

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT ANABİLİM DALI
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

GEÇ ROMANTİZM’İN TRANSGRESİF KADINLARI:
EDGAR ALLAN POE VE JOSEPH SHERIDAN LE
FANU’NUN ESERLERİNDE DİŞİ VAMPİR LAMIA

Enver ÖZDEMİR

Danışman
DR. ÖĞR. ÜYESİ Ufuk GÜNDOĞAN

İZMİR - 2022

TEZ ONAY SAYFASI



YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Geç Romantizm’in transgresif kadınları: Edgar Allan Poe ve Joseph Sheridan Le Fanu’nun Eserlerinde Dişi Vampir Lamia” adlı çalışmanın, tarafımdan, akademik kurallara ve etik değerlere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

12.05.2022

Enver ÖZDEMİR

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Geç Romantizm'in Transgresif Kadınları: Edgar Allan Poe ve Joseph Sheridan

Le Fanu'nun Eserlerinde Dişi Vampir Lamia

Enver ÖZDEMİR

Dokuz Eylül Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

Karşılaştırmalı Edebiyat Tezli Yüksek Lisans Programı

Bu çalışmanın temel amacı, kadının sosyokültürel konumunun tarihsel ve edebi bağlamda mitoloji, folklor ve romantik dönem anlatılarında içerisinde bulunduğu oluşum süreci bağlamında incelemektir. Kadının cinsiyet rolleri ve edebi değerini İngiliz/İrlanda ve Amerikan edebiyatı içerisindeki konumlandırmaları arasında kültürel değişimleri ve edebi gelişimlerini karşılaştırmaktır.

Çöküş edebiyatı olarak bilinen dekadan sanat vampirizm ve hayalet motifleri ile temellendirilmiştir. Bu nedenle çalışmamın ilk bölümünde bu motiflerin folklorik hikayelerdeki tarihsel olaylar ile bağlantısı ortaya konmuştur. Bunun yanı sıra insan bilincini kapsayan en eski hikayeler olarak nitelendirdiğimiz mitolojik unsurlar da bu motiflerin kökenleri olarak baz alınmıştır. Dekadan edebiyatın temellerini oluşturan bir diğer unsur olan Viktoryen dönem anlatısı yapılmıştır. Dönemin Emperyalist İngiltere'sinin sosyokültürel değişimi ve dolayısıyla kadının toplumda konumlandırılmasındaki yeni oluşumlar ardından gelecek olan romantik edebiyata etkisini Bram Stoker'ın *Dracula* (1897) adlı eseri üzerinden incelenmiştir. Bu noktada vampirizmin temellendirilmeleri yapılmakla birlikte mitolojik ve folklorik köklere bağlanmıştır. Ayrıca Dekadan edebiyatın hayalet motifinin erken romantizmin farklı eserlerinde ve tablolarında incelemeleri yapılmıştır. Romantik dönem hayalet motifi kadının toplumsal rolleri ve edebi yansıması olan *femme fatale* ile ilişkilendirilmiştir. Çalışmamızın ikinci bölümünde Edgar Allan

Poe'nun *Berenice* (1835), *Ligeia* (1838) ve *Morella* (1835) adlı eserleri üzerinden regresif kadın ve mekan özdeşleşmesi incelenmiştir. Kadın bedeninin edebi bağlamda bir geçişi temsil ettiği üzerine inceleme yapılmıştır. Çalışmamızın son bölümünde ise romantik dönem içerisinde kadın figürünün farklı mitolojik ve toplumsal alımlamaları yapılmıştır. Kadının edebi değerinin bir oluşum içerisinde olduğu gösterilmiştir. Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla* (1878) adlı eseri geç romantik dönemin cinsellik saplantılı kadın imgelemi üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Femme Fatale*, Viktoryen Dönem, Kadın ve Oluşum, Vampir Sembolizmi, Regresyon.

ABSTRACT

Master's Thesis

**Transgressive Women in Late Romanticism: The Female Vampire and Lamia
in the works of Edgar Allan Poe and Sheridan Le Fanu**

Enver ÖZDEMİR

Dokuz Eylül University

Graduate School of Social Sciences

Department of Comparative Literature

Master's Program

The main purpose of this study is to examine the sociocultural position of women in the historical and literary context. In addition, this study examines the gender roles and literary value of women in the context of the formation process in mythology, folklore, and romantic period narratives and to compare their cultural changes and literary developments between their positioning in British/Irish and American literature.

Decadent literature known as decadence art was based on vampirism and ghost motifs. For this reason, in the first part of our study, the connection of these motifs with historical events in folkloric stories has been revealed. In addition, mythological elements, which we describe as the oldest stories covering human consciousness, were also taken as the origins of these motifs. The Victorian period narrative manifested itself, which is another element that forms the foundations of decadent literature. The socio-cultural change of the Imperialist England of the period and therefore the new formations in the positioning of women in society, its effect on the romantic literature that will follow, was examined through Bram Stoker's "Dracula". At this point, the foundations of vampirism were made, but it was connected to mythological and folkloric roots. The ghost symbolism of decadent literature was examined in different works and paintings of early romanticism. Romantic period ghost motif was associated with the social roles of women and its literary reflection, the *femme fatale* in the second part of

our study, the regressive identification of women and space were dominant elements through Edgar Allan Poe's works *Berenice*, *Ligeia* and *Morella*. That period showed that the female body represents a transition in the literary context. In the last part of our study, different mythological and social perceptions of the female figure were made in the romantic period. It was shown that the literary value of women had been in a transformation. Sheridan Le Fanu's *Carmilla* was analyzed through the sexually obsessed female imagery of the late romantic period.

Key Words: Femme Fatale, Victorian Era, Woman and Genesis, Vampire Symbolism, Regression.



**GEÇ ROMANTİZM’İN TRANSGRESİF KADINLARI: EDGAR ALLAN VE
SHERIDAN LE FANU’NUN ESERLERİNDE DİŞİ VAMPİR LAMIA**

**Geç Romantizm’in Transgresif Kadınları: Edgar Allan Poe ve Joseph Sheridan
Le Fanu’nun Eserlerinde Dişi Vampir Lamia**

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI	ii
YEMİN METNİ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	viii
KISALTMALAR	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KADININ SOSYO-KÜLTÜREL VE EDEBİ TRANSGRESYONU

1.1. FEMME-FATALE DİŞİLİĞİN MİTİK KÖKENLERİ

1.1.2. Sirenler ve Lamia

1.2. GEÇ VİKTORYA DÖNEM VE KADININ KÜLTÜREL KİMLİĞİ

1.2.1. *Dracula* ve Cinsiyet Roller

1.3. ROMANTİK DÖNEM VAMPİR MOTİFİ VE “YENİ KADIN”IN OLUŞUMU

1.3.1. Hayalet Folklorü ve Vampirizm

1.3.1.1 Vampirizmde Kadın bedeni temsili

1.3.2. “Yeni Kadın”ın Romantik Dönem İmgelemi

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANTİK EDEBİYAT FEMME FATALE VE TRANSGRESYON

2.1. EDGAR ALLAN POE’NUN *BERENİCE*, *LIGEIA* VE *MORELLA* ADLI KISA HİKAYELERİNDE FEMME FATALE VE TRANSGRESYON

2.1.1. Berenice

2.1.2. Ligeia

2.1.3. Morella

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SHERIDAN LE FANU’NUN *CARMILLA* ADLI NOVELLASINDA DIŞI VAMPİR VE KÜLTÜREL KASTASYON

3.1. CARMILLA: DIŞI VAMPİR OLUŞUMU

3.2. CARMILLA: FEMME FATALE’İN DÖNÜŞÜ

SONUÇ

99

KAYNAKÇA

102

KISALTMALAR

bkz.	Bakınız
ev.	Çeviren
Ed.	Editör
s.	Sayfa Numarası
ss.	Sayfadan Sayfaya



GİRİŞ

Kadının toplumsal rollerinin ve edebi yansımasının oluşumunda kültürel ve tarihsel gelişiminin etkisi temel alınmıştır. Psikolojinin temel alındığı ilk toplum yapılarını incelemek adına mitolojik bağlamların incelenmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra farklı topografyalardaki folklorların de etkisini çalışmamızın romantik dönem anlatısında görmekteyiz. Romantik döneme gelinirken cinsel saplantılardan kaynaklı kadının yeniden bir oluşum içerisine girdiğini görmekteyiz. Dolayısıyla kadının toplumsal rollerine bağlı olarak edebi yansımalarının da bir oluşum içerisinde olduğunu söyleyebilmekteyiz.

Bu bağlamda çalışmamızın ilk bölümünde “*femme fatale*” olarak adlandıracağımız kadın motifinin edebi konumunu incelemek adına mitolojik ve folklorik kökenlerini baz alarak tarih içindeki sosyokültürel konumlandırımlarıyla özdeşleştirmekteyiz. Bilhassa romantik dönem *femme fatale* kadının yansıması olarak ele alacağımız “*Lamia*” alımlamasının mitolojik ve folklorik kadın figürlerinin Romantik dönem (1790-1840) içerisindeki yansımalarını görebilmekteyiz. Viktoryen dönem (1837-1901) İngiltere’sinin bir oluşum içerisinde bulunması ve orta sınıfın yükselmesiyle toplumsal rollerin ve kültürün değişimini gözlemlemekteyiz. Dolayısıyla kadının edebi yansımalarını da şekillendirmiştir. Bram Stoker’ın *Dracula* adlı eseriyle özdeşleşmiş bir anlatımının yapılmasının Viktoryen dönem kadının kültürel açıdan yeni bir oluşum içerisinde olduğunu görmekteyiz.

Çalışmamızın ikinci bölümünde ise tamamen oluşum içerisindeki kadının metalaştırılması durumu Romantik dönem anlatılarında hızla gelişmiştir. Bu nedenle romantik dönemin sanat eserleri üzerinden yaptığımız inceleme ile kadın üzerinde kurulan yeni imgelemeleri görmekteyiz. Edgar Allan Poe’nun hikayeleri üzerinden on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında kolektif bir şekilde oluşan kadının metalaştırılma durumunu *femme fatale* hayaletler üzerinden inceleyebilmekteyiz.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde ise edebi bağlamda oluşumu tamamlamamış olan kadının, toplumsal temellendirmeler üzerinden *femme fatale* dönüşümü ve regresyonunu gözlemleyebilmekteyiz. Buradaki oluşum kadının edebi yansımasının

antikiteden bu yana yozlaşmanın bir unsuru olarak temellendirilmesinin ilkel arzuları ile geri dönüşünü gözlemlemektir. Oluşturulan yeni kültür ile kadına atfedilen toplumsal roller ve edebi yansımaların dinamik yapısını Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla* adlı eserinde görebilmekteyiz. Çalışma içerisinde yararlanılan yabancı kaynaklardan yapılan çeviriler aksi belirtilmedikçe şahsıma aittir.



BİRİNCİ BÖLÜM

KADININ SOSYO-KÜLTÜREL VE EDEBİ TRANSGRESYONU

1.1. FEMME-FATALE DIŞİLİĞİN MITİK KÖKENLERİ

Doğanın tahakkümünün kontrol edilemezliği ve kültür üzerine ölümcül oluşunun en belirgin imgesi antikiteden bu yana dişilliğin doğurganlığının bilinmezliği ile yaratılmış olan “*femme fatale*” imgelem, doğanın insanlığa ne kadar yakın olduğunun bir göstergesidir ve Camille Paglia’nın belirttiği üzere, ölümcül bir güzelliği olan *femme fatale*, kitonyen dünyanın bir diğer tanımıdır.¹ Bu bağlamda edebi anlamda dünya değerlerinin kitonyen yönünü temsil eden kadın arketipleri daima doğanın üstesinden gelinemez oluşunu göstermiştir. Doğanın kültüre karşı kitonyen oluşumu edebi bağlamda kültürün yarattığı hazımsızlığın bir geri dönüşüdür.² Bu durum mutlak bir şekilde farklı varyasyonlarda *femme fatale* ile edebiyat ve sanat içerisinde sürekli olarak kendini göstermiştir.

Demonik olarak adlandıracağımız *femme fatale*, dişiliğin anlatısı bağlamında, batılı göz üzerinden bir “cinsel persona” olarak adlandırılır. Dişillik burada Kuzey Amerika yerlilerinin mitlerinden yola çıkarak sözünü edeceğimiz, mecazen dişlere sahip olandır. Burada sözünü ettiğimiz dişler, mistik erotizm ile cinselliğin erilliği öldürdüğü şeklindedir. Dolayısıyla cinsellik yoluyla her erkek hem ruhsal hem de fiziksel olarak iğdiş edilmektedir ve kadın bu denklemde bir sömürgecidir. Bu sömürgecilik sonuç itibarıyla daha farklı bir yol izlemekte ve erillikten çaldığı gücü dinamik yapısı ile harmanlayıp yeni bir güç elde etmektedir ve erilliği güçsüz bırakmaktadır. Camille Paglia’nın belirttiği üzere Freud, erillik dişiliğe karşı sürekli olarak mücadele vermek durumundadır ve dişilik onun bir oğlana ya da çocuğa dönüşmemesi için mücadele etmek zorunda olduğu doğal olan unsurdur

¹ Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Hazaryan, Fikriye Demirci, 2.Baskı, Epos Yayınları, Ankara, 2004, s. 25.

² Paglia, s. 25.

şeklinde açıklamıştır.³ Bu nedenle cinsellik bu etkileşimden ötürü kaotik bir durumdur. Bunun yanı sıra biyolojik açıdan da dişiliğin bir getirisi olan spazmlar ve bedensel şişkinlikler bir nevi dişiliğin yılanı bir deri değiştirme eylemi olarak da doğal bir açıklamaya tabi tutulmuştur. Burada doğa ile özdeşleştirilen kadın, cinsellik aracılığıyla eril hegemonya tarafından tahakküm kurulmaya çalışılan dinamik doğanın kendisidir. Dolayısıyla erillik haz ile kaosu aynı bir arada yaşamakta ve bu denklem hazla acıyı birbirine yakın kavramlar haline getirmektedir. Dişillik bir haz unsuru olmasının yanı sıra aynı zamanda erillik adına söz ettiğimiz acının kaynağı olmuş ve tehlikeli, kirlenmiş bir imgelem yaratmıştır. Mario Praz'ın belirttiği üzere, tiksiniç bir hayvansılık, ölümün sertliği günahkâr ışığın tamamladığı Medusa zevk ve acının birleşimi bir imgelem yaratmıştır ve bu da yeni bir güzellik anlayışına neden olmuştur.⁴ Sözgelimi vahşet Dionysosçu bir karanlığa, Bakkhakadınları vari ölüm getiren bir konuma tabidir. Burada birbirinden ayrılamaz olan haz ve vahşetin kitonyen tanrısallığı onu bir sanat ürünü haline getirmiştir. Buradaki sanat Camille Paglia tarafından cinsellik ile şiddetin bir kombinasyonu şeklinde pagan inanışına dayalı bir yöntem ile dişilliğin biyolojisine bağlı bir durum olduğunu anlatmakta ve cinselliği fiziksel bir başarı olarak tanımlamaktadır:

*Cinsellik nedir? Doğa nedir? Seksi ve doğayı merhametsiz pagan güçler olarak kabul ediyorum. Cinsel yargı kalıplarındaki hakikatin ve cinsel farklılıklarının biyolojik temeli konulu vurgumun keskin ihtilaflara neden olacağına inanıyorum. Ayrıca bu çalışmayla, kadının antik gizemi ve ihtişamını anmayı ve yeniden gündeme getirmeyi amaçladım. Anneyi, erkekleri ömürleri boyunca sadece rasyonellik ve fiziksel başarıyla kurtulabilecekleri cinsel endişeye mahkûm eden karşı konulamaz bir güç olarak görüyorum.*⁵

Cinsellik eril dünyanın kimlik arayışının önünde engel olan en dinamik yasa olduğunu söylemekteyiz. Dolayısıyla erkeğin cinselliği bir nevi kimlik arayışıdır. Buradaki kimlik batı dünyasının gözü olarak kabul edilecek olan erkek hiyerarşisi dolayısıyla yüksek klasisizm olmasına karşın önündeki en

³ Paglia, s. 25.

⁴ Mario Praz, **The Romantic Agony**, 2. Baskı, Oxford University Press, London, 1951, s. 26.

⁵ Paglia, s. 10.

büyük engel olarak atfettiğimiz demonik cinsellik doğanın bir parçası olup Dionysosçu bir imgeleme sahiptir. Sözünü ettiğimiz batı dünyasının yüksek Klasizm'i ise bir Apollonca duruştur. Dionysosçu doğa olarak atfedeceğimiz kitonyen, akışkan yasalara doğanın doğurganlığını alan dişilik hakimdir. Bu akışkanlık Dionysosçu bağlamda daima kan ve şarap gibi sıvı özdeşleşmelerine tabi tutulmuştur. Bir diğer yandan kaosu getiren dişilik yasaları ise sosyokültürel açıdan batı kültürü için her zaman bir tehlike arz etmiştir. Bu durumu Paglia, G. Wilson Knight'ın Hristiyan kiliselerinin pagan kökenli dişil gücünü bastırmaya çalışması üzerine yaptığı yorumu eleştirmesinden yola çıkarak yorumlayabilmekteyiz:

G. Wilson Knight, "Hristiyanlık, başlangıçta kutsal insanlık adına tabuları yıkarak gelmiştir; ama onun yükselişini sağlayan kilise, cinsellik büyüsünün pagan şerrini Hristiyanlaştırmayı şimdiye dek asla başaramamıştır." diyor. Tarih yazımının en ciddi hatası, Musevi-Hristiyanlığın paganizmi yenilgiye uğratmış olduğu iddiasıdır.⁶

Bu yasaların doğası Paganist bir köken ile Hristiyanlığın karşısında durmuştur. Bunun nedeni kaotik olarak adlandırdığımız cinselliğin, Hristiyanlık ile kontrol altına alınmasının bir kanalize yöntemi olarak batılı dünya tarafından yer edinişidir. Böylece Dionysosçu olana karşı Apollonik duruşta din büyük bir rol oynamıştır. Din ise en başta sanat ile işleyiş görüp kitonyenliği bastırmak adına hareket etse de Paglia'nın belirttiği üzere bu baskılama durumu Batı uygarlığının antik Mısır'dan bu yana kültürel açıdan Apollonik bir işleyiştir. Dolayısıyla erillik Hristiyanlık ve sanat ile kurduğu hiyerarşik üstünlük ile kültürü oluşturmuş ve daima Dionysosçu kitonyen, kaotik dünyayı bastırmaya çalışmıştır.

Dinlerin gök tapıncını esas alması ile batılı gözün Apollonik kültürel tutumunu bir arada tutarak bu denklemin diğer yanına pagan gelenekleri ve Dionysosçu kitonyen dünyayı almaktayız. Bu kitonyenliği dışıde bilhassa doğada gördüğümüzü söyledik. Burada sözünü ettiğimiz doğa evrensel bir ana figürü olmakla birlikte, aslında kültür karşıtı konumlanmasından ötürü şeytani

⁶ Paglia, s. 38.

bir mezarlık biçiminde Ulu Anaya tekabül etmekle birlikte bu kavram mitolojik hikayelerde Mısırlı Isis ve Efesli Artemis gibi farklı topografyalardan farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır.⁷ Böylece Ulu Ana imgeleminin aslında kültürler boyunca farklı isimlerle ancak benzer görevlere tabi tutulduğunu görebilmekteyiz. Bastırılmaya çalışılan veya Paglia'nın G. Wilson Knight'ı eleştirisi üzerine bastırıldığı düşünülen doğa ananın yasalarının aslında kültürlerde daima var olduğunu görmekteyiz. Bu bağlamda Ulu Ana doğanın yasalarının ve dinamikliğinin bir cisimlendirilmesidir. Dolayısıyla sözünü ettiğimiz analık kavramı doğal bir yolla ortaya çıkmıştır ancak bunun tersi bir durum ise James Joyce 'un babalığın bir kurmacadan ibaret olduğu yorumudur.⁸ Doğayı temsilen bir imgelem yaratan ana kavramı birçok tanrıça anlatımında bakire olarak karşımıza çıkmaktadır. Hera ve Afrodite'in senede bir kez arınmaları ve yeniden bekaretlerini kazanması verilebilecek bir örnektir. Bu durum Hristiyanlık ve Meryem Ana ile devamlılığını sürdürmüştür. Cinsel açıdan bir nevi erilliğe ihtiyaç duymayan Ulu Ana ve tanrıça imgelemi dinamik ve döngüsel yapısıyla kendi kuyruğunu yiyen Oroborus'u hatırlatır niteliktedir. Burada erilliğin Ulu Ana karşısındaki etkisiz duruşunu Neumann güçsüzlük olarak yorumlamaktadır.⁹ Burada dinamik yapısı ile Ulu Ana hayat veren ancak söz ettiğimiz Oroborus gibi aynı zamanda yarattığı yaşam enerjisinin aynı zamanda katilidir.

1.1.2. Sirenler ve Lamia

Ulu Ana'nın dinamik yapısının mitolojik hikayelerde bu ikircikli durumundan ötürü daha önce sözünü ettiğimiz, cinselliği ile yutma eğiliminde de bulunan dişli bir vajina olarak tanımlandığını Camille Paglia'nın Erich Neumann'a yaptığı gönderme üzerinden görebilmekteyiz:

⁷ Lucretius, **On the Nature of the Universe**, çev. R. E. Latham, Penguin Books, Sayı: 1, Baltimore, 1951, s. 178.

⁸ James James, **Ulysses**, Vol. 1, New York: Vintage Books Yayınları, New York, 1961, s. 207.

⁹ Eric Neumann, **The Origins and History of Consciousness**, çev. R. F. C. Hull, Princeton Classics, Sayı: 1, Princeton, 1954, s. 28.

Ulu Ana, kadınsı dehşetlerin Gorgon ve Furialar gibi alt biçimlerinin kendisinden türediği temel imgesidir. Dişli vajina, tam da bu mitlerdeki cinsel endişenin karşılığıdır. Neumann'a göre bunun Kuzey Amerika yerlilerindeki anlatılışı şöyledir, "Korkunç Ana'nın vajinasının içinde etobur bir balık yaşar; Korkunç Ana'yı yenerek vajinasının dişlerini kırıp böylece onu bir kadına dönüştüren erkek, kahramandır". Dişli vajina, cinsiyetçi bir halüsinasyon değildir: Kadın ve erkek doğa ana tarafından yutulur, işte tıpkı insanlık gibi penis de vajinaya her girişinde küçülür. Dişli vajina, pagan mitinin Romantik yeniden canlanışının bir parçasıdır.¹⁰

Cinsel bir kaos yaratması ile kültür üzerinde uyandırdığı korkudan ötürü dişli bir vajina olarak adlandırılan Ulu Ana, mitolojide sıkça karşımıza çıkan *femme fatale* kadınların doğduğu rahim olarak adlandırılabilir. Yunan mitolojisinde büyük dişleri ve iri dili ile yer alan Gorgon da sözünü ettiğimiz dişli vajinanın Camille Paglia'nın Thalia Feldman'ı alıntısından yola çıkarak korku salan ve yalnızca bir baştan ibaret olmakla birlikte, kadın bedeni ile özdeşleştirilmektedir.¹¹ Bu bağlamda keskin ve büyük dişleri olan Gorgon Ulu Ana'nın dişli vajinası imgelemine oluşturmaktadır. Bir *femme fatale* örneği olan mitolojik imgelem sözünü ettiğimiz zapt edilemez doğanın bir parçasıdır. Batılı gözün tahakküm kurmaya çalıştığı doğanın mitik bağlamda bir dışavurumdur. Bu durumu Gorgon'a atfedilen doğal unsurların bir başkalaşmış hali olan Medusa'dan da örnek verebilmekteyiz. Kendisine bakan bütün erkekleri taşa çeviren Medusa'da iğdiş edilme korkusu olarak adlandıracağımız benzer bir durum söz konusudur. Dolayısıyla batılı göz olarak adlandırdığımız Apollonca kültür oluşumu kitonyen *femme fatale* imgelemlerle karşı karşıyadır. Buradaki karşıtlık aslında Mısır mitolojisinin özgürleştirdiği Apollonca göz imgeleminin karşıtlığı olan biyolojik bir tehdittir ve bu tehdit dişi imgelemler ile görülmektedir.

Gorgon ve Medusa imgelemlerinde gördüğümüz sembolizmin bir benzerini de Ekidna'nın ensest ilişki ile oğlundan doğan Sfenks'te görebilmekteyiz. Bir gece hayvanı olarak kabul görülen, gizlilik içerisinde yaşayan kedilerin kitonyen belirsizliği üzerine, farklı topografyalarda cadılar ile iş birliği yaptıkları düşüncesi üzerine öldürülmeleri Mısır mitolojisinde

¹⁰ Paglia, 60-61

¹¹ Thalia Feldman, Gorgo **and the Origins of Fear**, Sayı: 4, Trustees of Boston University, Boston, 1965, s. 488.

kendi kanunlarını oluşturan ve doğal olanın ehlileştirilmeye çalıştığı bir imgelemdir. Dolayısıyla doğal olanın ve biyolojinin kültür ile birleştiği bir mittir. Sfenks'in karşıtlıkları barındırma durumunu dekadan sanat içerisinde Edgar Allan Poe ve Charles Baudelaire ile görebilmekteyiz.

Bilhassa geç romantizm sanatçılarının kendilerini daima Bizans antikitesinin içerisinde bulduklarını söyleyen Mario Praz için bu durum sözü geçen dönem sanatçılarının kendilerini Doğu İmparatorluğunun kanlı yıllıklarını yeniden yaşamaya adanmış olmalarıdır.¹²

Sözünü ettiğimiz romantik dönem yazarlarının yeniden hayata döndürdüğü mitolojik imgelemlerin ikircikli ve kitonyen bir yapıya sahip olan bir diğer örneği de Lamia'dır. Sözünü ettiğimiz ikircikli yapısını kitonyen kötülüğünü çoklu bir kişilik olarak yorumlayan Camille Paglia'da görebilmekteyiz. Yunan mitolojisi içerisinde Gaia tarafından cezaya çarptırılan Lamia, lanetlendikten sonra bilhassa şekil değiştirerek çocukları avlamaya devam etmektedir. Bir nevi yasaklanmış olan çocukları ve acıyı takip eden imgelem Paglia'nın belirttiği üzere diğer *femme fatale* karakterlere göre daha farklı bir ton taşımaktadır:

...Kitonyen tehdit ve dehşet yumuşaklık ve âhenge teslim olur. "Lamia" polemikçi ve yatıştırıcıdır; arketipik kadını "Sevecen" bir kadına dönüştürür. Onun demonizmi onurlandırılmış ama uzaklaştırılmış ve ruh ile güvenli bir ilişkisi olacak şekilde yeniden konuşlandırılmıştır... Cinsel bir şeytan ve erkek katili olan Lamia...¹³

Sözü edilen mitolojik imgelem daha önce sözünü ettiğimiz Ulu Ana'nın dişli vajinasının bir yansımasıdır. Bir diğer yandan ise güzelliği ile ölümü getirmektedir. Bu yapı doğal unsurlarla kuşatılan Lamia, cinsellik ve ölüm arasındaki bağı oluşturmaktadır. Güzellik Mario Praz'in *femme fatale* olanın romantik edebiyatta ortaya çıkışını Medusa örnekleme ile belirttiği üzere, tiksiniç bir hayvansılık, ölümün sertliği ve günahkâr bir ışık ile taçlandırılan bir kirlenıştır.¹⁴ Dolayısıyla Medusa'da olduğu üzere Lamia da kirlenmiş

¹² Praz, s. 383.

¹³ Paglia, s. 410.

¹⁴ Praz, s. 26.

güzelliğin bir göstergesidir. *femme fatale* dişiliği kültürel unsurlara ve eril hiyerarşiye karşı bir duruş sergilerken görmekteyiz. Mitolojik imgelemi üzerine Lamia, ikinci bölümde açıklayacağımız üzere Edgar Allan Poe'nun *Berenice*, *Ligeia* ve *Morella* adlı kısa hikâyelerinde de görüleceği üzere ölen bir kadının estetize edilmesine bir örnektir. Buradaki ölüm Lamia'nın avlanacağı zaman deri veya diğer bir değişle kılık değiştirmesinden sonra yeniden estetik algısına ulaşmasından kaynaklanmaktadır. Lamia ve Sirenlerin imgelemelerinin şekil değiştirmelerinden kaynaklanan biçimsizliği mitolojik bağlamda görebilmekteyiz.

Zeus'un kızı Persephone'nin hizmetçileri olarak Yunan Mitolojisi içerisinde sözü geçen, Sirenler, Hades'in Persephone'yi yer altına kaçırmasının ardından annesi Demeter'in emrinde, kanatlı bir biçimde Persephone'yi ararken görülmektedir.¹⁵ Sirenler Persephone ile arkadaş vari bir konumda iken, Persephone'nin bulunamamasının ardından lanetlenerek ancak şarkılarını duyan ölümlüler yanlarından geçebilecek duruma gelene kadar yaşayacaktı. Bu bağlamda Sirenler Furyalar ve Harpyalar ile şekilsel bir benzerlik gösterse de birçok açıdan farklı imgelemler yaratmışlardır. Kadınlığını ve kendini beslemek için erkekliği öldüren Harpyalar, katleden yüzün ve Yunan sanatının biçimsiz temsilcisidir.¹⁶ Sirenler ise birer mezarlık yaratığı olarak atfedilmekle birlikte dişi başları ve eril sakalları ile anılan kuşlardır. Homeros'un *Odissey* destanında ise sözünü ettiğimiz Sirenlerin bir başka imgelemine görürüz.¹⁷ Kemiklerinin üzerinden etler sarkan erkek iskeletlerinden meydana gelen bir tepenin üzerinde oturmakta olan Sirenler, Paglia'nın yorumu ile erkeklerin tinsel yolculuğunun kendi bedenleri ile ölüme varan bir tepede bitişini imgelemektedir.¹⁸ Dolayısıyla Sirenler lanetlenmelerinin ardından dönüşüme uğramaları ile belirsiz ve biçimsel olmayan şeklinde metalaştırılmaları ile aslında dişil bir kötülük ile karşımıza çıktığını görmekteyiz. Homeros'un

¹⁵ Ovid, 43 B. C-17 A. D. or 18 A. D. **Ovid Metamorphoses**, Edited by R. J. Tarrant, Oxford University Press, 2004.

¹⁶ Paglia, 65.

¹⁷ Homeros, **Odissey**, Çev., Azra Erhat, A. Kadir 21. Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 2008, s. 303.

¹⁸ Paglia, 66.

mitinde olduğu üzere, dişilik, erilliğin sonunu getiren ve artık haz uyandırmayandır. Bunun yanı sıra su teması ile birleştirilmiş olmasıyla Sirenlerin imgelemindeki değişimi gözlemleyebilmekteyiz.

Sirenler, on dokuzuncu yüzyıl dünyasının agresif avcılar konumunda çokça söz edilmişlerdir. Birer “*ondine* (suyla ilgili elementel varlık)” konumuna gelmişlerdir.¹⁹ Buradaki avcılar sözünü ettiğimiz erilliğin avcılarıdır. On dokuzuncu yüzyıl sanat dünyasının kitonyen dişili konumuna gelen Sirenlerin, imgelemi değişen mitik yaratıklar olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Bu bağlamda farklı imgelemler yaratması ile biçimsiz bir tasvir oluşturan Sirenler, birer avcıdır. Cinsellik ise lanetlenmiştir.

Erilliği ölüme itmesi ile Sirenlerin benzerlik gösterdiği bir diğer mitik karakter ise Lamia’dır. Poseidon’un kızı olarak geçen Lamia, zarif güzelliği ile Zeus’un dikkatini çekmiştir. Bu durum eşi Hera tarafından hoşnutsuz bir durumdur ve Hera her ne kadar istemese de Lamia Zeus’un metresi olmuştur. Bu nedenle Hera Lamia’yı lanetlemiştir ve çocukları yiyen demonik bir yaratığa dönüşmüştür. Bu lanet bir başka hikayede ise Mısır’ın eşsiz güzellikteki kraliçesi Lamia ile anlatılmaktadır. Güzelliği ile Zeus’un dikkatini çeken kraliçe, Hera tarafından lanetlendikten sonra bütün çocukları ölmektedir. Her iki anlatıda da Lamia farklı biçimselliklerde gösterilse de lanetlenmiş bir diş ve yaratıktır. Dolayısıyla lanetli Lamia, gördüğü çocukları ve anneleri kıskanmakla birlikte bu çocukları kaçırmaya başlamıştır ve onları inine dönüşmüş olan bir mağarada yemiştir. Antik Yunan mitolojisinde Hera, Lamia’yı bir de uyuyamamakla lanetlemiştir. Sürekli çocuklarını kaybeden Lamia, bir süre sonra uyuyamadığı için de delirmiş ve bir canavara dönüşmüştür. Dolayısıyla Poseidon’un kızı Lamia her nasıl çok güzel bir kadından demonik bir yaratığa dönüşmüşse de Mısır kraliçesi Lamia dabenzer bir şekilde korku salan kadın imgelemi yaratmıştır. Güzelliğinin imgeleminin yerini alan ölüm imgelemini görmekteyiz. Bu imgelemin temellenmesindeki unsur deliliğin ortaya çıkması ile olmuştur. Bu noktada deliliği, dişil olanın kaybının ardından gelen gücü olarak tanımlayabilmekteyiz. Deliren dişil

¹⁹ Dijkstra, 258.

Lamia'ya dönüşmekle birlikte topluma korku salmaktadır. Bu korkunun nedeni kitonyen mitik bir yaratık unsuruyla karşımıza çıkmaktadır ancak bir diğer yandan kültürün devamlılığının bir karşıtlığı olarak soykırım şeklinde görülmektedir. Dolayısıyla Lamia her iki hikayede de güzelliği örtülü deliren dişilin gücünün getirdiği soykırım olarak görülebilmektedir.

On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde tıpkı Sirenlerin imgesel değişimini gördüğümüz üzere, Lamia'yı farklı bir biçimde John Keats'in 1820 yılında yazdığı *Lamia* adlı şiirinde görebilmekteyiz. Keats, Hermes'in kendini saklayan bir periye aşık olmasının ardından bir yılanın vücuduna hapsolmuş bir ses duymasından söz etmiştir. Perinin görünür hale dönmesi ile yılan güzel bir kadına dönüşmektedir. Burada sözünü ettiğimiz Lamia imgeleminin bir yapı bozumunu görmekteyiz. Güzel kadın Lycius ile evlenecektir ki, Lycius onu bir şeylerin rahatsız etmesinden söz eder. Bu noktada Lamia'nın bitkinlik ve solgunluk ile tanımlanmasının ardından yeniden bir yılanı dönüştüğünü görmekteyiz. Lamia'nın imgeleminin regresif oluşu onun cinselliğini avı üzerinde kullanmayışından kaynaklıdır.²⁰ Dolayısıyla Lamia, tıpkı Sirenler gibi güzel bir kadının demonik bir yaratığa dönüşmesi miti ile birleşmiştir ancak her iki mitte de cinsellik ön planda değildir.

Lamia ve Sirenler'in ortak paydada güzel bir kadın imgeleminden ortaya çıktığını görmekteyiz. Lanetlenen kadın imgelemleri ile erilliğin ve kültürün tehlike içerisinde olduğu bir tasvirden söz etmekteyiz. Bu tasvirler farklı mitlerde farklı biçimlerde veya biçimsizlik içerisinde. Dolayısıyla değişen görüntüsü ve biçimsizliği ile ortak paydada buluşmaktadırlar. Bunun yanı sıra her iki mitolojik yaratıktan yola çıkarak, erilliğin ve kültürün tehlikeye atılma biçimi cinsel dürtüler ile ortaya çıkmamaktadır. Bu durumun aksine, lanetlenen dişi yalnızca kaybın getirdiği delilik ile korku salmaktadır. Delilik, mitolojik imgelemin yanı sıra dönem kültüründe hassaslık, histeri ve bitkinlik ile metalaştırılan kadının bir yansımasıdır.

²⁰ Auerbach, 50.

Dişil gücün beslenmek için katlettiği düşüncesi mitolojik imgelemlerden yola çıkılarak romantik dönemin de ortak bir sembolizmi haline gelmiştir. Romantik dönemde hortlayan demonik ve estetize edilen ölümcül dişillliğini Homeros'un kanlı ağzında erkek etleri ile bekleyen sirenlerinde de görmek mümkündür.²¹ Sesleri ve güzellikleri ile erkekleri ölüme sürükleyen sirenler de tıpkı Lamia gibi erilliği tinsel bir yıkıma sürükleyen bir imgelemdir. Bu durumu sirenlerin ve deniz kızlarının mükemmel vücuda sahip dişiller olmalarından ötürü erilliği ölüme götürmelerinden kaynaklı olarak yapmaktayız. Mario Praz'e göre bu durum çöken jenerasyonun bir sembolizmi haline gelen bedenlerdir.²²

Burada incelemiş olduğumuz mitolojik imgelemler çalışmamızın ilerleyen bölümünde inceleyeceğimiz eserler üzerine kuruludur. Antikiteden romantik döneme kadar bastırılmaya çalışılan kitonyen dünyanın dişilik aracılığıyla yeniden hortladığını söyleyeceğiz. Birçok farklı topografyalardan, mitolojilerden ve *femme fatale* imgelemlerden örnekleme yapabileceğimiz gibi, buradaki ana hususu batılı göz olarak adlandırdığımız kültür inşasının karşılığındaki Dionysos'un kadınlarını görebilmekteyiz. İmgelemlerde ve mitolojik unsurlardaki kısıtlı tutum ise çalışmamızın seyrini bilhassa söz ettiğimiz karakterler ile örtüşmelerinden ötürüdür. Diğer bir yandan bu karşılığın batı kültürünün sürekli olarak tahakküm kurmaya çalışmasından kaynaklanan bir vicdan olduğunu söyleyebiliriz. Özellikle de *femme fatale* imgelemlerin batı kültürünün vicdanı olarak adlandırdığımız çöküş döneminde hortlamalarının nedeni Camille Paglia'nın belirttiği üzere ölümcül birer hayalet olarak dönüşleridir:

*Temel imgesi erkekler için ölümcül femme fatal'dir. Batıda doğa geri plana sürüldükçe, bastırılmışın geri dönüşü olan femme fatalle daha çok karşılaşılır. O, Batının doğaya dair hiç de temiz olmayan vicdanının hayaletidir. Femme fatale, doğanın ahlâkî muğlâklığıdır, heveskâr duygularımızın puslu arasından sızmaya devam eden kötücül bir aydır.*²³

²¹ Homeros, s. 304.

²² Praz, s. 269.

²³ Paglia, 26

Dolayısıyla söz ettiğimiz mitolojik imgelemlerin romantik dönemde toprağın altından, Ulu Ana'nın demonik rahminden doğumları ile karşılaşacağız. Burada ana noktada Lamia ve Siren imgelemlerini bulundurmaktayız. Bunun nedeni söz ettiğimiz mitlerin taşıdıkları dişil ve kitonyen yönlerin romantik dönemde vampir motifi içerisinde tıpkı kendi hikayelerinde olduğu gibi bir yıkıma neden olmalarıdır. Joris-Carl Huysmans'ın *Tersine* adlı eseri üzerine erilliğin, etobur, canavarsı bir çiçeğin kılıca benzer yapraklarının kanlı derinliklerine gidişidir.²⁴ Burada sözünü ettiğimiz dişli vajinaya sahip kanlı ana rahmine dönüşün antik Roma'dan Geç Romantik edebiyata bir yansımasının bulunduğudur. Camille Paglia'nın belirttiği üzere:

*Roma dekadansı, cumhuriyetçi personanın sertliğine karşı bir tepki, taşlama ve ata tapımına saygısızlıktır. Cumhuriyetten imparatorluğa geçiş, yüksek Helenistiğe geçiş, yani birlikten çoğulluğa geçiş. Roma dininin kitonyene olan saygısı, artık bereketli doğadan kopmuş olan Dionysoscu orgiye dönüştü.*²⁵

Burada söz edilen *orgi* gizli yapılan ibadet anlamındadır. Bu kelimeyi dekadandan sanat içerisinde vampir ve hayalet kültürleri için bir kültür oluşumu şeklinde kullanmaktayım. *Femme fatale* karakterlerin içerisinde bulunacağı bu kültür, onların ortak noktaları olduğunu söylemektir. Bu nedenle benzer kültürlere sahip mitolojik imgelemlerin geç romantik dönemde transgresif bir tutum sergilediklerini, bastırılanın dönüşünü gözlemleyeceğiz.

1.2. GEÇ VİKTORYA DÖNEM VE KADININ KÜLTÜREL KİMLİĞİ

1800 ve 1900 yılları arası ayırt edilebilir derecede farklı bir kültüre ve oluşumlara gebe bir dönem olarak ifade edilebilmektedir. Yüzyıl başı veya sonu olarak adlandırılan dönem yeni bir ruh hali olarak karakterize edilmiştir. Emperyalist politika ve cinsellik üzerine yapılan araştırmalar ve tutumların etkisi oldukça büyüktür. Bir diğer yandan ise İngiliz Edebiyat eleştirmeni

²⁴ J.-K Huysman, *Tersine*, Çev, Tahsin Yücel, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018, s. 108.

²⁵ Paglia, s. 145.

Frank Kermode'un belirttiği üzere söz ettiğimiz dönem insanlığın varoluşsal kaygılarını kültüre, tarihe ve oluşumlara yansıttığı bir dönemdir.²⁶ Dolayısıyla ruh hali olarak tanımlamış olduğumuz dönem bir yandan sosyokültürel gelişimler, diğer yandan ise ruhsal bir çöküş içerisinde olan İngiltere toplumunun bir evrilme sürecidir. Bu durumu Michael Foucault'nun dönem İngiltere ve Almanya'sında bir edebi oluşuma da neden olduğu üzerine yaptığı yorumla görebilmekteyiz:

*O zamanlar çöküşü hissetme üzerine kesinlikle bir anlaşma vardı, en azından hem İngiltere'de hem de Almanya'da emperyalist mitolojilerin canlanmasında... bazı siyasi mezheplerin ve diğerlerinin anarşizminde Ütopyan yeniliğin bir kategorisi haline gelen "çöküş" edebiyatı.*²⁷

Oluşum içerisindeki İngiltere'de emperyalizmin deniz aşırı etkilerinin yanı sıra ekonomik gelişim gösteren bir sınıfın da etkilerini görebilmekteyiz. Bu dönemi farklı kılan unsur ise emperyalizmin söz ettiğimiz oluşumları ve aynı zamanda tanımlanmasıdır. Rebecca Stott'un belirttiği üzere bilhassa İngiltere toplumunun ekonomik sınıfsallık adına kademe atlamasına karşın sosyal açıdan korku dolu bir döneme girmiştir:

*Geç Viktorya dönemi emperyal politikası ve imparatorluğunun tarihçileri, sürekli olarak "savunmacı", "korkulu", "koruyucu" gibi sözcükleri, çağın ruhunu anlatmak için kullandılar. Güvenli ve hızlı bir şekilde genişliyormuş gibi görünen topraklar düşüş korkusu ve güven kaybını canlandırdı.*²⁸

Bozguncu ruha sahip emperyalizm ile genişleme politikası boyunca kendi ırkından olmayanı görme ve bu durumun yarattığı korku olarak zenofobi duygusu ortaya çıkmıştır. Viktoryen dönem içerisinde yazılan birçok macera romanının konu edindiği üzere keşfetmenin yarattığı korku beraberinde sahip olma korkusunu da taşımıştır. Bu durumu İngiliz yazar Martin Green'in ruhani bir evrim süreci olarak tanımladığı on dokuzuncu yüzyıl anlatısında görebilmekteyiz.²⁹ Dolayısıyla dönemi emperyalist bir korku sardığı yorumunu

²⁶ Frank Kermode, **The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction**, Oxford University Press, London, 1966.

²⁷ Michel Foucault, **The History of Sexuality**, Sayı: 1, çev. Robert Hurley, Harmondsworth: Peregrine Books, 1984, p. xii.

²⁸ Rebecca Stott, **The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale**, Sayı: 1, PALGRAVE MACMILLAN press, New York, 2003, s. 4.

²⁹ Martin Green, **Dreams of Adventure, Deeds of Empire**, Basic Books, London, 1980, s. 234.

getirebilmekteyiz. Ekonomik açıdan büyüyen İngiltere kültürel açıdan daha miyopik bir bakış açısı sergilemiştir. Böylelikle ekonomik büyümeyle birlikte kültürel bir oluşumdan söz etmekteyiz. Bu oluşum söz ettiğimiz üzere korku ile bağlantılı olmasından ötürü regresif bir geleneksel disipline neden olmuştur. Viktoryen dönem edebiyat yazarı İngiliz Profesör Patrick Brantlinger'in "emperyal gotik" olarak adlandırdığı türün dönemle doğrudan bağlantısı vardır.³⁰ Brantlinger burada milliyetçilik ve korku temelli edebi eserlerin değişiminden söz etmektedir. Bu nedenle daha içsel bir dönüşüme uğrayan İngiltere için miyopik bir bakış açısı sergilemiştir demekteyiz.

Buradaki korkunun birden çok nedeni olduğunu söyleyebilmekteyiz. Bu durumu açıklayan G.N. Uzoigwe Geç Viktorya döneminin sözde emperyalizminin İrlandalılara, Mısırlılara ve Transvallara karşı bir savunma tepkisinden daha fazlası olduğunu söylemiştir.³¹ Söz ettiğimiz tepki ortaya çıkan ayaklanmalardır. Çıkan ayaklanmalar kesin çözüme ulaştırılamadığından daha sonra daha büyük problemlere yol açmıştır.

Bu durumun sosyokültürel değişim üzerine yansıması eril hegemonya olmuştur. Özellikle basın araçlarının etkisi de göz önünde bulundurularak emperyalist İngiltere'nin bilinmeyen topraklara olan korku dolu bakışları topluma da yansıtılmıştır. Bu durum özünde bilinmeyene duyulan korku olarak evrilmiştir. Rebecca Stott'un James Sturgis'in emperyalizm tanımını dile getirdiği üzere dönem İngiltere'sinin kültürel değişimi edebi anlamda da farklılıklar yaratmıştır:

*... "bilinçli emperyalizm" olarak adlandırdığı ve 1892-1902 olarak tarihlendirdiği dönemde popüler basının ortaya çıkışı Geç Viktorya Dönemi Femme Fatale kamuoyu oluşturmada önemli bir rol oynamıştır... Bu dönemde, diye ekliyor, "geç emperyal ideoloji, İngiliz kültürü üzerinde özellikle popüler basın aracılığıyla bir tür hegemonya kurdu." "*³²

³⁰ Patrick Brantlinger, **Rule of Darkness: British Literature and Imperialism**, Cornell University Press, Ithaca and London, 1988, s. 230

³¹ Ronald Robinson and John Gallagher, **Africa and the Victorians: The Official Mind of Imperialism**, Macmillan and New York: St. Martin's Press, London 1961, s. 161.

³² Stott, s. 9.

Sosyokültürel bağlamda görülebilecek en önemli değişimlerden biri de *femme fatale*'ın yükselişi olmuştur. Bu yükseliş 1894 yılında İngiliz feminist yazar Sarah Grand tarafından “yeni kadın” olarak tanımlanan daha yüksek eğitime ve iş olanaklarına ulaşabilen kadınları kapsamaktadır. Kadın ayaklanmaları ve hareketlerinin sosyal yapıyı değiştirmesi üzerine Patricia Stubbs bu durumu “Yeni Kurgu” olarak adlandırdığı dönem yazarlarının kadın temsiline değişimiyle bağlantılandırmıştır. Kurgusal kadının değişimini Stubbs ahlaki düşünce sistemiyle temellendirmiştir:

*Yüzyılın sonunda birçok yazar için ahlak mutlak bir konu değil, göreceli bir kavram haline gelmiştir. Gerçekçi biri mutlak bir özgür irade veya bir noktanın ötesinde, kesinlikle bireysel ahlaki sorumluluğun özerk olduğuna inanmamıştır.*³³

Ahlaki değerlerin ortak bir duyuda birleşmeyeceğini söyleyen Stubbs, bu durumu kadın hareketlerinin bir sonucu olarak görmüştür. Bunun yanı sıra feminist hareketlenmeyi üç parçaya ayırarak açıklamıştır³⁴. Bunlar romanlardaki değişimler, psikoloji alanındaki değişimler ve daha büyük kültürel bir değişimin parçasıdır.

Patricia Stubbs'a göre feminist hareket ve sosyokültürel değişimlerin tamamı aslında homojen kültürün parçalanmasının bir sonucuydu. Muhafazakâr kültürün parçalanmasıyla eril hegemonyada çatlaklar oluşmuş ve *femme fatale*'ın doğuşuna neden olmuştur. Bir diğer yandan ise yaratılan kurgusal kadınlara karşı da feminist bir tepki doğmuştu. Bunun nedeni ise kurgusal kadının dönem yazarları tarafından cinsel açıdan dürüst karakterize etmelerini istemeleridir. Oluşan bu kriz anında, yazarlar ve aktivistler, sansüre meydan okuyan veya daha fazla cinsel özgürlükte ısrar eden, hayatlarında ve kurgularında ya da kadın hakları için çağrıda bulunanlar, tehdit eden anarşistler ve devrimciler olarak kınandı. İngiliz kültürü, ahlakı ve imparatorluğunun güvenliği, bireycilik ve kadın hareketleri giderek artan saldırılara maruz kaldı.

³³ Patricia Stubbs, **Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-19**, Methuen Publishing, London, 1879, s. 53.

³⁴ Stubbs, s. 57.

Karşı hareket olarak adlandırabileceğimiz erkek hareketlerinin oluşumu ise Rebecca Stott'a göre militaristik bir baskılama aracıydı.³⁵

Bu durum kültürel bir bozulmanın yansımasıydı diyebilmekteyiz. Bilinçli hale gelen emperyalizmin bir sonucu olarak dejenere bir toplum oluşmuştur. Brantlinger'in belirttiği üzere emperyalizm İngiltere'de bilinçli bir hale geldikçe gürültülü ve ırkçı bir tutum göstermiştir.³⁶ Söz ettiğimiz dejenere toplum oluşumu Viktorya dönem İngiltere'sinin ahlaki çöküşünün bir yansımasıydı. Bu dönem dejenerasyonun biyolojik, psikolojik ve sosyal teori söylemlerini üretti. Bazıları kültürün parçalandığını görürken, diğerleri kültürel yozlaşmanın bireyselliğin önderlik ettiği yozlaşmasının ürünü olduğunu söyledi.

Max Nordau'nun 1895 yılında yayımlanan "Dejenerasyon"u, çökmekte olan Avrupa edebiyatının yozlaşma teorilerini odağına alarak İngilizce çevirisiyle yayımlanmıştır. Buradaki dejenere tanımı anormallığın veya sapkınlığın birer alt başlığı niteliğinde suçlular, eşcinseller, fahişeler, enestler veya yozlaşmış sanatçılar şeklinde yapıldı.³⁷ Burada açıkça görmekteyiz Hristiyan ahlakının yerini biyolojik yasalar almıştır. Biyolojik determinizm olarak adlandırılan durumun öncelikle toplumu asimile edeceğine daha sonra da kültürel bir hastalığa sahip olan bireylerin dejenere veya enfekte şeklinde düşünülmesine neden olmuştur.³⁸

Edebi bağlamda emperyalist macera hikayelerinden söz etmiştik. Kültürel açıdan zenofobi ile başlayan emperyalist bozulma ve toplumsal roller üzerine değişen yasalar ile bu macera hikayelerinin yerini korku ve istilaya bırakmıştır. Bu hikayeler, yozlaşma endişelerinin ve istila korkularının ne kadar yakından bağlantılı olduğunu göstermektedir. Her ikisi de bir düşüş ve gerileme anlatısı kurguları ve hayali düşüşü savuşturmak için bir yol bulmaya çalışmak, işgalci ya yabancı ya da yozlaşmış olan barbar istilasını önlemek için

³⁵ Stott, s. 15.

³⁶ Brantlinger, s. 33.

³⁷ Max Nordau, **Dejenerasyon**, first English translation, Heinemann Publishing, London, 1895.

³⁸ Stott, s. 19.

kültürün güçlendirilmesi içindir. Dolayısıyla Viktoryen dönem bir nevi kültür tanımlaması dönemi olmuştur. Yüzyılın sonunda evrim teorisi türleri, ırkları, cinsellikleri veya sapkın davranışları sınıflandırarak ve adlandırarak antropoloji, kriminoloji, kranyoloji gibi yeni bilim alanlarının kurulmasını teşvik etti. Tüm bu araştırmalar ise ortak bir paydada buluşmuştur. Bu payda istila korkusu ve zenofobiden meydana gelen “öteki”dir. Edward Said dejenere olanın toplum ve kadın ile bağlantısını “öteki” kavramı üzerinden şu şekilde açıklamıştır:

Çeşitli şekillerde geri kalmış olarak adlandırılan diğer tüm halklarla birlikte Doğu toplumu, biyolojik determinizmden inşa edilmiş bir çerçevede dejenere, medeniyetsiz ve geri zekalı şeklinde ahlaki-politik bir uyarıya maruz kalmıştır. Doğulu böylece bağlantılıydı Batı toplumundaki unsurlar (suçlular, deliler, kadınlar, fakirler) ile bir yabancı olarak tanımlandı.³⁹

Böylelikle kadınlar kültürel açıdan konumlandırılmış oldular. Bilinmeyene duyulan korku kültürün içerisine sızmış ve kültürel açıdan kadınları suçlular, deliler gibi topluma yabancılaşan veya yabancılaştırılan insan grupları içerisine yerleştirmiştir. Bunun yanı sıra tıbbi gelişmeler ve ‘modern’ bilimsel araştırmaların sonucu olarak kafatası boyutu ve libido ölçülebilir kılınmış, bunun sonucu olarak da kadınlar siyahiler ve hayvanlar gibi vahşi kabul edilmiş ve antropolojik hiyerarşide en alt sırada yer almışlardır.⁴⁰

Görüleceği üzerine cinsel roller doğal bir bağlamda kabul görülmemiş, tarihsel ve kültürel etkilerle yeniden inşa edilmiştir. Bu durum Michael Foucault’nun sorunlu cinselliği ile ön plana çıkan kadının tanımlanması ile ilgili çalışmasında görülebilmektedir.⁴¹

Viktoryen dönem İngiltere’inde tarihe duyulan hayranlığın ve hatta dedektif hikayelerinin duyulan kaygılardan ötürü ortaya çıktığını söylemekteyiz. Dönem içerisinde ‘modern’ bilimin yaptığı araştırmalarla

³⁹ Edward Said, **Orientalism**, Routledge & Kegan Paul Press, London, 1978, s. 207.

⁴⁰ Cynthia Eagle Russett, **Sexual Science: The Victorian Construction of Womanhood**, Massachusetts: Harvard University Press, London and Cambridge, 1989, s. 73.

⁴¹ Foucault, s. 37.

birlikte insanlığın ilkelliği ortaya çıkmıştır. Tarihin kurtarılabilmesi, yeniden tasarlanabilmesi adına sosyokültürel değişimlere gidilmiş ancak bu hareketlenme kültürel açıdan regresif bir şekilde kendini göstermiştir. Kadınlığın tanımı ise burada korku duyulan ötekinin bir yansıması olarak *femme fatale* şeklinde ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla *femme fatale*'in patolojik bir kültür içerisinde oluşum gösterdiğini söylemekteyiz.

Teorik perspektiften *femme fatale* kavramının ötekiliğe dair tüm imgelerin birleşimi olduğunu görmekteyiz. Tıpkı antikitede olduğu üzere histerik bir kültür içerisinde bir bozulma durumu olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle batılı gözün karşıtlığı olarak adlandırdığımız bu durum *femme fatale*'in düzen, ı ışık, normallik, mantık gibi alanları işgalini görebilmekteyiz. Bu işgal alanı erilliğin hakimiyet kurduğu kültürün kendisidir.

Erilliğin hakimiyet kurduğu olarak adlandırdığımız kültürü, Lacan'cı psikanalizi eleştiren Jacques Derrida'nın fallosentrizmi ile açıklamak mümkündür:

Derrida, batı metafiziğinin söyleminin 'erillik' in idealize edilmiş bir versiyonu olan egemen öznenin inşasına dayandığını söylemiştir. Felsefenin başlangıcından beri, erkekler kendilerini bir toplumun merkezi referans noktası olarak belirlemişlerdir. Epistemoloji, bir dizi hiyerarşik karşıtlık üzerine inşa edilmiştir. 'Erkek' (beyaz, Greko-Romen, yönetici sınıf) her zaman ben/öteki, özne/nesne, mevcudiyet/yokluk, kanun/kaos, erkek/kadın karşıtlıklarında öncelikli konuma yerleştirilmiştir.⁴²

Erilliğin ikili karşıtlıklarla merkezde olup öteki olanı tanımladığını görebilmekteyiz. Burada kadın cinsinin erilliğin hakimiyetine ihtiyaç duyduğunu, böylece kendini tanımlayabileceği üzerine bir tutum olduğunu söylemekteyiz. Simone de Beauvoir'ın da söylediği üzere mutlak özne erkek olarak tanımlanmış, kadın ise esas olanın, mutlak öznenin karşısında duran “öteki”dir.⁴³

⁴² Ann Rosalind Jones, **Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine**, New Accents Series, Methuen, London and New York, 1985, ss. 80-112.

⁴³ Simone de Beauvoir, **The Second Sex**, çev. H. M. Parshley, Penguin Books Harmondsworth, 1972, s. 16.

“Öteki” ye karşı tutum sosyal açıdan olduğu kadar cinsel olarak da farklı bir şekilde yansıtılmıştır. Kültür ve edebiyat tarihçisi Sander L. Gilman’ın belirttiği üzere erilliğin mutlak öznesi, karşıt bir karakter olarak “öteki”yi yaratırken aslında kurgusal bir kültüre neden olmuştur. Yozlaşan kültür burada sözü edilen cinsel fantezilere maruz kalan dişillliği de kapsamaktadır:

İnsan deneyiminin cinsel boyutu en yaygın biçimde 'normal' ve 'sapkın', 'iyi' ve 'kötü' şeklinde ikiye ayrılmıştır. Benliğin güvenli bir tanımı için, cinsellik ve onunla bağlantılı kontrol kaybı Öteki'ne yansıtılmalıdır. İktidarsızlık fantezileri 'öteki'nin üzerine soğukluk ve aşırı cinsellik fantezileri olarak yansıtılıyor. Cinsel normlar kontrol noktası haline gelir.⁴⁴

Dolayısıyla Batı dünyası tarafından üretilen, batılı olmayan, anormal veya tehdit edici olarak kabul edilen bir cinselliğe sahip olduğu hayal edilir. Cinsiyet ve ırkın tanımının yeniden kurgulanmış olduğunu görmekteyiz. İdeolojik açıdan aynı bilimsel temellendirmeye tabi tutulan bu iki kavram yalnızca sınıfsal olarak farklı bir temelden gelmektedir.

1.2.1. *Dracula* ve Cinsiyet Roller

Kadının konumlandırılmasının farklı temellere üzerine ve birçok vektörle oluşturulduğunu görebilmekteyiz. Özetle Viktorya dönem kadınının kurgusal bir kadın olduğunu söyleyebilmekteyiz. *Femme fatale* kadın olarak tanımladığımız “öteki” pozisyonundaki kadın, kültürel açıdan siyahiler, sapkınlar gibi birçok diğer ötekileştirilen ile aynı temele oturtulmuştur. Dolayısıyla “öteki” bağlamı içerisinde kadının farklı şekillerde kültürel olarak yansımaları bulunduğunu söylemekteyiz. Burada değişmeyen durum kadının ötekileştirilen, cinselliği ile kaosu ve ölümü getiren, bilinenin ötesinde normal olmayan tanımlamasıdır. Böylece kadın tanımının fantezi üzerinden yapılan temellendirmesi, bilinmeyenin normalleştirilmesi anlamına gelmektedir. Bu oluşumu Rosemary Jackson’ın Bram Stoker’ın *Dracula* adlı eserini bir normalleştirme hareketi olarak tanımı ile destekleyebiliriz:

⁴⁴ Sander L. Gilman, **Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness**, Cornell University Press, Ithaca and London, 1985, s. 24.

*Burjuva kültürünün kıyısındaki gölge, çeşitli şekillerde siyah, deli, ilkel, suçlu, sosyal olarak yoksun, sakat veya kadın olarak tanımlanır. Zor veya kabul edilemez sosyal gerçekler çarpıtılarak melodramatik şekiller olarak ortaya çıkar- canavarlar, yılanlar, yarasalar, vampirler. . . femme fatale. Bu tanımlama ile sosyal bozukluğa uğramış unsurlar şeytani kovmak adı altında yok edilebilir.*⁴⁵

Dolayısıyla eril tanımlı normallik ve onu yok etmeye çalışan “öteki” karşı karşıyadır. Buradaki normal, kadın için sınıfsallık ve cinsellik üzerinedir. Yükselen orta sınıfı baz alan temellendirme bilhassa kadınların tek eşli olması üzerinde durmuştur. Bu açıdan *Dracula*, oluşturulan kültür kurgusunun sınırlarını belirlemiştir. Sözünü ettiğimiz sınırlar kurgusal kadının sosyokültürel açıdan temellendirildiği üzere erilliğin hegemonyasında ‘normal’ kılınma çabasıdır. O halde “öteki”nin var olma çabasını görülebildiğini söylemekteyiz.

Eril “ben” kavramının kadını temellendirdiği ‘öteki’ konumunun toplum içerisinde farklı şekillerde yansımaları olduğunu söylemiştik. Bunlardan biri de sözünü ettiğimiz sınırların dışarısında kalanlardır. *Dracula* üzerinden örneklendirdiğimiz durum, emperyalist İngiltere’nin istilacı korkusundan kaynaklı bir diğer “öteki”dir. Burada istilacı “öteki”nin politik olarak değişmesi, kadın üzerinde de etkili olacaktır ve bu yüzden statik bir tutum olmadığını Rebecca Stott’un *femme fatale* yorumlamasında belirttiği üzere görebilmekteyiz.⁴⁶

*Etrafındaki öldürücü ve yozlaştırıcı etkiye karşı durmak için Tanrı’nın ruhunun derin gücüne sahip olmak... Kömür madeninde kaldıktan sonra tatlı havaya dönmeyi dört gözle bekleyen bir adam gibiyim... Tıpkı Viktoryalıların sosyal sınıf fantezileri gibi ... sık sık ifade yoksulluğunun uçuruma düşme korkusu, yani Karanlık Kıta, batık düşme korkusunu içerir. Toplumsal ve ahlaki gerilemenin uçurumuna ışık tutar. Her iki durumda da korkunun güçlü bir cinsel boyutu vardır.*⁴⁷

Burada Viktorya dönemi iki türlü korkunun olduğunu söyleyebilmekteyiz. İlki kurgulanan kültürün sınırları dışına çıkan bir topografya ile gelen bilinmezliktir. İkincisi ise ideal olarak atfedilen

⁴⁵ Rosemary Jackson, **Fantasy: The Literature of Subversion**, New Accents Series, Methuen Publishing, London and New York 1981, ss. 121-122.

⁴⁶ Stott, s. 44.

⁴⁷ Brantlinger, Patrick, **Rule of Darkness: British Literature and Imperialism**, Cornell University Press, Ithaca and London, 1988, s. 194.

sosyokültürel yapının yozlaşması sonucu var olmaya çalışan “öteki”nin korkusudur. Kadın ise bu noktada ilk olarak istilacının bir yansımasıdır. İkinci olarak evrimin, patolojik kültürün ve sınıfsallığın en alt katmanına yerleştirilmiş olmasıdır. Bunun yanı sıra batılı kültüre tezatlık oluşturmaları nedeniyle dışarıdan gelecek olan istilacının dejenere ve yozlaşmaya yönelik tutumundaki en zayıf halkadır. Kadın yoksulluğun, cinsel aşırılığın, yozlaşmanın ve hastalığın birleştiği bir bölge şeklinde atfedilmiştir. Bu açıdan ‘öteki’ olan kadın normlara uygun aile modelinin dışına düşen kadındır. Ben merkezci eril hegemonyanın kültüründe mutlak öznenin oluşumundan sonra belirlenen ‘öteki’ ile patolojik bir kültürün ilk iki adımı tamamlanmıştır. Son olarak ‘öteki’ olanı kovmak ya da yok etmektir. Bu süreci Stott’un belirttiği üzere soykırıma giden bir süreç olarak değerlendirmekteyiz.⁴⁸

Sigmund Freud histeri tedavisi üzerine geliştirdiği “katartik” sınır dışı etme” olarak adlandırılan tedavi yöntemi ile bedendeki bozukluğu gidermeye yönelik çalışmalar yapmıştır.⁴⁹ Tedavi yönteminin edebi yansımasındaki temeli bilimselliğe ve erillğe bağlı kalmıştır. Bu nedenle kadının ehlileştirilmesi adına batının ‘modern’ biliminin araçsal bir kullanımı söz konusudur. Bu bağlamda *Dracula*’nın Lucy’sinin ölümsüz, dejenere bedeni etrafında bekleyen avcılarının sözde bilim ile tedavi sürecini görebilmekteyiz ancak bu sürecin Stott’un yorumu ile *femme fatale* karşıtı katartik bir sınır dışı etme olduğunu görmekteyiz.⁵⁰

Bram Stoker’ın *Dracula* adlı romanı ile emperyalist İngiltere’nin dışarıdan gelene karşı tutumunu da görebilmekteyiz. Eğer ki bir yabancı söz konusuysa, kültürel olarak tüketilmeleri, asimile edilmeleri gerekir. Bir başka deyişle İngiliz kültürel endüstrisi için dönüştürülmelidir.⁵¹ Benzer istilacı durumun etkisi altında olan metinler Geoff Wall’ın belirttiği üzere yabancı

⁴⁸ Stott, s. 49.

⁴⁹ Catherine Clement, **'The Guilty One' in Helene Cixous and Catherine Clement, The Newly Born Woman**, çev. Betsy Wing, Manchester University Press, Manchester, 1986, s. 14.

⁵⁰ Stott, p. 49.

⁵¹ Joseph Conrad, **Heart of Darkness**, A Norton Critical edition, ed. Robert Kimbrough, W. W. Norton & Company, New York and London, 1988, s. 25.

istilasının dramatize edilmesidir.⁵² Bu bağlamda *Dracula*'da öncelikli role sahip olan Jonathan Harker karakterini görmekteyiz. Tıpkı söz ettiğimiz üzere onun görevi burada bilinmeyen kolonileştirmektir. Aynı zamanda batılı kültürün merkezindeki ilerlemeci emperyalizmin idealarını temsilen Van Helsing'i görmekteyiz. David Seed'in belirttiği üzere bilginin akışını işleyen Van Helsing, bir dedektif, psikiyatrist veya bilim adamı rollerini üstlenmiştir.⁵³

Dracula romanındaki vampirlerin ağırlıklı olarak kadın olduklarını görmekteyiz. Yalnızca Dracula erkektir. Burada vampirizmi normlara uygun kılınmaya çalışılan kültürün 'öteki' tehlikesi olarak değerlendirirsek, kadının konumu da bu yozlaşmanın yani vampirizmin merkezinde yerini alır. Süregelen kadın vampirizmi bizlere heteroseksüel bir izlenim bırakacaktır ki bu durumu eserde dönüştürüldüklerinde cinsel açıkları uyanan kadınlardan yola çıkarak görmekteyiz. Bilhassa Lucy kadına atfedilen cinsel personanın bir yansımasıdır. Mario Praz'ın Lucy için yaptığı yorumu bu durumun açıklaması olarak görebilmekteyiz:

Sembolik bir düzeyde, Lucy'nin "onu istediği kadar" evlenme arzusunun sahip olması gerekir, çünkü çok eşli kadının canavara nasıl dönüştüğünü göstermek için özel olarak yaratıldığı açıktır. Gittikçe daha "yavaş ve yorgun" olduğundan, susamış kontun yıpratıcı hizmeti altında gerçek bir çöken kadın haline gelir, sevdiği üç adamdan birbiri ardına kan nakli alır.⁵⁴

Dolayısıyla Lucy ilkel açlığı kanında bulunduran ve çocuksu olan kadın personasıdır. Onun incelenmesinde rol oynayan eril karakterler tam olarak da idealize edilen kültürün batılı gözü olarak adlandırdığımız entelektüel erkeklerdir. Lucy'nin dejenere oluşu ve bu durumun romanda tanımlanması sözünü ettiğimiz yeni kültürün *femme fatale* karakter yaratma girişimidir.

O halde romandaki tehlikenin dışarıdan gelen istilacı "öteki"nin batı kültürünü tehdit edişi olduğunu söylemekteyiz. Burada dejenere ve regresif

⁵² G. F. C. Wall, **Different From Writing, Dracula in 1897, Literature and History**, Sayı: 10, 1984, s. 15

⁵³ David Seed, **The Narrative Method of Dracula**, Nineteenth Century Fiction, Sayı: 40, 1985, ss. 61-75.

⁵⁴ Praz, s. 344.

kadın motifinin bir istilacı için en kolay yem olduğunu görürüz. Bunun nedeni cinsellik ile birleştirilmiştir ve kötülük buradan doğmaktadır. İstilacı Drakula'nın konumlandırması ise hastalık ve cinsel dejenerasyon üzerine olmuştur. Bunun yanı sıra onun ziyaretlerinin hayal mi gerçek mi olduğunu kurbanları asla anlamamakla birlikte bu ziyaretler sırasında kurbanları ile arasında bir güç değişimi gerçekleşmekte ve dejenerasyona uğrattığı kurbanını sömürmektedir.⁵⁵

Batılı gözün hâkimi Van Helsing hem bir din adamı hem de psişik fenomenlerde uzmanlaşmış bir bilim adamı rolünü oynamaktadır. Onun epistemolojik görevinin yardımcısı ise idealize edilen kadın rolündeki Mina Harker'dır. Bunun aksine Lucy ise bulaşıcı bir hastalık taşımaktadır. Bu cinsel hastalığı onu doyumsuz hale getirmiş ve en sonunda yine pagan gelenekleri ve modern bilime hâkim Van Helsing tarafından idealize edilmiştir. Yeniden Arthur'a dönmek isteyen Lucy'nin ideal toplum içerisindeki ilkel tavırları ve dejenere kadın rolüyle Dionysos'un doyumsuz rahibeleri Bacchante'ye dönüştüğünü söyleyebilmekteyiz.⁵⁶

Kadının konumlandırmasında birçok etken olduğunu ve toplumda birçok yansıması bulunduğunu söyledik. *Dracula* da dahil olmak üzere edebi çöküntüyü ve toplumu saran bir başka kadın yansıması da Darwin'in evrimsel gerileme üzerine yaptığı çalışmadır.⁵⁷ İngiliz Profesör Charles Blinderman'ın *Dracula* için söylemini Stott şu şekilde aktarmıştır:

*Metni Darwinist materyalizmin ve Dracula'nın bir açıklaması olarak okumak, Dracula'nın evrim teorisi ile etkileşiminin zorlu bir analizini sunar. Asalak olarak olağanüstü cinsel iştahlı ruhsuz bir onanistik maymun olan Dracula yaşamı sürdürmek için insan protoplazması ile beslenmektedir.*⁵⁸

Dolayısıyla *Dracula* evrimsel pencereden cinsel dürtülerle hareket eden ve kendi dejenere toplumunu kurmaya çalışan bir vampir motiftir. Böylelikle

⁵⁵ Stott, s. 63.

⁵⁶ Cesare Lombroso and William Ferrero, **The Female Offender**, D. Appleton Company, London, 1895, s. 296.

⁵⁷ Charles Darwin, **Türlerin Kökeni**, çev. Öner Ünalın, 2. Baskı, Onur Yayınları, Ankara, 1976.

⁵⁸ Stott, s. 74.

Dracula'nın evrim şemasındaki konumlandırılması yapılmış olup bir çocuk veya vahşi olana yakınlığı ile ortaya çıkmaktadır. Bu noktada dürtüleriyle hareket eden vampir mitinin kültürel yakınlığının bulunduğunu görmekteyiz ancak ortak noktalarının cinsellik üzerine kurulmuş olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla burada bastırılmaya çalışılan en genel bağlamda kadının uyanan cinselliğidir.

Cinsellik üzerine yapılan obsesif tutumun bir diğer nedeni de Montreal din adamı W.J. Hunter'ın 1900 yılında yazdığı *Manhood Wrecked and Rescued* adlı çalışmasında söz ettiği “sperm kaybı kan kaybıdır” denkleminde zemin bulan vampir denklemidir.⁵⁹ Ancak Hunter'dan hemen sonra Sigmund Freud'un öğrencisi Otto Weininger'in cinsel aktivite ve yaşam enerjisi kaybı denklemini oluşturduğu *Sex and Character* adlı kitabından yola çıkarak cinselliğin şiddet yönünü ele alabiliriz:

*Üreme, doğum ve ölüm ayrılmaz bir şekilde ilişkilidir; zamansız ölüm düşüncesi, kendini yeniden üretme kararlılığı olarak cinsel arzuyu en şiddetli biçimiyle uyandırır. Ve böylece, etik, psikolojik ve biyolojik olarak düşünülen cinsel birleşme cinayetle bağlantılıdır; kadının ve erkeğin inkarındır, en uç durumda, çocuğa hayat vermek için onların bilinçlerini çalar.*⁶⁰

Burada sözünü ettiğimiz cinsellik ile ölüm bağlantısı Freud'un “ölüm itkisi” olarak adlandırdığı libidonun Erosu ile Thanatos'un birleşimidir.⁶¹ Dolayısıyla cinsellik içgüdüsel bir dürtü olan ölüm ile özdeşleştirilmiştir. Bu durumu kadın vampirler üzerinde görmemizin nedeni ise daha önce sözünü ettiğimiz ilkel sınıflandırmadan ötürüdür.

Erkek vampirlerin keşfi daha açık bir şekilde görülebilmektedir. Batılı gözün hegemonyasını temsil eden erillik, belirgin bir şekilde idealize edilen kültürün dejenere olmasıyla yansıtılmalıydı. Bunun nedeni kültürün inşasını, mutlak özneyi, bilimi ve akli temsil etmeleri idi. O halde erkek vampirler de

⁵⁹ Bram Dijkstra, **Evil Sisters**, Sayı: 1., Henry Holt & Company Inc., New York, 1998, s. 87.

⁶⁰ Otto Weininger, **Sex and Character**, çev. Ladislaus Löb, Sayı: 1, G.P. Putnam's Sons, London, 1906, s. 248.

⁶¹ Sigmund Freud, **Beyond the Pleasure Principle**, çev. C.J.M. Hubback, The International Psycho-Analytical Library, No. 4, London, 1920, s. 42.

sözünü ettiğimiz kavramların dejenere oluşuydu. Bu dejenerasyon tıpkı kadının temellendirildiği vampir miti gibi toplumsal bir yansıma sahne olmalıydı. Dolayısıyla topluma yön veren bir aristokrasi ve yükselen bir orta sınıf var iken söz ettiğimiz eril dejenereyi kimin temsil etmesi gerektiğine Bram Stoker dan yola çıkarak görebiliriz:

Doğru, vampirler arasında en ısrarcı olanı bir erkek olan Drakula'ydı, ama erkek vampirler her zaman yozlaşmış aristokratlar, bitkin yabancılar olarak hemen tanınabiliyordu. Neredeyse her zaman cinsel olarak muğlaklardı ve bu nedenle "erkeksi olmayan"lardı.⁶²

Burada yozlaşmış aristokrat erkeğinin hemen fark edilebilen bir vampirizmi temsil ettiğini görmekteyiz. Bunun nedeni cinsel dürtülerini gizleyememelerinden kaynaklı olmakla birlikte aslında kadınsı bir pozisyona evrilmeleridir. Bu nedenle akli temsil eden erilliğin fark etmesinden yola çıkarak hiyerarşinin en tepesine bilim insanı rolünü üstlenen aristokrat sınıfı koyabilmekteyiz. Hemen ardından yine bilim insanı gibi hareket eden ancak pagan geleneklerine, inançlarına da hâkim olan orta sınıf erkeklerinin bulunduğunu söylemek mümkündür. Sosyokültürel açıdan idealize edilmesinin ardından piramidin en alt sınıfında deliler, siyahiler gibi dejenere olarak atfedilen grupla birlikte kadınları görmekteyiz. O halde idealize edilen yeni kültürde bir kadın ile bir erkeğin aynı temelde yer almasının yalnızca erilliğin hegemonyanın düşüşü ile görebildiğimiz çıkarımını yapabiliriz. Buradaki düşüş edebi bağlamda hastalığı ve yozlaşmayı yayan cinselliğin dışavurumu ile mümkün kılınmıştır. Burada insanın evrimsel bozukluğunun örtülmeye çalışılması düşüncesini Bram Dijkstra'nın Amerikalı jeolog ve hekimi Joseph Le Conte'nin alıntısı üzerine birleştirebiliriz:

İnsan ruhu, hayvanların anima ya da bilinçli ilkesinden geliştirildi ve... bu, yine, yaşam gücünün alt biçimlerinden geliştirildi ve bu da doğanın kimyasal ve fiziksel güçlerinden doğdu. ...bir düzlemde diğerine geçiş, kayan ölçekte kademeli bir geçiş değil, bir sınırdadır. Gerekli koşullar mevcut olduğunda, daha yüksek bir küreye doğum gibi, hemen yeni ve daha yüksek bir güç biçimi ortaya çıkar.⁶³

⁶² Dijkstra, s. 90.

⁶³ Dijkstra, s. 92.

Dolayısıyla evrimsel dejenere materyal bir güç ile mükemmeliyetçiliğe dönüştürülmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda maddi güç evrimsel gücün dışa dönük bir işaretiydi.⁶⁴ Bu söylemiyle ulusal bir ün kazanan Le Conte, kültürün inşasının seyrinde önemli bir rol oynamıştır. Vampir tanımı olarak aktardığımız aristokrat, üst sınıf erilliğin yozlaşması sonucu oluşan dejenere yapı, materyal güç ile doğru orantılı tutulmuştur.

Emperyalist İngiltere'nin Viktorya döneminde ortaya çıkan bilimsel, sınıfsal ve ekonomik gelişmeler kültürel değişimlere neden olmuştur. Bu durumun yüzyıl sonu ya da yüzyıl başı olarak adlandırdığımız edebi döneme yansması büyük oranda kadın karakterler üzerinde görülmüştür. Bilhassa cinsellik ve vampirizm üzerine kurulan düzlem bilimsel açıdan kabul edilmese de sembolizm içinde sıkça yer almıştır. Kadın cinselliğinin uyanışı olarak kabul görülen dönem, yine kadının katartik sınır dışı edilmesi imgelemiyi karşı karşıya kalmıştır ve bu çatışma kadının bilinmeyen cinselliğinin korkusundan ortaya çıktığı söylenmiştir.⁶⁵

1.3. ROMANTİK DÖNEM VAMİR MOTİFİ VE “YENİ KADIN”IN OLUŞUMU

1.3.1. Hayalet Folkloru ve Vampirizm

Dekadan edebiyat vampirizm motifine ulaşabilmek için antikiteden yansımalarına göz atmamızın yanı sıra folklorlarda nasıl bir vampir kültü ile karşı karşıya olduğumuzu bilmek ve bu motifin romantik dönemdeki gelişimini bilmek, mitik, tarihi ve edebi vampirizmi anlamamızdaki ana etkenlerimizdir. Bu nedenle Paul Barber'ın belirttiği üzere vampir motifinin zaman içerisinde değişim gösterdiğini söyleyebiliriz:

...siyah pelerinli uzun boylu, zarif bir beyefendi. Bu folklor vampirlerinden türetilen bir kurgusal bir figür olurdu ancak şuan onlara çok az benzerlik gösteriyor. Bu yüzyılda filmlerde benzersiz bir başarıya sahip olan Drakula bunun klasik bir örneğidir. Bram Stoker'ın Drakula romanındaki kötü

⁶⁴ Dijkstra, s. 93.

⁶⁵ Stott, s. 84.

*adam kont, Slav değildi. Transilvanya'da yaşadı ve aşağı yukarı Vlad Tepes'e dayanıyordu. Kont değil bir prens olan Romanya tarihi, Eflak'ta hüküm sürdü. Transilvanya ve yerel halk tarafından asla bir vampir olarak görülmedi.*⁶⁶

Vampir motifinin farklı topografyalarda farklı temellendirmeleri onun aynı zamanda etimolojik bir çeşitliliği olması durumunu ortaya çıkarmıştır.⁶⁷ Kökeninde çeşitli coğrafyalara ve dillere sahip olduğu gibi, toplumdaki yansıması ve oluşum sürecinde de farklılıklar göstermiştir. Dolayısıyla öncelikle vampir mitinin farklı folklorlardaki görünüşlerine, kökenlerine, avlanma şekillerine, ortaya çıkma nedenlerine ve ölüm, bozulma üzerine örneklendirmeler yapacağız.

Öncelikle 1725 yılında Slav Peter Plogojowitz adlı bir tarımcının ölümünden sonra yeniden hayata dönmesi bu folklorlar için bir örnek teşkil etmektedir.⁶⁸ Vampirizm burada bir salgın olarak ortaya çıkmaktadır. Bu nedenle ardından ölenlerden de o sorumlu tutulmaktadır. Hastalandıktan hemen sonra ölen Plogojowitz folklorik vampirizmin bir özelliği olan ani ölümlerle eşdeğer bir tutumdur.⁶⁹ Ardından gelen ölümlerle mezarı kazılan Plogojowitz'in kanla dolu ağzını ve diri oluşunu 18. yüzyıl Fransız keşişi, din adamı Dom Calmet'in betimlemesinden yola çıkarak görebilmekteyiz:

*Onlar [vampirler] alındığında / topraktan çıktılar /kırmızı, uzuvları esnek ve esnek,/ solucanlar veya çürüme olmadan/ ama harika bir kokuyla da değil.*⁷⁰

Daha önce sözünü ettiğimiz Avrupa'nın hastalıklı vampir motifinin folklorik bir yansıması olan Plogojowitz, ölümünün ardından mezarının kazılması ile canlı izlenimi vermesinden ötürü diğer bir Slav hikayesi olan *Silesia'nın Kunduracısı* ile benzerlik göstermektedir.⁷¹ Mezarı açıldığında bir

⁶⁶ Paul Barber, **Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality**, Yale University Press, New York, 1988, s. 2.

⁶⁷ Barber, s. 3.

⁶⁸ Barber, ss. 7-8.

⁶⁹ Barber, ss. 9.

⁷⁰ Augustine Calmet, **The Phantom World**, Librarian And Secretary of Sion College, London, 1850 s. 31-32.

⁷¹ Barber, s. 10.

şışkinlik ya da morluk, kötü bir koku bulunmayan beden parçalanıp yakıldıktan sonra bir nehre atılmaktadır.

18. yüzyılın ilk çeyreğinde Güney'in Slav vampirizminin yanı sıra bu motifin en çok özdeşleştiği bir diğer isim de Arnold Paole olmuştur.⁷² Samanlıktan düştükten sonra ölen ve birkaç yıl sonra geri döndüğünde cesedi hala hayatta olan Paole'un tırnakları, saçları uzamaya devam etmiş ve Güneyli vampirler gibi onun da bedeni çürümemiş, kötü bir koku saçmamıştır. Bu durum adli tıp uzmanları Glaister ve Rentoul tarafından aniden ölen sağlıklı kişilerin cesetlerinin akut veya kronik hastalıklar, özellikle de bulaşıcı hastalıklardan ölenlere göre daha yavaş bozulmasıyla açıklanmaya çalışılmıştır.⁷³ O halde vampirin bizzat ani ölümle ortaya çıktığını ancak arkasında bıraktığı salgın ile süreç gerektiren ölümlere sebep olduğunu görmekteyiz.

Folklorik vampirlerin farklı hikayelerde dirildikten sonra fiziksel açıdan her ne kadar benzerlik gösterse de geri dirilme nedenlerinin eğilim, kader, yaptıkları ve ona yapılanlar ve yapılamayanlar ile hayal kırıklıkları şeklinde dört ana başlıkta incelenebileceğini görmekteyiz.⁷⁴ Vampir olarak söz ettiğimiz karakterlerin ortak özelliklerinin toplumdan fiziksel olarak farklı diyebileceğimiz, Doğu Avrupa ve Rusya'nın folklorlarında özellikle de alkoliklerin, ötekileştirilmiş tiplerin olduğunu söyleyebiliriz.⁷⁵ Dolayısıyla bulunduğu topografyaya göre günahkar kabul edilen bireyler vampir olmaya en eğilimli kişiler olarak düşünülmüştür.

Bunun yanı sıra farklı hikayelerde kader diyebileceğimiz doğumundan kalan bir iz ile vampir olduğuna inanılan karakterler de olmuştur. Bunlar Tanrıya inancı olmayanlar, kötüler, intihar edenler, büyücüler, cadılar ve kurtlar; Bulgarlar arasında bu grup, soyguncular, soylular, kundakçılar,

⁷² Barber, s. 15.

⁷³ John Glaister, and Edgar Rentoul, **Medical Jurisprudence and Toxicology**, & M. S. Livingstone Publishing, London, 1966, s. 121.

⁷⁴ Barber, s. 29.

⁷⁵ Barber, s. 29.

fahişeler, yalancılar ve hain barmenlerdir. Bunların yanı sıra doğduklarında fiziksel anormallik taşıyan bireyler de birer potansiyel olarak görülmüştür; dişli doğan, Romanya’da ekstra bir meme ucuyla, Rusya’da burunda eksik bir kıkırdak veya alt dudağı bölünmüş, ya da hayvansı bir biçimde ön veya arka kısımda kürk veya kuyruk benzeri bir uzantı gibi omurgaya sahipse , ve yine Romanya’ da özellikle de saçla kaplı şekilde doğan bir çocuk, Avrupa’da ise bir çocuk kafasında kırmızı bir kabuk veya amniyotik zarla doğmuşsa, öldükten sonra yeniden dirildiğinin bir kanıtı olduğuna inanılmıştır.⁷⁶

Folklorik vampirizmde kan emmek için kurbanı boyundan ısırarak söz konusudur. Batı Slavlar’da sol göğüs, Ruslarda kalbin hizasında bir iz, Almanya ve Polonya arasında yer alan şimdiki adı Gdansk olan Danziklerde ise göğüs ucundan, Romanya’da kalbin üzerinden ısırma söz konusudur.⁷⁷ Dolayısıyla vampir motifinin kökeninde kurbanda bırakılan iz göğüs üzerinde ve kalp hizasındadır. Farklı noktalardan söz edilse de bu durumun vampir geleneğinin bir özelliği olduğunu görmekteyiz.

Bütün folklorlarda vampirizm motifine uyan her karakterin dirilmesinde önemli rol oynayan bir diğer etken de yaşadıkları esnadaki eylemleri ya da onlara karşı yapılanlardan kaynaklanmaktadır. Slavlarda olduğu üzere Çin’de de yaygın bir inanış da cesedin üzerinden bir kedi veya köpek atlarsa ölen kişiyi Romanya’da cesetin üzerinden bir yarasa uçarsa vampir yaratırdı. Cremene (Moldova)’da ölen kişi uyur gezer ise ya da yaşarken gölgesi çalınmışsa vampir olarak geri döneceğine ve Rusya’da intihar edenler, kurban edilenler ve boğulanların vampire dönüşeceğine inanılırdı.⁷⁸ Dolayısıyla bireyin farklı topografyalarda vampir geleneğine farklı toplumsal inançlara bağlı karakterler yarattıklarını görmekteyiz. Bu karakterlerin

⁷⁶ Robert Hertz, **Death and the Right Hand**, çev. Rodney and Claudia Needham, Free Press, 1960, s. 123.

⁷⁷ Barber, s. 30-31.

⁷⁸ W. R. S. Ralston, **The Songs of the Russian People**, Ellis and Green Publishing, London, 1872, s. 412.

birçoğunun kadın olduğunu görmekle birlikte özellikle de doğum yaptığı esnada ölen kadınların vampir olduğu inancı yaygındı.⁷⁹

Yalnızca kurgusal vampirde uzun siyah pelerin ve keskin dişleri görmekte olduğumuzu söylemiştik. Bu vampirler tabutlarında yatan, pelerinleri ile şekil değiştirip yarasa olabilenlerdir. Uzun boylu, zayıf, soluk, ağızlarının kenarında kan ile karşımıza çıkarlar. Bu bağlamda Kuzey Avrupa Vampirizm motiflerinde Slav vampirizmi ile birçok ortak nokta görülmektedir; tabutları kan içinde yüzmektedir, elleri ya da ayakları parçalanmıştır. Prusya’da ise yüzleri kırmızı ancak yırtılmış kan içinde bedenler görürüz.⁸⁰

Yaygın bir şekilde gördüğümüz kan, vampir geleneğinin farklı şekillerde karşımıza çıkan ancak değişmeyen bir yanıdır. Bedenin ağızından kan gelme motifi bulaşıcı hastalık motifidir ve zatürreye benzer bir salgını imgelemektedir ve ağızdan gelen kan ve ani ölüm bu salgın hastalığın göstergesidir.⁸¹ Buradaki folklorlarda vampir mitinin toplumsal bir hareketlenme yarattığını ve kültürel bir gelenek haline geldiğini görmekteyiz. Bilhassa kan motifiyle toplumsal hareketlenmenin, kültürel bozulmaların toplumun işleyişinde aksaklıklara neden olduğunu söyleyebilmekteyiz. Dolayısıyla kan sembolizmini vampirizmin içerisinde doğrudan bulaşıcı hastalığın göstergesi olarak veya sembolik olarak sosyokültürel bir dejenerasyon olarak toplumu enfekte etmesi şeklinde yorumlayabilmekteyiz.

Vampir olduğuna inanılan kişinin başka ölümlere neden olmasıyla bölgede yaşayan insanların bir komün oluşturduğunu ve kurtulma çabalarını görmekteyiz. Bu durumu sembolik bağlamda toplumun alışlagelmiş geleneklerinin o an için değiştiğini, aksaklıkların oluştuğunu ve dolayısıyla kültürel bir yozlaşmaya neden olduğunu belirttik. O halde vampirden kurtulmayı kötülüğü uzaklaştırma ayini olarak kabul edebiliriz. Ayini çeşitli folklorlarda farklı biçimlerde görebilmekteyiz. En belirgin şekilde cesedin

⁷⁹ Barber, s. 36.

⁸⁰, Harry A Senn, **Were- Wolf and Vampire in Romania**, East European Monographs, Boulder, 1982, s.66.

⁸¹ Charles Creighton, **A History of Epidemics in Britain**, Cambridge University Press, 1891, s. 25.

parçalanması, fiziksel kısıtlamalar, çeşitli cenaze törenleri ve ruh dünyasını kandırmayı amaçlayan aldatmacalardır.⁸² Antik Yunan'da ölen kişinin yanına altın bir para konularak Charon'a verilmesi karşılığında Styx nehrinden geçileceğine inanılırdı ancak Batı Prusya'da ise cesedin ağzına çiğnemesi için bir şey bırakılmasının nedeni akrabalarının ölümünü de isimlerini söyleyerek neden olmaması üzerinedir.⁸³ Ölenlerle bir eşyanın gömülmesi durumunu farklı topografyalarda farklı şekillerde Perkowski'nin belirttiği üzere görmekteyiz:

Romanya'da bir mum, bir madeni para ve bir havlunun konulmasının vampirliği önlediğine inanılmıştır. Doğu Sırbistan'da, haç yanında küçük bir alıç kazığı mezara sürülebilir. Çin'de, örneğin, yeşim nesneler, bazen boru şeklinde, genellikle vücudun açıklıklarına yerleştirildi. Avustralya'da yumuşak bitki lifleri kullanıldı ve Balkanlar'daki bazı çingeneler ölen kişinin ağzına yün tıkadığı söylenir Kuzey Almanya'da ise cesetler çoraplarla birlikte gömülmüştür.⁸⁴

Cesetle birlikte gömülen nesneler oldukça yaygın bir inanıştır. Bu nesneler genellikle oldukça yaygın olan, cesetle birlikte nesneler yerleştirme uygulamasıdır ve bu nesnelerin genellikle ölen kişiyi bir şekilde tatmin etmesi beklenir, dolayısıyla onu ölümden dönme ihtiyacından kurtarmak, onu aciz kılmak veya herhangi bir şeytani gücü tatmin etmek veya engellemek içindir.⁸⁵

Geri döndüğüne inanılan vampire engel olmak için yerel halk çeşitli şekillerde yöntemler denemiştir. Ölen bireyin vampir olduğu inancının ardından gelen ölümlerle anlaşıldığından bahsetmiştik. Dolayısıyla bulaşıcı bir hastalık gibi bir yayılma söz konusudur. Bu durum vampir folklorunda bir lanet gibi görünmüştür. Stoker'ın *Dracula*'sının aksine, folklor içerisindeki vampir bu hastalığı seyahat ederek yaymamaktadır. Her zaman terk edilmiş bir bölgede, bir mezarlıkta, kasvetli bir kalede, özellikle nemli ve cansız bir günde, yoğun sis içerisinde bulunmaları daha yaygın bir gelenek haline gelmiştir ve

⁸² Barber, s. 46.

⁸³ John Cuthbert Lawson, *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*, Cambridge, 1910 s. 366-367.

⁸⁴ Jan Louis Perkowski, *The Romanian Folkloric Vampire*, East European Quarterly Press, 1982, New York, ss. 311-22.

⁸⁵ Barber, s. 50.

bu geleneği kurgusal vampirlerin doğum yeri olan Transilvanya Kont'u Dracula ile Bram Stoker bizlere göstermiştir.⁸⁶

Vampir inancının içerisinde görebileceğimiz bir başka folklor de aynada görünmemeleridir. Vampirin ölümden sonra yeniden canlandığına inanmakla birlikte antropolog Alfred Metraux'un belirttiği üzere ruh aynadaki ya da sudaki bireyin yansıması anlamına gelmektedir.⁸⁷ Buradaki ruh imgelemi ise Paul Barber'ın belirttiği üzere çeşitli imgelemlere dönüşmektedir:

Ruh görünmez bir ruh veya beyaz, cisimsiz (ve biçimsiz) bir varlıktır veya keten ile asılan ruh (muhtemelen ölümden sonra: kefen) veya bir form içinde bulunduğu bedene benzer ya da sadece bir nefes ya da bir gölge ya da bir ışık veya meşale (doğum günü mumları bu inancın kalıntıları olarak görülmüştür) ya da beyaz bir güvercin ya da bir arı ya da bir sivrisinek. Kötü bir insandan kaynaklanıyorsa, dünyada dolaşmak için küçük bir siyah köpek şeklini almak zorunda kalabilir ama masum bir çocuğunkiyse, bir melek olabilir.⁸⁸

Buradaki rüya imgelemi yalnızca birkaç durumda bedenden ayrılabilir. Uyurken ya da ölüyken olduğu gibi tamamen bilincin kapalı olduğu durumlardır. Diğer bir yandan ise bu dünyada tekrar yaşayabilmenin, bir ruha sahip olmanın yansıması bir hayvana ya da meleğe dönüşüm ile mümkün olduğunu görmekteyiz. Bunun yanı sıra bilincin kapalı olduğu uyku durumunda ziyaret edilme geleneğini Avrupa folklorunda sıkça karşılaştığımızı Paul Barber'ın belirttiği üzere görmekteyiz:

Hiçbir şey Avrupa folklorunda, ölü bir kişinin ziyaretinden daha yaygın bir şey yoktur. Çoğu zaman, bu tür hesaplarda, kurban geceleri uyku sırasında ziyaret edildi. Sıklıkla kurban sabah uyanmış, bilincini kaybetmiş olarak tanımlanır; olayların uyku sırasında meydana geldiğine dair kanıt bulmak için dikkatli olmak gerekir.⁸⁹

Kurbanın gördükleri bir kâbus niteliğinde olduğunu çalışmanın ilerleyen bölümünde örneklendireceğiz. Kâbus kelimesini seçmemin nedeni ise burada kelimenin etimolojik açıdan “apnea” yani “boğulma” ile birleşmiş

⁸⁶ Barber, s. 67.

⁸⁷ Maria Leach, ed. **Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend**, Funk & Wagnalls Publishing, New York, 1972, s. 1051.

⁸⁸ Barber, s. 180.

⁸⁹ Barber, s. 185.

olmasıdır.⁹⁰ Dolayısıyla kâbus görme durumu dışarıdan gelen bir kötülük anlamına gelmektedir. Vampir geleneğinin bir diğeri olan kan emme ise direkt olarak saldırı şeklindedir ve kurban bilinçlidir. Bu açıdan “boğulma” ve “kan emme” ölüm şekilleri arasındaki fark “ani ölüm” ve “yavaş ölüm”dür.

1.3.1.1 Vampirizmde Kadın Bedeni Temsili

Romantik dönem yazım türü içerisinde, bilhassa 18. Yüzyıldan itibaren, sosyal ve tarihsel ölüm kurgusu ve mitoloji, kadın ve ölüm arasındaki bağlantıyı odak noktası edinmiştir. Oluşturulan yeni kimlik ve “ben” öznesinin temellendirilmesinde kadın ve ölümün bağlantısının tarihsel bir kimliği oluşturulmuştur. Bu durum, Romantik yazım geleneğinin tarihsel arka planı ve politik temellendirmesinden ötürü birçok etkene bağlı bir oluşumdur.

*Yaşamda ölümün her yerde var olduğunu kabul etmek zorunda kalsak bile, kendi ölümsüzlüğümüze olan inancımız doğrulandı. Ölüm var, ama benim değil. Ölümün estetik temsili, ölümün gerçekliği hakkındaki bilgimizi bastırmamıza izin verir, çünkü burada ölüm bir başkasının bedeninde ve bir görüntü olarak gerçekleşir.*⁹¹

Ölüm, kadın üzerinden bir vekil aracılığıyla deneyimleme ile estetize edilmiştir. Dolayısıyla ölü kadın bedeninin başarılı bir tasviri ile ölümün gerçekliği unutturulmuştur. Ölü beden, bir başka özneye hayatta olduğunu hatırlatmasıyla arzu yaratırken, bir yandan da ölümün var olduğunu kabul etmekle anksiyete hissettirmiştir. Ölümün sonrası ve ölüm ile sunulan bedenler, yalnızca bir obje haline getirilmemiş, estetik bir ilham kaynağına dönüştürülmüştür. Dolayısıyla kadının ölü beden imgelemi kendi içerisinde zıtlık barındıran bir yapı oluşturmuştur. Bu ikircikli yapı ölü beden taşıdığı kültürel öğeler ve sosyal deneyimi ile eril aklın bedeni temsil edilen konuma getirmesi ve gerçekliğin yarattığı anksiyetedir. Ölümün üstesinden bu tür bir estetize ile gelinmeye çalışılması, ölüm sahnesindeki güzel kadın imgelemine yaratmıştır. Bu bağlamda, Sigmund Freud’un “tekinsizlik” (*uncanny*) olarak açıkladığı, öznenin koparılan geri dönüşü durumunu burada arzu ve anksiyete geçişliliği olarak gözlemlemekte ve ölümün kadın ve güzellik ile

⁹⁰ Barber, s. 187.

⁹¹ Elisabeth Bronfen, **Over Her Death Body**, Manchester University Press, Manchester, 1992, p. x.

biçimlendirilmesinin, kadının arzu nesnesine dönüştürülmüştür. Buradaki arzu nesnesi, erillik tarafından temsil edilen, sosyal varoluşun bir dışavurumu şeklindedir.⁹² Buradaki sosyal kimlik tarihsel ve politik arka plana bağlı edilgen kimliktir. Kültürün oluşturuucu eril aklın temsil etme gücünden gelir. Dolayısıyla kültür ve doğanın temsili kadın, ölüm, doğum ve rahim gibi temellendirilmesinden ötürü doğaya karşı gösterilen tutumun bir eş değeriyle karşılaşmıştır. Kadın, doğa gibi hem yapıcı hem yıkıcı olan öteki konumuna itilerek, araştırılması ve domine edilmesi gereken bir unsur haline gelmiştir. Güzel kadının ölümü, estetize edilmiş olmasından ötürü şiirsel bir tutuma sahip olduysa da bir diğer yandan ölümün kültür tarafından inşa edilmesi ve belirsizliğinden ötürü beden ile temsili materyalistiktir.

Ölümün sembolizmi olan kadın bedeni imgelemi, Romantik yazımlarda estetize bir biçimde ölümü bilinir kılma adına temsil edilmiştir. Bu durumun temelinde kültürel kadının, baştan çıkaran Havva ve iyileştiren Meryem temsillerini görmekteyiz.⁹³ Havva ile güzellik ve cezalandırma görmekteyiz. Dolayısıyla burada bir çözülme söz konusudur. Diğer yandan Meryem ise iyileştirici bir imgelem gücüne sahiptir. Meryem'in bedeni verdiği doğumdan ötürü sonsuzluğu imgelemekte ve semboliktir. Bu bağlamda kadın bir nesne formundadır. Havva'nın günahkarlığının Meryem ile iyileştirilmesi imgeleminin temeli kadının temsil edilme durumunda birleşmektedir. Kültürel bir unsurdur. Öte yandan ise mitik Medusa ile bu durumun tersini görmekteyiz. Cinselliği ile kastrasyonu getiren Medusa, kültürel kimlik oluşturma yöneliminin başarısızlığıdır.⁹⁴

Ölen kadının imgeleminin, gerçeklik ve kültürel inşa arasındaki bir geçit olduğunu görmekteyiz. Bu geçit, ölümün ardına yapılan ritüeller ile kadın imgelemini farklı noktalara taşımıştır. Ölen kadın ve ritüeller, kadının toplumdan kopuşu adına hizmet etmektedir. O halde kadının ölüm ile

⁹² Griselda Pollock, **Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art**, London; New York: Routledge, 1988, p.65.

⁹³ Bronfen, 66.

⁹⁴ Bronfen, 69

ötekileştirilmesi, onun başka bir mekana geçişi ile imgelenmiştir. Bu bağlamda öteki, başka bir yerdir. Kadın ise burada geçit görevi görmekte ve yeni kimliğinin oluşumunu tamamlamaktadır.

Ölümden sonraki ritüeller ile kadın, bedenin korunması için bir imgelem haline gelmiştir. Samuel Richardson'ın *Clarissa* adlı eserinde bu durumu Lovelace'ın Clarissa'nın ölümü üzerine tuttuğu yasta görmekteyiz. Burada beden düşünsel bir biçimde yok olma anksiyetesinden korunmaktadır. Ölüm ile bir objeye dönüştürülen beden Lovelace'ın arzusu biçimine gelmektedir. Elisabeth Bronfen'in yaptığı örnekleme üzerine Sigmund Freud'un bedenin yetersizliğinden ötürü anımsama ile, insani bir özellik yüklenen nesne olarak söz ettiği fetiş objesi, ölecek olan annenin endişesi ile bir koruma biçimi olarak açıklanmıştır.⁹⁵ Dolayısıyla burada kadın bir fetiş objesi konumuna gelerek temsil edilmekte ve ölüm anksiyetesinin üstesinden gelinmektedir. Bu bağlamda arzu nesnesi bir gerçeklik değil, bir fantezidir. Bastırılan arzu ise kültürel bağlamda kadın kimliği ve “ben” öznesinin travmasıdır. Bastırılan kültürel kadın ise ölüm, doğum ve doğa ile eşdeğer tutulmasından ötürü, ölümün gizlenmesi aslında doğal olanın bastırılmasıdır. Bu durum “gerçek” olanın korunması anlamına gelir. Ölen kadın bedenin temsili ile yeni bir forma ulaşmakta ve arzu edilen “temsil” konumuna geçmektedir.

Bu noktada kadın imgelemi ile ölüm ve bedenin ilişkisi temsil edilenle bağlantılıdır. Ölü kadın bedeni, erkeğin fetişizesinin bir resmedilişidir. O halde yok olma bir kimlik kazanma ve yeniden var olma ise yeni bir kimlik kazanma durumudur. Buradaki kimlik bir “temsil edilen” konumunda “öteki”dir. Bedenin objeye dönüştürülmesi ile ölümden korunmuş olunur. “Öteki” bir obje olarak, erilliğin narsistik yaklaşımına tabi tutulmuştur. Kadın ise burada korku ve arzu arasında, ben ve öteki arasında bir beden olarak var olmaktadır. Bir arzu ve korku objesi olan kadın “tekinsizlik” formunda öteki yer konumundadır. Freudian bir bağlamda, kadın, kopulması gereken ilkel nesne

⁹⁵ Bronfen, 96.

anne ile toprak anayı temsil etmektedir. Anne imajına atfedilen kültürel kimlik ile regresif bir hareket sergileyen kadın, zaten ölü olandır ve yeniden öldürülememektedir.

Ölüm ve dişilik batı diskurunun iki temel bilmecesi haline gelmiştir. Tarifsiz, esrarengiz, ele avuca sığmaz, korkunç terimlerini temsil etmişlerdir. Dolayısıyla sosyal yasalar ve sanatlar tarafından kontrol edilmeye çalışılmıştır. Freud'un kadını, bilinmeyen ve korkulan bağlamında "karanlık kıta" olarak adlandırması bu durumun ortak bağlamda buluşmasıdır.⁹⁶ Dolayısıyla kadın bedeni, ölüm ile imgelemiş ve bilinmeyen "öteki" pozisyonunda korku ve arzu uyandıran olarak temellendirilmiştir. Bu ikili yapı ile "tekinsizlik" olarak adlandırdığımız beden temsil edilen bir ölüdür ancak gömülmemiştir çünkü ölüm burada gizlenerek anksiyeteden kurtulma girişimine uğramıştır.

Hayattaki ölü imgelemi ile kadın, yaşayan bir hortlak konumundadır. Dolayısıyla sabit tutulamayan, bilinenin ötesindedir. Bu bağlamda kadın, ölüme Sarah Kofman'ın söylemi ile farklı nedenlerle bağlılık göstermektedir.⁹⁷ Bu nedenlerden ilki kadının gizliliğinden kaynaklı olarak yakalandığı hastalıklar ile temellendirilmesidir ve kadın histeriktir. Histeri ile kadın normların dışında kalarak kültüre karşı koymaktadır ve ölüm ile bağlantılanır. Bu noktada kadın yaşam ve ölüm, erillik ve dişilik, ben ve öteki arasındaki sınırı belirler. Bir diğer neden ise kadın cinselliğinin kendine yeten olmasının farkındalığı ile ortaya çıkan yeni kadın metasıdır. Dönemin dişile duyduğu korku ile ortaya çıkan meta, kadın imgelemine cinselliği üzerinden temellendirerek narsist bir dişilik olarak tanımlamıştır. Kadın ölü beden ile temsil ettiği öznesine aşıktır ve erilliğin konumlandırmasının dışında kalmaktadır. Son olarak ölüm ile gelen yeni kimlik oluşumu ile yeniden doğan kadın, bu bilinç ile ölüme duyduğu arzuyu olumlayandır. Dolayısıyla kadın, "öteki" konumundaki içeri veya dışarı dediğimiz yaşam ve ölüm ikileminde konumlandırılmayan geçit pozisyonundadır. Dolayısıyla toplumsal kimliği annelik ve eş ile özdeşleştirilen kadının ölü imgelemi yalnızca bedenseldir.

⁹⁶ Sigmund Freud, **The infantile genital organization**, pp.141-145.

⁹⁷ Bronfen, ss. 265-267.

Buradaki kültürel kimliğin kadın üzerindeki anksiyetesi, atfedilen normlara uygun eş olmasıdır. Bu bağlamda kadın ölü gelin ile sembolize edilmiştir. Kadının buradaki ölü olma durumu ise sosyal kimlikten kopmasını göstermektedir.

Robert Browning'ın *The Ring and the Book* adlı eserinde Guido'nun, eşi Pompilia'nın anne ve babasını öldürmesini anlatır. Pompilia yirmi iki yerinden bıçaklanmıştır ve beşi ölümcüldür ancak mahkeme Pompilia'yı kocasının yanına geri yollar ve daha sonra 2 çocukları olur. Pompilia yaşam ile ölüm arasını imgeleyen kadındır. Aile ve eş arasında bastırılan kadın, intihara teşebbüs eder ve bu kimliğinden arınma arzusundan kaynaklanır. Böylelikle “gerçek” olana ulaşmayı isteyen Pompilia, bedeni ile kültürel olsa da yeniden doğumu ile kendi temsil edilme durumunu kontrol altına alır. Buradaki ölü beden, kültürel bağlamda bozulmayı ve çürümeyi temsil etmesinden ötürü bir kez daha öldürülmektedir. Dolayısıyla kadının, sosyal kimlikten kurtulma arzusundan kaynaklı doğan ölüm istencini görmekteyiz. Beden, istenç ile kültürel kontrolden bilinçaltına dönüşmekte ve dişi vampir bedeninin çürümemesi histeri oluşturmaktadır.⁹⁸ O halde fiziksel ölüm sosyal ölümü temsil ederken, nedeni olan evlilik de kültürel bağlamda bir ölümdür.

Evlilik öncesi gelinler, uyurgezerler, vampirler ve hipnotize edilmiş medyumlar gibi eşikte olan kadın bedenleri ölümün yaşam ile çatışma durumunun bir imgelemidir. Erilliğin kültürel yapı bozumuna uğramasına neden olan imgelemler, mecazi bağlamda bir histeri oluşturmuştur. Bu durum bedenin yok olmama durumundan kaynaklıdır ancak histeri, erilliğin erotize etme durumunu yok ederek yeni bir oluşum içerisine girer. Bu nedenle eşikteki kadın erotize bir konumda görülmez. Bunun yerine beden, yeniden doğacak olan kadın kimliğinin taşıyıcı bir geçidi olarak görülür. O halde ölüm dürtüsü bir çözülme ve ayrılma sürecidir. Kadın, ölüm ile kültürel kimliğe sahip olan ilkel beden ile yeni bir şey üretir. Buradaki aracı beden yas ile ölümden korunmakta ancak erilliğin anksiyeteden kaynaklanan bedeni hayatta tutma

⁹⁸ Paul Barber, *Vampires, Burial, and Death*, Yale University Press, New Haven, 1988 p. 267.

durumu, kadının yeni bir kimlik kazanma oluşumu ile sonuçlanmaktadır. Ölü kadının yaşayan imgelemi, bastırılanın yeniden doğması anlamına gelir. O halde kadın bu bağlamda kazandığı yeni kimlik ile artık ilkel olan bedende toplumsal rollerini aşarak “bilge” konumuna gelir çünkü bilinmez olan ölümü aşmaktadır. Öte yandan ise kayıp arzu nesnesi olan kadın, ölümün tekrar edilmesi ile kayıp bir obje konumuna getirilir.

1.3.2. “Yeni Kadın”ın Romantik Dönem İmgelemi

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilimsel, ekonomik ve kültürel gelişmeler ile sosyal açıdan evrimsel bir dönem yaşandığını söyleyebiliriz.⁹⁹ Çalışmamızın ikinci bölümünde söz ettiğimiz üzere soysal düzenlemenin ve kültürel değişimin etkisini cinsiyet rolleri üzerinde etkili bir şekilde görmektediriz. Kadın ve erkek arasındaki çatışmanın bilimsel açıdan geçerli kılınmadığını ancak sembolizmde yer edindiğini belirtmiştik. Çalışmamızın bu bölümünde kadının sosyokültürel rol değişiminin antikite ve vampir folkloru ile romantik edebiyat içerisinde entegre oluşunu gözlemleyeceğiz. Buradaki amaç kadının transgresyonunun gotik edebiyata olan yolculuğunu edebiyat ve sanat üzerinden irdelemektir. Burada kadın üzerinde idealize edilen en belirgin özelliğin cinselliğinin uyanışı olduğunu ilk olarak Rafaelite-Öncesi hareketlenmenin kurucularından William Holman Hunt’un 1853 yılında resmettiği “The Awakening” tablosu üzerinden görebilmekteyiz.¹⁰⁰ Kadının toplumdaki dejenere imgelemesi üzerine fahişelik, delilik, hastalık gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Hunt pencereden ruhani çıkışını temsil ettiği çaresiz kadın imgelemi ile kadının vicdanının uyanışını resmetmiştir.¹⁰¹ Hunt buradaki uyanışı orta sınıf kadınının agresifliği ile bütünleştirmiştir. Orta sınıfın yükselişe geçtiği dönem kültürel bir değişim yaşaması üzerine bir avcı misali ahlaktan uzaklaştığını Daniel Defoe’nun belirttiği üzere görebilmekteyiz:

Ticaret dost tanımaz, ticarete ulusların yazışması vardır ama konfederasyon yoktur; ticarete benim ticaret yapabileceğim yani

⁹⁹ Dijkstra, s. IX

¹⁰⁰ William Holman Hunt, *The Awakening Conscience*, (1853)

¹⁰¹ Dijkstra, s. 4.

*geçinebileceğim arkadaşımıdır; ama benden alacak olan, babam, kardeşim ya da müttefikim olsa da ticarete benim can düşmanımdır.*¹⁰²

Ticari gelişim gösteren orta sınıf, güçlenmesi ile kültürel değişim yaşamıştır ve bu durum ahlaksızlık üzerine kurulmuştur.¹⁰³ Kadın ise bu ahlaksızlıktan çok uzakta; evde durmaktaydı. 1740 yılında Samuel Richardson'ın Pamela'sının yayınlanmasıyla birlikte evde ahlak bekçiliği yapan kadının sembolik gelişimini görmekteyiz.¹⁰⁴ 'Bu mücevher senin erdemin'' söyleminden de anlayacağımız üzere kadın, ahlak ve materyal güç arasında bir ilişki kurulmuştur ve burada oluşan ahlaki ikilem Richardson'ın söylemiyle kadının fiziksel yetersizliğiyle doğru orantılı olan ahlaki saflığıdır.¹⁰⁵

Bu durumun aksi bir tutumu ise William Hoggarth'ın 1757 yılında resmettiği "David Garrick ve Eşi" adlı tabloda açıkça bu Fransız edebiyatının "ciddiyetsizlik" ve "canlılık" motiflerinden etkilenmiştir.¹⁰⁶ Evlilik içerisindeki eğlenceli arkadaşlığın göstergesi olan tablo, eşit ve fetişize edilmeyen kadın erkek arkadaşlığını göstermektedir. Buradaki kadın, ticaret yapan erkeğin evdeki temsilcisi şeklinde konumlandırılmıştır. Evdeki kadın figürü ile ilgili bir başka örnek de 1860 yılında Owen Meredith tarafından yazılan "Lucile" dir.¹⁰⁷ Amerika ve İngiltere'de on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında büyük bir ün kazanan eser kadının masumiyeti ve iyi bir rahibe oluşunu gösteren Lucile karakteri ile "kadının görevi" olarak atfedileni göstermiştir.

Bir kadının fiziksel zayıflığının tamamen ahlaki saflığı ile doğru orantılı olduğu dönem kadınların "gölge", "anksiyete" ve "ölen anne" gibi tanımlamalara tabi tutulmasına neden olmuştur.¹⁰⁸ Buradaki fiziksel güçsüzlüğü ve sinirsel hastalığın imgelemi kadını Fransız ressam Louis Ridet'in "Last Flowers" adlı tablosunda rahat bir kıyafetin içerisinde, kendini

¹⁰² Dijkstra, s. 8.

¹⁰³ Dijkstra, s. 5.

¹⁰⁴ Samuel Richardson, **Pamela or, Virtue rewarded**, Blackmask Publishing, Sayı: 1, New York, 1740, s. 14.

¹⁰⁵ Dijkstra, s. 8.

¹⁰⁶ Dijkstra, s. 9.

¹⁰⁷ Owen Meredith, **Lucile**, Thomas Y. Crowell Press, New York, 1890, s. 42.

¹⁰⁸ Dijkstra, s. 25.

arkadaşının omuzlarına bırakmış bir şekilde görebilmekteyiz¹⁰⁹. Yardıma muhtaç bakışları ile fiziksel güçsüzlüğü ön plana çıkmaktadır. Bu natüralist resim ile Ridel kadının nosyonunu “doğal” hastalığa tabii tutmuştur. Bu durum on dokuzuncu yüzyıl Avrupa ve Amerika’sındaki birçok kadının sosyal yaşamını yıkan anlayışın bir özetidir. Kadının formülize edilişinin bir başka örneğini ise Fransız tarihçi Jules Michelet ile görmekteyiz:

*Bir çocuktan daha kırılgan olan kadın, kesinlikle onu sadece kendisi için sevmemizi, onu dikkatle korumamızı, onu çok fazla zorlamakla hiçbir şeyden emin olmadığımızı her an hissetmemizi ister. Bizim meleşimiz gülümsese ve çiçek açsa da hayat, sık sık toprağa ancak bir kanadının ucuyla dokunur; diğeri onu başka bir yere sürüklerdi.*¹¹⁰

Michelet’in betimlemeleri, kadını güçsüz ve doğaya ait şeklinde formülize etme şekliydi. Burada kadının hastalık kültüyle fetişize edildiği çıkarımını yapabilmekteyiz. İngiltere ve Amerika’da büyük bir okuyucu kitlesine sahip olmasından ötürü toplum üzerindeki etkisi de bir o kadar büyük olmuştur.¹¹¹ Bunun yanı sıra benzer bir tutumu 1870 yılında Amerikalı Profesör Nicholas Francis Cooke *Satan in Society* adlı eserinde kadından ‘‘kadınısı güzelliğin cüce, sefil, hastalıklı örnekleri’’ şeklinde söz etmiştir.¹¹² Burada orta sınıfın idealize edilen kadınına görmekteyiz.

İngiltere’de bu durum biraz daha farklıydı. İngiliz roman yazarı Mrs. E. Lynn Linton’ın tanımıyla sağlıklı çocuk tanımı hastalıklı genç kadına dönüştü:

*Her yıl giderek daha az sinirler ve kaslar, kolların ve bacakların huzursuz faaliyetleri, yaşama yeni bir güç kazandırmak için çalıştırılır ve yapılır. Bedenin durgunlaşmasına izin verilir. Kadının hayatı, hayvan olarak bile, fakir, hastalıklı ve yapay hale gelir.*¹¹³

Kadının eril prensiplerin arasında sıkışıp kaldığı ve hastalık kültüyle birleştiği duruma bir başka örnek de Charlotte Perkins Gilman’ın *The Yellow Wallpaper* adlı kısa hikayesinde rastlamak mümkündür.¹¹⁴ Kadının yaratıcı zekasını umutsuz yönelimlere sürükleyen dönem kültür anlayışını duvar

¹⁰⁹ Dijkstra, s. 25.

¹¹⁰ Jules Michelet, **Woman [La Femme]**, çev. J. W. Palmer, Carleton Publishing, New York, 1860, s. 160.

¹¹¹ Dijkstra, s. 25.

¹¹² Nicholas Francis Cooke, **Satan in Society**, C. F. Vent Publishing, Cincinnati, 1876, s.35.

¹¹³ E. Lynn Linton, **The Wild Women As Social Insurgents**, The Nineteenth Century Press, New York, 1981, ss. 596–605.

¹¹⁴ Charlotte Perkins Gilman, **Sarı Duvar Kağıdı**, çev. Sevdâ Deniz Karalı, 2. Baskı, İthaki Yayınevi, İstanbul, 2021.

kağıdındaki amaçsız desenlerde görebilmekteyiz. Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyıl kadınının boğulmuş ve toplum tarafından delirtilen olarak atfedilmesinin nedenini metafizikleştirilmesinden kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz.

İdealle edilen kadının cinsel uyanışı onu hastalık bağlamında değerlendirilmeye tabi tutmuştur. Cinselliğin bir tehlike, günahkâr bir dışavurum olarak görüldüğü dönem sosyal yapısında İngiliz Rafaelite öncesi ressamı William Lindsay Windus'un 1858 yılında resmettiği "Too Late" isimli tablo küçük bir kız çocuğunun cinsel uyarılmasını betimlemiştir.¹¹⁵ Bu durumu hastalığın başlangıcı olarak değerlendirmekteyiz.

Dolayısıyla 19. Yüzyıl dönem ressamlarının kadının nevroitik ve fiziksel bir hastalık tabanlı olmakla birlikte, yine fiziksel olarak çöküşe geçtiği bir sanatsal ilerlemeyi takip etmişlerdir. Bu durum, fiziksel olmakla birlikte sembolik anlamda da aynı şekilde ilerlediğini görmekteyiz. Ancak bu durum İngiliz şair Coventry Patmore'un ilk kez 1854'te yayımlanan *The Angel in the House* adlı şiirinde *Nimet doğayı kadına yayar; / Dünyanın tüm ihtişamıyla kaplı yürüyor* imgelemi ile bir yandan evdeki ahlakı temsil eden kadın ile regresif bir şekilde doğasını bulan kadının tamamlandığını görmekteyiz.¹¹⁶ Burada doğa kadının bedenini aşmaya yönelik bir aracı olarak sunulmuştur. Aksi halde edilgenlik ve kurban edilmenin bir sembolü olarak kalacağını söyleyebiliriz. Dolayısıyla kadın bedeni verimli ve gübre olarak üretkenliğe hevesli ancak bir o kadar da açlık içinde tanımlanmıştır. Doğasına yeniden dönen kadın sembolizmini Martin Brandenburg'un "Whirling Sands" tablosu ile görmekteyiz.¹¹⁷ Burada suyun üzerinde Afrodite mitini hatırlatır şekilde suyun üzerinde duran kadın figürleri görmekteyiz. Kadın burada sürrealistik boyutta bir hafiflik kazanmıştır. Benzer bir hafifliği dönem sanat eserlerinde sıkça rastlamaktayız. Bu durumun bir başka örneği Sarah Paxton Ball Dodson'un "The Morning Star" adlı tablosunda yüzen su nimpleri ile

¹¹⁵ William Lindsay Windus, **Too Late**, 1858.

¹¹⁶ Coventry Patmore, **The Poems of Coventry Patmore**, Ed, Oxford University Press, London, 1949.

¹¹⁷ Martin Brandenburg, *Whirling Sands*, 1905.

görülmektedir.¹¹⁸ Kadına atfedilen hafiflik ile hastalık taşıması ve güçsüzlüğü aynı tabanda birleşmiştir ve şiddet sevgisi olarak José de Brito tarafından “The Death of Babylon” ile resmedilmiş ve resim kadın bedeninin zayıflığı ve bitkinliğinden ötürü yıkılan Babil’i anlatmaktadır.¹¹⁹ Burada şiddetin bir nedene bağlı olduğunu göstererek bu durumdan haz uyanması gerektiği imgelemine görmekteyiz.

Orta sınıfta doğum oranlarının azalması Harry Campbell’in yorumuyla kadınların cinsel dürtülerinin azalmasından kaynaklı olmuştur.¹²⁰ Bu durum kadının biyolojik bilinmezliği ile entegre edilmiştir ve aslında kadının gizli bir biçimde cinsel dürtülerini kontrol ettiği düşüncesine varılmıştır. Bu durumu Havelock Ellis’in kadının ay döngüsü ve mastürbasyon yapmasından ötürü beyaz tene, veremli edilgenliğe ve güçsüzlüğe maruz kaldığını belirtmiştir.¹²¹ Dolayısıyla kadınların periyotlarından da hastalığının bir vektörü olarak söz edilmiştir. Kadının döngüsellığının kadını hasta etmesi durumunu Otto Weininger kadın doğasının döngüsünün kaosu olarak *omoroica* yani *uroboros* benzetmesi ile aktararak kadının kendi kendine yetmezliği ve ilkel biseksüelliğini belirtmiştir.¹²²

Dolayısıyla 19. Yüzyıl sonlarına gelindiğinde sanat anlayışı kadın ve cinsellik üzerine kuruldu ki bu durum tam olarak evrimsel açıklamaların bir sonucudur diyebilmekteyiz. Kadın ve cinsellik ilkel doğanın metafiziğidir. Dolayısıyla çalışmamızın bir önceki bölümünde *femme fatale* olarak tanımladığımız kadının edebi bağlamda da kültürel bir çatışma içerisinde olduğunu görmekteyiz.

Jean-Baptiste-Augustin Nemoz “At the Edge of the Abyss” tablosunda güzel kadını öpmek isteyen genç erkeğin kadın ve yılanın anlaşması ile ölümünü resmetmiştir.¹²³ Burada yılanı farklı açılardan incelemek mümkündür. İlk olarak kıvraklığı ile fiziksel çöküşü sembolize eden kadının bir yansıması

¹¹⁸ Sarah Paxton Ball Dodson, **The Morning Stars**, 1890.

¹¹⁹ José de Brito, **A Martyr of Fanaticism**, 1895.

¹²⁰ Dijkstra, s. 119.

¹²¹ Havelock Ellis, **Man and Woman: A Study of Human Secondary Sexual Characters**, Elsevier Science, London, 1984.

¹²² Dijkstra, s. 129.

¹²³ Jean-Baptiste-Augustin Nemoz, **At the Edge of the Abyss**, 1890.

karşımızdadır. Buna ek olarak günahı simgeleyen yılan toprak ananın bir yozlaşma sembolüdür diyebiliriz. Dolayısıyla dejenere kadın ve günahkarlık cinsel açlığın sembolü olarak 19. Yüzyıl dünyasında avcılar olarak yer edinmişlerdir. Eril kültür tarafından idealize edilmeye çalışılan kadın, cinsel farkındalığını kazandığı düşüncesiyle korku uyandırmıştır. Doğasına regresif bir kavuşma ile yozlaşmaya neden olabilecek bir salgın gibi konumlandırılmıştır. Tüm bu etkileri geç romantizm sembolizmi içerisinde görmek mümkün olacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

ROMANTİK EDEBİYAT FEMME FATALE VE TRANSGRESYON

2.1. EDGAR ALLAN POE’NUN *BERENICE*, *LIGEIA* VE *MORELLA* ADLI KISA HİKAYELERİNDE FEMME FATALE VE TRANSGRESYON

Viktorya dönemi üzerine yaptığımız çalışma ile yüzyıl dönümünde İngiltere’nin akılcı, emperyalist ve modern bilimlerle temellendirdiği kültür anlayışının en temelde bir öteki yaratma sonucuna ulaştığı çıkarımından söz etmiştik. Gotik edebiyatın rolü ise Amerikalı Profesör Jerrold E. Hogle’ın belirttiği üzere karşıtlıkların karakterlerin ihlali ile kaçınılmaz ilişkisini açıklamaktır.¹²⁴ Dolayısıyla buradaki karakterlerin yolculuğu bir karşıtlığa yani kötücül olanadır. Gotik edebiyat ise sınıfsal, kültürel, dini karşıtlıkları, dolayısıyla ahlaki sınırların aşımını kültürel normların temellendirmesi üzerinden gösterir. O halde bir sınır geçişi, yolculuk ve ihlal olarak Gotik edebiyatın içerisinde mekan, çatışmaların belirlediği ana unsur olarak ele alınabilmektedir. Bilhassa Edgar Allan Poe estetiğini incelemek adına, mekan yansımalarını ele alırken öncelikli olarak 18. Yüzyıl İngiltere ve mimaride Gotik uyanış ile fiziksel mekan çözümlemesinin ardından, materyalleştirilen

¹²⁴ Jerrold E. Hogle, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s. 8-9

kadının *femme fatale* dönüşünü anlamak adına bedeni bir mekan yansıması olarak inceleyeceğiz.

Gotik kurgu on sekizinci yüzyılın farklı açılardan alımlamalarıyla ortaya çıkmış ve iki ana etken bu bağlamda oldukça önemlidir; İngiliz tarihi ile orta çağ dönemine artan ilginin bir sonucu olarak katedraller, labirentler, kuleler ve çirkin yaratıkların yanı sıra hayal gücüne bağlılığın bir sonucu olarak yüce olana ulaşma arzusu ile katedraller ve konaklardır.¹²⁵ Germen kabileleri, Roma'nın yıkılmasında rol oynayan Gotlar gibi farklı kavramlar ile oluşturulan Gotik kavramı, özellikle ilkel ve uygar arasında bir zıtlık taşıyarak bir dizi kutupluluk işlevi görmüştür. Daha sonra 1764'te Horace Walpole'un hem mimari yapısından ötürü, hem de içerik açısından ilk Gotik eser sayılan *Otranto Şatosu*'nu yayınlaması ile Gotik kavramı korkunç ve doğaüstü anlamına ulaştı.¹²⁶ Tüm bunların yanı sıra "Aydınlanma Çağı" olarak bilinen 18. Yüzyılın rasyonalitesinin bastırdığı düzensizlik ve vahşiliğin, doğal gücün simgelendiği Gotik tanımı Edmund Burke'nin belirttiği üzere sağlam ve kırık yüzeylerin güçlü görünmesi ile mimari yapısını oluşturmuştur.¹²⁷ Burada estetiği etkileyen unsurlardan yücelik ve korkudan söz etmemizin nedeni dönemin yaygın olan melankoliye düşkünlüğünün yanı sıra korku uyandıranın güzelliği, dolayısıyla "yüce" olmuştur. Bu nedenle gotik betimlemelerin birçoğu doğal formlar ve fenomenler ile gelmekle birlikte doğa, yüce olanı çağrıştırmak için bir araç işlevi görmüştür. Gotik edebiyat ise korku salan doğa unsuru ile insanın bilinen kıldığı dünyanın çatışmasının kanalize yoludur.

Gotik teriminin tarihsel gelişimine baktığımızda dinamik bir yapısı olduğunu görmekteyiz. Öncelikle Roma imparatorluğu tarafından barbar, kaba, acımasız, kültürsüz veya Hristiyan olmayan olarak adlandırılan savaşçı topluluğa verilen bir isim olarak Goth kelimesi karşımıza çıkar. İlk kez Yunan dil sistemi ile birleştirilmesinin ardından Goth kültürünün oluşturulmasıyla kökleri açıklanmıştır. Bu gelişim ile Roman-Hristiyan dünyası alışlagelmişin

¹²⁵ David Punter, and Glennis Byron, **The Gothic**, Blackwell Publishing, 2004, s.3.

¹²⁶ Horace Walpole, **The Castle of Otranto**, Collier Books, New York, 1963, s. 17.

¹²⁷ Edmund Burke, **A Vindication of Natural Society; An Essay on the Sublime and Beautiful; Political Miscellanies**, Henry G. Bohn Press, London, 1854, s. 100.

dışında olan coğrafik ve etnik yapının dışında kalan barbarlar ile yeni bir perspektif kazanmıştır. Bu perspektif ile kültürün dışında kalan bir toplum olarak Goth'lar, "öteki" olarak atfedilmiştir çünkü Roma, kültürel ve entelektüel dünya demektir.¹²⁸ Dolayısıyla Batı dünyasının geleneklerine ve Hristiyanlık anlayışına karşıt bir kültür gelişim göstermiştir.

15. ve 16. Yüzyılları arasında Rönesans dönemi ile kültürel karşıtlığı temsil eden Goth kültür daha net bir tanım kazanmıştır. Dönem, orta çağ mimarisine odaklı, post-klasik dönemin estetik bir sorgulaması olmasından ötürü irrasyonel, geometrik görünmeyen mimari yapı ile Goth kültürü birleştirilmiştir. Böylelikle Rönesans mimarisinin simetri, denge, yalınlık ve perspektifi içeren temellemelerinin bir ötekisi bağlamında orta çağa ait yapılar Goth kültürünü temsil etmiştir. Bu yapılar kalın duvarlar, dairesel kapılar, oval pencereler, basık, karanlık ve dağınık yapılardır. Gotik mimari bilhassa İngiltere'de uzun süre etkisini göstermiştir. Etki her ne kadar mimari yapıların ışık, boşluk, sanat, yaşam ve ruhani olanla temellendirilmesiyle açıklandysa da daima ironik bir biçimde daha karanlık olanı temsil etmiştir. Bu karanlık orta çağın karanlığı olarak nitelendirilmiştir. Kiliselerdeki cenazeler ve ölüm teması ile bu karanlık hava ölümün çözülmesi ve ilahi olan, korku duyulan ve doğaüstücülük ile temsile ulaşacaktır.

16. Yüzyıla gelindiğinde Kanlı Mary'nin birçok Protestan din adamını idam ettirmesinin ardından 1536-1539 yılları arasında birçok dini mekan yok edildi. Bu yıkım sosyal bağlamda bir reform olmasının yanı sıra estetik açıdan yıkılışı temsil eden bir anlayışa varmıştır. Buradaki yıkım yalnızca estetik bağlamda değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal mirasın da yıkımı anlamına gelmiştir. Bunun durumun sembolikleşmesinin bir unsuru da din adamlarının kendi kutsal mekanlarında öldürülmeleri idi. İngiliz Hristiyanlığı düşüncesi böylelikle bir oluşum içerisine girmiştir.

¹²⁸ Nick Groom, **The Gothic: A Very Short Introduction**, Oxford Press, Hampshire, 2012, p. 2.

Dönem yazarı John Foxe'un *Book of Martyrs* adlı eseri ile ulusal yeni düzene düşünsel bir mücadele gelmiştir.¹²⁹ Dolayısıyla ortaya çıkan düşünce intikam trajedisi olmuştur. Ayrılmış vücutlar, yürüyen cesetler, ruhlar ve yok oluş düşüncesi Gotik hayal gücünü temellendirmiştir. Bu türün dönemin geleneklerine karşı çıkmak için kullanılan bir yazım tarzı olan balatlar ile birleşmiştir. Böylelikle İngiltere'nin romantik yazımı dahi haydutlar ve perilerle imgelenmiştir. Acı çekmenin fiziksel gerçekliği olarak tecavüz, işkence ve ölüm, hatta yamyamlık vurgulanmıştır.¹³⁰

Rönesans, orta çağın barbarizmine karşı ön yargılı olmasına rağmen, politik kuramlar geç antikitenin tarihine odaklandı. İngiliz kilisesinin yükselmesiyle oldu. Dönem kültürü ölüm ve doğaüstücülüğe odaklandı ve tüm bunlar 18. Yüzyılın Gotik romanlarının temel imgelemlerini yaratmıştır. Dolayısıyla 17. ve 18. Yüzyıl dönem Gotik edebiyatı politik teoriler, orta çağa duyulan ilgi ve onun milli kimliğe etkisi, çürüme, nostalji, melankoli, ölümsüzlük ve ölüm ile birleştirilmiştir. Tüm bunların yanı sıra kurgusal yazımda Gotik kelimesinin sosyal bir kimlik kazanmasının etkisi görülmüş ve kültürel ve sosyal yaşam anlatısında bulunulmuştur. Sosyal yaşamın anlatısı gerçekçi bir anlatımı içermesinden ötürü Gotik yazımı kurgu ve sahteciliğe karşı bir eleştiri pozisyonundaydı. Dolayısıyla doğaüstü bir anlatımla politik bir biçimde kültürel yapı eleştirisinden söz edilmiştir. Bu yapı tarihsel bir kimliğe sahip olmasının yanı sıra tarihin yarattığı anksiyeteyi de beraberinde getirmiştir. Buradaki anksiyete İngiliz Gotik yazımının tarihten duyulan korku ile meydana gelen hayali bir durum olarak ortaya çıkmıştır. Harold Bloom'un söylemi üzerine, Samuel Johnson İngiliz hayalciliğinin tarihi arka planla birleşmesini sağladı ve barbarlıktan kurtulmak, macera, devler, ejderhalar ile Gotik mitolojisinin hayalet yanı oturtulmuştur.¹³¹

Bu noktada Gotik edebiyat rasyonel bir görüntü ile doğaüstü bir gerçeklik arasındaydı. Doğaüstücülük hayalet imgelemleri ile çalışmamızın birinci bölümünde anlatıda bulunduğumuz Avrupa folkloru ile birleşmiştir. Bu

¹²⁹ John Foxe, *Book of Martyrs*, Philadelphia, J.B. Smith, 1856.

¹³⁰ Groom, 30.

¹³¹ Harold Bloom, *James Boswell's Life of Samuel Johnson*, New York: Chelsea House, 1986.

noktada Gotik edebiyat iki farklı anlatıda bulunmuştur. Bunlardan ilki avlanmanın gerçekleştiği “terör” (*terror*) türü yazımdır. Bu yazım türünde geçmişten gelen ve güvenli bölgeyi tehlikeye atan anlatı vardır. İngiliz Gotik anlatısında söz ettiğimiz üzere bastırılan tarihin anksiyetesi bu duruma bir örnektir. İkinci olarak ise Freud üzerinden söz ettiğimiz bağlamda beden çürümesi ve bozulma olarak “korku” (*horror*) yazımlarını görmekteyiz.¹³² Bilhassa Freud’un da etkisi ile gözlemlediğimiz bilinçdışı avlanma durumu, Gotik edebiyat ile sosyal ve tarihsel ikilemlerin avlanması üzerine kurulmuş ve karakterler üzerinden imgelemleri yaratılmıştır. Bu durumu Leslie Fiedler’in Gotik edebiyatı Batı dünyasının karanlığa ve deliliğe açılan kapısı olarak nitelendirmesindeki tarihsel ve kültürel arka plan ile görebilmekteyiz.¹³³

Tarihsel dinamizm ile oluşan yeni Batı kimliği, karşıt kültür bağlamında “öteki”yi Gotik edebiyat içerisinde sosyal açıdan bir günah keçisi olarak tanımlamıştır. Bu durum eserlerde yarı ölü, yarı organik ve yaratık imgelemleri ile sağlanmıştır. Dolayısıyla buradaki “öteki”, kültürel açıdan biz ve biz olmayanın farkı ile ortaya çıkmıştır ve yabancı olan, gerçek olmayan, eski ya da grotesk olarak tanımlanmıştır. Kültürel karşıtlıkların psikolojik temellemelerinden ötürü geride bırakılan tarihi ve sosyal çatışmayı anlatarak Gotik edebiyat, Freud’un etkisinde psikolojik karşıtlıkların imgelemlerine dönüşmüştür. Bilhassa tarihin anksiyetesinin korkuları bastırmak üzerine evrildiğini görmekteyiz.

Kültürel açıdan bilinmezliği ve yarattığı anksiyete ile temellendirilen Gotik edebiyat, bilinmedik formlar ve insanların baskıladığı şeylerin toplumu ve kültürü şekillendirmesi bağlamında “tekinsizlik” (*uncanny*) terimi ile ortak zemine oturtulmuştur.¹³⁴ Buradaki temellendirme “öteki” nin sosyal bağlamda sınır dışı edilmesi anlamına gelen “iğrenme” (*abjection*) durumudur. Dolayısıyla gelişmekte olan orta sınıfın kültürel ve sosyal zıtlıklarını “tekinsizlik” üzerinde hayalet veya canavarı bir imgelem ile bilinmeyen,

¹³² Hogle, 3.

¹³³ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Dalkey Archive Press, New York, 1966, p. 129.

¹³⁴ Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Columbia University Press, 1982, p. 48.

ötekileştirilenin yarattığı sosyal anksiyete olduğunu söyleyebilmekteyiz. Çalışmamızın ilk bölümünde Viktorya dönem anlatısında sözünü ettiğimiz üzere, buradaki anksiyete Gotik anlatının en temel zıtlıklarından biri olan eril ve dişil konumlandırma üzerinde olmuştur. Batı kültürünün politik bir tepkime olarak gelişim gösterdiğini söylememizin üzerine aslında dinamik yapısında birçok zıtlığı beraberinde taşıdığını görmekteyiz. Bu bağlamda Gotik edebiyat sosyal devrimleri ve tepkimelerini içermektedir. Cinsellik, ırk, sınıfsallık, kolonize eden ve edilen, normal ve normal olmayanın psikolojik incelemesini yapmaktadır. Bu inceleme Batı dünyası temelli olup, “ben” öznesinin yaşadığı anksiyeteyi baz almaktadır.

“Ben” öznesinin “öteki”den duyduğu korkudan ötürü çözülmesi ve ölümcül “öteki”lerin yaratılması Edmund Burke tarafından “yüce” (*süblime*) olarak tanımlanmıştır.¹³⁵ Bu noktada bir kimlik oluşumu ve aynı zamanda yıkımını gözlemlediğimiz Gotik edebiyat, “yüce” ile güzel olanın güvenli bölge ihtilali ile *terror*, ölüm imgelemi ile *horror* yazım türünde birleşecektir. Burada oluşum içerisindeki kimlik, “öteki”nin sosyal yapılardan ayrılarak hayal gücü ile yıkımı getiren transgresyonudur.

1764 yılında Horace Walpole’un *The Castle of Otranto* adlı eseri ile tarihi Batı dünyası kimliğinin yıkılışını ve devrimin vahşete dönüşmesini gözlemlemekle birlikte Gotik edebiyatın içerdiği barbarik ve orta çağa ait olma durumunu söyleyebilmekteyiz.¹³⁶ Diğer yandan ise 18. ve 19. Yüzyılın kültürel değişimlerden kaynaklı olarak Gotik yazım türündeki geçişini görmekteyiz. Bu noktada Gotik edebiyat 19. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde tarihsel ve kültürel olanla birlikte psikoloji ve sosyal bağlamda bütün ikircikli yapıları da içinde barındırmıştır.

Edebi türlerin oluşumu geniş yerli ve yabancı kaynakçalara, estetik ve bilimsel temellendirmelere dayanır. İngiliz Gotik’i Avrupa’nın 18. Yüzyıl başı ve 19. Yüzyıl sonlarında duyduğu korkunun estetize edilmiş halidir. Almanya’da Gotik yazım türü üç temel türde yer edinmiştir: şövalye, haydutluk

¹³⁵ Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Printed for J. Dodsley, London, 1767.

¹³⁶ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Collier Books, New York, 1963.

ve terör yazımı.¹³⁷ Dolayısıyla 19. Yüzyıl Gotik yazımı, farklı şekillerde şekillenmeye başlamıştır. Gotik yazımın değişen formu Fransa’da ise monarşinin 1820 ve 1830’lardaki politik restorasyonundan kaynaklanan sosyal yapının değişimi ile olmuştur. Bu durum Fransız edebiyatında sansürlü eserler üretimine neden olmuştur. Dolayısıyla Fransız Gotik yazım tarzı her zamandan daha erotik bir yazımla şekillenmiştir. Oluşum içerisindeki Gotik edebiyat bu noktada İskoç ve İrlanda edebiyatı içerisinde İngiliz İmparatorluğunun zafer kutlamalarının ardından kahramanlık ve emperyalist fırsatçılık düşünceleri ile temellendirilmiştir. Bu nedenler yazım tarzı yerel ve yabancı olarak iki bölgeye ayrılmıştır. Yerel yazım geçmişten gelen yenilgileri anlatırken, yabancı yazım tarzı kurgulanan öteki bölgeyi anlatmıştır.

1830 yılı Viktoryen dönem ile İngiliz yazım tarzı söz ettiğimiz üzere tarihsel bir arka plana dayanmaktaydı. Bu nedenle Gotik kalelerde şövalyelerin çağdaş bir toplumda duruşunu görmekle birlikte “ulusal başarı” ve zaferi simgeleyen Viktoryen dönem kraliyeti temsil ederken sosyal gerçeklikten kopmuştur. Bu noktada İngiliz yazım tarzı ile Gotik edebiyatın temellenmeleri ayrılmış, Gotik yazım sosyal açıdan değişen İngiltere’de özgürleşen kadın kahramanları anlatmıştır. Kadın üzerine yapılan yazımlarda ilk olarak kadının politik konumu konu edinilmiştir. Bu yazım türü ile kadın üzerine yapılan ilk radikal değişim olarak Charlotte Bronte’nin *Jane Eyre* adlı eseri ile birinci kadın perspektifi yaratılmıştır.¹³⁸ Yazım tarzı içerisinde politik bir yer kazanan kadın, bilince ulaşmakla birlikte, yaratıcı ego; eril hegemonya ve bastırılan, dışı çatışması başlamıştır. Dolayısıyla Gotik yazım türü, sosyal açıdan öteki olanın, lanetli olanın yaratıcı gücü ile bastırılanı bilinç düzeyine çıkarma işlevi görmüştür. Bu farkındalık kadın için olumlu bir gelişme olsa da dönem eserlerinde sosyal uyanışın ve farkındalığın getirdiği ölüm teması yaygınlaşmıştır. Bu durumun en belirgin örneklerinden biri Charles Dickens’ın 1840 ve 1841 yılları arasında yayımlanan *The Old Curiosity Shop* adlı eserinde meleksi kadının, ölümden sonra geçmişinden kopmasıyla sosyal bir ilerleme anlamında “ben” öznesi oluşu gösterimidir. Böylelikle ölüm teması ile

¹³⁷ Hogle, 63.

¹³⁸ Charlotte Bronte, *Jane Eyre*, Penguin, Harmondsworth, 1974.

transandantal bir geçiş sağlanmış ve “hayalet” teması ile birleştirilmiştir.¹³⁹ Hayalet teması ile Avrupa folkloru etkisinde olan Gotik yazım türü vampirizme içkin bir tutum sergilerken, sosyal ve kültürel açıdan içeri-dışarı, hapis-özgürlük, beden-ruh ve ölüm-yaşam gibi zıtlıkları konu edinerek doğaüstü “gerçekler” konumuna getirilmiştir. Dolayısıyla Viktoryen dönem hayalet ve gerçeküstü anlayışının temalaştırıldığı, sosyal bağlamda karşıtlıklar içeren bilinç ve bilinçdışı yazım türüne dnşmştir.

İngiliz Gotik yazımının içerisinde popülerlik kazanan zıtlıklar ve motifler, Amerikan Gotik yazımı üzerinde hayaletlerin bulunduğu Gotik mimarisi ile etkisini göstermiştir. Tematik açıdan görülen benzerlik, İngiliz edebiyatının Gotik yazım türünde etkisini gösteren tarihsel arka plan olmuştur. Amerikan rüyasının ardındaki yaşayan geçmişin anksiyetesi ile tarihin irrasyonel iddialarından ötürü ölmemiş bir geçmiş ve garip bir güzellik Amerikan Gotik yazım tarzında patolojik bir semptom olarak temellendirilmiştir.¹⁴⁰ Dolayısıyla yazım tarzı “gerçek” olanın yarattığı anksiyete üzerine kurulmuştur. Tarihsel bir arka plan ile oluşturulan tema sosyal bağlamda “teki” ile ölümün transgresif geişliliğini sembolize ederek, korku ve histeri ile temellendirilmiştir. Aynı dönem içerisinde Sigmund Freud’un bastırılanın dönüşü üzerine yaptığı çalışmalarla Amerikan Gotik yazım tarzı “tekinsizlik”in canavarı dönüşünü, tanıdık ve bilinenin geri dönüşüne yöneltilmiştir. Bu bağlamda İngiliz Gotik yazımı ile benzerlik gösteren Amerikan Gotik’i, Amerika’nın ilk profesyonel yazarı olarak bilinen Charles Brockden Brown’un “The Transformation” adlı eseri ile ilk örneğini oluşturmuştur.¹⁴¹Eserini gerçek bir haber olan, bir çiftçinin duyduğu seslerden ötürü eşi ve dört çocuğunu öldürmesinden esinlenerek yazmıştır. Clara karakterinin geçmişten gelen hayaletler görmesi ile eserin kurgusunun temellendirildiğini görmekteyiz. Dolayısıyla tarihsel arka plan Brown ile hayalet motifinde birleşmiştir. Brown’un bu tarihsel kimlik yaratımı Gotik edebiyatın temelini atmıştır.

¹³⁹ Groom, 156.

¹⁴⁰ Fiedler, 135.

¹⁴¹ Hogle, 172.

Bu noktada Amerikan Gotik yazım türünde “gerçek” olan, “tekinsizlik” olarak geri dönmüştür. Buradaki “gerçek” tarihsel bir tonlama ile melankoli yaratmıştır ve Freudian bağlamda kaybedilen obje ile çözilemeyen probleminden ortaya çıkmıştır. Ego tamiri için bilinçaltında ölü olanın tekrar uyandırılması gerekliliği üzerine bir mantığı, Brown’un tarihsel tonu ile Amerikalı yazarların tarihi baştan yazma girişiminde görülmüştür. Buradaki patolojik durum ise hayalet motifi ile kişileştirme biçiminde ön plana çıkmıştır. “Öteki”nin bir yansıması olan hayalet motifini Nathaniel Hawthorne’un *The Scarlet Letter* adlı eserinde Hester Prynne karakterinin gerçek dünya ile tarafsız bölge arasında, gerçek ve hayalin buluşabileceği ve her birinin diğerinin doğasıyla iç içe geçtiği periler diyarı olarak adlandırdığı arayış ile görebilmekteyiz.¹⁴² Dolayısıyla Hawthorne ile birlikte geçmişte kadınlara yapılan haksızlıklarda erilliğin üstlendiği patriarkal görevinin yükümlülüğünün etkisini göstermiş oldu. Burada kadın, “gerçek” olanın arayışındaki “öteki” pozisyonunda hayaletler ile kaynaştırıldı. “Gerçek” olan kültürel bir tanımla oluşturulan kimlik anlamıyla temellendirilmiştir.

Edgar Allan Poe ve Gotik edebiyat üzerine öncelikle inceleyeceğimiz motif mekan olacaktır. Buradaki motifleri ise taşıdığı yapı dolayısıyla Gotik edebiyatın karşıtlıkları üzerinden değerlendireceğiz. Bu karşıtlıklar dönemin obsesif bir şekilde cinsellik ve öteki kavramlarının üzerinde durmasından ötürü kadın üzerinden olacaktır. Ötekini yaratmak için mutlak benliğin tanımının yapıldığı Batı kültürü aynı zamanda bilinmeyeni bilinir kılan güvenli gözün kendisidir. Buradaki güvenli bölgenin ihlali öteki olan kadındır. Poe ise bu durumun edebi yansımasını ve ikircililiği *Philosophy of Composition*’da şu şekilde belirtmiştir:

...kendime sordum: "Bütün melankolik konular arasında, insanlığın evrensel anlayışına göre en melankolik olanı hangisidir?" Ölüm, bariz cevaptı. "Peki," dedim, "bu konuların en melankolisi, en şiirsel mi?" Daha önce uzun uzadıya açıkladığım şeyden, buradaki yanıt da açıktır: "Güzelliğe en yakın olduğu zaman: o zaman güzel

¹⁴² Nathaniel Hawthorne, *Novels*, ed. Millicent Bell, New York, Library of America, New York, 1983.

bir kadının ölümü, tartışmasız dünyadaki en şiirsel konudur ve eşit olarak Böyle bir konu için en uygun dudaklar, yaşlı bir sevgilinin dudaklarıdır."¹⁴³

Edgar Allan Poe ve Gotik unsurları inceleyeceğimiz çalışmamızın daha önce söz ettiğimiz *femme fatale* 'in ihlali burada Poe'nun güzel bir kadının ölümü ile birleşecektir. Bu noktada mitolojik, folklorik ve romantik dönem kadın yansımalarını Poe'nun *Berenice*, *Ligeia* ve *Morella* adlı kısa hikayeleri üzerinden Gotik edebiyatın içerisinde çöküşün bir yansıması, bir diğer yandan ise yüce ve demonik olmalarından söz edeceğiz. Dolayısıyla kadın yansımalarını batılı kültürün katarsis sınır dışı etmesi ile yeniden canlanan *femme fatale* olarak Gotik edebiyatın önemli bir unsuru olan mekan olarak değerlendireceğiz.

Toplumsal endişelerin karanlık yüzü olarak Gotik edebiyat rasyonaliteden kopuşu beden ve akıl ile yalnız kalma olarak Poe tarafından yansıtılmıştır.¹⁴⁴ Dolayısıyla 19. Yüzyıl Avrupa'sının öteki kavramı burada sosyal aidiyet eksikliğinin kadın üzerindeki etkisi ile oluşan modern dönem öncesi korkuların bir yansımasıdır. Poe bu durumu rasyonaliteden kopan toplumun korkuları olarak eserlerinde yer edindirmiştir. Toplumun akılcılığı yitirmesiyle insanın yalnızca akıl ve beden ile kalmasının bir sonucu olarak Poe eserlerinde beden ve aklın birbiri üzerindeki etkisini fetişize edilen Gotik bedenler üzerinde irrasyonel bir biçimde sunar. ¹⁴⁵ Fransız filozof Jean-Luc Nancy'nin belirttiği üzere mitolojinin bir yansıması olarak ölü bedenlerin yansıması, erilliğin toplumsal cinsiyetin inşasını ararken fetişize edilmeye çalışılan kadın bedeninin karşısındaki başarısızlıklarını görmekteyiz. Dolayısıyla beden ile toplumsal cinsiyet yapılarının nasıl somutlaştırıldığını, ihlal edildiğini, tersine çevrildiğini ve hatta yüceltildiğini görebilmekteyiz.

¹⁴³ Edgar Allan Poe, **The Philosophy of Composition, Critical Theory**, University of Illinois Press, Chicago, 2009 s. 60.

¹⁴⁴ Mikhail Bakhtin, **Karnavaldan Romana**, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2001, s. 24.

¹⁴⁵ Jean-Luc Nancy, **The Inoperative Community**, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, s. 50.

2.1.1. BERENICE

Edgar Allan Poe ile toplumsal endişelerin karanlık yüzü olarak nitelendirilen, dönem edebi saplantısı olan kadın, ilk olarak *Berenice*'de anlatıcı ve kuzeni Egæus tarafından bir rahatsızlık derecesinde anlatılmaktadır. “Ya geçmişte kalmış mutlulukların anısı bugünün acısıdır, ya da var olan ızdıraplar kökenlerini var olmuş olabilecek esrikliklerden alırlar.”¹⁴⁶ Anlatıcının çektiği acının geçmişten geldiğini ve hatta atalarından kaldığını görmekteyiz:

*Yine de bu topraklarda bana atalarımın kalan kasvetli, gri malikanelerden daha eski ve görkemli kuleler yoktur. Soyumuza önsezililer soyu denmiştir; ve pek çok dikkat çekici ayrıntıda- aile konağının yapısında- ana salonun fresklerinde- yatak odalarının goblenlerinde- silah deposundaki bazı payandaların oymalarında- ama özellikle de antika tabloları - kütüphanenin inşa tarzında - ve son olarak da, kütüphanedeki tuhaf kitaplarda bu inancı haklı kılacak gereğinden fazla kanıt var.*¹⁴⁷

Soylu bir aileden gelen Egæus, ona miras kalan büyük bir malikane ve içerisindeki gotik mimarisinden söz etmekle birlikte, silah deposu ve kitaplıktan söz etmektedir. Güvenli bölge olarak nitelendirdiğimiz ev, bir mekan bağlamında yüzyılı aşkın süredir ataları tarafından korunaklı bir barınak şeklinde yansıtılmaktadır. Kitaplar ve silahları, rasyonel aklın araçları olarak yorumlayabilmekteyiz. Dolayısıyla kültür inşasının rasyonel gözü olan erillik, bir hakimiyet alanı oluşturmuştur. O halde dişiliğin rolünü yorumlamakla birlikte, toplumsal yansımasını da görmüş olacağız. Egæus'un sözleriyle “Annem burada öldü. Ben burada doğdum. Ama daha önce yaşamadığımı, ruhun daha önce var olmadığını söylemek boş konuşmaktan başka bir şey olmaz. Bunu red mi ediyorsunuz?” dişiliğin sembolik açıdan ölümünü görmekteyiz. Bir babadan söz edilmez eserde. Bunun nedeni babalık kavramı kültüre ait bir yansıma olmasından ötürü asla ölmemiştir. Egæus da tam olarak bu mirasın veliahdıdır. O halde Egæus'un taşıdığı mirasın ne olduğunu bilmemiz gerekmektedir. Egæus'un doğumunu ve çocukluğunu anlattığı paragrafta melankoliyi görebilmekteyiz:

O odada doğdum. Böylece yokluk gibi görünen, ama yokluk olmayan o uzun geceden uyanıp kendimi bir anda bir periler ülkesinde- bir imgelem sarayında- keşişçe

¹⁴⁶ Edgar Allan Poe, **Bütün Hikayeleri**, çev. Öznur Özkaya, Ren Kitap, Özel Basım, İstanbul, 2020, s. 15.

¹⁴⁷ Poe, s. 16.

düşüncelerin ve alimliğin vahşi topraklarında bulduğumda - etrafıma şaşkın ve hevesli gözlerle bakmam - çocukluğumu kitaplarla geçirmem, gençliğimi hayallerle çarçur etmem tuhaf değil; ama yıllar geçtikçe ve erkekliğin öğle vakti beni atalarımın konağında durağan halde bulduğunda yaşamımın pınarlarına çöken durgunluk tuhaftır -şaşırtıcıdır-, en sıradan düşüncemin bile tamamen tersine dönüvermesi şaşırtıcıdır. Dünyanın gerçekleri bana hayaller, sadece hayaller gibi geliyordu. Düşler ülkesinin çılgınca fikirleriye gündelik varoluşumun malzemesine değil, tamamen ve yalnızca o varoluşun kendisine dönüşmüştür¹⁴⁸

Doğumundan hemen sonra kendisini büyük bir akılcılığın vahşi topraklarında bulduğunu söyleyen karakter, oldukça hayalci bir karakteri olduğunu söyler. Akılcı atalarının hakimiyeti altında büyüyen Egæus, hiçbir zaman olan biteni anlamamasıyla birlikte, asıl gerçekliğin hayaller olduğunu söylemektedir. O halde rasyonellik ya da akılcılık olarak sembolize ettiğimiz eril hegemonya, Egæus ile çöküşe geçmektedir. Başka bir deyimle de Egæus eril hegemonya altında ezilmektedir. Hiyerarşik yapıda ezilmesini aslında fetişize edilen kadına dönüştüğünü, bir kadın ile büyütülmüş olması ile bağdaştırabilmekteyiz.

Burada söz ettiğimiz hiyerarşi en üst tabakadan aşağıya doğru ataları, Egæus ve Berenice şeklindedir. Bu nedenle olmalıdır ki Egæus kültür ile mücadele ederken Berenice hayal dünyalarında gezinmektedir. Bu durum rasyonelitenin içerisinde güçlü kalamayan bir erilin çöküşünü, bir nevi bir kadına, Berenice'e dönüşünü göstermektedir. Bu nedenden ötürü kendisi rasyonelliğin içerisindeyken acı çekmiş ancak öteki konumundaki kadın, Berenice çoktan kültürden dışarı itilerek hiçbir sorumluluğa tabi tutulmamıştır. Bu noktada kadınlığın ötekileştirilmesini görmekteyiz. Kültür inşasının kurulduğu malikanede Berenice ölümcül bir hastalığa yakalanmıştır. Bir beden olarak Berenice ölmektedir. Edgar Allan Poe'nun mekanın bir yansıması olarak kadın bedenini kullanması üzerine yaptığımız yorum burada kendini göstermektedir. Çöküş içerisinde olan bedendir. Egæus'un sözlerinden yola çıkarak beden belirsiz, tanısı olmayan bir hastalıktan ötürü şeklinin bile

¹⁴⁸ Poe, s. 17.

çarpıtıldığı Mikhail Bakhtin vari grotesk bir mekandır.¹⁴⁹ Berenice’in hastalığının tanımı üzerine kendi hastalığını açıklayan Egæus bir anda kendi obsesif hastalığının tanımını şu şekilde yapmaktadır:

...bir yaz gününün çoğunugoblenin ya da kapının üstüne yan düşen tuhaf bir gölgeye odaklanarak geçirmek; bütün gece bir lambanın düzgün alevini ya da bir ateşin korlarını seyretmek; günlerin tamamını bir çiçeğin tatlı kokusu üstüne hülyalara dalarak geçirmek; sıradan bir sözcüğü, o ses nihayet sürekli yinelenme sonucunda zihne hiçbir anlam ifade etmez hale gelene dek tekrarlamak; bedeni uzun süre ve ısrarla hareketsiz bırakarak her türlü hareket ve fiziksel varoluş duyumunu kaybetmek; -zihinsel yetilerimin durumunun yol açtığı en sık rastlanan ve en az tehlikeli garip davranışlardan birkaçı bunlardı işte¹⁵⁰

Anlatıcımız, Berenice’e atfedilen tanımsız hastalığının, düşünme biçimindeki rahatsızlığına neden olduğundan söz etmektedir. Bu noktada kültürün dışına itilen Berenice’in anlatısındaki en belirgin tanımsızlığı görmekteyiz. Tanımlanamayan hastalık ve dişlerin bir araya geldiği bir imgelem, sözünü ettiğimiz üzere Lamia ve Siren benzetmelerine birer ayna tutmaktadır. Siren ve Lamia mitlerinde ortak paydada sözünü ettiğimiz unsurlar karakterlerin farklı hikayelerde biçimlerinin bozulma durumudur. Güzel bir kadından lanetlenerek kültür üzerinde korku salan birer yaratık konumuna düşmeleri ile görülmektedirler. Berenice, anlatıcımızın düşünce biçimini bozan bir tehlike konumundadır. Bu bozukluk Berenice’in dişleri ile bir anlatıma tabi tutulmuştur. Kültür ve köklerine gitme imgeleminden söz ettiğimiz dişler burada Freud anlatısıyla birer fetiş nesnesi konumuna gelmeleriyle birlikte kültürel kökleri temsilen *vagina dentata* konumundadır ve anlatıcının egosunu yıkan “gerçeklik” (*real*)’in kendisidir.¹⁵¹ Dolayısıyla mitler içerisinde *femme fatale* olarak imgelenen kadın figürü Berenice ile kültürü tehdit eden biçimsiz bir mitolojik unsura dönüşmüştür. Burada “gerçeklik” olanın ortaya çıkması sözünü ettiğimiz *vagina dentata*’nın geri

¹⁴⁹ Bakhtin, Mikhail, **Karnavaldan Romana**, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2001, ss. 24-25.

¹⁵⁰ Poe, s. 18.

¹⁵¹ Hogle, 184.

dönüşüdür. Bastırılan kadının femme fatale dönüşü ise “tekinsizlik” biçiminde bir korku uyandırmaktadır.

Bilhassa düşünme biçimini bozan rahatsızlığı ile Egæus’un rasyonaliteden kopuşunu görmekteyiz. Poe’nun anlatımıyla söz ettiğimiz akıl ve beden ile baş başa kalma durumu olarak rasyonaliteden kopuş, Egæus’un hastalığından kaynaklanmaktadır.¹⁵² O halde Egæus’un hastalığı onu rasyonaliteden, dolayısıyla kültürden ve erillikten sınır dışı etmiştir. Berenice’in hastalığı ile anlatımın yapıldığı eserde, kadının konumunu Asphodel çiçeği benzetmesiyle görebilmekteyiz.¹⁵³ Antik Yunan’da ölüm çiçeği olarak bilinen Asphodel, Hades’in Persephone’yi kaçırmak için dünyayı ikiye ayırmasına neden olan çiçektir. Tıpkı Persephone gibi Berenice’de burada Egæus için demonik tarafa geçişin işaretidir.

Hastalığından ötürü Berenice’in dişlerini saplantılı bir şekilde düşünmeye başlayan Egæus, tam olarak dişleri betimlediği sırada bir arzu nesnesi oluşturduğunu şu şekilde dile getirmektedir:

*Mad'selle Salle hakkında ne güzel söylemişler "que tous ses pas etaient des sentiments" diye. Ben de Berenice hakkında daha ciddi bir şekilde que toutes ses dents etaient des idees'e inanyordum. Des idees! - Ah, işte beni mahveden budalaca düşünce! Des idees! - Ah, onları işte bu yüzden öylesine çılgınca arzuluyordum! Huzuru, akli ancak onlara sahip olmakla geri kazanabileceğimi hissediyordum.*¹⁵⁴

Dişler Egæus’un arzuladığı tek şey haline gelmiştir. Buradaki dişlerin sembolik bir açıdan fikir olduğunu görmekteyiz. Egæus sağlığına geri kavuşmasının yolu olarak dişlere olan arzusunu açıklarken, yeniden kazanacağını söylemektedir. Eserin en başında doğumu sırasında ölen annesinden söz eden Egæus çok şanslı olduğunu söylediği bir kütüphanenin içerisinde doğmuştur.¹⁵⁵ Bu durumu kendi kontrolünü yeniden kazanma ve entelektüel, duygusal ve fiziksel olarak erkek egemenliğini iddia etme girişimini temsil etmek olarak tanımlayabilmekteyiz. Kültür inşası olarak gördüğümüz Egæus rasyonel olana bağlılığını kazanmaya çalışmaktadır.

¹⁵² Bakhtin, s.25.

¹⁵³ Poe, s. 19.

¹⁵⁴ Poe, s. 21.

¹⁵⁵ Poe, s. 15.

Berenice'in dişleri ise fikrin sembolik bir yansımasıdır. Dolayısıyla Egæus burada Berenice'i güvenli bölgeye dönmenin bir anahtarı olarak görmektedir. Korkunç bir çılgınlıkla Egæus kendine gelir:

*Gecenin sessizliğim bozan vahşi bir çılgınlıktan bahsediyordu- ev halkının bir araya toplanmasından- sesin geldiği yönde yapılan bir aramadan; - ve sonra bana açılmış bir mezardan fısıltıyla bahsederken ses tonu ürktütücü bir netlik kazandı - bir kefeneye sarılı, kanlar içindeki, ama hâlâ nefes alan, kalbi hâlâ atan, hâlâ yaşayan birinden bahsederken!*¹⁵⁶

Berenice mezarındadır ancak ölü değildir. Ağzı kanlar içinde kalbi hala atan folklorik bir vampir misali canlıdır. Çalışmamızın ilk bölümünde söz ettiğimiz ölümünün ardından toplumda bir salgın gibi yayılan hastalığı ile korku salan, mezarı açıldığında ise hala canlılık belirtileri besleyen vampir folklorlerinde olduğu gibi Berenice 'de dirilmiştir. Burada bütün bir kültür olarak gördüğümüz, güvenli bölge olan ev ve içerisinde yaşayan bütün bir toplum mezarlığın başındadır. Folklorik vampirlerden söz ettiğimiz bölümde bütün bir toplumun işleyişini durdurmalarından söz etmiştik. Dolayısıyla vampirizm motifi ile *femme fatale* kadın geri dönmüştür. Onun geri dönüşü ile kütüphanede uyanan Egæus'un şu sözlerini işitmekteyiz:

*Giysilerime işaret etti — çamur ve pıhtılaşmış kanla kaplıydılar. Konuşmadım ve usulcacık elimden tuttu;- elim tırnak izleriyle kaplıydı. Dikkatimi duvara dayalı bir nesneye yöneltti;- dakikalarca onu aradım; - bir kürekte bu. Bir çılgınlıkla masaya atılıp üstündeki kutuyu kaptım. Ama onu açamıyordum bir türlü; titreyen ellerimin arasından kayıp yere düşerek büyük bir gürültüyle paramparça oldu ve içinden çıkan bazı dişçilik aletleri takırdayarak yerde yuvarlandı. Bunların arasında döşemeye saçılan otuz iki küçük, beyaz ve kemiğe benzeyen nesne de vardı.*¹⁵⁷

Egæus yeniden kütüphanede uyanır ve bu tam olarak maddesel olarak görebileceğimiz tek unsur olan dişlerin ona geri dönmesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla Egæus annesinin ölümü ile kütüphanede doğması durumunun aynısını hikayenin sonunda görmekteyiz. Egæus rasyonelliğe, maddeciliğin tek örneği olan dişleri ele geçirerek ulaşmış ve bunu kadını güvenli bölgenin

¹⁵⁶ Poe, s. 23.

¹⁵⁷ Poe, s. 23.

dışında bırakarak, bir nevi katarsis sınır dışı ile bir öteki konumuna yerleştirerek yapmıştır.

Berenice'in kültürden sınır dışı edilmesinin mitolojik bir imgelem ile yapıldığını görmekteyiz. Kültürel insanın dejenere oluşunu temsil eden kadın toprak, rahim, doğum ve ölümü temsil etmektedir.¹⁵⁸ Berenice'in ölümü bedenın yeniden temsili ile canlanacaktır ki bu da öznenin yalnızca fiziksel cezalandırılması anlamına gelmektedir. Dirilme eylemi ile yeniden öznenin inşa edilmesi, narsizmi yaralanan ötekinin yeni bir kimliğe ulaşmasıdır. Bu bağlamda Berenice, temsil edilen konumundan ayrılarak, oluşturduğu yeni benlik ile kendini temsil eden konumuna dönüşmektedir. Yeni bir kimlik ile bedeni ve öznesi ayrılan karakterimiz aslında eşikte kalan kadın imgelemi yaratmaktadır. Fiziksel olarak kültürü temsil eden evin dışında bulunan Berenice, anlatıcımızın gerçekliğe dönmesi ile düşünsel olarak yeniden kültürün içerisine sızmıştır. Rasyonel dünyanın kurguladığı kültürün dejenere oluşu Berenice'in yeni kimliği ile sızması sonucu gerçekleşmektedir.

Berenice'in hayatta olmasını *femme fatale* olmasının yanı sıra modernite öncesi dönemin doğayı kontrol altına alma çabasının, yabancılaşmış kültürün yabancılaşmış karakterleri haline dönüşmesinin bir alımlaması olarak kabul edilebilir. ¹⁵⁹ Poe'nun karakterlerinde gördüğümüz ve göreceğimiz üzere dönemin maddeciliğinin ve doğa çatışmasının, dolayısıyla fiziksel olanın bedensel olanla çatışması üzerinedir. Bu çatışmadan Poe *Philosophy of Composition*'da kitle kültürü eleştirisi şeklinde söz etmektedir¹⁶⁰. Burada beden rasyonel dünyanın akıl ile arasındaki sınırdır.

Rasyonel aklın tanımlamasıyla kimliği anlatılan Berenice, biçimsizliği ve hastalıklı anlatımından ötürü korku salan bir yaratık vari mitik bir anlatıma tabi tutulmuştur. Anlatıcının doğumundan bu yana içerisinde bulunduğu mekan askeri ve kültürel bir geçmişe sahip olan tarihin kendisidir. Dolayısıyla burada Berenice'in kimliğinin de tarihi ve kültürel bir kimlik olduğunu

¹⁵⁸ Bronfen, 65.

¹⁵⁹ Shear, Walter, **Poe's Fiction: The Hypnotic Magic of the Senses**, Midwest Quarterly, Pittsburg State University, 2006, ss. 276-289.

¹⁶⁰ Edgar Allan Poe, **The Philosophy of Composition, Critical Theory**, University of Illinois Press, Chicago, 2009 s. 61.

söylemekteyiz. Fiziksel bağlamda evin kültüre kapatılmış olan Berenice, Lamia'nın lanetlenip mağaraya kapatılmasının ardından korku uyandıran bir *femme fatale*'e dönüşümünün eşliğidir:

*Berenice'le ben kuzendik ve atalarımın malikanesinde birlikte büyüdük. Ama yetişme tarzımız farklıydı- ben sağlıklı, kederliydim- o çevik, zarif ve enerji doluydu; o tepelerde gezinirdi- ben revaklı avluda kitaplarımı gömülürdüm- ben kendi kalbimin içinde yaşırdım ve bedensel- ruhsal açıdan en yoğun, acı verici, derin düşüncelerin bağımlısıydım - o yaşamda yolundaki gölgeleri ya da kuzgun kanatlı saatlerin sessiz uçuşunu hiç düşünmeden gezinirdi.*¹⁶¹

Anlatıcımız Berenice için Sirenlerin erkeklerin kemiklerinden yarattıkları tepede kanatlı birer kuş olarak bekleyen imgelemine bir yansıma tuttuğunu görmekteyiz. Bütün canlılığı ve güzelliği ile mitolojik bir yansıma sunmaktadır. Henüz sağlıklı olarak atfedilen Berenice, evin dışındaki gerçeklikte yaşamaktadır. Anlatıcımızın obsesif düşünce biçiminin aksine, Berenice hem fiziksel hem de ruhsal açıdan oldukça sağlıklı bir anlatıma tabi tutulmuştur. Bu durum aniden gelen hastalığı ile biçimsizliğe dönüşecektir:

*Ve sonra- sonra her şey gizeme ve dehşete dönüşüyor ve de anlatılmaması gereken bir öyküye. Hastalık- ölümcül bir hastalık- bedeni üstüne samyeli gibi çöktü ve değişim ruhu gözlerimin önünde onu pençesine aldı, zihnine, alışkanlıklarına nüfuz etti, son derece girift ve korkunç bir şekilde, bedeninin şeklini bile çarpıttı! Ne yazık! Yok edici gelip gitti. Ya kurban- neredeydi? Onu tanı mıyordum- ya da en azından Berenice olarak tanı mıyordum. O ölümcül ve şiddetli hastalığın getirdiği- kuzenimin ahlaki ve fiziksel varlığını öylesine korkunç ve temel bir şekilde değiştiren yan hastalıkların en rahatsız edici ve inatçı olanı sık sık bir transla son bulan bir tür saraydı.*¹⁶²

Bir trans durumu olarak anlatılan hastalık Berenice'in ölümüne neden olacaktır. Bir önceki paragrafta sözünü ettiğimiz güzelliğinden eser kalmayan Berenice artık hem fiziksel hem de ahlaki açıdan korku duyulan durumuna gelmiştir. Anlatıcımızın zihnini ele geçiren hastalık, obsesyonunu daha fazla tetiklemektedir. Dolayısıyla eril kültür olarak tanımladığımız anlatıcı, Berenice'in hastalanması ile korku duymaya başlamıştır. Hastalık tanımını yapan anlatıcımız aslında Berenice'in kimlik değişiminin başladığını anlatmaktadır. Bu durumu iki farklı açıyla ele alabilmekteyiz. İlk olarak

¹⁶¹ Poe, s. 17.

¹⁶² Poe, s. 17.

lanetlendikten sonra korku salan su yaratığına (ondine) dönüşen Siren benzerliği ile bir *femme fatale* olarak korku salmaktadır. Berenice lanetlenen Siren'in avcıya dönüşmüş bir formu olarak anlatıcımızın aklını ele geçirmektedir. Bir dönüşüm ile birleştirdiğimiz Sirenlerin bedenlerinin formunun değişimini anlatıcımızın sözleri ile Berenice'de hastalığın bozduğu fiziksel değişimler ile görebilmekteyiz. Dönüşüm ile *femme fatale* oluşumun bir diğer örneği olarak tanımladığımız Lamia'nın tanımının yapıldığını anlatıcımız şu sözlerle belirtmektedir:

*Gözleri cansız ve sönüktü, gözbebekleri görünmüyordu ve o camsı bakışları karşısında elimde olmadan koltuğumda büzülüp, incecik olmuş dudaklarını incelemeye başladım. Ayrıldılar; ve tuhaf bir anlam taşıyan bir gülümsemeyle, değişmiş Berenice'in dişleri kendilerini yavaşça bana sergiledi. Tanrım, keşke onları hiç görmeseydim, ya da gördükten sonra ölseydim!*¹⁶³

Lanetlenmesinin ile dönüşüm yaşayan Lamia'nın doğan çocuklarını yediğinden söz etmiştik. Berenice dönüşümünün ardından dişlerinin canlılık ile betimlenmesi bu duruma örnek göstermektedir. Kültürün mirası olarak değerlendirdiğimiz anlatıcımız dişleri gördükten sonra ölüm arzusundan bahsetmiştir. Dolayısıyla lanetlenmesi ile kültürün mirası olan eril hegemonyanın Lamia'dan duyduğu korkunun bir yansımasını görmekteyiz. Kadın kimliğinin kökleri ile temellendirdiğimiz dişler burada Lamia'nın dişleri olarak korku salan konumundadır. Eril hegemonyanın oluşturduğu kadın kimliğinin tarihsel ve kültürel oluşundan ötürü dişlerini söken anlatıcımız burada Berenice'in dönüşüm ile Lamia'ya evrilmesinin bir sonucunu görmektedir. Bu nedenle ölümünün ardından tutulan yas teması ile bedeninin korunması sağlanmıştır. Korunan beden dişler ile yeni kimliğine ulaşmaktadır. Bu kimlik, öncelikle ruhsal açıdan eril hegemonyanın evinin dışında kalan Berenice'in fiziksel olarak da oradan çıkışıdır. Anlatıcımızın takıntılı düşünme biçimi ile her iki mekanda da bulunan Berenice bir eşik işlevi görerek yeni kadın kimliğini oluşturmuştur.

Bir diğer yandan Berenice'in yas tutma teması ile ölümünün hemen ardından geri canlanmasını folklorik vampir hikayeleri ile

¹⁶³ Poe, s. 20.

temellendirebilmekteyiz. Ölümü ile toplumda aksaklıklara neden olan folklorik vampir burada Berenice ile canlanmaktadır. Lanetlenen Lamia olarak tasvir ettiğimiz Berenice, sivri dişleri ile bir vampir olarak geri dönmektedir. Doğumu ile saldıgı korkunun bir diğeri temellemesini de cansız ve sönük gözlerinde görmekteyiz. Lamia'nın uyuyamama ile lanetlenmesinden söz ettiğimiz üzere, buradaki cansız ve sönük gözler mitolojik bir yansıma ile, romantik dönem vampir motifine denk düşmektedir.

Daha önce sözünü ettiğimiz vampir Plogojowitz'in benzeri bir şekilde ani ölüm ile vampire dönüşmesinin ardından korku duyulan ve "tekinsizlik" olarak tanımladığımız romantik vampirin oluşumunu görmekteyiz. Anlatıcımızın kültürü temsilen Berenice'i evin dışına konumlandırması ile "tekinsizliği" bir "öteki" konumuna getirmiştir. Bu nedenle korku salan Lamia burada beden ve akıl olarak ayrıştırılarak rasyonaliteden koparılan vampir motifine dönüştürülmüştür. Bu dönüşüm bedenin korunması ile yeni kimliğine ulaşan kadın ile gerçekleşmiştir. Dolayısıyla beden fetişize edilemeyen kadının bir eşik olarak dönüşümüdür. Böylece kültür için hastalık olarak atfedilen kadın, dejenere toplumu temsilen bir vampir olarak geri dönmüştür.

Kadın, kimliğinin yok edilmesinin ardından kendi doğasına dönecektir. Kendi doğasına dönmesi eylemi oluşturduğu yeni kimlik ile gerçekleşmektedir. Kimlik Berenice'in dişleri ile köklere bağlanmıştır ve bu nedenle anlatıcımızın obsesyonu dişlerin sökülme isteğinden anlaşılmaktadır. Kültür içerisinde hastalıklı bir konuma gelen Berenice dişlerinin sökülmesi ile kimliğinden koparılmaya çalışılsa da bu durum rasyonel aklın yitimi esnasında gerçekleşmektedir. Öznenin narsizminin yıkımının düşlenmesi bastırılana duyulan korkudan meydana gelmektedir. Yıkım fiziksel bağlamda sembolize edilerek nesnel mesafenin yitimine neden olmuştur. Bu nedenle "gerçeklik" olanın ortaya çıkışını görmekteyiz. Anlatıcımızın gerçekliğe dönüşü ile gösterilen bu durum büyük bir korku ile karşılanmıştır. Öznenin yitiminin gerçekleşmemesi burada kendini temsil eden yeni kadının *femme fatale* dönüşü ile görülmektedir. Bu durum öznenin kendini temsilen oluşturduğu yeni kimliktir.

2.1.2. LIGEIA

Edgar Allan Poe'nun akılcı eril kültürün sınırını çizdiği bir diğer karakteri Ligeia olmuştur. Etrafındaki kültür tarafından çevrelenen ve sömürülen iki kadının ölümünü görürüz. Tıpkı Berenice gibi ailesinden söz edilmeyen Ligeia da anlatıcının sözleri ile nereden geldiği belli olmayan, kimliği olmayan bir kadın bedenidir:

*Leydi Ligeia ile nasıl, hattâ tam olarak nerede tanıştığımı kesinlikle hatırlayamıyorum. Aradan çok yıllar geçti ve çektiğim acılar hafızamı köreltti. Veya belki de şimdi bunları anımsayamamamın sebebi sevgilimin kişiliğinin, engin bilgisinin, eşsiz ama sakın güzelliğinin, kısık sesli, ahenkli konuşmasındaki heyecan verici ve büyüleyici fesahatin kalbime son derece düzenli ve gizli adımlarla, fark edilmeyecek ve bilinmeyecek şekilde girmiş olması.*¹⁶⁴

Burada anlatıcımızın varoluşunu bir nedensellik ile açıklayamadığı Ligeia'nın tanımı yapılmaktadır. Entelektüel bir tanımın ardından mistik bir hava büründüğünü gözlemlemekteyiz. Kadın tanımının bilgi ile tanımlanmasının yanı sıra anlatıcımız için ahenkli sesi önem kazanmaktadır. Ligeia güzelliği ve sesi ile bilinemez bir şekilde anlatıcımıza nüfuz etmektedir. Bram Dijkstra'nın söylemi üzerine, Dante Gabriel Rossetti'nin *Aspecta Medusa* adlı şiirinde kadının mistik oluşu egosunun uyumasından, bilgiye ulaşmaktan kaynaklı olmakla birlikte eğer aksi bir durum yaşanırsa baştan çıkarıcılığın bir formu olarak Lamia'ya dönüşecektir.¹⁶⁵ Dolayısıyla entelektüel Ligeia'nın baştan çıkarıcılığı ile bir Lamia'ya dönüştüğünü söylemekteyiz.

*Ama yüz hatları putperestlerin eserlerine bakarak tapmayı sehven öğrendiğimiz o klasik tarzdan değildi. "Orantısında bir tuhaflik taşımayan, " der Bacon, Lord Verulam, güzelliğin tüm genel biçimlerinden ve türlerinden bahsederken haklı olarak, "mükemmel bir güzellik yoktur." Yine de Ligeia'nın yüz hatlarının klasik bir biçimliliğe sahip olmadığını görsem de- güzelliğinin gerçekten "mükemmel" olduğunu, ona egemen olan bir "tuhaflik"ın bulunduğunu algılasam da, yine de bu sıradışılığın, kendi algılayışıma göre "tuhaf olan yönlerin kaynağını bulmaya boşuna çabaladım.*¹⁶⁶

¹⁶⁴ Poe, s. 30.

¹⁶⁵ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, Oxford University Press, New York, 1986, s. 138.

¹⁶⁶ Poe, s.31.

Anlatıcımız klasik tarzda, dolayısıyla Batılı tarzda bir kadından söz etmediğimizi vurgulamaktadır. Ligeia'ya yüklediği sıra dışı, tuhaf, biçimsizlik sıfatları ile doğa unsuru yönünü görmekteyiz. Lamia'ya benzer biçimsizliği onun sınır dışı edilme nedeni olacaktır. Buradaki antik Yunan mitolojisi benzetmemizi anlatıcımızın şu sözleri üzerinden de yorumlayabilmekteyiz:

O, gerçekten de tanrısal olan her şeyin bir zaferiydi- kısa üst dudağın muhteşem kıvrılışı- alttakinin hafif, şehvetli uykusu - oyun oynayan o gamzeler ve çok şey anlatan renk - onun sakın ve durgun, ama en yoğun coşkuyu uyandıran gülümsemesi sırasında üzerlerine düşen kutsal ışığın her hüzmesini neredeyse irkiltici bir parlaklıkla yansıtan o dişler. Çenenin yapısını inceliyordum- ve burada da Yunanlıların zarif genişliğini, yumuşaklığını ve görkemini, dolgunluğunu ve ruhaniliğini buluyordum- tanrı Apollo'nun Cleomenes'e, Atinalının oğluna bir rüyada gösterdiği yüz hattıydı bu.¹⁶⁷

Tıpkı Berenice'de olduğu gibi Ligeia'nın da dişlerinden söz edilmektedir. Böylece bilgi, kültür ile özdeşleştirdiğimiz dişler Ligeia ile sembolik bir anlam daha kazanmaktadır. Doğanın bir parçası olan Ligeia, hala tamamıyla keşfedilmemiş olan ve bu yüzden merak duyulandır:

Neydi- Democritus'un kuyusundan daha derin olan neydi- sevgilimin gözbebeklerinin içlerinde yatan? Neydi? Bunu keşfetme tutkusuyla yanıp tutuşuyordum. O gözler! O iri, o parlak, o ilahi küreler! Benim için Leda'nın ikiz yıldızları oldular ve ben de onlar için müneccimlerin en sadığı oldum.¹⁶⁸

Leda'nın biri ölümlü biri ölümsüz iki oğlunun sonunu getiren hikaye göndermesini görmekteyiz. Bu iki kardeşin sonsuzluğu bir günah ile, nişanlı iki kıza aşık olmalarının ardından birinin ölmesi ile anlatılır. Toplumsal normlara uyulmayan bir durumda ölüm Zeus'un oğullarını da bulmaktadır. Burada anlatıcımız da her ne kadar tehlikenin, güvenilir bölgenin dışına çıktığının farkında olsa da onlara ulaşmayı istemektedir. Dolayısıyla bilme arzusu ile dolu aydınlanmacı aklın öleceğini anlatıcımız şu şekilde söylemektedir:

Ve o irade ki ölmez, içte kalır, iradenin, güçlü iradenin gizlerini kim bilmektedir ki? Çünkü Tanrı da istençliliğinin doğası sayesinde her şeyin içinde bulunan büyük bir

¹⁶⁷ Poe, s. 32.

¹⁶⁸ Poe, s. 33.

*iradedir, insan kendisini meleklerle ya da ölüme tam anlamıyla ancak güçsüz iradesinin zayıflığından teslim eder.*¹⁶⁹

Anlatıcının iradesinin yitimini, rasyonaliteden uzaklaştığını ve iradesinin öldüğünü görmekteyiz. Tıpkı Berenice’de olduğu gibi burada afyonun etkisi ile rasyonellikten uzaklaşan eril birey ve ölmekte olan hastalıklı kadın, beden yan yana durmaktadır.¹⁷⁰ Gotik bir manastırın içerisinde melankolik bir atmosfere bürünen hikaye ve akılcılığın yıkılışı Ligeia’nın ölümü ile gerçekleşmektedir:

*Sesi iyice inceldi- alçaldı- kısıklaştı - yine de o usulca söylenen sözlerin çılgınca anlamı hakkında düşünmek istemiyordum. Büyülenmiş bir şekilde ölümlülükten daha fazlasını içeren bir melodinin anlattıklarını -ölümlülerin hiç bilmediği kabullenişleri ve hevesleri dinlerken beynim dönüyordu.*¹⁷¹

Bedenin yok olması durumu tıpkı Berenice’de olduğu gibi saplantılı fikirleri beraberinde getirmektedir. Ölümü ile eril iradeyi de öldüren Ligeia bunu anlatıcımızın söylemi ile bir nevi paganistik bir şekilde gerçekleştirmiştir. Bedenin ölümünü görmekte olduğumuz noktada ruhun ölümsüzlüğünde Poe’nun etkisi burada hissedilmektedir.¹⁷² Dolayısıyla Ligeia Max Nordau’nun belirttiği üzere yılansı gözleri ve hoş tınısıyla bir erkeği kadının oyuncağı ve kendi mizacının kurbanı haline getiren marazi yozlaşma durumu olarak bir Siren yansımasıdır.¹⁷³

Ligeia’nın yılansı gözleri ile birleşen olağanüstü güzelliği onu Lamia vari bir imgeleme tabi tutmaktadır. Lanetlenen Lamia’nın delilik ve hastalıkla anlatılmasının ardından bir avcı olarak geri dönüşünden söz etmiştik. Ölümünün ardından gözlemlediğimiz yas üzerine Ligeia’nın geri dönüşünü gözlemlemekteyiz. Yas ve bedeni temsil etme temaları ile Ligeia’nın bilinmez rahatsız ediciliğinin ortadan kalkışını anlatıcımızın onun güzelliği üzerine yaptığı vurgu ile gözlemlemekteyiz. Meleksi bir gölge olarak nitelendiren anlatıcı artık Ligeia’ya iyi imajını yüklemiştir. Yas tutma temasının bir sonucu

¹⁶⁹ Poe, s. 33.

¹⁷⁰ Poe, s. 39.

¹⁷¹ Poe, s. 35.

¹⁷² Dijkstra, s. 236.

¹⁷³ Dijkstra, s. 252.

olan bu durum ölümün onu kişisiz bir bedene dönüştürmesinin bir gösterimidir. Bu bağlamda Lady Rowena buradaki ruh ile rasyonalitenin bağlantısını kuracak olan bedeni temsil etmektedir.

Ligeia'nın ölümü ve iradenin yıkılışı, rasyonaliteden kopuşu gözlemlediğimiz anlatıcımız Gotik manastırına sarışın, mavi gözlü, Tramaine'li Leydi Rowena'yı getirir. ¹⁷⁴ Ancak aradan geçen iki ayın ardından Leydi Rowena da hastalanır ve ölecektir:

*Evliliğin ikinci ayının neredeyse başında Leydi Rowena ani bir hastalığa yakalandı ve iyileşmesi uzun sürdü. Yüksek ateşi gecelerini rahatsız geçirmesine yol açıyordu ve yarı uykulu, aklı karmakarışık bir haldeyken kulenin içindeki ve etrafındaki sesler, hareketlerden bahsediyordu ki, bunların sadece vehminden ya da odanın fantazmagorik etkisinden kaynaklandığına karar vermiştim.*¹⁷⁵

Bulunduğu Gotik manastırın etkisinde ölümünün geldiğini düşünen anlatıcımız bir hayaletin varlığından söz etmektedir. Hastalığının bir etkisi olduğunu düşünmekte ise de karakterimizin de söz ettiği hayaletlere inandığını görmekteyiz:

*Biraz doğruldu ve ciddi, kısık bir fısıltıyla bana duymakta olduğu, ama benim duyamadığım seslerden bahsetti- o anda görmekte olduğu, ama benim algılayamadığım hareketlerden. Rüzgar goblenlerin arkasında hızla esiyordu. Ona o kesik kesik soluk sesleriyle duvardaki figürlerin hareketlerinin rüzgarın doğal sonucu olduğunu göstermek istedim (ama, itiraf edeyim ki, buna ben de tamamen inanmıyordum). Görünmez, ama dokunulabilir bir cismin hafifçe içimden geçtiğini hissettim ve altın halının üstünde, tütsülüğün yaydığı parlak ışığın tam ortasında bir gölgenin- hafif, belirsiz, meleksi bir gölgenin- sanki bir gölgenin gölgesinin durmakta olduğunu gördüm. Ama aşırı miktarda afyon almış olduğumdan bunlara pek dikkat etmedim. Rowena'ya da bahsetmedim*¹⁷⁶

Lady Rowena'nın burada ölü olma durumunu temsil eden beden olduğunu gözlemlemekteyiz. Bu nedenle Ligeia bu bedenden yeniden doğacaktır. Anlatıcının Ligeia'yı arzu nesneni konumuna getirmesinin ardından Lady Rowena ile bastırılan özne geri getirilmiştir. Bedenin ölümü ile

¹⁷⁴ Poe, s. 40.

¹⁷⁵ Poe, s. 40.

¹⁷⁶ Poe, s. 31.

kültürel açıdan bir temsili bulunmayan Ligeia, Lady Rowena ile yeniden bir kimlik kazanacaktır. Buradaki temsil kültür tarafından yaratılan kadın kimliğidir. Bu kimliğin ölümü ile Ligeia kendini temsilen bir varoluş sürecine girmiştir. Ölüm ile yaşamın arasında eşik konumundaki Ligeia artık bir temsil edilen değildir, aksine kendini temsil eden özne konumuna ulaşmıştır. Ölümünün ardından çocuksu bir anlatıma tabi tutulmayan Ligeia artık bilinenin dışında olan yeni kadının uyanışıdır. Dolayısıyla öteki konumunda bir kimlik kazanmıştır. Anlatıcının hareketsiz kaldığı esnada Lady Rowena'nın bedeninden doğan Ligeia yeniden maddeleşerek "gerçeklik" ile bağlantısını kurmaktadır. Dolayısıyla yas tutma teması ile Ligeia'nın dönüşü bu bağlantı ile gerçekleşmektedir. Bu bağlamda "gerçeklik" olanla hayal edilenin arasında yarı ölü, yarı yaşayan konumdaki Ligeia eşığı temsil etmektedir. Bu eşik entelektüel öznenin yani anlatıcının arzu nesnesine geri dönüşü ile gerçekleşmektedir. Dolayısıyla Ligeia Lamia vari avcı konumunda geri dönüşü ile uyandırdığı korku, onu "tekinsizlik" konumuna getirmektedir.

Dolayısıyla anlatıcımız bu noktada rasyonaliteden kopmaktadır. Tıpkı Berenice'de gördüğümüz üzere akılcı, rasyonel aklın yitimi ile *femme fatale* kadın gelmektedir. Hayalet olarak karşımıza çıkan *femme fatale* burada yeniden iri, vahşi gözleriyle canlanır. Dolayısıyla Ligeia ile hayalet formundaki *femme fatale* rasyonel aklın yitirildiği anda geri dönmüştür.

Ancak hafızamın beni yüz üstü bırakmadığı tek bir aziz konu var. Ligeia'nın kendisi. Uzun boylu, biraz zayıf, hattâ son günlerinde bir deri bir kemik kalmış biriydi. Tavırlarındaki görkemi, sessiz rahatlığı, ya da adımlarının anlaşılmasız hafifliğini ve esnekliğini tasvire kalkışmam boşuna olur. Bir gölge gibi gelip giderdi. Kapısı kapalı çalışma odama girdiğini mermersi elini omzuma koyduğunda tatlı, kısık sesinin sevgili müziği olmasa hiç fark etmezdim. Yüz güzelliği konusunda hiçbir kadın onunla yarışamazdı. Bir afyon rüyasında görülecek bir aydınlıktı -Delos'un kızlarının uyuklayan ruhlarının üstünde dolanıp duran fantezilerden daha çılginca tanrısal, şen ve canlandırıcı bir görüntüydü.¹⁷⁷

Ligeia'nın sessizliği, hafifliği, esnekliği ve bir gölgeye benzeyen tasviri ile olağanüstü güzelliğinden söz eden anlatıcımız burada hayalet imgelemi yaratmaktadır. Poe'nun kadınları üzerine incelememizde anlatıcılarımızın

¹⁷⁷ Poe, s. 31.

dışarıdan bir göz olduğundan söz etmiştik. Aynı şekilde anlatıcımız Ligeia'yı incelemektedir. Kadın burada anlaşılamayan ve analiz edilmeye çalışılandır. Anlatıcımız Delos'un kızları göndermesi ile yapılan mitolojik benzerlik ile Ligeia'nın köklerini afyon bilinçsizliğinde görülebilecek bir rüyaya benzediğinden söz etmektedir. Bu nedenle mitolojik bir kimliğe sahip olmasının yanı sıra, bilinçdışı bir şekilde ortaya çıktığını görürüz. Dolayısıyla hayalet formundaki Ligeia, dejenere kadın kimliğinin bir yansıması olarak vampir motifi ile temellendirilmiştir. Romantik dönem hayalet imgeleminin mitolojik yansımaları Ligeia ile şu şekilde gösterilmektedir:

O uzun ve soluk alnım- kusursuzdu - öylesine tanrısal bir görkemi tasvirde kullanılınca bu sözcük ne kadar soğuk geliyor! - en saf fildişiyle yarışan tenini, otoriter genişliği ve dinginliği, şakakların üzerindeki bölgelerin hafif çıkıntısını inceledim; Ve sonra Homeros'un deyimiyle "sümbülsü" olan, kuzgun karası, parlak, gür ve kendiliğinden kıvrıkcık o bukleleri. Burnunun zarif hatlarına bakıyordum -ve benzer bir kusursuzluğu sadece İbranilerin latif madalyonlarında görmüştüm.¹⁷⁸

Sirenlerin baş kısmı insan olan kuşlar tasvirinin bir benzerinin burada kuzgun karası parlak bukleler ile yapıldığını görmekteyiz. Anlatıcının olağandışı güzellik olarak atfettiği Ligeia burada soğuk bir kusursuzluk ile anlatılmaktadır. Lanetlenmesinin üzerine yalnızca ölüm getiren Sirenler ile güzellik ve demonik olan bir araya gelmiştir. Dolayısıyla hayalete benzer tasviri ve güzelliği ile Ligeia ölüm ve estetizenin birleşimidir. Homeros göndermesi ile bu durumun kusursuz güzelliği ile yıkım getiren Sirenler olduğunu söyleyebilmekteyiz. Estetize ve ölüm getiren Ligeia *"Ve böyle anlarda güzelliği -belki de kızıışmış hayal gücüm onu böyle görmeme yol açıyordu- ya cennette ya da bu dünyanın dışında yaşayan varlıkların güzelliği idi."*¹⁷⁹ barındırdığı zıtlıklardan ve hayalet anlatımından ötürü bir "tekinsizlik"e dönüşmektedir.

Yarattığı "tekinsizlik" ile "öteki"ne dönüşen güzel kadının form değiştirmesi motifini mitolojik açıdan incelerken benzer bir durumun Lamia için de var olduğundan söz etmiştik. Ligeia'nın değişimi ile Lamia'ya dönüşme motifini hastalanmasının ardından şu şekilde görmekteyiz:

¹⁷⁸ Poe, s. 32.

¹⁷⁹ Poe, s. 32.

*Ligeia'nın güzelliğinin ruhuma geçtiği ve orada bir mabetteymişçesine yaşadığı dönemden önce, özdeksel dünyada yaşadığım pek çok anda onun iri ve parlak gözlerinin bende uyandırdığı hissin aynısını yaşadım...Ve şimdi o gözler üstünde düşünüp taşındığım sayfalar üzerinde giderek daha ender parıldıyordu. Ligeia hastalandı. Vahşi gözleri fazla- fazla görkemli bir ışıkla parıldamaya başladı.*¹⁸⁰

Dönüşüm içerisindeki Ligeia estetik bir haz uyandırmamaktadır. Lamia'nın lanetlenmesinin ardından yarattığı korkunun benzerini görmekteyiz. Vahşi gözleri ile korku yaratan Lamia, getirdiği melankoli ve delilik ile intikam almaktadır. Dolayısıyla Ligeia tıpkı bir Lamia gibi güzelliğini kaybederek estetize oluşunu yitirmiş ve bir avcıya dönüşmektedir. Anlatıcımız bu dönüşme işlemini işgalci bir yaratık ile *Sürünen bir şekil giriyor davetsizce! / Sahnedeki tenhalıktan Kıvrılarak çıkan kan kırmızısı bir yaratık! Şeklinde betimlemektedir.*¹⁸¹ Estetize edilemeyişi ile yalnızca ölüm ve korku getiren Ligeia anlatıcımızın yas tutma eylemi ile güzelliğini koruyacak ve beden çürümeyecektir:

*Hafızam geriye, (ah, nasıl da yoğun bir pişmanlıkla!) Ligeia'ya, yüce, güzel, mezardaki sevgilime uçuyordu. Onun saflığını, bilgeliğini azametli ve ruhani yapısını, tutkulu, putperestçe aşkını anımsamaktan zevk alıyordum. Bazen ruhumda onunkinden de güçlü ateşlerin serbestçe yandığı oluyordu.*¹⁸²

Ligeia yas teması ile yeniden estetize edilmektedir. Edgar Allan Poe'nun rasyonaliteye ulaşmak için ruh ve bedenin ayrılması kuramını görmekle birlikte Ligeia artık düşünsel olarak var olmuştur. Bu nedenle beden çürümeden alıkonulmuştur. Sembolik bağlamda yeni kadının kimliğini yaratan Ligeia, eril akıl yitimi ortaya çıktığı zaman geri dönmektedir. Bir Lamia'ya dönüşmesinin üzerine eril akla korku salmakla birlikte "tekinsizlik" yaratan bir *femme fatale* oluşumu içerisinde:

*Dokunuşumdan kaçarken başını örten o korkunç kefeni düşürdü ve odanın atmosferine uzun ve dağınık saç yığınları yayıldı; gece yarısının kuzgun kanatlarından daha karaydılar! Ve şimdi önümde duran figürün gözleri yavaşça açılıyordu. "İşte, en sonunda," diye haykırdım yüksek sesle, "asla- asla yanılmış olamam - bu iri, kara ve vahşi gözler - kaybettiğim aşkımın - Leydi - LEYDİ LIGEIA'nın gözleri.*¹⁸³

¹⁸⁰ Poe, s. 33.

¹⁸¹ Poe, ss. 36-37.

¹⁸² Poe, s. 40.

¹⁸³ Poe, ss. 43-44.

Yeniden doğması ile dönüşümü tamamlayan Ligeia vahşi gözleri ile yeni kimliğine ulaşan kadının bir yansımasıdır. Buradaki Lamia motifi, sembolik bağlamda hayalet anlatısı ile bir vampir motifine dönüşmektedir. Yeniden doğan Ligeia, kültürel açıdan toplumun dejenere yapısı içerisinde temellendirilen kadının yarattığı korkuyu temsil etmektedir. Bir diğer yandan orta çağ mimarisi ve toplumdan asimile bir şekilde oluşumunu tamamlamasıyla Gotik edebiyat anlatısı içerisindeki mekan alımlamasını yansıtmaktadır.

2.1.3. MORELLA

Eril sömürüye maruz kaldıktan sonra ölen Berenice ve Ligeia gibi mitik dönüşü ile bir diğer *femme fatale* olarak Morella'yı görmekteyiz. Tıpkı diğer hikayelerde olduğu gibi nereden geldiğinden ya da ailesinden söz edilmeyen Morella ötekileştirilen bir başka kadın yansımasıdır:

...ilk tanışmamızdan itibaren ruhum daha önce hiç bilmediği alevlerle yanmaya başlamıştı; ama bunlar Eros'un alevleri değildi ve onların sıra dışı anlamlarını hiçbir şekilde tanımlayamadığımı ya da belirsiz yoğunluklarını ayarlayamadığımı giderek kabullenmek ruhuma acı veren bir işkence olmuştu. Yine de görüştük ve kader bizi kilisede birleştirdi. Ne şehvetten bahsettim ne de aşkı düşündüm. O ise kendini toplumdan soyutlayarak yalnızca bana bağlandı ve beni mutlu etti.¹⁸⁴

Şehveti ile anlatıcımızı melankoliye sürükleyen Morella kendini toplumdan izole ederek diğer anlatılarda da gördüğümüz üzere *femme fatale* dönüşün başlangıcını yapmıştır. Tıpkı Ligeia'da olduğu üzere entelektüel Morella'nın epistemolojik açıdan mistik bir tutuma sahiptir. Dolayısıyla doğanın mistisizmi kültür inşasının kurucusu rasyonel eril akıl ile karşı karşıyadır. Bu çatışmayı anlatıcının sözleri ile görebilmekteyiz:

Bence Bay Locke kişisel olarak nitelendirilen kimliğin mantıklı bir varlığın akli başındalığında var olduğunu söylerken haklı. Ve kişiden mantık sahibi zeki bir özü anladığımıza göre ve düşünceye eşlik eden bir bilinç hep var olduğuna göre, hepimizi biz dediğimiz şey yapan da bu- bizi düşünen diğer varlıklardan ayıran ve bize kişisel kimliğimizi veren de. Ama principium individuationis- kimliğin ölümle birlikte yok olup olmadığı fikri, benim için- her zaman daha ilgi çekiciydi; kafa karıştırıcı ve

¹⁸⁴ Poe, s. 24.

*heyecanlandırıcı sonuçlarından çok Morella'nın onlardan bahsederken ki belirgin ve huzursuz tavrı yüzünden.*¹⁸⁵

Aydınlanmacı eril akıl mutlak öznenin tanımını yapmaktadır. Anlatıcı için asıl olan rasyonel akıldır ancak ölümden sonra var olma fikrine saplantı beslemektedir. Morella ise mutlak özne söylemine karşıdır ki bu durum daha ötekinin oluşturulmasının temelidir. Dolayısıyla Morella'nın rasyonel akıl karşısında hastalandığını, ötekileştirildiğini görebilmekteyiz. Ancak bu noktada ölüm Morella için iyi olandır:

*"Bugün en önemli gün," dedi, ben yaklaşırken; "yaşamak ya da ölmek için en önemli gün. Toprağın ve yaşamın oğulları için güzel bir gün -ah, göğün ve ölümün kızları için daha da güzel! Ve ruhum ayrılınca çocuk yaşayacak- senin ve benim çocuğumuz. Ama günler kederli olacak- keder ki, izlenimlerin en kalıcı olanıdır, nasıl ki servi en dayanıklı ağaçsa. Çünkü mutlu günlerin sona erdi ve mutluluk hayatta iki kez elde edilmez, nasıl ki Paestum'un gülleri yılda iki kez toplanmazsa. Yani artık zamanla Teian'ı oynamayacak, mersinden ve asmadan habersiz olduğundan yeryüzünde kefenini sırtında taşıyacaksın, tıpkı Mekke'deki Müslümanlar gibi."*¹⁸⁶

Yapacağı doğum Morella için her ne kadar güzel bir haber olarak söz edilse de anlatıcımız için kötü haber olarak söylenmektedir. Burada kendi ölümünü kutlayan Morella, ölümlerinde doğacak olan çocuğun keder getireceğini söyler. Bir nevi kendi ölümünü yeni bir doğum ile taçlandırmaktadır. Bu durum Luis Bonnin tarafından resmedilen "The Water Mirror"ı'nı histerik, yansımasını narsistçe arayan, kaybolan uroborik bütünlüğündeki tek tipleştirilmiş kadınlığı bulmaya çalışan kadınlardan oluşan bir tablo olarak Dijkstra'nın yorumu ile özdeşleştirilebilmektedir.¹⁸⁷ Berenice burada tıpkı uroboros gibi kendi ölümü ile yeni bir hayat verecek olan doğanın döngüsünün bir yansımasıdır. Dolayısıyla doğacak olan isimsiz çocuğun da doğanın bir parçası olması gerekmektedir:

Annesinin gülümseyişine sahip olmasına katlanabilirdim; ama tıpatıp aynı olması beni ürpertiordu- gözlerinin Morella'ninkilere benzemesine dayanabilirdim; ama ruhumun derinliklerine sık sık Morella'nın yoğun ve şaşırtıcı ifadesiyle bakıyorlardı.

¹⁸⁵ Poe, ss. 25-26.

¹⁸⁶ Poe, s. 27.

¹⁸⁷ Dijkstra, s. 134.

*Ve o yüksek alnın biçiminde, ipeksi saçların lülelerinde, onların arasına gömülen solgun parmaklarda, konuşmasındaki kederli müzikal tonda ve hepsinden öte -ah, hepsinden öte- sevilen ve yaşayan kişinin dudaklarından çıkan, bir ölüye ait sözler ve anlatımlarda saplantılı düşüncelerin ve dehşetin- ölmeyecek bir kurtçuğun besinini buluyordum.*¹⁸⁸

Fiziksel olarak Morella'ya benzemesinde anlatıcımız için hiçbir problem yoktu. Diğer yandan ise onu rahatsız eden bir tonda sesi ile mantığın önüne geçebilmesi rahatsızlık vericiydi. Aniden büyüyen isimsiz çocuk *femme fatale*'in dönüşünün demonik biçimselliği idi. Berenice ve Ligeia'dan da gördüğümüz üzere *femme fatale*'in dönüşü ile irrasyonelliğe geçiş yapan erillik bu noktada da kendini göstermektedir:

Morella'nın anlatıcımızın tasviri üzerine Eros'un oklarının ateşini temsil etmediğinin üzerine cinselliği imgelemediğini görmekteyiz. Morella'nın melankolik gözleri ve solgun parmaklarından söz eden anlatıcımız yeni doğan çocuk ile Morella'nın benzerliğini anlatarak ölümsüz olduğundan söz etmektedir. Düşünsel ölümsüzlüğü ile yeniden üretebilen bir dişi modellemesinde bulunan Morella anlatıcısındaki agresyonu ortaya çıkarmıştır. Tıpkı annesine benzeyen kız çocuğunun yarattığı agresyon oluşan yeni kimliğin yeniden üretilmesi riskinden kaynaklanmaktadır. Rasyonaliteye geçiş yapan *femme fatale* anlatıcıda hayranlık uyandıran güzelliğin aksine artık hastalık derecesinde bir obsesyona neden olmuştur. Buradaki yenilenmenin Morella'nın soyunun devamlılığı ile gerçekleşmesi durumu kültür içerisinde ötekileştirilen kadın kimliğinin üretimi anlamına gelmektedir. Kültürün bir hastalık vari nüfuz ettiği, sınır dışı edilen kadın kimliği yeniden özne kazanarak eşikten geçmiştir. Bu yineleme eyleminin benzerini Ligeia ile görmüştük. Buradaki benzer tutum yas tutma ile düşünsel biçimde bedenin çürümesi ve deforme olmasının önüne geçilerek korunmasıdır. Düşünsel olarak yaşatılan Ligeia ve Morella yeniden doğmuştur. Kendi öznelerini temsil eden birer kadın imgelemi olmalarının ardından yarattıkları agresyonu gözlemlemekteyiz. Bir diğer yandan ise Ligeia, Lady Rowena'nın bedeninden yükselmiştir ancak Morella sürekli üretkenliği temsil eden Ulu Ana'nın *femme fatale* geri

¹⁸⁸ Poe, s. 28.

dönüşüdür. Dolayısıyla kadın kimliğinin bedenın çürümemesi yoluyla özneye ulaşma durumu ile kültür içerisinde ortaya çıkan agresyonu bu şekilde gözlemlemekteyiz. Mitolojik bağlamda lanetlenen Lamia'nın kültür içerisinde yarattığı agresyonu ve bir diğer yandan kültürel bağlamda dejenere bir kimlik ile metalaştırılan kadın kimliğinin toplumda yozlaşmaya neden olma korkusunu yansıtan agresyonu görmekteyiz.

Ve ne zamanın ne de mekanın farkındaydım. Kaderimin yıldızları gökyüzünden silindi ve bu yüzden yeryüzü karanlığa gömüldü ve figürleri titreşen gölgeler gibi yanımdan geçip gitti ve onların arasından ben bir tekini gördüm- Morella'yı. Gök kubbenin rüzgarları kulağıma tek bir ses fısıldıyordu ve denizin üstündeki dalgacıklar ilelebet mırıldanıyordu.¹⁸⁹

Edgar Allan Poe'nun üç kısa hikayesinden yola çıkarak kadın kimliklerinin belirsiz birer düşünsel durum yaratmalarını, fiziksel bozulmalarını ve düşünsel rahatsızlıkların bulunduğunu söyleyebilmekteyiz. Siren ve Lamia mitlerinde incelediğimiz üzere lanetlenen kadının *femme fatale* dönüşü ile eril kültüre saldıgı korku eserlerde görülebilmektedir. Bir diğer yandan Berenice, Ligeia ve Morella karakterlerinin birer özne anlatıcısına sahip olmamalarıyla birlikte yaratılan kimliklerin kültürel ve tarihsel birer miras olduğunu söyleyebilmekteyiz. İncelediğimiz eserlerdeki kadın karakterlerin yeniden doğmaları için düşünsel bir obsesyonun veya yas tutma temasının kullanıldığından söz ettik. Bu bağlamda kadının kendini temsil eden özneye ulaşması için üç hikayede de bedenın çürümemesi adına önlemler alınarak aslında bireyin arzu nesnesi olan ölüm itkisini imgelediklerini görebilmekteyiz. Dolayısıyla kadınlar fiziksel olarak öldürölerek kültürel kimliklerinin yıkımını göstermektedir. Düşünsel konumlandırılmaları ile yeni kimliklerini kazanmışlardır. O halde burada beden cinsel bir arzunun temsili değildir. Bunun aksine beden, mutlak özneye ulaşmanın bir aracıdır ve eşikte olma durumunu temsil etmektedir:

Artık solgun parmaklarının dokunuşuna, ahenkli dilinin alçak tonlarına ya da melankolik gözlerinin parıltısına dayanamıyordum. Ve bütün bunları bildiği halde beni azarlamıyordu. Zayıflığımın ya da budalalığımın farkında gibiydi ve gülümseyerek bunu kader olarak

*adlandırıyordu. İlginin giderek azalışının bile sebebinin, ben bilmezken, farkında gibiydi; ama bana bu konu hakkında hiçbir ipucu vermiyordu. Yine de bir kadındı ve günden güne sararıp soluyordu. Zamanla kırmızı benek yanağına tamamen yerleşti ve soluk alındaki mavi damarlar göze çarpmaya başladı.*¹⁹⁰

Morella haz yaratmayan bir güzelliğe sahiptir. Eril akıl bu güzellik karşısında acı çekmektedir. Bir diğer yandan kendi melankolisini dile getiren anlatıcı artık Morella'nın sevgisinin azalmasından söz etmektedir. Dönüşümü başlayan Morella, eril akla korku salmaktadır ve bu nedenle erotize edilememektedir. Bu durumun aksine sarılık ve mavi damarları ile güzelliğini kaybetmektedir. Buradaki dönüşümü mitolojik bağlamda ölümü getirecek olan Lamia'nın gözleri "*Morella'nın gözlerini andırmasını kabullenebilirdim ama Morella'nın keskin ve manidar bakışlarına katlanamazdım.*"¹⁹¹ tasvirinde görebilmekteyiz. Fiziksel bozulmalar ile sembolik bağlamda laneti getirecek olan Morella, kültürel bağlamda dejenerasyona neden olan vampire dönüşümünü anlatıcımızın "*Morella. Fakat o öldü ve onu kendi ellerimle mezara götürdüm; ve ikinci Morella'yı gömdüğüm mahzende birincisinden hiçbir iz göremeyince uzun ve acı bir kahkaha attım.*"¹⁹² sözleri ile anlatılmıştır.

Orta çağ mimarisinin bulunduğu gotik motifi ile tasvir edilen şatoda yeniden doğan Morella, isimsiz bir çocuk ile var olmaktadır. Çocuk bedeni oluşturulan yeni kimlik için çürümenin önüne geçmenin bir yoludur. Dolayısıyla Morella kimliksiz bir çocuğun bedeninde bir vampire dönüşmüştür. Bu bağlamda vampir motifinin mekan ve yeniden dirilme sembolizmini görmekteyiz. Kimliksiz oluşu ile sembolik bağlamda kültürel ve tarihsel olgular ile temellendirilen kadın burada vampirin tabuttan ayrılması ile özdeşleşmiştir. Folklorik açıdan fiziksel benzerlikler gösteren vampirlerin geri dönme nedenlerini dört ana başlıkta incelemiştik. Morella ise eril hegemonyanın ezdiği kadın kimliği ile "ona yapılanlar"dan ötürü geri dönen folklorik vampirdir. Gotik dönem içerisindeki incelememize dayanarak dışı vampirin erotize edilmesinin aksine mitolojik bir kökle korku saldığı üzerine

¹⁹⁰ Poe, s. 26.

¹⁹¹ Poe, s. 28.

¹⁹² Poe, s. 29.

temellendirmelerden söz etmiştik. Dolayısıyla Morella burada Lamia mitolojisinden köklerini alan bir Gotik vampir yansımasıdır.

Mitolojik bir yansıma olan Morella'nın rasyonel aklın bilinir kılamadığı biçimde geri dönüşü ile aydınlanmacı akıl bir kez daha son bulmaktadır. Dolayısıyla Ligeia ve Berenice gibi Morella da bir vampir olarak mahzenden çıkmış ve *femme fatale* biçimde eril hegemonyadan intikam almak için geri dönmüştür. Buradaki geri dönüş vampir motifi ile “tekinsizlik” imgelemi ile sunulmuştur. Amerikan Gotik yazını üzerinde etkisini gösteren motifler hayaletlerin bulunduğu bir orta çağ mimarisi ile gözlemlenebilmektedir. Tarihin getirdiği anksiyete ile şekillenen Gotik yazım türü “gerçeklik” olanın geri dönüşünün korkusundan kaynaklanmaktadır. Sözü ettiğimiz gerçeklik korku ve histeri ile karşımıza çıkarak Sigmund Freud'un “tekinsizlik” teriminde birleşmiştir. Dolayısıyla tarihin yarattığı anksiyete kadın kimliğinin *femme fatale* anlatımı ile melankolik bir tarza bürünmüştür. Melankoliyi hayalet ve vampir motifleri ile kadının yeni kimliğinin oluşumunun yansımalarında görmekteyiz. Bu yansımaların Lamia ve Siren mitlerinde olduğu gibi lanetlenen kadının yeni öznesinin kültür içerisindeki sınırı aşması ile gerçekleşmektedir. Furyalar veya Harpyaların aksine buradaki tutum belirsizleştirilen ve ötekileştirilenin cezalandırma isteği ile geri dönüşüdür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

SHERIDAN LE FANU'NUN *CARMILLA* ADLI NOVELLASINDA DİŞİ VAMPİR VE KÜLTÜREL KASTASYON

3.1. *CARMILLA*: DİŞİ VAMPİR OLUŞUMU

On dokuzuncu yüzyıl İngiltere'sinin başından itibaren 20. Yüzyıl Amerika'sının sonlarına doğru folklorik vampirler, insanlarla arkadaş olmuşlardır.¹⁹³ Müttelik olmalarıyla, yakınlık ile bilinmeleriyle tanınan vampirlerin en kült örneklerinden biri olarak Eve Sedgwick'in belirttiği üzere Lord Byron'ın *Varney the Vampire*'ın gücün korkusu olan eril homoseksüelliğin anksiyetesinin aşılması olarak nitelendirilen, homoerotik

¹⁹³ Nina Auerbach, **Our Vampires, Ourselves**, University of Chicago Press, Chicago, 1995, s. 1.

bir konumdan homoseksüelliğe atlayışı görmekteyiz.¹⁹⁴ Kadının öteki olarak metalaştırıldığı 19. Yüzyıl kültür içerisinde erkek vampir motifi için kadın üzerinden beslenmek bir salgın ya da histeri gibi görülmüştür. Yine de Byron üzerinden tanımladığımız üzere dost canlısı vampirler kimlik karmaşası yaşayan birer hayaletlere dönüşmüşlerdir.¹⁹⁵ Dolayısıyla 19. Yüzyılda vampirler ruhlar olarak değerlendirilmiştir. Viktoryen dönem yükseliş ve çöküşlerinin vurgulandığı dönem, yabancı sorununu konu edinirken edebi anlamda bu hayaletleri öncül bir konuma getirmişlerdir. Bu yabancılık Byron ile vampirizmi toplumsal bir konumlandırmaya tabi tutmuş ve bir canavardan ziyade toplumun konfederasyonundan biri haline getirmiştir.¹⁹⁶

Sözünü ettiğimiz oluşum, *femme fatale* kimliğinin vampirizm motifi üzerinden cinsel personasının değişimi ile de görülebilmektedir. Bu transandantal durum, oluşum içerisindeki dişi vampirin bir eşikten geçerek sosyal kimliğinden sıyrılmasıdır. Buradaki dönüşümü Samuel Taylor Coleridge ile dişilik üzerinde görebilmekteyiz.

Bir erkek ruhuna sahip olan Geraldine, incelikli bir kadın güzelliği ile anlatılmasının yanı sıra erilliğin çözümü ile Christabel'in bakış açısıyla Tanrısal ve bilginin kaynağı olarak görülen Geraldine ile eril hegemonyanın yıkımını ve *femme fatale*'in vampirin homoseksüelliğini gözlemleyebilmekteyiz.¹⁹⁷ Kadının sosyal kimliğinin yıkımı olarak nitelendirdiğimiz eşikten geçme durumu erotize bir biçimde ve karşıtlıklar içerisinde gösterilmiştir. Buradaki karşıtlık kadının bir “gösterilen” olarak ahlakı temsil durumudur. Christabel, gördüğü rüyalar ile Hristiyan geleneklerine olan aidiyetinden çıkmaktadır ve bir “ben” oluşturmaktadır. Bu oluşum bir eşikten geçme durumu ise, Christabel için bunun yolu homoseksüellik ile gerçekleşmektedir. Toplum normlarının dışına çıkan homoseksüel *femme fatale*, yeni bir kişilik kazanan kadının Romantik dönem içerisinde güvenli bölgenin ihlalini gerçekleştiren vampir formudur. Bu durum

¹⁹⁴ Auerbach, s. 14.

¹⁹⁵ Auerbach, s. 20.

¹⁹⁶ Auerbach, s. 33.

¹⁹⁷ Auerbach, s. 49.

toplumsal dini sorumluluk anlayışı ile erotik ve yaratıcı edilgenlik arasında kalan Christabel ile gösterilmektedir. *Her zaman kutsal ve tılsımlı, o vahşi yer! / Kaybolan perili ay ışığında, / Sevgilisi şeytanın yasını tutan o hayalet kadın.*¹⁹⁸ Burada sosyal yasaların işlevsiz kaldığı doğanın bir sembolizmidir. Dolayısıyla burada *femme fatale*, yeni bir hiyerarşinin kurulmasına öncülük edecek olan vampirizm motifi içerisindeki kadının demonik bir dönüşüdür. Bu oluşum ile homoseksüel vampir motifinin yansımaları Romantik dönem içerisinde kadın kimliği üzerine yeni bir imgelem olarak kabul edeceğiz.

Cezbeden ve öldüren vampirizm Romantizmin ilk yarısında Byronic erkek karakter tanımıyla birleşirken, ikinci yarıda *femme fatale*'e dönüşmektedir. Kurban edilen önce erkek iken sonradan kadına dönüşmüştür. Cinsiyetlerin odağı on dokuzuncu yüzyılda androjenliğe obsesyon beslerken bu durum idealize edilenin bulanık karışıklığını göstermektedir. Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyılın başında sadistçe hareket eden eril, ikinci yarısında mazoşizme taşınmıştır. Dişi vampirler bu noktada Algernon Charles Swinburne ile güzel kadının öfkesinin neden olduğu kurban edilme durumu ve aklın hayaletler ile özgürlüğü kazanmış vampirler olarak Viktoryen dönem toplumuna bir yenilik kazandırmışlardır...¹⁹⁹ Öteki ancak eşiği geçen, androjen, dönüşüm içerisinde, özgür hayaletleri Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla*'sında açıkça görebilmekteyiz.

3.2. CARMILLA: FEMME FATALE'İN DÖNÜŞÜ

Çalışmamızın bir önceki bölümünde incelediğimiz vampir motifleri üzerine kendisi henüz bebekken annesi ölen Laura'yı görmekteyiz.²⁰⁰ İncelediğimiz üzere kadının kimliksiz oluşu, onu ortak tarihin inşa ettiği cinsiyet rollerinin bir yansıması yapmaktadır. Dolayısıyla burada anlatıcımız bizlere Viktoryen dönem eril kültürün inşa ettiği kadını tanıtmaktadır.

¹⁹⁸, Samuel T, Peter Hay, Pip Hall, and John Froy, **Kubla Khan**, Reading: Two Rivers, 2004.

¹⁹⁹ Praz, s. 214.

²⁰⁰ Sheridan Le Fanu, **Carmilla**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2018, s. 4.

Atfedilen rolün edebi bağlamda çöküşünü Laura'nın altı yaşındayken gördüğü rüya ile yaşadığı travma üzerinden inceleyeceğiz:

Bu yüz, ellerini yatak örtüsünün altına sokmuş halde yere çömelmiş genç hanımın yüzüydü. Ona memnuniyetle karışık bir hayretle baktım, sızlamayı da kestim. Beni okşayıp, yatakta yanıma uzandı ve beni kendine doğru çekti. Bir anda keyifle sakinleşip tekrar uykuya daldım. Adeta iki iğne aynı anda göğsüme batmış gibi bir hisle uyandım ve yüksek sesle ağlamaya başladım. Hanım, bakışları bana sabitlenmiş halde geri çekildi, ardından zemine kayıverdi ve zannederim yatağın altına saklandı.²⁰¹

Laura'nın rüyasında görüleceği üzere bir gece ziyareti ile gelen Carmilla erotik bir anlatı ile izler bırakmış, işaretlemiştir. Dolayısıyla oldukça sağlıklı bir gerçeklik ile eser anlatımız burada Laura'nın ilk kez gerçek olanla rüyayı ayırt edememesinden kaynaklı olarak rasyonaliteden kopmakta ve bu erotik bir yaklaşım gösterilen rüyada gerçekleşmektedir. Dönemsel bağlamda “yeni kadın” olarak nitelendireceğimiz Viktoryen dönem toplumunun oluşum içerisindeki cinsiyet rollerinin temsilcisi Carmilla aslında hem kültür hem de edebi bağlam içerisinde değişen kadının habercisi olmuştur. Bu durumu Laura'nın “*Fakat rahatlamamıştım, o tuhaf kadının ziyaretinin bir düş olmadığını biliyor ve müthiş korkuyordum.*” söylemi üzerine bir gerçeklik olarak görmekteyiz. Dolayısıyla toplumsal ve edebi bağlamda cinsel gücünün homoseksüelliğe itildiği kadın metası burada Viktoryen dönem “yeni kadın” oluşumu ile eserde Carmilla olarak karşımıza çıkmaktadır.

Laura'nın rüyasının ardından Carmilla'nın gelişi gözlemlemeden önce Le Fanu'nun gotik unsurları *femme fatale*'in gelişine nasıl hazırladığını incelemek adına Laura'nın yaptığı *schloss* tarifi bölümünden yararlanmakta fayda olacaktır:

Böyle bir göz okşayıcılık, tenhalık bulmak zordur. Konut orman içinde, hafif bir yükseltidedir. Pek eski ve dar olan yol, benim zamanımda hiç kaldırılmayan inerkalkar köprüünün ve tatlı su levrekleriyle dolu, üzerinde bir sürü kuğu gezen, sathında öbek öbek nilüferler yüzen su hendeğinin önünden geçer.²⁰²

²⁰¹ Le Fanu, s. 6.

²⁰² Le Fanu, s. 3.

Anlatıcımızın kendi söylemi ile yaşadıkları *schloss*'un anlatısında görüleceği üzere, toplumdan yalıtılmış, doğanın içinde bulunmaktadır. Ancak burada dikkat çeken unsur her ne kadar doğanın içsel olma durumu olsa da bir diğer yandan “... çatısız kalmış tuhaf, yabansı ufak kilisenin salon kısmında, saygıdeğer Karnstein ailesinin çürümeye yüz tutmuş kabirleri bulunuyor.”²⁰³ Söylemi ile çökmüş bir kilise ile soylu bir aile bulunmaktadır. Cinselliğin fetişize edildiği Viktoryen dönem içerisinde kadın cinselliğinin ve homoseksüelliğin toplumsal bir özgürlük kazandığı dönemin edebiyat içerisinde kimlik değiştiren kadın olması ile Hristiyanlık'ın gücünün azalması doğru orantılıdır. Bu nedenle eserde dini bir ibare olarak kilisenin harap olmuş görüntüsüyle karşılaşmaktayız. Çevresel şartlar ile hikayeye Carmilla'nın girişi esnasında Laura'nın öğretmeni Matmazel De Lafontaine'den mistik bir hikaye duymaktayız:

Matmazel De Lafontaine – babası Alman olduğundan psikolojiye, metafiziğe ve mistisizm gibi bir şeye yakındı galiba ayın çok yoğun bir ışıkla parladığını, bunun özel ruhi bir tesire işaret ettiğinin iyi bilindiğini söylüyordu. Böyle parlak haldeki dolunayın çok çeşitli etkileri varmış. Rüyalar üzerinde, delilik üzerinde, asabi insanlar üzerinde etkiliymiş; insan yaşamı üzerinde olağanüstü fiziksel etkileri varmış. Matmazel, bir ticaret gemisinde ikinci kaptan olan kuzeninin böyle bir gecede, dolunayın ışığı yüzüne vurur halde güvertede sırtüstü yatıp uyuyakaldığından bahsetti. Rüyasında yaşlı bir kadının yanağını tırmaladığını görmüş, uyandığında yüzü korkunç şekilde bir yana doğru çarpık haldeymiş. Hatları bir daha eski düzgünlüğüne hiç kavuşmamış²⁰⁴.

Bir öğretmen konumlandırmasındaki Matmazel Le Fontaine için mistisizm, irrasyonel olarak atfedilen şeylerin gerçekliği bulunmaktadır. Dolayısıyla bilim yanlısı bir kadın olarak Matmazel de burada demonik dünyanın farkındadır. Bunun yanı sıra rasyonalitenin ve aklın temsilcisi erilliğin, babanın da melankolik bir havaya büründüğünü “Neden bilmem, bir sıkıntı var içimde. Artık bıkkınlık geldi, sizi de bıktırdı dediğinize göre. İyi de bu duygu nere bulaştı bana, nereden buldum... sahiplendim ona.”²⁰⁵ Sözleri ile görmekteyiz.

²⁰³ Le Fanu, s. 4.

²⁰⁴ Le Fanu, s. 12.

²⁰⁵ Le Fanu, s. 13.

Bu noktada aydınlanmacı aklı ve kültürü temsil eden karakterlerin gotik bir doğanın içerisinde parıldayan ayın altında girdikleri melankoli ile mistisizm arasında bir bağ bulunmaktadır. Bu bağın sahibi ‘yeni kadın’ dır. Toplumun kültür yozlaşması olarak nitelendirdiği homoseksüelliğin, özgürlüğün temsilcisi yeni kadının gürültülü ancak biçimsiz gelişini görmekteyiz:

Yüksek mevkiden birinin seyahat arabasına benziyordu. Hepimiz bu pek sıra dışı sahneye kendimizi kaptırmıştık. Biraz sonra iyiden iyiye enteresanlaştı, zira araba dik köprüünün orta yerini geçmişti, öndeki atlardan biri ürkererek, diğerlerinin paniğe kapılmasına yol açmıştı ve bir iki sert hareketin ardından, arabaya koşulu bütün atlar coşarak dörtnala kalktı; araba önde giden atlarının arasından geçerek, kasırga süratiyle, yol boyunca gümbürdeyerek bize doğru geliyordu.²⁰⁶

Dışarıdan bir öteki konumunda gelen Carmilla belirsizlik taşımaktadır. Tıpkı Hades’in Persephonu’u kaçırdığı gibi yerin altından atlılarla çıkması mitine uygun şekilde büyük bir gürültüyle gelen Carmilla demonik olanın, *femme fatale*’in işaretidir. Bunun yanı sıra doğanın karanlığının bilinmezliğinden gelmesinden ötürü de vampirizimin izole edilmesini görmekteyiz.²⁰⁷

İzole kadın figürünün değişmekte olduğundan söz etmiştik. Bu değişim toplumun içerisine yerleştirilen soylu insanlara dönüşmesiydi. Bu durumun ilk farklılığını bir aileye mensup olan Carmilla ile görmekteyiz:

O zaman Matmazel, tüm o müddet boyunca arabanın penceresinden hanımlara doğru bakarak alaycı alaycı başını sallayıp sırtıtan, başında bir çeşit renkli türban olan, ürkütücü bir siyahi kadından bahsetti. Parlak gözleri varmış, göz akları geniş genişmiş, hiddetlenmişçesine dişlerini gösteriyormuş.²⁰⁸

Parlak gözleri ve ürkütücü olmasıyla gelen şeytani figür bu durumun ilk örneğidir. Artık vampir motifi homoseksüel dişilikte bir tanım kazanmıştır. Bunun yanı sıra türbanlı olmasını Nina Auerbach’ın belirttiği üzere vampir motifinde oryantalizm temellendirmesi ile açıklayabilmekteyiz.²⁰⁹ Dolayısıyla yeni vampir miti bir öteki konumundan soylu bir toplum bireyi olurken,

²⁰⁶ Le Fanu, s. 13.

²⁰⁷ Auerbach, s. 50.

²⁰⁸ Le Fanu, s. 19.

²⁰⁹ Auerbach, s. 19.

oryantalist bir çizgide bilinmeyenden duyulan korkunun cinselliğe yansıtılması ile karşımıza çıkmaktadır.

Carmilla hakkında edindiğimiz ilk bilgi sinirlerinin gergin olduğu ve sağlığının hassas olduğudur.²¹⁰ Viktoryen dönem İngiltere’inde Mrs. E. Lynn Linton’ın tanımıyla sağlıklı çocuk tanımı hastalıklı genç kadına dönüşmüştür.²¹¹ Bu durum Fransız tarihçi Jules Michelet tarafından şu şekilde aktarılmıştır:

‘‘Bir çiçek bütün bir dünyadır, saftır, masumdur, barıştıracıdır; küçük insan çiçeği, özünde ona benzememek için onunla çok daha iyi uyum sağlar. Kadın, özellikle çocuk, gergin bir hayattır ve böylece sinirleri olmayan bitki ona tatlı bir arkadaşdır, onu sakinleştirir ve tazeler, göreceli bir masumiyet içindedir. ’’²¹²

Dolayısıyla on dokuzuncu yüzyıl erilliğinin inşa ettiği bir diğer şey ise psikopatolojik kadın tanımıdır. Birçok eserde görebileceğimiz üzere, kadın fiziksel işlevlerinde dahi erillik tarafından tanımlandırılmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla kadının yetersizliği olarak görülen bedeni kadın için bir öz olumsuzlama ile ölüm ihtimalini çekici bir hale getirmiştir. Kültürün, ölümün içselleştirildiği kadın üzerindeki etkisinin romantizm içerisinde oluşum gösteren *femme fatale* yansıma toplumsal bir bilinçaltı ile Carmilla üzerinden ortak rüya tanımlaması ile yapılmaktadır:

Güzel genç hanım, altın sarısı saçlar, iri mavi gözler ve dudaklar, senin dudakların; tıpkı şimdi, burada olduğu gibi. Bakışların beni benden aldı. Yatağa çıkıp kollarımla seni sardım ve galiba ikimiz de uyuyakaldık. Bir çılgınlıkla uyandım; oturmuş çılgınlık atıyordum. Korkmuştum. Yere doğru kaydım ve sanırım bir anlığına bilincimi kaybettim. Tekrar kendime geldiğimde yine evimde, odamdaydım. O günden beri aklımdan çıkmadı yüzün. Bir benzerliğe kanıp yanılmış olamam. O zaman gördüğüm hanım sensin. ’’²¹³

Bilinç yitimi, rasyonaliteden kopuş ve oluşum içerisindeki dönem kadını burada ortak paydadadır. Bu nedenle kökenini aldığı romantizm ve vampir motifi yeni kadının temsilcisi olan Carmilla, Laura’ya erotik oluşum

²¹⁰ Le Fanu, s. 20.

²¹¹ Dijkstra, s. 27.

²¹² Dijkstra s. 15-16.

²¹³ Le Fanu, ss. 22-23.

sağlamakla yeni olanı tanıtmaktadır. Söz ettiğimiz bütün fiziksel ve ruhsal özellikleri taşıyan Carmilla tıpkı Edgar Allan Poe’nun eserlerinde gördüğümüz üzere mükemmel bir güzelliğe ve sese sahiptir. Ancak burada farklı olarak biçimsizliğinden “*İnce endamlı, zarif mi zarifti. Hareketlerindeki dermansızlık –hem de büyük bir dermansızlık- haricinde sağlıklı olduğuna işaret edecek hiçbir şey yoktu.*²¹⁴ şeklinde söz edilmektedir. Bu durum Carmilla’nın dönüşüm içerisindeki kadının temsili olarak bir biçime sahip olmamasıdır. Bu nedenle biçimsel açıdan bir tanıma sığmayan Carmilla, yine güzelliği ve biçimsizliği ile çalışmamızda belirttiğimiz bir Lamia alımlamasıdır.

Lamia alımlaması ve söz ettiğimiz birçok romantik dönemin gotik unsurlarının mitolojik bir yansıma olduğundan söz etmiştik. Mitolojide olduğu üzere romantik dönem anlatılarında da gördüğümüz üzere bunlardan biri Mikhail Bakhtin’in tanımını baz aldığımız belirsiz nedenlerden ötürü bir hastalığa kapılan kişinin çarpıtıldığı grotesk karakterler idi. Vampir mitinin Le Fanu ile daha toplumdan biri olduğunu belirttiğimiz üzere, burada karşımıza çıkan ilk grotesk karakter kambur bir satıcıdır. Ormanın içinden gelen ve mistisizm ile uğraşan karakterimiz deforme bedeni ile mistisizm hakkında konuşmaktadır. Pagan kültürünün mistisizmini hikayeye taşıyan karakter şu şekilde tanımlanmıştır:

*Bir kamburdu bu. Böylesi vücut bozukluklarına çoğu zaman eşlik eden o ince, keskin yüzlü hatlarına sahipti. Sivri uçlu bir kara sakalı vardı ve beyaz dişlerini göstererek yayvan yayvan gülümsüyordu. Sarı, siyah, kırmızı renkli giysileri vardı ve üzerine doladığı, sayamadığım kadar çok sayıda kayıştan, kemerden, türlü türlü şeyler sarkıyordu. Arkasında bir büyümlü fener ve iyi bildiğim iki kutu taşırdı; kutuların birinde semender, diğerinde bir adamotu bulunurdu.*²¹⁵

Bu noktada Carmilla’nın gelişi ile ilk grotesk karakterimiz de paganizmi hikayeye taşımaktadır. Dolayısıyla demonik bir karakter olarak nitelendirdiğimiz Carmilla, demonik dünyanın da kapısını aralamış ve kültürün sınırlarını ihlal ederek transgresif *femme fatale*’in yansıması olmuştur. Bu durumun demonik dünyadan gelen grotesk bir beden ile gerçekleşmesini Ulu

²¹⁴ Le Fanu, s. 25.

²¹⁵ Le Fanu, s. 32.

Ana olarak tanımlamış olduğumuz doğa ananın vahşi rahminin açılışı olarak görebilmekteyiz. Carmilla kambur satıcının ziyaretinden hemen sonra doğa tapıncı üzerine ‘‘Yaratıcı! Tabiat!’’ dedi genç hanım, nazik babama cevaben. ‘‘Memleketin üstüne çökmüş bu hastalık, tabiatın eseri. Tabiat. Her şeyin kaynağı tabiattır, değil mi? Gökteki, yerdeki, yerin altındaki her şey tabiatın emriyle devinir, yaşar değil mi? Bence öyle.’’²¹⁶ Yorumunda bulunmaktadır. Carmilla’ya göre doğa ana asıl güçtür. Dişilik ve doğurganlık her şeyin yaratıcısıdır. Bu savunması ile Carmilla, doğa tapıncının demonik vahşiliğini taşıdığının ilk sinyalinin vermektedir. Onun için yaşam rasyonalite edilememektir. Ölüm bir sınır olmamakla birlikte paylaşılabilen bir unsurdur. Dolayısıyla Carmilla için rasyonel olan tek durum ölümdür. Kültür-bilimsel bağlamda yeni kadının doğuşunu sembolize eden Carmilla, hastalığını anlattığı esnada ‘‘Doktorların hiç faydası olmadı.’’²¹⁷ Söylemi ile dönemin eril bilimine karşıt duruşunu belirtmektedir. O doğanın insanüstü yasalarının rasyonalize edilemeyen biçimsizliğidir.

Carmilla’nın biçimsiz oluşunun belirgin halini Laura tarafından gözlemleyebilmekteyiz. Kültürel bir unsur olan kadın ile yeni kadın formu olarak nitelendirdiğimiz karşıtlığın cinsellik temelli bir homoseksüelliğe dönüşümü bu biçimsizliğin Algernon Charles Swinburne tarifi ile ‘‘garip’’ tanımlamasıdır.²¹⁸ Ancak buradaki biçimsizlik yalnızca mutlak bir kimlik oluşumundan kaynaklanmamaktadır. Bedenin biçimsizliği ile de bunu bilhassa Laura’nın rüyasında görebilmekteyiz:

Fakat çok geçmeden bunun kocaman bir kediye andıran, kömür karası bir hayvan olduğunu görebildim. Uzunluğu bir buçuk metre kadardı galiba, çünkü şöminenin önündeki paspastan geçerken, tam da paspasın boyuna denk gelmişti. Kafesteki bir hayvanın kıvrak, kötücül huzursuzluğu içinde ileri-geri dolanmaya devam etti. Tahmin edeceğiniz üzere dehşete kapılmıştım; buna rağmen bağırımıyordum. Onun hareketi giderek hızlanırken, odam karardıkça kararıyordu. Sonunda öyle bir karanlık çöktü ki, hayvanın gözlerinden başka hiçbir yerini göremez oldum. Yatağın üstüne yumuşakça atlayıpverdiğini hissettim. İki koca göz yüzüme yaklaştı ve aniden, birkaç

²¹⁶ Le Fanu, s. 34.

²¹⁷ Le Fanu, s. 35.

²¹⁸ Auerbach, s. 42.

santimetre arayla iki kalın iğne göğsüme derinlemesine saplanmış gibi canım yandı. Çılgılık atarak uyandım. Gece boyu yanan mum, aydınlatmaktaydı; yatağın ayakucunda, biraz sağa doğru, ayakta duran bir kadın figürü gördüm. Koyu renk, bol bir elbise giymişti ve çözükle saçları omuzlarını örtüyordu. Bir taş kitlesi bu kadar durgun olabilirdi ancak. Soluk aldığını belli edecek en ufak bir kıpırtı yoktu. Ben ona bakarken, figür yerini değıştirdi sanki; kapıya daha yakındı artık. Sonra iyice yaklaşıncı kapı açıldı, figür çıkıp gitti.²¹⁹

Carmilla'nın biçimsizliğinin büyük bir kedi ile yansımasını görmekteyiz. Doğanın bağımsız bir duruşu olarak Camille Paglia'nın belirttiğı üzere Antik Mısır'ın tekinsiz ve gizlilik içinde yaşayan Sifenks figürünü görmekteyiz.²²⁰ Doğanın kitonyen yüzünün karanlık gizemi olan kedi, tıpkı Carmilla'nın rüyasında gördüğü üzere bir personaya sahiptir. Burada öncelikli olarak gördüğümüz şey mitolojik bir kimliğin üzerine kurulmaya çalışılan kültür inşasıdır. Çalışmamızın temellendirmesi üzerine mitolojik yansımasını gördüğümüz Carmilla'nın dekadın edebiyat içerisindeki yansıması da şekil değıştirerek çocukları yediğı anlatısında bulunduğumuz Lamia figürüdür. Son olarak dikkat çekeceğimiz bir diğerk unsur ise Lamia'nın edebi yansıma içerisinde bir hayalet mitine dönüşümüdür. Vampirizm ve hayalet motiflerinin bilinç yitimi ile Carmilla aracılığıyla kanallize edildiğini görmekteyiz. Buradaki hayalet kökenlerini bilem kadının toplumsal bilinçaltının getirdiğı değışimin bir yansımasıdır. Bir oluşum içerisinde bulunan Carmilla, eserdeki ikinci rüya ziyaretinin ardından Laura'daki değışimi gözlemleyebilmekteyiz. Bu değışim öncelikli olarak anlatıcımızın ağızından duyduğu melankoli üzerine gerçekleşmektedir:

Farklı bir kızdım sanki. Tuhaf bir melankoliye kapılmışım ve bir türlü buna engel olamıyordum. Ölüme dair ne idüğü belirsiz düşünceler kendini göstermeye başladı ve yavaş yavaş çökmekte olduğum fikrine kapıldım; bu fikir nazikçe ve bir yandan da nahoşça ele geçirdi beni. Vaziyet üzüntü verici olsa da sebep olduğuk zihin hali tatlıydı aynı zamanda²²¹

²¹⁹ Le Fanu, s. 47.

²²⁰ Paglia, s. 78.

²²¹ Le Fanu, s. 52.

Burada bir eşikten geçişi görmekteyiz. Ölüm itkisinin uyanmasını gözlemlediğimiz Laura aslında yeni kadına dönüşmenin ilk adımını atmaktadır. Edebi bağlamda demonik olana, Ulu Ana'ya dönüş olarak nitelendirdiğimiz *femme fatale* oluşumunu Laura'nın ölümler diyarına geçişin eşiği olan "Avernus" benzetmesinde de bulmaktayız.²²²

Anlatıcımızın ölen annesinin soylu Karnstein soyundan gelmesinin paganist etkisini gördüğü rüyada şu şekilde anlatmaktadır:

Bir gece, karanlıkta duymaya alıştığım ses yerine, tatlı ve nazik fakat aynı zamanda dehşetli bir sesin şöyle dediğini duydum: "Annen, canına kastedene karşı tetikte olman için uyarıyor seni." Aynı anda beklenmedik bir ışık çıktı ve Carmilla'nın beyaz geceliği içinde, çenesinden ayaklarına dek kana bulaşmış olarak yatağımın başucunda dikildiğini gördüm."

Dolayısıyla biçimsiz bir karanlıktan, bir kedi veya bizzat kendisi olarak Carmilla'nın gelişimini görmekteyiz. Bu noktada mutlak bir özneye olan Carmilla artık kendi gibi görünmektedir. Yeni kadının bu tamamlanmış formu, kültürel ürün olan anlatıcımız ile tanışmaktadır. Sonuç olarak yeni kadın metası oluşumunu tamamlamıştır. O halde toplum içerisinde eril hegemonyanın karşısına çıkacaktır. Viktoryen dönem anlatısı üzerinden gördüğümüz üzere yeni kadın toplum tarafından ötekileştirilen ve yozlaşma olarak adlandırılmıştır. Burada yeni kadının topluma çıkışını ve kültürün en büyük araçlarından biri olan eril düzenin, General Spielfeld'un gelişini görmekteyiz. Aydınlanmacı aklın bilme istenci üzerine kurulan kültür, edebi bağlamda kendisini bilim insanları, psikologlar veya günlük tutan karakterlerde göstermiştir. Bu noktada hikayede bir rasyonalize etme durumu ile karşılaşilmektedir. İlk olarak vampir mitinin folklorik geçmişinin hikayesi ile tarihsel bir gerçekliğe büründüğünü bekçinin konuşması ile görmekteyiz:

"Ölümden dönenler köye dadanmış beyim. Bazılarını mezarlarına dek izlemişler, yerleri bildik yöntemlerle tespit edilmiş, yine bildik yöntemlerle yok edilmişler: Kafaları kesilerek, kazıkla ve ateşe verilerek. Fakat o zamana dek köylülerden katledilenler çok olmuş... Morovyalı bir soylu... bunu şöyle yapmış: ayın parlak olduğu o gece, gün battıktan hemen sonra buradaki şapelin kulelerine tırmanmış;

²²² Le Fanu, s. 52.

oradan bakınca aşağıdaki mezarlığı açık seçik görebiliyormuş. Bu noktadan bakıp, sonunda vampirin mezarından çıktığını ve sarılı olduğu keten kumaşları mezarın yakınına koyduğunu, sonra da köye doğru, orada yaşayanlara musallat olmaya gittiğini görmüş.²²³

Ölümlerinin ardından bulundukları bölgede bir salgın hastalık yayarcasına başka ölümlere neden olan insanların oluşturduğu ilk folklorik vampir hikayelerinin birçok özelliğini taşıyan tarihsel bir düzenin oluştuğunu görmekteyiz. Öncelikle ölümlere neden olduktan sonra mezarından çıkarılan ve henüz canlı olduğu söylenen bireylerden oluşan folklorlar ile mezarlığın bulunduğunu görmekteyiz. Mezarlardan çıkarılan karakterler gibi Carmilla da kötü bir koku, şişlik veya bir morluk taşımaz. Bunun yanı sıra kan içerisinde oluşu da folklorik vampir geleneğinden gelmektedir:

Bedenin ağzından kan gelme motifi bulaşıcı hastalık motifidir. Zatürreye benzer bir salgını imgelemektedir. Ağızdan gelen kan ve ani ölüm bu salgın hastalığın gösterimidir. Vücudun kanı ciğerlerden emmesinden ötürü bu şekilde düşünülmüştür...Vampirizmi ayırt eden bir diğer özellik ise ölümden sonra saç ve tırnakların büyümesi, bedenin daha canlı bir hale gelmesi, gözlerin açık kırmızı olması cesedin yaşamı tekrar beslemeye çalışmasıyla bir strigoi(mezardan yükselişten sorumlu ruhlar) haline gelmesidir.²²⁴

Dolayısıyla vampir miti burada geleneksel köklerini korumaktadır. Bunun yanı sıra vampirin infazı için de aynı durumdan söz edebilmekteyiz. Geleneksel vampirlerin boyunlarının koparıldıktan sonra yakılmaları birçok vampir folkloründe belirttiğimiz üzere yaygın bir tutum olmuştur. Kötülüğü uzaklaştırma yöntemleri çeşitlidir: cesedin parçalanması, fiziksel kısıtlamalar, çeşitli cenaze törenleri ve ruh dünyasını kandırmayı amaçlayan aldatmaları içermektedir. Carmilla için de bu durum birçok benzerlik göstermektedir:

Yani vampirliğin kabul görmüş tüm emareleri ve kanıtları mevcutmuş. O yüzden, kadim uygulamalar gereğince gövde doğrultulup vampirin kalbine sivri bir kazık saplanmış... Vampir o anda, son nefesini veren canlı bir insaninkinden farksız, keskin bir feryat koparmış. Sonra kafasını kesmişler; ikiye ayrılan boyundan oluk oluk kan akmış. Ardından gövde ve baş bir odun yığınının üstüne konulup kül edilmiş; küller

²²³ Le Fanu, s. 86.

²²⁴ Barber, s. 42.

*ırmağa savrulup uzaklara taşınmış. O günden sonra yöreye bir daha asla vampir musallat olmadı.*²²⁵

Dolayısıyla anlatıcımızın da sözünü ettiği üzere vampir motifinin geleneklerini Carmilla'nın lahitinde de görebilmekteyiz. Bu denli bir benzerliği belirttiğimiz üzere tarihsel bir belge niteliği taşıtılmasına dayandırmaktayız. Bunun nedeni vampirin dolayısıyla yeni kadının topluma çıkışı ve kabul görülmeyişidir. Ancak bu noktada vampir motifinin bir başka açısı bu Viktoryen tutum ile özdeşleşmektedir. Bu nokta herhangi bir bireyin vampir olarak geri dönme gerekçelerinden kaynaklanmaktadır. Eserde eski adı ile Mircalla'nın geri dönme sebebi şu şekilde açıklanmıştır:

*Ona Moravyalı bir soylu demek mümkündü, zira o bölgeye yerleşmiş, soyluymuş da. Fakat aslında memleketi, Yukarı Styria imiş. Epeyce gençken, güzel Mircalla'nın Karnstein Kontesi'nin tutkulu ve gözde aşığı olduğunu söylemek kafi. Mircalla'nın erken ölümüyle, onulmaz kederlere düşmüş. Vampirlerin tabiatında çoğalmak, sayılarını arttırmak vardır; fakat bu da belirli, şeytani bir yasaya bağlıdır.*²²⁶

Çalışmamızın ilk bölümünde folklorik vampir anlatımız esnasında yaptığımız açıklamada vampirin olarak geri dönme durumunu dört ana başlıkta belirtmiştik: eğilim, kader, yaptıkları ve ona yapılanlar ve yapılamayanlar ve hayal kırıkları. Carmilla büyük günah işleyen insanların geri dönmesi eğilimini gösterirken, bir diğer yandan da Tanrı'ya inancı olmayanların geri dönüşünü de hatırlatmaktadır. Gotik bir doğanın içerisinde yer edinen hikayemiz Carmilla'nın geldiği çevredeki yıkık kilise imgelemi ile bu durumun sinyallerini vermekle birlikte kiliseden gelen cenaze sesleri ile de Tanrı'ya olan inanca karşıtlığını göstermiştir. Carmilla için tek yaratıcı doğadır ve ona ulaşmak ölüm itkisiyle gerçekleşebilir. Tıpkı Hades'in Persephone'yi kaçırma mitinde gördüğümüz üzere Carmilla'da Laura'yı demonik dünyasına götürmek istemektedir. Bu bağlamda geri dönmüş olma nedeni Mircalla iken yarıda bırakılan bir aşk ile yapılamayanların kini söz konusudur:

Carmilla, oluşumundan önce yaşarken heteroseksüel bir cinsel yönelime sahiptir. Öldükten sonra yeniden dönme nedenlerinden biri budur ki

²²⁵ Le Fanu, s. 98.

²²⁶ Le Fanu, s. 101.

bilhassa bu durumun tersi bir hal aldığını görmekteyiz. Yeni kadın oluşumu olarak gözlemlediğimiz Carmilla'nın anlatıcımızın belirttiği üzere çevrik yeni bir isim oluşturması gerekmektedir. Bunun nedeni folklorlardan, mitolojiden, romantizmden geçen kadının gotik edebiyattaki oluşumudur. Bu durum dönemin yeni kadın metasının bir yansımasıdır. Ancak buradaki yeni kadın oluşumu köklerinden kopmamaktadır. Kolektif bilinç ile gelen kadının regresif dönüşümünün bir yansıması olan *femme fatale* köklerinden kopmamış, köklerindeki Ulu Ana'nın demonik bir yansıması olarak dekadandan edebiyat içerisinde ortaya çıkmıştır.



SONUÇ

Bu çalışmada *femme fatale* kadının gelişimini antikiteden aldığı kökleri, tarihsel konumlandırması ve geç romantizm dönemi içerisindeki oluşumu sosyokültürel değişim içerisindeki gelişimleri ile mutlak özneye ulaşma süreci içerisinde incelenmiştir.

"Geç Romantizm'in transgresif kadınları: Edgar Allan Poe'nun *Morella*, *Ligeia*, *Berenice* ve Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla* Adlı Eserlerinde Dişi Vampir Lamia'' adlı bu çalışmamın ilk bölümünde *femme fatale* dişiliğin mitik kökenlerinde Lamia ve Siren mitlerine odaklanılmıştır. Mitolojik hikayelerde yer alan *femme fatale* karakterlerin romantik yansımalarının oluşum içerisinde olduğu kanısına varmamızdan ötürü bu iki imgeleme odaklanılmıştır. Geç romantik dönem anlatılarının *femme fatale*'i olarak karşımıza çıkan oluşum içerisinde kadınların biçimsizlik ve ikircikli yapı üzerine kurulu oldukları incelenmiştir. Dolayısıyla Romantik dönemin şehvet ve aynı zamanda ölüm itkisi uyandıran ikircikli vampirleri, hayaletlerini antikitede bulmak mümkün olmuştur. Bunun yanı sıra Antik Yunan mitolojisinde erilliğin çöküşünün bir çeşitlemesi olarak *femme fatale* kadınlar görülmüştür. Bu nedenle geç romantik dönemde aydınlanmacı aklın ve rasyonalitenin üst sınıfı erillik yozlaşma ve çöküş olarak adlandırdığı dönem içerisinde toplumsal ve edebi bağlamda kadının ilkel olmasından kaynaklı regresif bir konumlandırmaya tabi tutmuştur. Buradaki ilkelliğin cinsel dürtülerden kaynaklı ve regresyon ile özdeşleştirilmiş olması bağlamında Lamia figürü ile bir yansıması alınmıştır. Bilhassa Geç Viktoryen dönem içerisinde İngiltere'nin kültürel değişime uğramasının öteki korkusunun ortaya çıktığı incelenmiştir. Bu bağlamda cinsel açıdan saplantılı bir döneme girilmişken, kadın güvenli bölgenin dışında kalan, ehlileştirilmesi gereken birey konumunu almıştır. Bram Stoker'ın *Dracula* adlı romanında bu bağlamda sosyokültürel bir örnek teşkil ettiği söylenmiştir. Stoker'ın romanında karşımıza çıkan Lucy karakteri ile cinselliği fark edilmiş olan kadının toplumun yozlaşmasına neden olması korkusunu görmekteyiz. Lucy toplum normlarına ters düşeceği üzere arzularını açıkça dile getirmektedir. Ancak Lucy hastadır çünkü başka bir öteki konumunda gördüğümüz Dracula ile

sembolik bir birliktelik yaşamıştır. Modern bilimin gelişim gösterdiği dönemin etkisi altındaki on dokuzuncu yüzyıl edebiyatı eserlerinde, doktor, psikolog ve tarihi notlar şeklinde günlük tutan bireylerin kadının toplumsal rolü üzerindeki etkisi de *Dracula* adlı romanda incelenmiştir. Bilimin bilhassa Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla* adlı eserinde demonik vampirin rasyonalize edilmesinde bir araç haline gelmesi sonucu çıkarılmıştır. Folklörik vampirlere yönelik bilinen tarih notları ve teoremler incelendiğinde romantik dönem vampir motifinin Viktoryen dönem modern bilimi ile rasyonalize edilirken araç olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla geç romantizm içerisindeki vampirizmi akılcı bir tutumla rasyonalize eden modern bilim, kadının doğasından, Ulu Ana'dan gelen bilinmezliği şekillendirilmeye çalışılmıştır. Bunun yanı sıra kadın vampir motifinin romantizm içerisindeki oluşumunun en büyük etkilerinden birinin de homoseksüellik olduğu sonucuna varılmıştır. Bu bağlamda Le Fanu'nun *Carmilla* adlı eseri Viktoryen İngiltere'nin uyanan yeni kadını temsil etmiştir. Yeni kadının oluşumunun mutlak özneye ulaşması eril hegemonyanın kültür inşası ile engellenmiştir. Buradaki kültür inşası kadının metalaştırılmasına neden olmakla birlikte romantik dönem edebiyat eserlerinin temel sembolizmi haline gelmiştir. Dönemin farklı yazarları ve eserleri incelenmiş, kadın metasının mitolojik bir kökenle değişimi gözlemlenmiştir.

Çalışmamızın ikinci bölümünde Edgar Allan Poe'nun *Berenice*, *Ligeia* ve *Morella* adlı kısa hikayeleri incelenmiştir. Vampirizm ve hayalet motifinin *femme fatale* dönüşü beden ile zihin arasındaki eşikten geçen birey olarak açıklanmıştır. Burada güvenli bir bölge olarak mekan açıklaması Viktoryen dönemin kendi ırkından olmayandan duyduğu korku ile edebi bağlamda sembolizmini yer edinmekle birlikte kadın metası bir geçit olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla mekan olarak dişi vampirlerin bedenleri örnek gösterilmiştir. On dokuzuncu yüzyıl aydınlanmacı aklın bilinmeyi bilme çabası bu bağlamda hedef olarak kadın bedenlerine saplantılı hale gelmiştir. Bunun yanı sıra dişi vampir motifi bir başka saplantı olarak hastalık ile aynı temelde görülmüştür. Dolayısıyla Poe'nun hayaletlerini izole edilmiş bir bölgede erilik tarafından sömürülmelerinin ardından *femme fatale* geri dönüşlerinin incelemesi yapılmıştır. Burada kadın mitolojik bağlamda

kusursuz güzelliği ile imgelem yaratırken, farklı biçimlerde eserlerde yer edinmiştir. Dolayısıyla bilinmeyenin korkusundan doğan ikili mekan algısı kadının ihtilali ile demonik dünyanın kapılarını açmıştır. Kültür bilimsel açıdan ise uyanan kadının yansıması olarak gotik edebiyatta kadın motifine rastlanması üzerine inceleme yapılmıştır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla* adlı öyküsü üzerinden romantik dönemin mutlak özneye ulaşan kadını *femme fatale* bir antikitede görürüz. Bu noktaya kadar yaptığımız incelemede bir ailesi olmayan dişi vampir motifi Carmilla ile kolektif bir bilince dönüşmüştür. Carmilla kilise karşıtlığı, pagan gelenekleri ve demonik oluşumlara sebep vermesiyle toplumsal normlara zıt bir görüntü oluşturmuştur. Bu zıtlık Laura ile son bulmaktadır. Carmilla dekadans edebiyat içerisinde kimlik kazanan vampirlerin bir yansıması olarak topluma karışan soylu bir aileden gelmektedir. Tıpkı Poe'da incelediğimiz üzere eşik kavramı burada Carmilla'dır. Henüz çocukken anlatıcının rüyasındaki erotik imgelemi onu uyandırmaya çalışan Carmilla, homoseksüel tutumu ile yeni kadının cinsel özgürlüğünün de bir yansımasıdır. Bunun yanı sıra üç farklı rüyada görünmesindeki özneye kavuşma durumu incelenmiştir. Bu durum siyah bir gölgeden bir kediye ve en sonunda bir bedene dönüşmektedir. Mitolojik ve folklorik hikayelerle tanımladığımız kadın geç romantizmde bilhassa Carmilla ile mutlak özneye sahip oluşunu bu rüyalar ile sembolize etmiştir. Dolayısıyla köklerinden kopmayan Carmilla, aksine bütün kadınların itkilerinin bedene dönüşmüş halidir. Bu nedenle onun yok edime ritüeli de folkloru uygun yapılmaktadır. Buradaki husus modern bilimin ve erilliğin rasyonalize edememesinin aksine paganist bir kültürün gösterimi olmuştur. Bu nedenle Carmilla oluşumunu tamamlayan bir kadın olarak kültür tarafından öldürülmüştür. Dolayısıyla yeni kadının oluşumunu sembolize eden Carmilla, bir uyanış çağrısı içerisindeyken rasyonalize edilmiştir.

Viktoryen dönem Emperyalist İngiltere'sinde görüleceği üzere 19. Yüzyıl kültürel açıdan bir kimlik evrimi içerisindeydi. Sosyal bilimlerin alanındaki gelişmeler ile regresif bir gösterime sunulan kültür, bilhassa kadının sosyal konumlandırılması ile temellendirilmiştir. Sanat eserleri üzerinden yeni kimliğinin oluştuğunu gözlemlediğimiz dişiliğin yüzyıl sonuna gelindiğinde vampirizm motiflerinde beden ile ayrılan sosyal kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki sosyal kimlik Edgar Allan Poe'nun kısa hikayeleri ile kadın bedeni üzerinden temellendirilmiştir. Yeni kimliğine ulaşan dişilik, eril

hegemonyanın normları tarafından her ne kadar tahakküm altına alınmaya çalışılsa da tıpkı Joseph Sheridan Le Fanu'nun "Carmilla" adlı eseri ile görüleceği üzere *femme fatale* bir agresyon ile serbest kalmıştır.



KAYNAKÇA

Auerbach, Nina. **Our Vampires, Ourselves**, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Augustine Calmet, **The Phantom World**, Librarian And Secretary of Sion College, London, 1850.

Bakhtin, Mikhail. **Karnavaldan Romana**, çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2001.

Barber, Paul, **Vampires, Burial, and Death: Folklore and Reality**, Yale University Press, New York, 1988.

Beauvoir, Simone **The Second Sex**, çev. H. M. Parshley, Penguin Books Harmondsworth, 1972.

Brantlinger, Patrick. **Rule of Darkness: British Literature and Imperialism**, Cornell University Press, Ithaca and London, 1988.

Bronfen, Elisabeth. **Over Her Death Body**, Manchester University Press, Manchester, 1992.

Burke, Edmund. **A Vindication of Natural Society; An Essay on the Sublime and Beautiful; Political Miscellanies**, Henry G. Bohn Press, London, 1854.

-A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, Printed for J. Dodsley, London, 1767.

Conrad, Joseph, **Heart of Darkness**, W. W. Norton & Company, New York and London, 1988.

Cooke, Nicholas Francis. **Satan in Society**, C. F. Vent Publishing, Cincinnati, 1876.

Creighton, Charles. **A History of Epidemics in Britain**, Sayı: 1. Cambridge University Press, 1891.

Darwin, Charles. **Türlerin Kökeni**, çev. Öner Ünalın, 2. Baskı, Onur Yayınları, Ankara, 1976.

Dijkstra, Bram. **Evil Sisters**, Sayı: 1, Henry Holt & Company Inc, New York, 1998.

-. **Idols of Perversity**, Oxford University Press, New York, 1986.

Havelock Ellis, **Man and Woman: A Study of Human Secondary Sexual Characters**, Elsevier Science, London, 1984.

Feldman, Thalia. **Gorgo and the Origins of Fear**, Sayı: 4, Trustees of Boston University, Boston, 1965.

Foucault, Michel **The History of Sexuality**, Sayı: 1, çev. Robert Hurley, Harmondsworth: Peregrine Books, 1984.

Freud, Sigmund. **Beyond the Pleasure Principle**, çev. C.J.M. Hubback, The International Psycho-Analytical Library, No. 4, London, 1920.

Gilbert, Sandra and Susan Gubar, **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**, New Haven: Yale University Press, 1979.

Gilman, Charlotte Perkins. **Sarı Duvar Kağıdı**, çev. Sevdâ Deniz Karalı, 2. Baskı, İthaki Yayınevi, İstanbul, 2021.

Glaister, John and Edgar Rentoul, **Medical Jurisprudence and Toxicology**, 12th ed. Edinburgh and London, E. & M. S. Livingstone Publishing, 1966.

Green, Martin. **Dreams of Adventure, Deeds of Empire**, Basic Books, London, 1980.

Groom, Nick. **The Gothic: A Very Short Introduction**, Oxford Press, Hampshire, 2012.

Hertz, Robert. **Death and the Right Hand**, çev. Rodney and Claudia Needham, Free Press, 1960.

Hogle, Jerrold E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**, Cambridge University Press, Cambridge, 2002.

Homer. **Odyssey**, çev. Azra Erhat ve A. Kadir, 21. Baskı, Can Yayınları, İstanbul, 2008.

Huysman, J.-K. **Tersine**, çev. Tahsin Yücel, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2018.

Jackson, Rosemary. **Fantasy: The Literature of Subversion**, New Accents Series, Methuen Publishing, London and New York 1981.

Joyce, James. **Ulysses**, New York: Vintage Books Press, New York, 1961.

Jones, Ann. **Inscribing Femininity: French Theories of the Feminine**, New Accents Series, Methuen, London and New York, 1985.

Kermode, Frank. **The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction**, Oxford University Press, London, 1966.

Kristeva, Julia. **Powers of Horror: An Essay on Abjection**, Columbia University Press, 1982.

Le Fanu, Sheridan. **Carmilla**, çev. Yiğit Yavuz, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1. Baskı, İstanbul, 2018.

Linton, E Lynn. **The Wild Women As Social Insurgents**, The Nineteenth Century Press, New York, 1981.

Lombroso, Cesare ve William Ferrero. **The Female Offender**, London, 1895.

Lucretius. **On the Nature of the Universe**, çev. R. E. Latham, Penguin Books, 1951.

Maria Leach, ed. **Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend**, Funk & Wagnalls Publishing, New York, 1972.

Michelet, Jules **Woman [La Femme]**, çev. J. W. Palmer, Carleton Publishing, New York, 1860.

Nancy, Jean-Luc. **The Inoperative Community**, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.

Neumann, Erich. **The Origins and History of Consciousness**, çev. R. F. C. Hull, Princeton Classics, Vol. 1, Princeton, 1954.

Nordau, Max. **Degeneration**, Heinemann Publishing, London, 1895.

Paglia, Camille. **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Hazaryan ve Fikriye Demirci, Epos Yayınları, Ankara, 2004.

Patmore, Coventry. **The Poems of Coventry Patmore**, Oxford University Press, London, 1949.

Perkowski, Jan Louis. **The Romanian Folkloric Vampire**, East European Quarterly Press, 1982, New York.

Poe, Edgar A. **The Philosophy of Composition, Critical Theory**, University of Illinois Press, Chicago, 2009.

Poe, Edgar A. **Bütün Hikayeleri**, çev. Öznur Özkaya, Ren Kitap, İstanbul, 2020.

Pollock, Griselda. **Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art**, London; New York: Routledge, 1988.

Praz, Mario. **The Romantic Agony**, 2. Baskı, Oxford University Press, 1951.

Punter, David and Glennis Byron, **The Gothic**, Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.

Ralston, W. R. S. **The Songs of the Russian People**, Ellis and Green Publishing, London, 1872.

Richardson, Samuel. **Pamela or, Virtue rewarded**, Blackmask Publishing, 1. Baskı, New York, 1740.

Robinson, Ronald ve John Gallagher, **Africa and the Victorians: The Official Mind of Imperialism**, Macmillan and New York: St. Martin's Press, London 1961.

Said, Edward. **Orientalism**, Routledge & Kegan Paul Press, London, 1978.

Stott, Rebecca. **The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale**, PALGRAVE MACMILLAN Press, 1. Baskı, New York, 2003.

Stubbs, Patricia. **Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-19**, Methuen Publishing, London, 1879.

Shear, Walter. **Poe's Fiction: The Hypnotic Magic of the Senses**, Midwest Quarterly: A Journal of Contemporary Thought, Cilt: 47, Sayı: 3, 2006.

Wall, G. F. C. **Different From Writing**, Dracula in 1897, Literature and History, Cilt: 10, Sayı: 1 Spring, 1984.

Walpole, Horace. **The Castle of Otranto**, Collier Books, New York, 1963.

Weininger, Otto. **Sex and Character**, çev. Ladislaus Löb, Sayı: 1, London: William Heinemann, New York: G.P. Putnam's Sons, 1906.