme, utanç ve yasın bir birleşimidir. Zira Salomé'nin aksine Yahya, kurban edilebilen, saygı

duyulan ve yası tutulabilen bir figürdür. Patriyarkal kolektivitinin, dişil öteki karşısında gerçekleştirdiği zımnî dayanışma, düşman olsalar da Kral Herod ve Peygamber Yahya'yı ortak bir bakışta buluşturur. Eril ideoloji, din ve iktidarı bu ortak bakışta birleştirir. Bu durum, *femme fatale*'in sonraki kültürel temsillerinde karşılaşacağımız türden bir dayanışmadır. Patriyarka-ıçî sorunlar, *femme fatale* söz konusu olduğunda askıya alınır. Yahya'nın ölümü karşısında Herodias ise gülmekte ve yelpazesini sallamaktadır. Herod'un utanç ve yası, Herodias'ın soğukkanlı kötülüğü oyunun cinsiyet temsillerini netleştirir. Salomé amacına ulaşmıştır ve Yahya'nın başını öper. Arzunun bahis mantığı öznenin parçalanmasıyla son bulur (Girard, 2018a: 409) ve Kral Herod şölen alanından tam çıkarken geriye dönerek askerlerine "öldürün şu kadını!" emrini verir (Wilde, 2014: 82). Askerler Salomé'yi kalkanları altında ezerek öldürürler. Salomé'nin kalkan altında ezilerek öldürülmesi sembolik anlamlarla yüklüdür. Öncelikle *femme fatale*'in ölümüne dair bir "kolektif evet", temsil düzeyinde pekiştirilir. Bu, günah keçisinin ölümüyle arınmayı bekleyen yığınların arzudur. Başka bir açıdan ise *femme fatale*'in öldürülebilir ama kurban edilemezliğini, bir *homo sacer* olarak *murdar* oluşunu onaylar. Kutsal Yahya ile *murdar* Salomé'nin arasındaki sınır, *femme fatale*'i *homo sacer* olarak kurgulayan kültürel temsillerin içerisinde bazen açık bazen de örtük olarak yer alan bir sınırdır.



-Aubrey Beardsley'in Salomé oyunu illüstrasyonu (1906).³

Mimetik rekabet, Yahya'nın arzuladığı bir biçimde, Salomé'nin öldürülmesiyle çözülmüştür: Günah keçisi *femme fatale*'e karşı patriyarkal kolektif öfkeyi örgütleyen bir linçle. *Femme fatale*'in ölümüyle hem arzu hem de öfke etrafında dönen mücadele, taklit ve geçişkenlik de çözüme kavuşturulur. Genç Süryani'nin Salomé'ye, Salomé'nin Yahya'ya, Herod'un Salomé'ye yönelen arzusu, bu halkaları birbirine bağlayan figür olarak Salomé'nin ölümüyle son bulur. Çünkü Yahya'nın Herodias ve Salomé'ye olan öfkesinin Herod'a geçmesiyle arzu ve öfkenin nesnesi tek bir kişide toplanmıştır: Salomé.

Oscar Wilde'ın Salomé'si, bir yanıyla oyunun dayandığı orijinal hikayedeki edilgen kadın figürünü aktif ve otoriteye meydan okuyan bir özneye dönüştürerek feminist bir yorumla kapı aralar (Salman, 2012: 158) ama öte yandan geç viktoryen dönemin normatif kadın imgesinin karşısında konulabilecek bir dişil-öteki figürü, *femme fatale*'i yeniden üretir. Aynı anda hem fail ve günah keçisi olma hali, masumiyet ve günahı aynı anda temsil etmesi, eril bir çoğunluk ortasındaki arzu ve öfke geçişkenliğinin nesnesine dönüşmesi ve nihayetinde ölümünün bütün krizleri çözdüğü bir "hayırlı vaka" olarak sunulması açısından baktığımızda Salomé'nin kendisinden sonraki kültürel temsillere önemli unsurlar aktardığını söylemek mümkündür.

***Femme Fatale*'in Görsel Temsili: *Pandora'nın Kutusu*'ndan Çıkan Kötülükler**

Femme fatale'in kültürel temsilleri edebiyatla sınırlı kalmamış ve beyazperdeye de taşınmıştır. Joy Ramirez, *femme fatale* için kalıcı bir kadın figürüdür derken kültürel inşanın bu sürekliliğine vurgu yapmaktadır (Ramirez, 2010: 61). Sinemada *femme fatale*'in öncü temsillerine Weimar Almanya'sında rastlıyoruz. Bu bakımdan G.W. Pabst'ın *Pandora'nın Kutusu* (Die Büchse Der Pandora / 1929), hem Alman sinemasının hem de *femme fatale* filmlerinin öncü yapıtlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

Laura Mulvey'e göre sinema, doğal olarak erkektir çünkü kamera erkekler tarafından kontrol edilir ve kadınlar ise bakılan ve teşhir edilen figürler olarak "görünümleri güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır, böylece bakılacak oldukları fikrini uyandırır" (Mulvey, 2014: 286). Eril arzuların zevk alması için teşhir edilen kadın bedeni, seyirlik bir cinsel nesne olarak sunulur ve bakışların odağına yerleştirilir ve "erkek arzusuyla oynar" (Mulvey, 2014: 286). *Femme fatale* filmlerinin özgün yanı yalnızca kadını seyirlik bir arzu nesnesine dönüştürmesi değildir. *Pandora'nın Kutusu*'nda göreceğimiz üzere bu yapıtlardaki özgün taraf, kadın bedeninin seyirlik hale getirilmesiyle eş zamanlı olarak kadınlığın kendisine dair bilgi, kanaat ve norm üretmesidir.

1920'lerin Weimar Almanya'sı, kadınlar konusunda geç viktoryen dönemi çağrıştıran bir dönüşümü ve endişeyi ortaya koymaktadır. Bu dönemde kadınlar iş gücü olarak daha fazla toplumsal yaşamda yer almaya başlamışlardır. Kariyer ve iş olanakları açısından daha fazla fırsat bulmaya başlayan kadınlar eskiden erkeklerin tekelinde olan öğretmen, avukat, hemşire vs. olarak çeşitli meslek gruplarına dahil olmuşlardır. Bu gelişmeler kadınları daha bağımsız olma yolunda güçlendirmiş ve buna paralel olarak kadınların yaşam tarzları da değişmiştir. Bu değişim içinde cinsel özgürlükler de bulunmaktadır (Moraes, 2017: 89). Weimar toplumu bu dönüşüme endişeyle karşılık vermiş ve geç viktoryen stratejilere benzer bir biçimde kadınların bedeni kuşatan ve normalleştirilen söylemler yükselişe geçmiştir. Bir yandan "suçlu kadın" tasvirleri ve imgesi popüler basında yer edinmeye başlamış (Hales, 2007: 227) bir yandan da ailenin, evliliğin ve anneliğin ulusal önemine dair fikirler ivme kazanmıştır. Endişe duyulan özgürleşmeler ve bu özgürleşmelere karşı ivme kazanan söylemler: İşte *Pandora'nın Kutusu* bu tepkiselliğin ve telaşın ürünü olan bir filmidir.

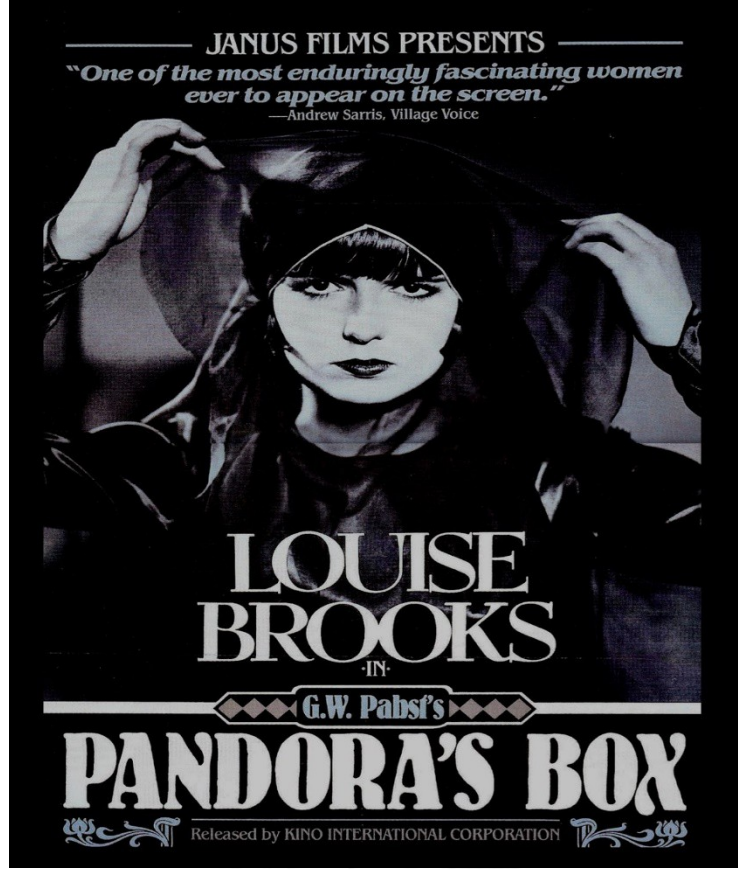
Sinema tarihi açısından baktığımızda *Pandora'nın Kutusu*, *femme fatale* karakterinin beyazperdede temsili açısından klasikleşmiş erken dönem filmlerden biridir. Filme ismini veren mitolojik hikayede Pandora, Zeus'un Prometheus'a kızarak yeryüzünü cezalandırmak için yarattığı bir tanrıçadır. Tanrılar yeryüzüne göndermeden önce Pandora'ya asla açmaması için bir kutu vermişlerdir. Merakına yenilen Pandora kutuyu açmış ve bu kutudan çıkan kötülükler tüm dünyaya yayılmıştır (Gürel-Muter, 2007: 557). Dolayısıyla *Pandora'nın Kutusu*, kötülüğün, cezanın ve gizemin kadınlıkla ilişkilendirildiği bir miti ifade eder. Laura Mulvey'e göre Pandora, *femme fatale* temsili açısından kusursuz bir prototiptir: İnsanlara çekici ve büyüleyici gelen bir yüzey, mekanik olan iç dünyayı ya da aldatici olan dış görünüşü maskeler (Mulvey, 1996: 55). Kate Millett'e göre pandora miti, hem kadın cinselliği ve kötülük arasındaki ilişkiyi işaret ettiğini göstermesi hem de kadının bir baba-oğul rekabetinin alanı olarak temsil edilmesi açısından önemlidir:

"Pandora miti, kadını cinselliği yoluyla suçlayan ve kadın ırkının hala sonuçlarına katlandığı ilk günahı işlediği için haklı olarak cezalandırılmı belirten Batı mitolojisinin en önemli iki yapıtıdır. Bu mitte, dinsel tören, tabu ve mana yerini ahlak bilimine bırakır. Mit, cinsel tarih konusunda da resmi önerilerde bulunur. Hesiod'un öyküsünde, keyfi bir baba figürü olan Zeus, Epimetheus'a kadının cinsel organları biçimindeki kötülüğü göndermekle, onu heteroseksüel bilgi ve etkinliği yüzünden cezalandırmış olmaktadır. Erkek, kadının getirdiği nesneyi (vulva ya da kızlık zarı, Pandora'nın "kutu'su) açmakla merakını gidermiş olur. Ne var ki, tanrı babanın eliyle ölüm ve günah sonrası yaşamın getirdiği belalarla cezalandırılır. Yaş ya da toplum içindeki yerleri aşarak erkeklerin

birbirleriyle rekabet etmesi, özellikle güçlü baba ile ona rakip oğlu konusundaki ataerkil görüş, bu mitte kadının aşağılanması yanı sıra yer almaktadır.” (Millett, 1987: 93).

Pandora'nın Kutusu filminin başkarakteri Dansçı Lulu'dur. Başrolün seyirlik ve nesneleştirilmiş bir beden etrafında kurgulanması şüphesiz kültürel açıdan anlamlıdır. Lulu'nun bedeni seyredilmeye indirgenmiştir. “Makbul” olarak kabul edilmeyen bu meslek yine “makbul” olarak kabul edilmeyen ve ahlaki olarak sorunluymuş gibi temsil edilen bir yaşam tarzı ile birleştirilir. Lulu tanınmış gazetecilerden biri olan Schön ile birlikte yaşamaktadır. Bir gün eski patronu Schigolch eve gelir ve Lulu'yu Rodrigo Quest isimli bir yapımcı ile tanıştırır. Rodrigo, Lulu ile bir şov çekimi sahnelemek istiyordur. Onlar terasta bunu konuşurken Schön eve gelir ve Lulu, Schigolch'u terasa saklar. Schön, Lulu'ya başka biriyle evleneceğini söyler. Evlenilemeyecek kadın olarak sunulan Lulu “sırf evleniyorsun diye beni öpmeyeceksin” diyerek Schön'e sarılmaya çalışır. Stevie Simkin'in belirttiği üzere doyumsuz kadın imajı, eril heteroseksüelliğin fantezilerinden biridir (Simkin, 2014: 25). Burada *femme fatale*, doyumsuz arzuları olan, evlilik ve ailenin dışından konumlandırılan ve bu konumuyla evli ya da evlenmekte olan saygın bir erkeği, dolayısıyla müstakbel bir aileyi krize sokabilecek bir figür olarak seyirciye takdim edilir. Schön, Lulu'ya “ilişkimiz tüm şehrin dilinde, adıma riske atıyorum” diyerek aralarındaki ilişkinin bittiği söyler. Damgalanmış bir yaşam olarak *femme fatale* erkeğin itibarı için risk barındırır. Lulu, Schön'e “benden kurtulman için beni öldürmen gerekecek” diye cevap verir: *Femme fatale* ölümle özdeşir. Sahnenin mesajı ölümcül kadın imgesinin içini doldurur: *Femme fatale* suç ve ölümle iç içe bir hayatın temsilcisidir. Barbare Hales'e göre 20. yüzyılın başlarında tıbbi ve sosyal söylemlerde ortaya çıkan “cinsel-suçlu kadının” inşası, kültürel değerlerin bir parçası haline gelmiştir. Hales'e göre “cinsel-suçlu kadının” temsili, Weimar toplumunun kadınların özgürlüğüyle ilgili korkuları yansıtmaktadır (Hales, 1996: 101).

Schön bir Bakan'ın kızıyla evlenir, statüsünü güçlendirir ve saygınlığı artar. Öte yandan Lulu, Schön'ün oğlu Alwa ile yakın arkadaştır. Alwa, Schön'e “neden Lulu ile evlenmiyorsun baba” diye sorar. Schön “insan öyle bir kadınla evlenmez. Tam bir intihar olur” diyerek cevaplar. Schön, Alwa'ya “bu kadına dikkat et” der. Burada hem Kate Millett'in yukarıda vurguladığı mitolojide yer alan ve kadını aşağılama üzerine kurulu baba-oğul rekabeti hem de yine bu mitolojideki ölüm ve felaket imgesi ile birlikte mimetik arzu karşımıza çıkmaktadır. Babasının felaket uyarısına rağmen Alwa babasının arzusunu taklit eder ve Lulu'nun etkisine kapılır. Schön nişanlısıyla Lulu'nun gösterisinin provasına gider. Lulu onları görünce kıskanır ve öfkelenir. Şova devam etmiyorum diyen Lulu'ya Schön tepki gösterir ve Lulu gösteriye devam eder. Lulu, Schön'e “tüm dünya için dans edeceğim ama o kadın için değil” diyerek kıskandığını hissettirir. Arzu etrafından oluşan yeni bir mimetik rekabette Schön arzulanan, Lulu ise Bakan'ın kızıyla rekabet eden özneye dönüşür. Schön, Lulu'yu odaya kapatır ve onu azarlar. Odada kavga ederlerken öpüşmeye başlarlar. Alwa ve Schön'ün nişanlısı onları öpüşürlerken görür. Lulu gülümser çünkü bu yakalanma onun hoşuna gitmiştir. Burada *femme fatale*, gerçek niyetlerini ve duygularını saklamak için maske kullanan hilekar bir figürdür (Simkin, 2014: 29). Lulu amacına ulaşmıştır ve Schön “şimdi seninle evleneceğin Lulu ve bu benim ölümüm olacak” der. Karşı konulamaz büyüleyici bir bedenle gelen ölüm ve felaket imgesi bir kez daha seyirciye hatırlatılır.



Lulu, Schön ile evlenir. Düğün akşamı iki önemli olay olur. Alwa, Lulu'ya aşık olduğunu itiraf eder ve Lulu-Schön-Alwa arasında arzu üçgeni tamamlanır. Alwa, Lulu'ya "sensiz daha fazla yaşayamam" dediği esnada Schön ikisini görür. Schön silahı zorla Lulu'nun eline tutuşturur ve "kendini öldür, böylece beni de katil etmemiş olursun" der. Boğuşurlarken silah ateş alır, Schön vurulur ve ölür: *Femme fatale*, erkeğe ölümcül sonu getirmiştir. Cinayetle suçlanan Lulu mahkemeye çıkartılır. Filmin mahkeme sahnesi *femme fatale*'in temsili açısından oldukça karakteristiktir. Karanlığı temsil eden Lulu mahkemeye siyah bir elbiseyle katılmıştır. Kamera *femme fatale*'e odaklanır. Lulu'nun kıyafetine, yüzüne, bedenine ve davranışlarına ayrıntılı bir biçimde dikkat çeken bir temsil söz konusudur (Simkin, 2014: 35). Mahkemede Alwa, Lulu'nun lehine tanıklık eder. Savcı mütalaasını okur:

"Sayın hakim ve jüri üyeleri. Yunan tanrıları bir kadın yaratmıştı: Pandora. Güzeldi, büyüleyiciydi, pohpohlama konusunda çok hünerliydi. Tanrılar ona dünyadaki bütün kötülükler barındıran bir de kutu vermişlerdi. Başsız kadın kutuyu açtı ve tüm kötülükler üzerimize salındı. Savunma makamı zanlıyı zulme uğramış bir masum gibi tanımlıyor. Ben ise ona Pandora diyorum çünkü Dr. Schön'ün üzerine kötülüğü sardı. İdam cezası talep ediyorum."

Femme fatale'e özgü yüzey ve gizem, hile ve hakikat arasındaki paradoksal durum (Mulvey, 1996: 77), savcının iddianamesinde açığa çıkar. Savcı, *femme fatale*'in gizemli ve maskeli bir figür olduğunu vurgular. Ona göre masumiyet maskesinin altında kötülükler yatmaktadır. Mahkeme esnasında savcının bir an için Lulu ile göz göze gelerek ondan etkilenir gibi olması, ilk silahı çeken Schön'ün masum bir kurban, Lulu'nun ise kötülük yayan Pandora ile ilişkilendirilmesi, filmi adeta didaktik bir *femme fatale* hikayesine dönüştürür. Mahkeme Lulu'yu 5 yıl hapse mahkum eder. Tam o esnada Lulu'nun arkadaşları yangın alarmına basıp salonda kargaşa çıkararak

Lulu'yu kaçırlar. Alwa, Lulu ve babası kaçarak önce Kahire'de sonra da Londra'da yoksul ve sefil bir hayat sürmeye başlarlar. Lulu, Londra'da kadınları öldüren bir seri katille tanışır ve onu eve götürür. Lulu'nun başka bir adamı odaya götürdüğünü gören Alwa kahrolur. Katil önce Lulu'dan etkilenip önce öldürmekten vazgeçse de sonrasında onu öldürür. Film, Lulu'nun ölmesiyle sona erer. *Femme fatale* hikayelerinin işlendiği filmlerin sonunda kadın karakterin başarısızlık ve muhtemel ölümlerle son bulmaya mahkum edilmesi sıkça karşılaştığımız bir sondur ve bu, seyircinin kendisini onunla özdeşleştirmekten izole etmesine dair bir mesajı barındırır (Mulvey, 1989: 141). Bu son aynı zamanda *femme fatale*'in "ölüm dürtüsünü bütünüyle kabullenen saf özne boyutudur." (Zizek, 2005: 95). Sürgündeki yaşamlarına bu açıdan baktığımızda, söz konusu sefil hayat Alwa'da psikolojik bir yıkım yaratırken Lulu durumu kabullenmiştir görünür. Hayatına adeta kaldığı yerden devam etmektedir. Bu *amor fati* durumu Zizek'in sözünü ettiği özne olmaksızın ısrarın başka bir vechesidir. Dolayısıyla "femme fatale'in asıl tehditkâr yönü, erkekler için ölümcül olması değil, kendi kaderini bütünüyle kabullenen "saf, patolojik-olmayan bir özne örneği sunmasıdır." (Zizek, 2005: 96). Arzularından vazgeçememiş, baba-oğul rekabetinin bir parçası olarak bedeni mübadele olan bir mülk olmayı reddediş ve ölüm riskine rağmen radikal bir başkaldırının ortaya çıkışıdır.

Pandora'nın Kutusu gösterime girdikten sonra Almanya'da Lulu ve onu oynayan Louise Brooks'tan hareketle doğrudan ya da dolaylı olarak kadınlara dair birçok tartışmayı tetiklemiştir. Eleştirmenler, doktorlar ve psikiyatrlar Lulu'da şeytani ve tipik bir cinsel içgüdü görmüşlerdir. Onlara göre *femme fatale*, cinselliğini, etrafındaki erkekleri yok etmek için kullanan bir figürdür. Buradan hareketle kadın cinselliği ve suçluluk arasındaki bir ilişki kurmuşlardır. Kadın cinselliğinin içgüdüsel olarak suça daha yatkın olduğu tartışılmıştır (Hales, 2007: 228). İçgüdü ve cinsellik etrafında kadın bedenini hedef alan tartışmalar, kadın suçluluğuna dair korkuyu beslemiştir. Çünkü içgüdü ve cinsellik, müstakbel nesilleri ve dolayısıyla Alman toplumunun geleceğini ilgilendirmektedir. Kadın suçluluğuna dair bu korkular, "dejenere nesilleri" önlemek adına tıbbi sterilizasyon önerilerini motive etmiştir. Bunu önerenler bu yolla fuhuş ve ahlak suçlarının önlenilebileceğini düşünmüşlerdir (Hales, 2007: 228). Dolayısıyla *Pandora'nın Kutusu*'ndaki kadın temsilinden ve sonrasında filme dair yapılan tartışmalardan hareketle düşünürsek, *femme fatale*, kadın varoluşuna ve bedenine dair bilgi üretmenin sahasıdır. Bu bilgi aynı zamanda kadın bedenine dair tıbbi söylemlerin ve iktidar stratejilerinin reçetesi olmuştur. *Pandora'nın Kutusu* ile eleştirmenler, doktorlar ve psikiyatrlar, elbette *Freudyen* bir düşünsel hattı da arkalarına alarak, *Pandora'nın Kutusu*'nda saklı olan gizemin sırrının, kadınların "ıflah olmaz" içgüdüselinde ve cinselliğinde yattığını düşünmüşlerdir. Dolayısıyla kötülüğü cinsiyete ve bedene bağlayan söylem buraya oturtulmuştur. *Pandora'nın Kutusu* etrafında dönen bu tartışma, kadın cinselliği, içgüdüsel kötülük ve toplumsal felaket arasında kurulan bağ, sinemada kendisinden sonraki *femme fatale* temsillerinde de sıkça karşılaşılabilecek bir ideolojik çerçeveyi sunmuş ve tıpkı *Salomé* gibi *Pandora'nın Kutusu* da, *femme fatale* mitinin yapıtaşlarından biri olmuştur.

Sonuç

Femme fatale'in kültür tarihinde ortaya çıkışını, 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında, toplumun, gündelik hayatın ve cinsiyet politikalarının moderniteyle birlikte dönüşen yanları etrafında anlamlandırmak mümkündür. Bu dönemde, ataerkil statükonun, kadınların kent yaşamında, eğitimde, erkeklerin egemenliğinde olan meslek alanlarında ve siyasal platformlarda geçmişe göre çok daha yoğun bir biçimde yer almaya başlamalarına yönelik tepkisi, endişe ve korku biçimlerinde olmuştur. Bunlarla birlikte savaşlar, militarizmin yükselişi, milliyetçilik ve sosyal darwinizm doğum politikalarını tetiklemiş, kadın bedenini aile, evlilik ve annelik üçgenine yerleştiren ideolojik propaganda artmıştır. Cinsel farkı, bedenleri ve cinsellikleri buradan hareketle tanzim etmeye yönelik politikalar için *femme fatale*, bir dışıl-öteki olarak sıkça gönderme yapılan bir prototip olmuştur.

Femme fatale, modern kent yaşamında ortaya çıkan tehlikelerin sadece erkekleri değil tüm toplumu hedef alan mahiyetini göstermenin bir sembolüne dönüşmüştür. Bir yanıyla kültürel; çünkü görsel sanatlardan edebiyata, tiyatrodan sinemaya uzanan geniş bir alanda aktüel bir yeniden üretimin vazgeçilmez temasıdır. Öte yandan politiktir; çünkü cinsiyet rejimlerini, cinselliğe dair stratejileri ve kadınların bedenlerine yönelik politikaları üreten ve icra eden patriyarkal bir söylemin ürünüdür. Cinsiyet rejimini tedirgin etmesiyle normun sınırlarında gezinen *femme fatale*, ataerkil söylemin dışına çıkmasıyla anti-otoriter bir tavır sergiler. *Femme fatale* bu yönüyle özne ve fail olmakta ısrar eden kadına karşı duyulan eril korkuyu barındırır. Buradan baktığımızda *femme fatale*'in kültür tarihindeki yeri, popüler kültüre ait sıradan bir imgenin serüveninden öte bir zihniyet çözümlemesine olanak tanır. Büyüleyici güzelliği ve aldatici maskesiyle erkeği baştan çıkararak onu makbul olmayan bir yaşam tarzına ve de felakete sürükleyen bir figür olarak sunulan *femme fatale*, kötülük,

felaket, gizem ve tehlike etrafında inşa edilmiş kültürel ve politik bir mittir. Zizek'e göre *femme fatale*'in tehdit olarak görülmesine neden olan gizem ölümcül olmasından ziyade sabitlikleri istikrarsızlaştıran dinamikliğidir:

“Ona bir gizem halesi veren şey, tam da, efendi-köle karşıtlığı içinde net bir yere oturtulamamasıdır. Yoğun bir haz yaşıyormuş gibi görüldüğü anda, birdenbire feci acı çektiği anlaşılır; korkunç, ağza alınmaz bir şiddetin kurbanıymış gibi görüldüğü zaman, birdenbire bundan keyif aldığı anlaşılır. Keyif mi alıyor, acı mı çekiyor, insanları manipüle mi ediyor yoksa kendisi de manipülasyon kurbanı mı hiçbir zaman emin olamayız.” (Zizek, 2005: 94)

Femme fatale bir yanıyla da hem kadın yaşamını, bedenini ve cinselliğini seyirlik hale getirerek nesneleştirilenin hem de bunlara dair normatif bilgi üretmenin aracıdır. *Femme fatale*, kadınlar, ilişkiler, aşk, mahremiyet ve cinsellik hakkındaki normların ve normal olanın, ama aynı zamanda anormalin bilgisini üretirken atıf yapılan bir karakterdir. Kültürel temsillerde kadın bedeni, gizem ve tehlikenin mekanı olarak kurgulanır ve bu kurgu bilme istencini harekete geçirir. Kadınların üzerindeki eril tahakkümü yeniden üretmenin yolu bilgi üretmekten ve gizemli olanı açığa çıkarmaktan geçmektedir. Bu açıdan *femme fatale*, kadınların bilinemez olduğunu ve bu bilinemezliğin de tekinsizliğe kaynaklık ettiğini iddia eden eril klişenin ve psikoanalitik yaklaşımın ispatlanmasına yönelik bir girişimdir. *Femme fatale*, topluma, gizemli ve tekinsiz bedenlere içkin olan tehlikeleri gösterir. Bu yanıyla öğreticidir ama öte yandan ibretliktir: Çünkü *femme fatale* temsillerinde ölüm hep hazırda beklemektedir. Bu temsillerde ölüm, yaşanan krizi çözüme kavuşturan olay olarak sunulurken aynı zamanda seyircinin kendini onunla özdeşleştirmesinin önüne geçer. Ona “ölümcül kadın” denmesinin nedeni yalnızca ölümcül ve karşı konulamaz bir baştan çıkarıcılığa sahip olması değildir. “Ölümcül kadın” denmesinin nedeni ya ondan etkilenen erkeklere ya da kendisine ölüm getirmesidir. Bu bakımdan *femme fatale*'in kültürel inşasında kaçınılmaz bir felaket olarak sunulan ölüm, cinsiyet ve kötülüğü birleştiren düğümdür.

¹Üçü de 1890'larda yazılmış olan, Oscar Wilde'in Salomé'si (1891), Thomas Hardy'nin Tess'i (1891) ve Bram Stoker'ın Dracula'sı (1897) femme fatale karakterinin merkezi bir yer edindiği eserlerin başında gelmektedir. Felaket getiren ölümcül kadın imgesi olarak femme fatale, 20. Yüzyılın başında da edebiyattaki yerini korumuştur. Andre Gide'in Isabelle (1911) ve Tolstoy'un Şeytan (1911) romanları bu eserlere örnek olarak verilebilir.

²Paj: "Eskiden, savaş sanatını ve başka hizmetleri öğreysin diye, kral ya da yüksek dereceli soyluların hizmetine verilen soylu delikanlı." (Wilde: 2014: 11).

³<https://www.collectorsweekly.com/stories/60835-1906-aubrey-beardsley-illustrated-versio>

Kaynakça

Agamben, Giorgio. *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. çev. İsmail Türkmen (İstanbul: Ayrıntı, 2001).

Akın, Haydar. *Ortaçağ Avrupası'nda Cadılar ve Cadı Avı* (Ankara: Dost, 2001).

Arpacı, Murat. "Sağlam Nesiller ya da Dejenerasyon: Türkiye'de Alkol Karşıtı Düşünce ve Hareket (1910–1950)", *Toplum ve Bilim*, sayı:134, (2015): 30-54.

Bade, Patrick. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women* (London: Myflower, 1979).

Benjamin, Walter. *Pasajlar*. çev. Ahmet Cemal (İstanbul: YKY, 2004).

Campbell, Charlie. *Günah Keçisi: Başkalarının Suçlarının Tarihi*. çev. Gizem Kastamonulu (İstanbul: Ayrıntı, 2013).

Doane, Mary Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (London: Routledge, 1991).

Foucault, Michel. *Abnormal: Lectures at the College de France 1974-1975* (London: Verso, 2003a).

Foucault, Michel. *Cinselliğin Tarihi*. çev. Hülya Uğur Tanrıöver (İstanbul: Ayrıntı, 2003b).

Girard, René. *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. çev. Arzu Etensel İldem (İstanbul: Metis, 2001).

Girard, René. *Dünyanın Kuruluşundan Beri Gizli Kalmış Sırlar*. çev. Ali Berktaş (İstanbul: Alfa, 2018a).

Girard, René. *Günah Keçisi*. çev. Işık Ergüden (İstanbul: Alfa, 2018b).

Gürel, Emel – Muter, Canan. "Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması", *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt:7, sayı:1, (2007): 537-569.

Hales, Barbara. "Woman as Sexual Criminal: Weimar Constructions of the Criminal Femme Fatale", *Women in German Yearbook*, vol. 12 (1996): 101-121.

Hales, Barbara. "Projecting Trauma: The Femme Fatale in Weimar and Hollywood Film Noir", *Women in German Yearbook*, vol. 23 (2007): 224-243.

Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. çev. Nilgün Tural (İstanbul: Ayrıntı, 2004).

Martin, Lois. *Cadılığın Tarihi: Ortaçağ'da Bilge Kadının Katli*. çev. Barış Baysal (İstanbul: Kalkedon, 2009).

Millett, Kate. *Cinsel Politika*. çev. Seçkin Selvi (İstanbul: Payel, 1987).

Moraes, R.C. Eleutério de. "Femmes Fatales: Representation in the Movies and the Spectrum of Modernity", *Revista de Letras*, vol:19, no:25, (2017): 87-97.

Mulvey, Laura. *Visual and Other Pleasures* (New York: Palgrave, 1989).

Mulvey, Laura. *Fetishism and Curiosity* (London: BFI, 1996).

Mulvey, Laura. "Görsel Zevk ve Anlatı Sineması", çev. Esin Soğancılar, *Sanat Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*, ed. Ahu Antmen, (İstanbul: İletişim, 2014), 277-297.

Ramirez, Joy. "Silent Divas: The Femmes Fatales of the Italian Cinema Muto", *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, ed. Helen Hanson - Catherine O'Rawe, (New York: Palgrave Macmillan, 2010), 60-71.

- Salman, Deniz. "Oscar Wilde'in Salome Karakteri; Feminist mi Feminen mi?", *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı: 5/1, (2012): 141-159.
- Simkin, Stevie. *Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox* (New York: Palgrave Macmillan, 2014).
- Stott, Rebecca. *The Fabrication of the Late Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death* (New York: Palgrave Macmillan, 1992).
- Sully, Jess. "Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle. Art and Early Cinema", *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, ed. Helen Hanson - Catherine O'Rawe, (New York: Palgrave Macmillan, 2010), 46-59.
- White, Rosie. "You'll Be the Death of Me!: Mata Hari and the Myth of the Femme Fatale", *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*, ed. Helen Hanson - Catherine O'Rawe, (New York: Palgrave Macmillan, 2010), 72-85.
- Wilde, Oscar. *Salomé*. çev. Murat Erşen (Ankara: İmge, 2014).
- Zizek, Slavoj. *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (İstanbul: Metis, 2005).