

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

YENİ ERKEKLİĞE DOĞRU:
SABAHATTİN ALİ'NİN *KÜRK MANTOLU MADONNA* ADLI ROMANINDA
CİNSİYET ROLLERİNİN PARADİGMATİK DEĞİŞİMİ

Taha ÇAVUŞLU

Danışman
Prof. Dr. Nevzat KAYA

İZMİR – 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Yeni Erkekliğe Doğru: Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna* Romanında Cinsiyet Rollerinin Paradigmatik Değişimi” 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.

11.06.2019
Taha ÇAVUŞLU

ÖZET
Yüksek Lisans Tezi
Yeni Erkekliğe Doğru:
Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* Romanında Cinsiyet Rollerinin
Paradigmatik Değişimi
Taha ÇAVUŞLU

Dokuz Eylül Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı
Karşılaştırmalı Edebiyat Tezli Yüksek Lisans Programı

Romantizm ile birlikte özellikle erkekliğin ve klasik erkek kahramanın rollerinde tam tersi yönde bir değişim gözlenmektedir. İncelememizde de Romantizm ve sonrasında 19. ve 20. yüzyıl edebiyatı eserlerinde erkek karakterlerde maskülenliğin çöküşü ve otoriter kadınların arzulanışının altında yatan mazoşizm, psikanalitik kuramlar; bu dönemde yaşanan toplumsal olaylar ve edebi örnekler üzerinden açıklandı. Batı edebiyatında birçok eserden faydalananarak açıkladığımız maskülenliğin çöküşü ve cinsiyet rollerinde gerçekleşen bu değişimi, aynı zamanda Türk edebiyatının en önemli eserlerinden biri olan Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanının erkek kahramanı Raif Bey'i inceleyerek ele aldık. Birinci bölümde Romantizmin doğa ve kadına bakış açısı ve ataerkil klasik kültüre karşı duruşu incelendi. Romantizm ile birlikte tekrar gündeme gelen Ana Tanrıça motifi ve mitik güçlü kadınların erkeklerin edilgenleşmesindeki etkisi Romantik yazarlar ve karakterler üzerinden örneklenerek ortaya konuldu. İkinci bölümde ise ele aldığımız edebi eserlerin yazarları ile aynı dönemde yaşayan Freud ve Kraft Ebing gibi psikanalistlerin açıklamalarının yanı sıra, Sacher-Masoch'nun *Kürklü Venüs* romanından faydalananarak erkeklerdeki mazoşizmin, maskülenliğin yitirilişindeki sebeplerden biri olduğunu açıkladık. Son bölümde ise, Batı edebiyatına içkin olan maskülenlikteki çöküş ve cinsiyet rollerindeki paradigmatik değişimin, bir Türk edebiyatı eseri olan *Kürk Mantolu Madonna*

romanında gözlemlenebildiğini belirttik. İncelememizin önemi Türk edebiyatının en önemli romanlarından birinde Batı kültürüne içkin olan bir ruh halinin izlerine rastlayarak edebiyatın evrenselliğini hatırlatıyor olmamızdır.

Anahtar Kelimeler: Romantizm, Cinsiyet Roller, Maskülenliğin Yitirilişi, Mazoşizm, Sacher-Masoch, *Kürk Mantolu Madonna* ve Sabahattin Ali.



ABSTRACT
Master's Thesis
To the New Masculinity:
The Paradigmatic Change of Sexual Roles
in Sabahattin Ali's Novel *Madonna in a Fur Coat*
Taha ÇAVUŞLU

Dokuz Eylul University
Graduate School of Social Sciences
Department of Comparative Literature
Master's Program

Along with Romanticism, a reverse has been observed in masculinity and the roles of heroes. In our research the masochism which is the reason of the decadence of male's masculinity and their desire of dominant women is analyzed in the light of psychoanalytic theories, sociological atmosphere of the period, and of course with the significant examples in literature. We discussed the decadence of masculinity and the reverse in sexual roles by analyzing both Western works and also one of the most crucial novels of Turkish Literature which is Sabahattin Ali's *Madonna in a Fur Coat*. In the First Chapter, the aspects of Romanticism to the nature and the woman, and also its stance against the patriarchal elements of Classic culture are discussed. Also, the impact of The Great Mother Goddess theme and the mythical powerful women which were reawaken in Romanticism has been explained with the works of Romantic writers and their characters. In The Second Chapter, by taking as references Sacher-Masoch's famous novel *Venus in Furs* and the theories of Freud and Kraft-Ebing, famous psychoanalysts who lived in the same period with Sacher-Masoch, we explained that masochism is one of the main reasons of the decadence of males' masculinity. Finally, in the last chapter we have indicated that the decadence in masculinity and the paradigmatic change in sexual roles which has been associated with Western literature, can also be

observed in a Turkish novel, *Madonna in a Fur Coat*. The significance of our research is to remind the universality of literature by finding the traces of Western culturebased spirit in one of the most important novels of Turkish literature.

Keywords: Romanticism, Sexual Roles, the Decadence of Masculinity, Masochism, Sacher-Masoch, *Venus in a Fur Coat*, and Sabahattin Ali.



**YENİ ERKEKLİĞE DOĞRU:
SABAHATTİN ALİ’NİN *KÜRK MANTOLU MADONNA* ROMANINDA
CİNSİYET ROLLERİNİN PARADİGMATİK DEĞİŞİMİ**

İÇİNDEKİLER

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

**BİRİNCİ BÖLÜM
ROMANTİZM**

1.1. ROUSSEAU’CU DOĞA ANLAYIŞI	5
1.1.1. Rousseau ve Doğa Kadın İlişkisi	7
1.1.2. Duyarlı Romantik William Wordsworth	11
1.2. ROMANTİZMDE MARQUIS DE SADE ETKİSİ	15
1.2.1. “Daemonik” Doğa Anlayışı ve “Femme Fatale”	19
1.2.2. Algermom Charles Swinburne’ün Eserlerinde “Femme Fatale” ve Romantik Kahraman	26
1.2.3. Gustave Moreau’nun Ölümcül Kadınları: <i>Helen</i> ve <i>Salomé</i>	32
1.3. APOLLONİK <i>SOĞUKLUK</i> VE DEKADAN ESTETİĞİ	36

**İKİNCİ BÖLÜM
MAZOŞİZM VE MASKULENLİĞİN ÇÖKÜŞÜ**

2.1. MAZOŞİZMDE ANNE TAPINCI	42
------------------------------	----

2.2. MAZOŞİSTİN EYLEMSİZLİĞİ VE METAFORİK OLARAK BABANIN REDDEDİLİŞİ	47
---	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜRK MANTOLU MADONNA METİN İNCELEMESİ

3.1. <i>DUYARLI</i> ROMANTİK RAİF BEY VE ANNE TAPINCI	59
3.2. RAİF BEY'İN EYLEMSİZLİĞİ VE METAFORİK OLARAK BABANIN REDDDEDİLİŞİ	64
SONUÇ	71
KAYNAKÇA	76

KISALTMALAR

bkz.	Bakınız
ev.	Çeviren
s.	Sayfa No
ss.	Sayfadan Sayfaya
yuk.	Yukarı



GİRİŞ

Binlerce yıllık edebiyat tarihi geçmişten günümüze kadar birçok kavramın değişimine tanıklık etmiştir. Antik Yunan'ın şekillendirdiği ataerkil klasik kültür, kendini özellikle edebiyatta olmak üzere tüm sanat eserlerinde gösterir. Eril kültürün doğayı ve kadını kontrol altına alan yapısı sebebiyle edebi eserlerde erkeğin, kadının üstünde baskın bir role sahip olduğu ve erdem, kahramanlık, cesaret ve dinamizm gibi kavramlar ile eşleştirildiği sanat eserlerine rastlayabiliriz. Klasik kültür, doğayı ve kadının her zaman bir tehdit ya da kontrol edilmesi gereken bir unsur olarak görmüştür. Bu sebeple, erkeğin aktif ve dominant karakterinin aksine, doğa ile ilişkilendirilen kadın pasif konuma sokulmuştur. Oysa, Romantizm ile birlikte edebiyat tarihi klasik kültürde gözlemlediğimiz unsurların tersine doğru evrilmesine tanıklık eder. Romantizmin en önemli figürlerinden biri olarak görebileceğimiz, yalnızca edebiyat değil, kültür tarihindeki bu değişimi etkileyen tarihi kişiliklerden biri de Jean Jacques Rousseau'dur. Klasik kültürün yarattığı ve erkeğin iktidar olduğu hiyerarşik düzenin sınırlarını aşmak isteyen Rousseau, Klasizmin ötekileştirdiği doğaya yönelerek ilk adımı atar. Romantizmin doğa ve kadın ile olan ilişkisi, Klasik kültüre karşı bir akım olarak yorumlanmasına sebep olmuştur. Rousseau'nun kadını ve doğaya yönelimi ile Romantizm antik Doğa Ana tapıncı tekrardan gündeme getirir. Kadının iktidar olduğu Neolitik dönemin Ana Tanrıçaları Romantizm ile tekrardan uyandırılır.

Rousseau'nun uyandırdığı Ana Tanrıça ve Doğa Ana ile, sanatçılarda klasik kültürün yarattığı eril rollerin reddedilip doğaya ve kadına tapınma eğiliminin gözlemlenmesine sebep olur. Doğa'ya yöneliş ile Romantik edebiyatta İngiliz şair William Wordsworth gibi erkekleri çocuksulaştırıp, eylemsizleştiren duyarlı sanatçılara rastlayabiliriz. Wordsworth'ün masum doğa tapıncı, Romantik erkekleri de hissileştirip, masumlaştırmıştır. Ancak, erken Romantiklerin taptığı doğa yalnızca masum değildir, aynı zamanda vahşi ve tehlikeli bir yana da sahiptir. Rousseau ve Wordsworth'ün doğa algısına bir yanıt olarak Fransız yazar Marquis de Sade doğanın barındırdığı karanlık yanı hatırlatır. Sade ile birlikte doğanın yıkıcı gücü ve ölüm ile olan ilişkisi, eserlerinde barındırdığı şiddet ve şehvetli karakterler ve temalar ile hatırlatılır. Sade'dan etkilenen Romantikler acı ve haz arasında güçlü bir ilişki

kurarak aşkına acı çektiren ve elinden ölümü tattıran femme fatale karakterinin ortaya çıkmasına sebep olurlar. Sade ile birlikte cinsellik de insanın hayvani doğası olarak görülmeye başlar. Dolayısıyla, doğal bir içgüdü olan cinsellik şehveti barındırdığı gibi aynı zamanda beraberinde yıkımı da getirdiği için tehlikeli kabul edilir. Doğa ile eşleştirilen kadının da aynı tehlikeyi barındırdığı düşünülmesi sebebiyle, kadın da tehlikeli bir unsur olarak görülmüştür. Doğa, kadın ve cinsellikteki bu tehlikeli dinamizmi gören 19. yüzyıl Dekadan sanatçıları ise Klasik kültürün doğayı ve kadını kontrol etme gayesinin etkisi altında kalarak, kadının ve doğanın dinamizmini dondurmaya çalışırlar. Dekadan edebiyatındaki sanat objesi takıntısı ve kadının resim ya da heykel olarak bir sanat eserinde arzulanmasının sebebi de Dekadan sanatın Klasik kültürün doğayı ve kadını ıslah etmeye çalışma gayesinden kaynaklıdır. Böylece Apollonik bir soğukluk ile kadın ve doğa sanat eserine dönüştürülerek kontrol altında tutulabilir. Bu sebeple, 19. Yüzyıl sanatçılarının eserlerinde femme fatale karakterlerin ve doğanın sanat eserlerindeki ana odaklardan biri oluşuna şahitlik ederiz. Mimariden edebiyata kadar tüm sanat dallarını içeren Art Nouveau, sembolizm ve Dekadan akımlarında bu izlere rastlamak mümkündür.

Romantizmin acı ve haz ilişkisinin femme fatale motifini doğurmasının yanı sıra, bu ölümcül kadınlara tapan ve sevdikleri kadın tarafından aşağılanıp, hor görülmeyi arzulayan mazoşist karakterler de ortaya çıkmıştır. İngiliz edebiyatçı Algernon Charles Swinburne, Fransız ressam Gustave Moreau, Amerikalı Edgar Allan Poe gibi sanatçılarda erkeğin kadının etrafındaki pasif bir birey olduğu eserlere rastlayabiliriz. Bu 19. yüzyıl sanatçılarının yanı sıra, mazoşizm adının sahibi olan Avusturyalı yazar Leopold von Sacher-Masoch'nun eserlerindeki kadına tapma, erkeğin pasifleşmesi ve bir kadın tarafından hor görülme, aşağılanma, dövülme, kırbaçlanma ve hatta kadının kölesi olma motifleri ile Romantiklerin mazoşizminin en uç noktaya varışa tanıklık edebiliriz. İlk Romantiklerin Doğa Ana'ya tapıncı kendini mazoşist bir şekilde evrimleştirerek, 19 yüzyıl sonlarına doğru erkek kadın arasındaki hiyerarşik ilişkinin ters yüz edilmesi arzusuna dönüşür. Masoch'nun *Kürklü Venüs* (1874) eserinin Severin karakteri, edebiyat tarihi boyunca kahraman ve maskülen erkeğin maskülenliği yitirışı ve sahip olduğu tüm aktif rollerin kaybedilişini simgeler. Dahası, Masoch'nun romanlarında Dekadan sanat objesi

takıntısı ve doğanın, kadının ve cinselliğin dondurulması fikirlerine de rastlayabiliriz. Fransız düşünür Gilles Deleuze imgelemde yaşanan bu eylemsiz cinselliği ve obje takıntısını “şehvetüstücülük” olarak adlandırır.¹ Masoch’nun şehvetüstücü karakterlerinin yanı sıra, pasif ve eylemsiz mazoşist kahramanlarının altında dönemin toplumsal ruh halinin etkilerini de görebiliriz. Dini ve politik eril otoritelerin ortadan kalktığı 19.yüzyıl ve sonrasında erkekler bir nevi babasız hissederek, kendilerini kadının iktidarı altına sokmayı arzular ve kendilerini bir erkek olarak aşağılatırlar.

Batı’da gözlemlediğimiz bu mazoşizm, etkisini Türk edebiyatında da göstermiştir. Özellikle, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında Batı edebiyatından etkilenen Türk sanatçıların eserlerinde de, yine aynı dönemde yıkılan Osmanlı İmparatorluğu ve yerine kurulan eşitlikçi Türkiye Cumhuriyeti’nin yarattığı sosyolojik ortam sonucu, Batı’ya içkin mazoşist romantik karakterlere rastlayabiliriz. Nitekim, Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna* (1943) eserinde maskülenliğini yitiren mazoşist romantik karakterin izlerini Raif Bey’de görürüz. Sabahattin Ali’nin 1928 yılında gerçekleştirdiği Almanya seyahatinde etkilendiği Alman yazarlar ve Romantizm akımının bir sonucu olarak *Kürk Mantolu Madonna*’yı yazmış olabilir. Raif Bey de romantik mazoşistlere özgü duyarlılık, doğa ve anne tapıncı ve maskülenliğini yitiren erkek karakter motiflerine içkindir. Bilhassa, Maria Puder ile arasındaki anne çocuğu andıran romantik ilişki, resme ve tablolara olan yoğun ilgisi, ödipal karmaşayı çağrıştıran kürk ve Madonna metaforlarının arzulanan kadın üzerinde kullanılması ve bu kadının bir tabloda şehvet uyandırması bize duyarlı Romantiklerin kadının yörüngesindeki pasif birey olma gayeleri ile ilişkilendirebilmemize sebep olduğu gibi, aynı zamanda Dekadan edebiyata içkin, kadını bir sanat objesine dönüştürüp, cinselliği ve aşkı imgelemde yaşayan eylemsiz erkeğin izlerine rastlamamızı sağlar. Dahası, Raif Bey’in klasik kültürün erkeğe yüklediği eril rolleri kabul etmeyip, toplum içinde ve ilişkilerde pasif bir erkek olmayı yeğlemesinden yola çıkarak, eserde metaforik olarak babanın reddedilişi ve maskülenliğin yitirilişine tanıklık edebiliriz.

¹ Gilles Deleuze, **Sacher-Masoch’nun Takdimi**, çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2007, s.62

BİRİNCİ BÖLÜM

ROMANTİZM

Modern cinsel kimliklerin oluşmasında oldukça önemli bir yeri olan Romantizm akımını, özellikle doğayı ve kadını ele alışı bakımından inceleyeceğiz. Günümüze kadar Avrupa, Amerika, Rus ve Türk Edebiyatı'na etkisi olan Romantik edebiyatın ilk örneklerini İngiliz edebiyatında görmekteyiz. “Romantik kelimesi ilk olarak 17. yüzyıl ortalarında İngiliz edebiyatında, bu dönemin şivalrik ve pastoral edebiyat eserlerini adlandırmak adına verilen bir tür olarak görülür.”² Bu edebi eserlerin fantastik, irrasyonel ve gerçek dışı konuları, klasik edebiyata karşıt bir üslup olarak görülmesine sebep olmuştur. *Romance*’ın o dönem ve Türkçe kelime karşılığına baktığımızda abartı, düşsel, macera serüvenleri ve doğal olmayan anlamlarını karşıladığını görmekteyiz. Burada doğal olmayan tanımlaması ile Doğa Ana'dan bahsedilmez. Aksine, anlatılmak istenen *romance*’ın dünyevi gerçeklik ve geleneğin dışında olmasıdır. Hayal gücünün bir ürünü olan romantik hikayeler, barındırdıkları absürt ve fantastik konular sebebiyle “doğanın gerçeklikleri ile karşıtlık oluşturmuştur.”³

İlginçtir ki, insan oğlunun sıradışı olana dair hep bir merak ve ilgisi vardır. Klasik edebi eserlere karşıt bir akım olan bu hikayeler daha sonraları *sıradışı* olmaktan çıkıp, birçok kesime *çekici* gelmeye başlamıştır.⁴ Romantik edebiyatın ilgi çeken yanı yalnızca kaleler, ormanlar, yüksek dağlar gibi pastoral mekanları değildir, yazarların hayal gücü ile yaratılmış hikayelerinde bilinmeyeni, daha önce duyulmayı ve olağan dışı olanı anlatmasıdır. Mario Praz, *The Romantic Agony* (1933)’de Jean Paul’un *Magie der Einbildungskraft* adlı incelemesinden yaptığı alıntı ile Alman yazarın Romantik edebiyatta gizemin cezbediciliğini belirtir: “uzak, ölü ve bilinmeyen bir şey nasıl oluyor da çekici bir büyüye sahip oluyor?” Bu sorunun cevabı ise “hayal gücünün nesneleri, şeyleri sonsuzlaştırmasında yatar.”⁵ Hayal gücü kalıpları ortadan kaldırdığı için bireyin düşünce sınırlarını genişletir ve sonsuz bir imgeleme yelken açar. Alman Romantik Jean Paul'a ek olarak, İngiliz

² Mario Praz, *The Romantic Agony*, Oxford University Press, London, 1951, ss.11-12

³ Praz, s.12

⁴ Praz, s.12

⁵ aktaran Praz, s.14.

Romantizminin en önemli sanatçılarından biri olan John Keats'in *Ode on Grecian Urn* adlı şiirinde tanımlanamayanın çekiciliğini anlattığı dizelerde de bilinmeyenin yarattığı hazzı da görebiliriz. Keats'in “en tatlı melodilerin, henüz duyulmamış” olanlar olduğunu yorumladığı dizelerinden ve Jean Paul'un alıntısından da anlayacağımız gibi Romantizmin bilinmeyen ve sıra dışı olanla ilişkisi yadsınamaz.⁶ Romantizm hayal gücü ile bilinmeyenleri, doğa üstü kavramları insanlara düşündürür. Alışa gelmişin dışına çıkmak ve Klasik ile Hristiyan kültürün yarattığı sanat anlayışından tamamen farklı bir temaya sahip olmak, Romantizmin çıkış yoludur. Romantikler bu yolla, aklın ve ideallerin temsilcisi olan Klasik edebiyatın aksine bireyin duygu ve dürtülerine dokunmuşlardır. Aşk serüvenleri ile başlayan ve sıradışı olanın verdiği hazzı içeren eserler yaratan Romantizm akımı, daha sonra haz kavramının varabileceği en uç noktalara kadar ulaşacak ve 19. ile 20. Yüzyıl toplumunun psikolojik durumunu derinden etkileyecektir.

1.1. ROUSSEAU'CU DOĞA ANLAYIŞI

İngiltere'de başlayan Romantizm, 18. yüzyıl şivalrik ve pitoresk romantik hikayelerin Fransızca'ya çevrilmesi ile Fransız yazarlar arasında da bilinir. Fransız Romantizmi denince akla gelen ilk isim elbette Jean Jacques Rousseau'dur. Her ne kadar Rousseau'nun edebi anlamda Romantik külliyata sayıca katkısı fazla olmasa da, düşünce olarak Fransız ve İngiliz Romantiklerini oldukça etkilemiş ve Romantizmin doğa ile olan ilişkisini daha iyi anlamamızı sağlamıştır.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi doğanın Romantizm ile olan ilişkisi klasik kültürün doğayı iteleyeni ve bu sebeple Romantizmi karşıt bir kültür olarak kabul etmesinden kaynaklanır. Alman yazar Goethe de bu karşıtlığı, Romantizmi “hastalıklı”; Klasisizmi “sağlıklı” bularak belirtir.⁷ Nitekim, kökeni Antik Yunan'a dayanan ve Rönesans'tan sonra tekrar gündeme gelen, keskin hatlara sahip klasisist güzellik anlayışına karşın, Romantizmin doğaya olan ilgisi sebebiyle duyuları ön planda tutan bir estetik anlayışına doğru ilerleriz. Klasik anlayışın akli ve düzeni el

⁶ Boston and New York Houghton, Mifflin and Company, **The Complete Poetical Works and Letters of John Keats**, 2. baskı, The Giverside Press, Cambridge, 1899, s.135: *Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter..*

⁷ Johann Wolfgang von Goethe, **Maxims and Reflections**, Penguin Books, London, 1998, s.96: *What is Classical is healthy; what is Romantic is sick.*

üstünde tutması ve hiyerarşik bir düzene sahip olmasına karşın, Romantizmin duygusallığı ve irrasyonelliği doğar. Tarihten de deneyimlediğimiz gibi baskın bir güç, her zaman karşısında zıt bir reaksiyonun doğmasına sebep olur. Klasisizmin keskin rasyonelliği, Romantizmi yaratmıştır. Üstelik, aydınlanma ile kendini yücelten insan, doğadan uzaklaşmış, kendisini doğanın bir parçası olmaktansa, doğayı kontrol eden bir güç olarak görmüştür. Romantizmde ise doğadan uzaklaşan tanrılaşmış insanı tekrar doğaya yönelirken görürüz. “Apollonik” ve “Dionizyak” kültür karşılaştırmasından yola çıkan Camille Paglia da, “Apollonca aydınlamanın, irrasyonelliğin ve deamonizmin karşı tepkisini yani Romantizmi doğurduğunu” belirtir.⁸

Yukarıda belirttiğimiz gibi klasik kültür anlayışının karşıt görüşü olan Romantizmi Rousseau ile daha net anlayabiliriz. Rousseau, rasyonel bir kültür yaratan aydınlanma fikrine karşı gelip “yüzünü toplumdan doğaya doğru çevirmesiyle Romantik dünya görüşünü yaratmıştır.”⁹ Rousseau’ya göre “Romantizm, insan doğasını tanımak adına doymak bilmeyen bir tutkuydu.”¹⁰ Bu tutkunun sebebi Rousseau’nun doğada özgürlük arayışından kaynaklıdır. Ki zaten, aydınlanma sonucu din ve mitlere olan inancın azalmasına karşın Rousseau izinden giden Romantikler dönemin hiyerarşik toplumu ve klasik kültürün sınırlarından kurtulmak adına kurtuluşu doğada aramışlardır. İngiliz Romantiklerin eserlerini okuyarak, hayal gücünün sonsuzluğunu ve bu durumun çekiciliğini farkederek Rousseau, cinsel ve politik özgürlüğü sınırları sonsuz olan doğada bulabileceğini düşünür. Paglia da, Rousseau’nun “Romantizmin doğaya tapınarak giriştiği politik ve cinsel özgürlük arayışının her türden imgesel köleliğiyle sonuçlandığını” ileri sürer.¹¹ Rousseau’nun, hiyerarşinin olmadığı doğa arayışında çıktığı yolda, daha sonra doğanın içerisindeki hiyerarşi ve yıkım karşısına çıkacaktır. Çünkü doğadaki “haz ilkesi, içerisinde ıstırapı da barındırır.”¹² Nitekim, sonsuz özgürlük, sonsuz ve sınırsız olması sebebiyle tehlikelidir. Sağ duyu ve mantığı tamamen yok saydığımızda sonu gelmeyen bir haz-ıstırap döngüsüne, arzu ve dürtülerimizle hareket etmeye mecbur

⁸ Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, 2014, s.247.

⁹ Paglia, s.247.

¹⁰ Burleigh Taylor Wilkins, “The Nature of Rousseau”, **The Journal of Politics**, The University of Chicago Press, Vol.21,no.4, 1959, s.665.

¹¹ Paglia, s.248.

¹² Paglia, s.248.

kaldığımız bir kaosa sürüklenebiliriz. Doğanın bu karanlık yüzü daha sonra 19. yüzyılda Dekadans Edebiyatı ile korkunç bir şekilde farkedilecektir. İncelememizin ilerleyen kısmında bu noktaya detaylı bir şekilde değinecek ve Rousseau'cu doğa anlayışının nasıl değiştiğini göreceğiz.

1.1.1. Rousseau ve Doğa-Kadın İlişkisi

Mitik ve yakın dönem eserlerini incelediğimizde, arkaik dönemlerden beri kadının doğa ile ilişkilendirildiğini gözlemleyebiliriz. Özellikle Neolitik Çağ'da tarım kültürünün oluşmasıyla insanlar toprağa daha çok önem vermişler ve inançları da bu yönde şekillenmiştir. Bitkilerin topraktan çıkıp gelişimini izleyen insan toprağı bir nevi rahim ve bitkileri topraktan çıkan bir hayat olarak görürler. Bu sebeple, insan “cinselliğı de temelde toprağın meyve vermesini sağlayan göksel güçle aynı görmekteydi.”¹³ Ünlü teolog Karen Armstrong'un Neolitik dönem incelemelerinde belirttiğine göre bu dönemde “toprak dişiydi.”¹⁴ Dönemin yaygın inancına göre toprak bir nevi rahim gibi görülür, gökten düşen yağmur da erkeğın spermi olarak kabul edilirdi. Bu sebeple, arkaik dönemlerden itibaren toprağı kadınsı bir rol biçilmiştir. “Başlı başına kutsal olan bu birleşme toprağın doğurgan enerjisini harekete geçirirdi, çiftçinin sabanı ya da çatal beli de bir erkeklik organıydı (fallus).”¹⁵ Topraktan çıkan bir meyvenin doğum olarak kabul edilmesi sebebiyle toprak aynı zamanda “aile yaşamında kadının üstlendiğı annelik rolünün sonucu” toprağı, yani doğaya Ana rolü verilirdi. “Nasıl bir kadın çocuk doğuruyorsa, toprak da rahminden bu canlıları çıkarıyordu.”¹⁶ Tabii ki, tıpkı bir penisin vajina ile birleşimi toprağı delip içine giren, bilim ve kültürün ürünü teknik tarım aletleri de erkekliğin temsili olarak görülebilir. Bu sebeple, Neolitik dönemlerden beri bilinen toprak ve gök ile alakalı mitler kadın ve erkek olarak kişileştirilmiştir. Ataerkil ve anaerkil kültürlerin ayrışımı da bu mitik hikayelerden gelmektedir. “Anaç, besleyici toprak Ana Tanrıçaya dönüştü. Suriye'de Yüce Tanrı El'in Karısı Aşera ya da kızı Anat'la özdeşleşti; Mezopotamya'da Sümerler ona İnanna adını verdi; Mısır'da İsis'ti;

¹³ Karen Armstrong, **Mitlerin Kısa Tarihi**, çev. Dilek Şendil, Alfa Basım, İstanbul, 2014, s.36

¹⁴ Armstrong, s.36.

¹⁵ Armstrong, s.36.

¹⁶ Armstrong, s.37.

Eski Yunan'da Hera, Demeter ve Afrodit.”¹⁷ Bu mitlerde belirtildiği gibi kadın ve doğa arasındaki ilişki M.Ö. 8000 yıllarına kadar dayanmaktadır.

Her ne kadar toprak hayat veren bir güç olsa da, “verimsizlik, kıtlık ve doğanın diğer öfkeli güçlerine karşı hep bir savaş ve umutsuz bir çaba vardı.”¹⁸ İnsanlar bilim ve teknik ile doğayı kontrol etmeye çalışmışlardır, bu yüzdendir ki bilim ve akıl toplum ve kültür ile özdeşleştirilir. Elbette, bu yıkıcı güç ile savaşan kültür ataerkildir. İşte tam da bu noktada Rousseau'nun ataerkil ve hiyerarşik topluma sırtını dönüşünü hatırlatmalıyız. Rousseau, doğayı kültür ve toplumun karşısında gördüğü için Doğa Ana'ya kucak açmıştır. Onun doğası hayat veren masum bir annedir. *Confessions*'da doğaya olan duygularını şu şekilde ifade eder: “Doğa! Anam Benim! Senin, sadece senin koruman altındayım. Burada aramıza girebilecek bir namussuz yok.”¹⁹ Rousseau'nun burada seslendiği Doğa Ana arkaik dönemin toprak ile özdeşleşmiş Ana Tanrıçalarıdır. Doğa Ana ile olan bu ilişkisi sebebiyle de “Romantizm, pagan arkaik özellikler taşır.”²⁰

Rousseau'ya göre topraktan çıkan her canlı kültür ile tanışmadığı sürece masumdur. Dahası Rousseau, “her insanın doğuştan iyi olduğuna inanır, ona göre insanı kötüleştiren olumsuz çevre koşullarıdır.”²¹ Rousseau'nun bu görüşüne göre insan bilinci doğuştan masumdur ve toplum ile kültür birlikte bireyi yozlaştırır. Masumiyeti ile doğan bir bireyin kimliği, büyüdükçe toplum ile olan deneyimlerine göre şekil alır. Paglia'ya göre Rousseau, *Confessions*'da “yetişkinlikteki cinsel tercihlerinin çocukluğundaki deneyimleri aracılığıyla biçimlendiğini” de belirtir.²² Oysa ki, 17. yüzyıla kadar cinsel kimliğin oluşumunda ahlaki vicdanın ön planda olduğu düşünülüyordu. “En büyük mesele ruhun Tanrı ile olan ilişkisi” olarak görülür, sapkınlıklar tanrısızlık ve ahlaktan bir sapış olarak yorumlanırdı. “Cinsellik, insanın tinsel mücadelesi önünde bir engel olan dünyeviliğin bir parçasından ibaretti.”²³ Yani ahlaki ve dini değerleri dikkate aldığımız sürece kimlik gelişimimiz

¹⁷ Armstrong, s.38.

¹⁸ Mircea Eliade, **Myths, Dreams and Mysteries**, Harper & Row, New York, 1960, ss. 188-189'dan aktaran Karen Armstrong, **Mitlerin Kısa Tarihi**, Alfa Basım, 2014, s.38.

¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, **Confessions**, çev. J.M. Cohen, Penguin Books, Baltimore, 1954, s.594'ten aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, 2014, s.250.

²⁰ Paglia, s.248.

²¹ Paglia, s.249.

²² Paglia, s.249.

²³ Paglia, s.250.

yerinde görülürdü. Ancak, 18. yüzyılda Rousseau ve 19. yüzyılda Freud ile birlikte cinsel kimliğin bilinçaltı ve çocukluk deneyimleri ile alakalı olduğuna dair fikirler gündeme gelir. İncelememizin ikinci bölümü olan mazoşizmi daha detaylı incelerken ele alacağımız Freud'un bilinçaltı ve çocukluk dönemindeki cinsel deneyimlerin, cinsel kimliğin oluşumundaki etkisi modern bireyi anlayabilmek adına önemli bir rol oynayacaktır.

Rousseau'nun doğa anlayışına tekrardan geri dönmek gerekirse, Paglia'nın bir alıntısından daha bahsetmemiz gerekir: “Cinsel kimliğin ilk yaratıcısı sayılan Rousseau'nun, özgürlük anlayışında toplumsal hiyerarşinin ortadan kaldırılması ve daima aynı biçimde cömert olan doğaya bağlılık söz konusudur.”²⁴ Ancak, Doğa Ana'ya sonsuz bağlılığı sebebiyle Rousseau zaten bir hiyerarşi içerisine girmiştir. Çünkü, doğa ister istemez içinde bir hiyerarşi barındırır ve “hiyerarşi, politik ve dinsel otorite zayıfladığında kendisini sado-mazoşizmin baskın fenomeni olarak cinsellikte yeniden kurar. Özgürlük yeni tecritler yaratır.”²⁵ 18. yüzyıldan itibaren tanrı otoritesinin azalması ve Avrupa toplumundaki özgürlük arayışı sebebiyle bireylerin üzerinde baskı kuran devlet ve dinin balyoz etkisi pek hissedilmez. Bireyler metaforik olarak babalarını yitirirler. Otorite eksikliğinin ve hiyerarşisiz bir toplum arayışının yaşandığı bu ortamda bireyler ister istemez hiyerarşik bir ilişki bütününden oluşan sadist ya da mazoşist cinsel fenomenler yaratırlar. Romantik edebiyat, duyguları, olağan dışı olanı, arzuları ele alırken bu dönem toplumunun yarattığı cinsel fenomenlerden de etkilenir. İlk romantik edebiyat eserleri olarak kabul ettiğimiz duygulara hitap eden masum şivalrik aşk hikayeleri, daha sonraları Avrupa toplumunun bulunduğu kültürel ve politik ortam gereği sado-mazoşist izleke doğru ilerler. Rousseau'nun, doğaya sonsuz tapıncı sebebiyle sado-mazoşist dürtülerin oluşmasında büyük bir payı vardır. Hiyerarşisiz bir toplum amacıyla “doğaya ve kadınlara mazoşistçe itaati, onun doğayı ve duyguları aşırı idealleştirmesine ve kaç yapmak isterken göz çıkarmasına” sebep olmuştur.²⁶

Rousseau'nun Avrupa erkeğini feminenleştiren mazoşist eğilimlerini anlamak için kendi itiraflarını yayınladığı *Confessions* eserinden birkaç alıntıya bakabiliriz: “Hükmeden bir hanımın önünde diz çökmek buyruklarına boyun eğmek, affetmesi

²⁴ Paglia, s.252.

²⁵ Paglia, s.252.

²⁶ Paglia, s.250.

için yalvarmak benim için zevklerin en büyüğüydü.”²⁷ Yine *Confessions*'da bahsettiği patronu Madame de Warens ile olan ilişkisini Camille Paglia *Cinsel Kimlikler*'de ensestvari olarak yorumlar: “Rousseau, ilk patronu olan Madame de Warens'e “Anne” diye seslenirken, Madame de Warens'in de ona “küçüğüm” diye hitap etmesi onda ensest ilişkinin verdiği bir hazzı yaratır.”²⁸ Rousseau'nun kadınlara olan bu tapıncı doğa ile ilişkilendirilmelidir. Nitekim, doğaya cinsel özgürlük amacıyla dönmüştür ve bu şekilde klasik kadın-erkek rollerini ters yüz etmek ister. Ataerkinin cinsiyet sınırlarını doğa aracılığı ile aşmaya çalışır. Rousseau, Paglia'ya göre “Avrupalı erkek personayı kadınsallaştırır.” Yine onun sayesinde “duyarlılık çağı olan on sekizinci yüzyılın sonları erkeğe kadınca bir duyarlılık atfeder.” Rousseau'nun duyarlı erkeği “doğaya ve güzelliğe duygusallık perdesinin arkasından bakar” ve baskın bir kadın karşısında iktidarsız kalarak kendi duyarlılığını beğenir. İmgelemde tatmin olur ve “erotik bir odağı yoktur” çünkü “Rousseau ve Romantikler için kadınlık mutlaktır ve erkek, kadının yörüngesindeki bir uydudur.” Tıpkı Madame de Warens ile Rousseau arasındaki ilişki gibi baskın kadının pasif erkeği olmayı arzularlar. “Doğa'ya tapınmak, kadına tapınmayı içerdiği” için yüce ve güçlü doğaya tapan çaresiz birey ile, güçlü bir kadına tapan pasif erkek aynı durumdadır.²⁹ Edgar Allan Poe'nun hikayelerinde de aynı ilişkiyi gözlemleyebiliriz. “Girdaba İniş” (1841) adlı kısa hikayede doğanın dehşet saçan güçlerinden biri olan girdabın çizdiği dairesel dalgalar ile mücadele eden ve girdabın bu gücünü hayranlıkla anlatan anlatıcı, Paglia'nın bahsettiği “kadının çevresindeki erkek uyduyu andırır.” Poe, da bir romantik olarak şüphesiz Rousseau'nun doğaya ve kadına tapınç motifinden Avrupalı Romantikler gibi etkilenmiştir.

Klasisizmden Romantizme bir geçiş sanatçısı olarak görebileceğimiz Alman yazar ve şair Johann Wolfgang von Goethe'de de Rousseau etkisini görebiliriz. Özellikle *Genç Werther'in Acıları* (1774), Rousseau'cu duyarlılığa sahip yapıtlardan biridir. “Werther, Rousseau'nun gözü yaşlı, benzi soluk, melankolik ve duygusal kadınsı erkeğidir.”³⁰ Rousseau'nun Doğa Ana'ya tapıncı gibi Werther de Lotte'ye tapar ve karşılık bulmayan aşkı onu intihara sürükler. Klasik edebiyatta pek

²⁷ Rousseau, ss.25-28.

²⁸ Paglia, s.249.

²⁹ Paglia, s.249.

³⁰ Paglia, s.266.

rastlayamayacağımız erkek kahramanın intiharı, Romantizmde “boynu vurulan kahraman” motifini hazırlar.³¹ Werther’i aşkından intihara sürükleyen Lotte, erkeğin gözünü aşkından kör eden, erkeği pasifleştirip kadınsallaştıran, Romantizmin ikinci yarısında çok sık karşılaştığımız öldürücü kadın, femme fatale karakteri olarak kabul edilebilir. Werther de, Paglia’ya göre hermafrodit bir karakter olarak karşımıza çıkar: “Genç Werther’in Acıları’nda Rousseau’cu duyarlılık, Avrupalı erkek personayı duygusal bir akış içerisinde hermafroditleştiren simyevi bir sıvı işlevi üstlenir. Rousseau gibi Werther de kucağında ölüm uykusuna yattığı Doğa Ana’ya tapar.”³² Bu sebeple, Werther karakteri romantik kahramanı daha iyi tanıyabilmek adına oldukça önemli bir figürdür. Daha önce belirttiğimiz gibi klasik ve romantik dönem arasında bir geçiş sanatçısı olan Goethe, Werther karakteri ile birlikte Rousseau’nun duyarlı romantik erkeğinin mazoşizme doğru evrilmesine sebep olan sanatçılardan biridir.

Rousseau’nun duyarlı Romantizmi ve masum Doğa Anası Fransa’da Marquis de Sade ile birlikte farklı bir seyir ile devam eder. Sade, Rousseau’nun aksine Doğa’nın *daemonik* yanını ele alır. İyimser bir doğanın aksine, kap karanlık bir doğa ve bilinçaltını görürüz. Sade’in Doğası, Neolitik Çağ’ın yarattığı Ana Tanrıça mitlerini tekrardan hatırlatır. “Acımasız savaşçı ve kan denizinde yüzerken tasvir edilen” Anat, “öfkeci ve kinci” Demeter ve “öç alarak korku salan aşk tanrıçası” Afrodit....³³ Sade ile değişen Romantizm izlekine geçmeden önce, Rousseau’nun doğa anlayışını İngiliz edebiyatında temsil eden ve Rousseau’dan oldukça etkilenen Willlliam Wordsworth’e de değinmeliyiz.

1.1.2. Duyarlı Romantik William Wordsworth

William Wordsworth, Rousseau’cu doğa anlayışının takipçisi olarak İngiliz Romantizminde bu akımı sürdürmüştür. 18. yüzyıl’ın sonlarında Fransa’ya yaptığı seyahatler ile Rousseau’nun doğa anlayışından etkilenmiş ve Fransız Devrimi’nin yarattığı politik ortamdan uzaklaşmak amacıyla Rousseau gibi yüzünü doğaya dönmüştür. “Doğayı ilk şiirinden sonuncusuna kadar Rousseau gözüyle gören” Wordsworth’ün doğa algısı tamamen cinsellikten uzak ve masum düşüncelerden

³¹ Paglia, s.531.

³² Paglia, s.266.

³³ Armstrong, s.38.

oluşur.³⁴ Camille Paglia'ya göre Wordsworth “doğadaki sadistliği görmemek ya da hissetmemek için cinselliği reddetmek zorunda kalmıştır.”³⁵ Cinselliği ve doğadaki *daemonik* yanı görmek istememesi onun erkek kahraman anlayışını da etkiler. Werther'deki duyarlı ve hermafroditleşmiş romantik kahraman Wordsworth'ün eserlerinde de kaşımıza çıkar. “The Prelude” (1850) ve “The Recluse” (1888) adlı eserlerinde de kadınsallaşmış erkek karakteri ve Rousseau'cu masum doğa anlayışını açık bir şekilde görebiliriz. “Wordsworth, doğa anayla tinsel birliktelik uğruna erkekliği yitirir.”³⁶ İlişkilerinde tinselliği ve imgeleme tercih eder bu sebeple eylemsizdir. Wordsworth'ün eylemsizliği Kafka'nın Gregor Samsa karakterinde de incelenebilir. Gregor Samsa da, erkeğin modern dünyadaki sorumluluklarından kaçıp eylemsizliği tercih ederek kendini bir böcek yapar. Bu eylemsizliği Melville'in “yapmamayı tercih eden”³⁷ pasif birey Bartleby'e de benzetebiliriz. Ona göre “gerçeklik aktiftir, doğanın hükmündeki şair ise seyircidir.”³⁸ Seyirci olan şair/yazar gerçekliği reddederek pasif ve eylemsizleşir. Kafka ve Melville'in modern hayatın gerektirdiği sorumluluklarını reddedişi, Wordsworth'ün, doğadaki cinselliği reddedişi ile oldukça yakındır. Bu sebeple, Rousseau'dan sonra Wordsworth modern bireyin cinsel kimliğinin oluşumunda oldukça önemli bir figürdür.

William Wordsworth'ün “The Recluse” adlı şiirini incelediğimizde doğanın nazik ve masum mesajlarını ilettiğini görüyoruz. Doğa'nın insana çağrısı “yumuşak başlı ol ve nazik olan her şeye sıkıca sarıl” tavsiyeleri ile iletilir.³⁹ Doğanın şevkatine kucak açmamızı ve doğaya yönelmemizi öneren Wordsworth, erkeğin “emziren bir ananın yüreği kadar şefkatli” olması gerektiğini öne sürerek aslında “kadınsılığı içselleştirme mesajını verir.”⁴⁰ Nitekim, doğa kadın olduğu için erkek de bu şekilde kadınsallaşır. Bu şekilde “dingin ve huzurlu bir ruh haline kavuşabileceğimiz” belirtilmek istenir.⁴¹ Bu mesajlar bize şüphesiz Rousseau'cu duyarlılığı hatırlatır.

³⁴ Paglia, s.323.

³⁵ Paglia, s.323.

³⁶ Paglia, s.323.

³⁷ Herman Melville'in “Katip Bartleby” hikayesinde, modern hayatın içerisinde pasif bir birey olmayı arzulayan karakteri Bartleby'nin karakter ile özdeşleşen *I prefer not to* cümlesinin Türkçe'ye çevirisidir.

³⁸ Paglia, ss.322-323.

³⁹ William Wordsworth, **The Recluse**, 726-745'ten aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, s.323.

⁴⁰ William Wordsworth, **The Prelude**, 14:225'ten aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, s.323

⁴¹ Paglia, s.323.

Wordsworth cinsel düşünceleri barındırmadığımız cinsiyetsiz çocukluk yıllarının özlemini yaşıyor olabilir. Rousseau gibi o da bu dönemde yaşanan deneyimlerin bireyin cinsel kimliğinde etkili olduğu fikrini savunmaktadır. Camille Paglia da, onun “çocukluğun duysal saflığını cinsiyetsiz yetişkinliğe taşımak istediğini ve güçlü erkeklere karşı yakıcı bir tiksinti duyduğunu öne sürer.”⁴² Nitekim, Rousseau da cinsel özgürlük ve hiyerarşilerden kurtulmak için doğaya kucak açmıştır. Bu sebeple güçlü erkeğin otoritesinden çekiniyor olabilir. Eylem içerisinde olan bir erkek güçlü olarak algılanabilir, dolayısıyla Wordsworth, masum ve pasifliği yüceltiyor olabilir. Ona göre “erkek, erkekliği azaldıkça yücelir. Kendini kurban etme ve aleni şehitlik erkeği kadınsı doğa tapıcında kutlu kılar.”⁴³ Wordsworth'ün şiirlerinde düşkün erkek karakterler görmemizin sebebi erkeği pasifleştirme arzusundan geliyor olabilir. “Waggoner” adlı şiirinde sakat bir denizciye, “Denizci sandalyesinden fırladığında - / ayağını sürüyordu yerde”⁴⁴, “The Incidents upon a Salisbury” de ise yine yaşlı ve yoksul bir denizciye rastlarız:

*Sarum'un düzlüklerinde bir gezgin
Sürüyor berduş yolunu, çıplak ayakları ile;
Kamburlaşmış bedeni, dikilecek gibi değil
Elindeki asadan destek alıyor; çehresi gibi hava da
Sert olduğu için, yanakları da kırışmıştı
Hem gelecek günler, hem de geçmişin deneyimleri:
Karışmış ve bukleleşmiş zayıf gri saçlarına düşmüştü;
Üzerinde kırmızı bir askeri üniforma
Fakat solmuş ve birkaç yamayla tutturulmuş.*⁴⁵

Wordsworth'ün sakat ve üniforması yırtılmış, yaşlı denizcilerine ek olarak, “The Prelude”’da yine sakat ve zayıf bir asker ile karşılaşırız:

⁴² Paglia, ss.324-326.

⁴³ Paglia, ss.326

⁴⁴ William Wordsworth, “Waggoner”, 2:102-104’ten aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos, s.326.

⁴⁵ William Wordsworth, “Incidents Upon a Salisbury”, 1:1-9, Şiirin alıntılanan bölümü Türkçe’ye tarafımızdan çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:

*A TRAVELLER on the skirt of Sarum's Plain
Pursued his vagrant way, with feet half bare;
Stooping his gain, but not as if to gain
Help from the staff he bore; for mien and air
Were hardy, though his cheek seemed worn with care
Both of the time to come, and time long fled:
Down fell in straggling locks his thin grey hair;
A coat he wore of military red
But faded, and stuck o'er with many a patch and shred.*

*Ondan daha zayıf bir adam görülmemiştir
Ne gündüz, ne de gece gözüyle.
Uzundu kolları, solgundu elleri; ağzı korkunçtu
Ay ışığında: Sirtını bir yol yaşına yaslamıştı;
Üstünde askeri giysileri olduğunu
Çıkartabiliyordum bir de,
Rengi atmış olsa da tam bir üniforma.
Yoldaşsız, yanında eşlik eden bir köpeği,
Elinde asası olmadan duruyordu,⁴⁶*

Wordsworth'ün bu eserlerinde denizci ve askeri seçmesinin özel bir sebebi bulunmaktadır. Denizci ve asker toplumda güçlü erkeği temsil eden hiyerarşinin birer parçalarıdır. Wordsworth, toplumda güçlü bir yeri olan erkekleri bu kadar zayıf bir şekilde sunarak Rousseau gibi hiyerarşiyi kaldırmak, Rousseau'cu doğadaki cinsel özgürlüğe ulaşmak istiyor olabilir.

“Character of the Happy Warrior” adlı şiirinde yine onun doğa anlayışının erkeklik ile olan ilişkisini görebiliriz. “Kimdir mutlu savaşçı, kimdir? / Silah kuşanmış her erkeğin olmak istediğin?”⁴⁷ Bu sorunun cevabını şiirin sonlarına doğru “ahlaki varlığını her şeyin üzerinden tutan olarak öğreniriz.”⁴⁸ Wordsworth yine maskülen eylemlere karşın, tinselliği yüceltmektedir. Ki bahsedilen bu birey, Rousseau'nun masum doğasına sarılan duyarlı romantiktir. Denizci, asker ve savaşçı toplumda eylem içerisindedir ve “eylem erkeksidir, acı çekmek ise kadınsı.”⁴⁹ Bu sebeple, güçlü ve aktif bir erkek figürünü, perişan ve ızdırap içerisinde göstermenin altında erkeği kadınsallaştırma ve cinsel hiyerarşiyi ters-yüz etme niyeti olduğunu ileri sürebiliriz. Camille Paglia, Wordsworth'teki erkeksiliği tam olarak şu şekilde özetler:

...erkeksilik ıstırap ya da kadınsı duygulanımla nitelenmediği ya da belleğin uzaklaştırıcı perspektifi aracılığıyla görülmediği sürece, Wordsworth'ün duygulanımı asla etkin erkek figürlerine yönelmez. Kadınlığın yaratılmış dünyayı kaplaması nedeniyle saf erkeklik bu dünyadan kovulmuştur... Kabul edilmek isteyen erkekler, tehlikelerle dolu bu yoldan geçmek zorundadır. Ölesiye acı çekmek, hatta ölmek ya da anne olmak zorundadırlar. Yine de tercihleri ne olursa olsun, en sonunda cinsel bir dönüşüm geçirmeleri kaçınılmazdır.⁵⁰

⁴⁶ Wordsworth, **The Prelude**, çev. Nazmi Ağıl, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s.86.

⁴⁷ William Wordsworth, “Character of the Happy Warrior”, 1:1-2’den aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos, s.328.

⁴⁸ Paglia, s.328.

⁴⁹ Paglia, s.326.

⁵⁰ Paglia, ss.328-329.

Rousseau ve Wordsworth'ün çizdiği bu dişileştirilmiş erkek daha sonraları Sacher Mascho'nun eserlerinde inceleyeceğimiz mazoşist arzulara sahip modern bireye öncülük etmiştir. Wordsworth ve Rousseau ile başlayan eylemsiz dişileştirilmiş erkeklik Türk Edebiyatı'nda, incelememizin ana metni olan *Kürk Mantolu Madonna*'nın Raif Bey'i ile karşımıza çıkar.

1.2. 19. YÜZYIL'IN İKİNCİ YARISINDA ROMANTİZM VE MARQUIS DE SADE ETKİSİ

On yedinci yüzyıl İngiltere'sinde şivalrik aşk hikayeleri ile başlayan Romantik edebiyat, Rousseau ile birlikte Fransa ve İngiltere'de toplum ve kültürden uzaklaşıp, doğaya/Doğa Anaya yüzünü dönme izleki ile devam etmiştir. Rousseau'nun doğa anlayışının değişimini ise 19. yüzyıl ortalarında gözlemleriz. Hiyerarşisiz bir cinsellik arayışında olan Rousseau'nun Doğa Anaya koşulsuz tapıncı sebebiyle kendisini kadının otoritesi altında hissetmek istediği mazoşist dürtülere kapıldığından bahsetmiştik, Rousseau'nun cinsellik temasının geldiği bu nokta zaten Doğa'nın kurduğu hiyerarşiyi gösterir. Nitekim, doğa tapıncı arkaik bir inançtır. Arkaik doğa tapıncında yaratıcı güç olarak görülen “toprak adına insanların bile kurban edildiği yönünde bulgular vardır.”⁵¹ Çünkü, insan dahil tüm varlıklar toprağa yani Doğa Anaya aittir. Bu sebeple doğaya tapınç, dişi olan Doğa Anaya, Ana Tanrıçaya yani kadına tapınca yönelim olarak görülmüştür. Zaten, Rousseau ve Wordsworth'ün mazoşist dürtülerinde bundan bahsetmiştik. Ancak, Doğa Anaya tapınç beraberinde doğanın tehlikeli bir yanını da uyandırır. Arkaik dönemlerde insanların doğaya tapıncı, onların “doğayla romantik bir aşk ilişkisi olarak yaşadıkları anlamına gelmiyordu. İnsanın üremesi de gerek anne gerekse bebek açısından kendi içinde tehlikeler barındırırdı. Aynı şekilde tarlaların ekilmesi de ancak canhıraş emek getiren yorucu çabalarla gerçekleştirilirdi.”⁵² Doğa kendi içerisinde insanlık için tehlikeler barındırırdı, ki ölüm bunların en başında gelir. Ölüm, doğanın kaçınılmaz ve acımasız sonudur. Tarım toplumuna geçiş ile doğa ananın yaşattığı bir felaket olarak görülen verimsizlik, kıtlık ve kuraklık birçok toplumun ölümüne neden olmuştur. Yaşanılan bu deneyimler sonucunda da zalim

⁵¹ Armstrong, s.36.

⁵² Armstrong, s.39.

Ana Tanrıça mitleri doğar. Dolayısıyla, Doğa Ana'ya iyi niyetleriyle yönelen Rousseau ve Wordsworth, ister istemez doğanın arkaik mitlerde bahsedilen yıkıcı yanının tekrar gündeme gelmesine sebep olmuştur. Camille Paglia, Rousseau ve Wordsworth'ün “kadınsı doğaya sevgilerinden ötürü, Aziz Augustine'in kilitlediği yasak odanın kapısını açtıklarını” belirtir. “Açılan kapıdan günümüzde kol gezen vampirler ve gecenin karanlık ruhları fırlar.”⁵³ Dahası, Rousseau ve Wordsworth'ün açtığı bu kapıyı ilk farkedenden biri de Marquis de Sade olmuştur. Sade, Rousseau'nun tanımladığı Doğa Ana'yı masum ve iyimser olmaktansa, zalim ve dehşet saçan arkaik bir Ana Tanrıça olarak görmektedir ve bu yüzden “satır satır Rousseau'yu hicveder.”⁵⁴

Romantizmin ikinci yarısını daha iyi anlayabilmek için, Sade'ın doğa anlayışını kavramamız gerekebilir. Çünkü bu dönemde ele alınan konular “zalimlik, cinsel müphemlik, narsisizm, büyüleme, takıntı, vampirlik, ayartma ve şiddet dolu erotizmi içerir.”⁵⁵ Öyle ki, bu konuların gündeme gelişinde Sade'ın önemi oldukça fazladır. Paglia'ya göre de “Sade için cinsellik şiddettir. Şiddet, doğa ananın otantik ruhudur... Evrenin yasası ya da en değerli pagan hakikat, aşk değil kaba kuvvettir. Sade'ın doğa anası Asyalı Kibele'den bu yana gelmiş geçmiş en kanlı tanrıçadır.”⁵⁶ Paglia, Rousseau ve Sade'ın doğa ana motiflerini karşılaştırmak adına ilgiç bir benzetme daha yapar: “Rousseau'nun doğa anası, oğlunu kucağında sevgiyle pırpışlayan Hristiyan Madonnası'dır. Sade'ın doğa anası ise çenelerinden sperm ve salya akan bir canavar, bir yamyamdır.”⁵⁷ Sade'ın Doğa Anasının bahsettiğimiz bu özellikleri, tam olarak neolitik dönemde ortaya çıkan zalim Ana Tanrıça mitlerini tanımlar ve Rousseau'nun sadece iyi huyluluğuyla gündeme getirdiği Doğa Ananın zalim ve acımasız hikayelerini tekrardan yaratır. Dolayısıyla, Romantizmin aşktan hazza ve şiddete doğru aldığı yolda Sade en önemli figürlerden biri olarak görülebilir.

Maquis de Sade'ın doğa algısıyla paralel olarak eserlerindeki şiddet ve zulümden haz alan karakterler sebebiyle Sadizm akımı ortaya çıkmıştır. Birçok psikoloğa göre sadizm cinsel bir sapkınlık olarak görülür. Ki, sadizmin

⁵³ Paglia, s.249.

⁵⁴ Paglia, s.252.

⁵⁵ Paglia, s.252.

⁵⁶ Paglia, s.253.

⁵⁷ Paglia, s.253.

psikopatolojisini ilerleyen bölümlerde detaylı bir şekilde inceleyeceğiz. Ancak, sadizmi anlamak için öncelikle Sade'in birbirinin devamı olan *Justine* (1791) ve *Juliette* (1797) eserlerine bakabiliriz. Justine ve Juliette karakter olarak birbirlerinin tam zıttı iki kız kardeşir. İki romanda da cinsellik ve şiddet iç içedir. Juliette hikayeler boyunca birbirinden farklı seks ve şiddet partilerine katılır ve bu partilerde tanıştığı yüksek mevkilerdeki adamları öldürmekten haz alır, yalnızca Juliette'in değil, bu toplu etkinliklere katılanlarda da şiddet ve cinselliği birleştiren eylemler gözlemlenir. Camille Paglia *Cinsel Kimlikler*'de, Sade'in şiddet ve haz ilişkisini, Juliette'in katıldığı seks ve şiddet partilerinden birinde bir kadının sözleri ile aktarır: "Cinayet bir çeşit erotik bir etkinlik... insan zevkin doruğuna yalnız şiddet ile erişir."⁵⁸ Öfkelendiğimizde şiddete başvururuz ve şiddet birey için bir nevi boşalım olur, aynı boşalmı libido birikimi ile cinsel birleşim sonrasında da yaşarız. Bu sebeple, cinsellik ve şiddet iç içedir. Şiddet uygulayan birey kendini iktidar sahibi olarak hisseder. Hissettiğimiz öfke sonucu oluşan şiddet arzusu insanın hayvansı içgüdülerinin merkezi bilinçaltından gelir. Yani bilinçaltı kültür ve toplumun etkisinin ortadan kalktığı hayvansı insan doğası olarak görülebilir. Nitekim, Kraft-Ebing'e göre sadizm:

*...cinsel duygu durumunda belli ölçüde eşlik eden bir ruhsal heyecan olarak arzu nesnesini olası her yoldan ve olası en büyük yoğunlukta etkileme itkisinin ortaya çıkabilmesi ve bunun cinsel olarak aşırı duyarlı bireylerde acı yaratma açlığına yozlaşabilmesi ve hastalıklı koşullar altında erkeğin kadını yenme biçimindeki etkin rolünün sınırsız bir boyun eğdirme arzusu haline gelmesi olgularıdır.*⁵⁹

Dolayısıyla sadizm, şehvet ve şiddetin bir araya gelip karşı taraftaki bireye zarar verme ve o kişi üzerinde iktidar hissetme arzusu olarak görülebilir. 18. yüzyılda Doğa'nın yıkıcı gücü olarak nitelendirilen şiddet ve cinselliğin aslında insan bilincinde var olan doğal dürtüler olduğunu 19. yüzyılda Freud ile birlikte öğrenebileceğiz. Ancak, Freud'dan çok daha önce Sade, *Juliette*'te insanın doğanın bir parçası olduğunu belirtir: "İnsan kimdir? Onunla dünyanın öbür bitkileri arasında,

⁵⁸ Marquis de Sade, *Juliette*, çev. Austryn Wainhouse, Grove Press, New York, 1968, s.940'tan aktaran Camille Paglia, *Cinsel Kimlikler*, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos, s.253.

⁵⁹ Richard von Krafft-Ebing, *Cinselliğin Psikopatolojisi*, çev. Emre Kapkın, Cilt: 1, Payel Yayınları, İstanbul, 2014, s.247.

öbür hayvanları arasında ne fark vardır? Açık ki, hiç.”⁶⁰ Kısaca, aydınlanmada yücelen ve doğadan ayrı tutulan insan Sade ile birlikte Romantizmde tekrardan doğanın bir parçası olarak görülür.

Juliette'in şiddet ve cinselliğe olan eğiliminin tam aksine Justine, Wordsworth'ün doğadaki cinselliği reddine benzer bir şekilde, ahlaki ve dini değerlere uygun olmak amacıyla cinselliğe sırtını dönmüştür. Fakat, her ne kadar kendisi cinselliğe sırtını dönse de, başına gelen talihsizlikler sebebiyle kız kardeşi Juliette'in aksine gönülsüz olarak birçok cinsel ve şiddet eylemlerine maruz kalır ve en nihayetinde kafasına yıldırım düşmesi sebebiyle ölür. Yaşadığı tecavüz ve şiddet eylemlerinin sonunda doğanın bir silahı olan yıldırım ile ölmesi, doğadaki cinselliği ve şiddeti reddetmesinin sonucu olarak Doğa Ananın kestiği bir ceza olarak yorumlanabilir. Dahası, Camille Paglia, “Justine'in Rosseau'yu, Juliette'in ise Sade'ı temsil ettiğini” ileri sürmektedir.⁶¹ Çünkü, daha önce bahsettiğimiz gibi Rousseau ve Wordsworth doğadaki cinselliği ve şiddeti reddetmiş, onu tıpkı Justine gibi masum ve bakire bir rahibe gibi görmüşlerdir. Rousseau'nun taptığı Doğa Ana kutsal bakire Meryem'i, Sade'in Doğa Anası ise günahkar Mecdelli Meryem (Maria Magdalena)'i temsil eder. Bu sebeple, Marquis de Sade Rousseau'nun doğasını hicveder ve ona gerçek Doğa Anayı hatırlatmak ister.

Rousseau'nun duyarlı Romantizminden sonra Sade'in eserleri Romantizme farklı bir yorum getirmiştir. Sade'ı okuyan 19. yüzyıl Romantikleri eserlerinde şiddete ve cinselliğe oldukça fazla yer ayırırlar. Doğanın cinsellik ve şiddeti barındırması ve Doğanın dişi olarak görülmesi kadına tapma motifini ve tehlikeli kadın figürlerini yaratır. Bu dönemde ölümcül kadın yani orijinal adıyla femme fatale karakteri doğar. Ek olarak, tehlikeli kadınlar tarafından zulme uğramak isteyen birçok romantik sanatçı gözlemleriz. Bu dönemde “erkekler geleneksel cinsel rolleri alaşağı etmek üzere, mazoşist roller üstlenirken, kadınların payına düşen tecavüz ve işkencedir.”⁶² Daha önce belirttiğimiz gibi cinsel özgürlük ve cinsel rollerde hiyerarşinin ortadan kalkması için Rosseau'nun döndüğü doğa, sınır tanımazlığı sebebiyle, hiyerarşik cinsel dürtülerden kaynaklanan sado-mazoşist eylemleri

⁶⁰ Sade, **Philosophy in the Bedroom**, çev. Austryn Wainhouse, Grove Press, New York, 1968, s.171'den aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos, s.254.

⁶¹ Paglia, s.256.

⁶² Paglia, s.257.

yeniden ortaya çıkarmıştır. Paglia bu değişimi “cinsellik ve doğayı aşk ve barışla özdeşleştiren özgürlükçü altmışlar” sonrasında “yetmişlerin katastrofobik yaklaşımına benzetir.”⁶³ Rousseau ve Wordsworth altmışların çiçek çocukları gibidir; Sade'dan etkilenen Algernon Charles Swinburne, Gustave Moreau, Charles Baudelaire gibi 19. yüzyıl Romantikleri ise yetmişlerin katastrofobik atmosferine benzetilebilir.

1.2.1. “Daemonik” Doğa Anlayışı ve “Femme Fatale”

İyi niyetli ve duyarlı doğa anlayışından sonra Romantizm, 19. yüzyılda tam tersi bir izleke bürünmüştür. İyimser doğa yerini kap karanlık ve zalim bir atmosfere bırakır. Doğa ile bir tutulan kadın da yine iyi niyetli masum bir anne değil, ölümcül bir kadına dönüşür. Rousseau'dan sonra Sade'ın bu değişimde oldukça büyük bir etkisi vardır. Daha önceki bölümlerde de bu değişimi ele almıştık. Bu bölümde ise 19. yüzyıl eserlerindeki karanlık doğayı ve ölümcül kadın motifini inceleyeceğiz. Bu dönem Romantikleri için doğa büyük bir güçken, insan ise çaresiz ve bir karınca kadar küçüktür. Doğaya olan bakış açısındaki bu değişimi, 19. yüzyıl edebi ve görsel sanat eserlerini ele alarak en belirgin şekilde anlayabiliriz. İngiliz edebiyatında Algernon Charles Swinburne ve Fransız ressam Gustave Moreau karanlık doğa ve tehlikeli kadın konularını incelememizde en önemli örnekleri oluşturmaktadır.

Yalnızca edebiyat değil, resim ve heykel sanatında da karanlık doğa anlayışı ile birlikte aydınlanmadan bu yana değişen estetik değerleri gözlemleyebiliriz. Aydınlanma ile birlikte hümanizm insanı ön plana çıkaran bir sanat anlayışı doğurmuştu. Bu dönem resim sanatında çizimlerin insanı ön plana koyan, tabloyu bireylerin yüzleri ile dolduran daha parlak tonlar ile çizildiğini gözlemliyoruz. Örnek vermek gerekirse, Michelangelo'nun detaylı vücut hatları ile çizilmiş *David* (1501-1504) heykeli ve yine Rönesans dönemi sanatçılarından Rafaello Sanzio'nun *Madonna of the Goldflich* (1506) ya da Sandro Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* (1486) ve *Mars ve Venüs* (1483) çalışmalarında rengarenk bir doğa ve parlak yüz hatlarına sahip antropomorfik tanrılara rastlarız. Aydınlanmanın yarattığı bu hümanist akımın aksine, 19. yüzyıl Avrupa'sında sanat eserleri, insanı doğa karşısında çaresiz gösteren

⁶³ Paglia, s.289.

örnekler ile doludur. Hollandalı ressam Cornelis Kruseman'ın *Monk Meditating near a Ruin by Moonlight* (1862) adlı çalışmasında gördüğümüz karanlık doğa ve bu atmosfer içerisinde dolunay ışığında dahi zar zor seçilen rahip, 19. yüzyıl doğa anlayışını en iyi açıklayan eserlerden biridir. Bu güçlü ve karanlık doğada yıkılan bina kalıntıları doğanın, medeniyeti yok eden yıkıcı gücünü göstermektedir. Aynı şekilde, rahibin resim içerisinde zar zor seçilmesi insanın doğada küçücük bir varlık olduğunu hatırlatır. Yine Hollandalı bir romantik olan Wijnand Nuijen'in *Shipwreck off a Rocky Coast* (1837) eserinde Edgar Allan Poe'nun meşhur girdabını hatırlatan güçlü dalgaların saçtığı dehşeti görebiliriz. Dalgalar tarafından paramparça olmuş geminin mürettebatı yuvası yıkılınca koşuşturan karıncaları andırır. İnsan doğanın gücü karşısında bir karınca kadar küçük ve çaresizdir. Romantik ressamların tuvale aktardığı bu karanlık doğa atmosferini Camilla Paglia daemonik olarak adlandırır⁶⁴. Daemonik doğa motifi daha önce bahsetmiş olduğumuz arkaik dönem Ana Tanrıçalarından yola çıkılarak tekrar gündeme gelmiştir. Sanatçılar, tehlikeli ve güçlü doğa karşısında insanı değersiz ve önemsiz göstererek doğadaki hiyerarşik ilişkileri tekrardan canlandırmışlardır. Daemonik doğayı şeytani Ana Tanrıça ile eşleştiren, aynı dönem ressamlarından biri şüphesiz Gustave Moreau'dur. Onun eserlerinde dehşet saçan doğa, bir kadın olarak kişiselleşmiştir. Romantizmin ikinci yarısında yazılan edebi eserlerde birçok roman ve şiirde sayfalarca betimlenmiş ölümcül kadını, Moreau'nun eserlerinde tuvale aktarılmış bir şekilde görürüz. İlerleyen bölümde Moreau'nun ölümcül kadın çizimlerini detaylı bir şekilde ele alacağız.

Görsel sanatlarda örneklediğimiz gibi Romantizmin Klasisizme karşı eleştirisi doğa-toplum ve kadın-erkek karşıt motifleri üzerinden adım adım ilerler. Romantizmin, Klasisizmin rasyonelliği ve keskin tabularından kaçmak arayışıyla farklı duygu ve arzuları ele alması sonucunda çirkinliğin, yıkımın ve ölümün güzellendiği bir sanat anlayışına varılır. Değişen bu estetik değerler ile birlikte klasik kültürü eleştiren sanatçılar hastalıklı kabul edilebilecek durumlardan haz almaya başlarlar. Kutsala saygısızlık, aile ve toplum değerlerine karşı gelen ensest ilişkiler, kusursuz güzelliğe sahip nesne ve bireyin kirletilmesi, çürümesi ya da ölümü, doğa tarafından yok edilme ve nihayetinde klasik kadın-erkek prototiplerinin yok edildiği motifleri Romantizmde görebiliriz. Özellikle Rousseau ve Wordsworth gibi ilk

⁶⁴ Paglia, s.517.

Romantiklerin aşkın ıstırabından duyduğu zevk, daha sonraları bir kadının elinden acı çekmeye, aşağılanmaya kadar varmıştır. Arzulanan bu tehlikeli kadın motifi binlerce yıllık mitik geçmişi olan femme fatale'in Romantizm ile tekrar gündeme gelmesine sebep olmuştur.

Klasisizm eleştirisine ek olarak, daemonik doğa ve ölümcül kadın motifinin yeniden gündeme gelmesine sebep olan Romantiklerdeki acı ve haz ilişkisini daha detaylı ele almak gerekirse 19. yüzyıl edebi figürlerinin sanat ve estetik değerlerinden bahsetmeliyiz. Bu dönemin Fransız Romantiklerinden Gustave Flaubert de haz ve acı ilişkisini “la grande synthese” olarak görmektedir.⁶⁵ Aynı şekilde İngiliz yazar Shelley “en tatlı şarkıların, en kötü düşüncelerden doğduğuna” inanır.⁶⁶ Mario Praz'ın alıntılıdığı Shelley'nin bu cümlesinde görebileceğimiz gibi kötülükten ve acı çekmeden haz alan bir edebi sanat anlayışı gündeme gelmiştir. Yine Fransız Romantizmi'nin en önemli sanatçılarından biri olan Baudelaire'in “Güzelliğe İlahi” adlı şiirinde de acı ve haz arasındaki güçlü ilişkiyi görebiliriz. Baudelaire'e göre güzellik, “rastgele ektiği sevinç ve felaket sebebiyle” acı ve hazzı birlikte barındırır.⁶⁷ Esas güzellik bu birlikteliğe sahip olandır. Yine Baudelaire'in bir diğer şiiri olan “İki Rahibe”de⁶⁸ şehvet ve ölümü iki kız kardeş olarak görürüz:

*Sefahat ile Ölüm iki sevecen kızdır,
...
İki rahibe gibi sırasıyla sunarlar
O müthiş zevkleri ve korkunç tatlılıkları.*⁶⁹

Victor Hugo da, her ne kadar Romantizmde Baudelaire ile aynı yoldan yürümese de, acı ve haz ilişkisi konusunda benzer fikirlere sahiptir. Hugo'nun 1871 yılında yazdığı bir sonede Baudelaire'in “iki iyi kız kardeşi, şehvet ve ölümü” görebiliriz:

*Ölüm ve Güzellik iki derin şeydir
"Çok fazla gölge ve gökyüzünü içeren"*

⁶⁵ Gustave Flaubert, **Correspondance**, Edition du Centenaire, Cilt: 2, Libraire de France, Paris, 1924, s.17'den aktaran Mario Praz, **Romantic Agony**, Oxford University Press, London, 1951, s.28.

⁶⁶ Percy Bysshe Shelley, **To a Skylark**, şiirinden aktaran Mario Praz, **Romantic Agony**, Oxford University Press, London, 1951, s.28. Orijinal dize: *Our sweetest songs are those that tell of saddest thought.*

⁶⁷ Charles Baudelaire, “Güzelliğe İlahi”, **Kötülük Çiçekleri**, çev. Ahmet Necdet, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s.182. Orijinali: *Tu sèmes au hasard la joie et les désastres.*

⁶⁸ Orijinal başlığı Fransızca'da iki kız kardeş anlamına gelen “Les deux bonnes soeurs”tur.

⁶⁹ Baudelaire, “İki Rahibe”, **Kötülük Çiçekleri**, Ahmet Necdet, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s.129. Orijinali: *La Débauche et la Mort sont deux aimables filles... / Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes soeurs, / De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs.*

*İki kız kardeş de korkunç ve bereketli
Aynı bilmece ve aynı sırrı olan⁷⁰*

Hugo'nun bu dizelerini Türkçe'ye çevirdiğimizde, bu dizeler ile ölüm ve güzelliğin içerisinde hem gölge ve gökyüzünü barındıracak kadar derin bir anlam olduğunu hem de ölüm ve güzelliğin aynı büyü ve sırta sahip iki korkunç ve bereketli kız kardeş oldukları belirtmek istenmektedir. Fransız edebiyatındaki örneklerle ek olarak, İtalyan edebiyatında Gabriele D'Annunzio'nun en meşhur eserlerinden biri olan *Il Piacere* (1889)'de yine acı çekmekten alınan haz motifini görmekteyiz. Bu romanda D'Annunzio, erkeği sürdüren bir akrep burcu kadını ve bu kadına kavuşma umidinden ve defalarca yüz üstü bırakılmaktan haz alan bir erkek karakterin hikayesini anlatır. Avrupa edebiyatından örneklendirdiğimiz Romantiklerin, acı ve haz üzerinden okurda yaratmak istedikleri duygular, daha sonraları bir kadın tarafından acı çekmek ve bu acıdan haz alma olarak evrilmiştir. Femme fatale'ın tekrardan gündeme gelmesinin sebeplerinden bir tanesi de bu evrimleşmenin sonucu olarak gösterilebilir.

Romantik edebiyat ile tekrardan popüler bir motif olan öldürücü güzellikteki kadınların kökeni, dini ve mitolojik kaynaklara kadar dayanır. Yunan Kralı Agamemnon'u öldüren Klitemnestra⁷¹, gözüyle erkeğini taşa çeviren Gorgonlar⁷², bir medeniyetin yıkılışına sebep olan Truvalı Helen⁷³, Yeni Ahit'te Herod'u baştan çıkaran ve Vaftizci Yahya'nın ölümüne sebep olan Salome'yi örnek verebiliriz.⁷⁴ Mitik hikayelerde erkeği güçsüzleştiren, bir krallığın sonunu getiren, bir bakışıyla erkeği taşa çeviren ve en bilge erkeği bile aşkından kör edip ona istediğini yaptıran bu kadın figürleri Romantizmi akımı ile tekrardan gündeme gelir. Bu dönem eserlerinde, erkeğin dikkatini çekecek, gözlerini kamaştıracak güzelliğe sahip ve bu güzelliğin insanın başını döndürdüğü kadınların birkaçını örnekleyebiliriz: Fransız

⁷⁰ Victor Hugo, **Toute la lyre**, "Ave, Dea; moriturus te salutat", 1893'den aktaran Mario Praz, **Romantic Agony**, Oxford University Press, London, 1951, s.31. Orijinali: *La Mort et la Beauté sont deux choses profondes / Qui contiennent tant d'ombre et d'azur qu'on dirait" / Deux soeurs également terribles et fécondes / Ayant la même énigme et le même secret.*

⁷¹ Yunan tragedya yazarı Aeschylus'un M.Ö. 500 dolaylarında yazıldığı düşünülen Oresteia Üçlemesi'nin ilk kısmı "Agamemnon" eserinde eşini öldüren Klitemnestra'dan bahsedilmektedir.

⁷² Yunan destanı Odise'nin Homeros'un M.Ö. 700 dolaylarında düzenlediği tahmin edilen versiyonunda bahsi geçen Gorgonlar kastedilmektedir.

⁷³ Yunan destanı İlyada'nın Homeros'un M.Ö. 700 dolaylarında düzenlediği tahmin edilen versiyonunda bahsi geçen Menelaos'un karısı Helen kastedilmektedir.

⁷⁴ Bkz. **Kitabı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit**, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2000, *Matta*, 14:6-11.

romantik Jacques Cazotte'nin *Le Diable Amoureux* (1772) adlı eserinde ölümcül kadın Biondetta, erkek kahraman Don Alvare'yi kendine aşık eder ve Biondetta'nın tıpkı roman adında bahsedilen *le diable*⁷⁵ olduğunu görürüz. Bu romanda Biondetta kadın kılığına girmiş şeytan karakteri olarak, soylu ve bilge Don Alvare'nin aklını çelmeye çalışır. Cazotte'nin bu fantastik romanı bize dansıyla izleyenleri büyüleyen ve Herod'un aklını çelen Salome'yi andırır. Cazotte'ye ek olarak bir diğer Fransız romantik Gustave Flaubert'in *Temptation of Saint Anthony* (1874) adlı eserinde de mitik femme fatale Salome'yi görebiliriz. Hikayenin erkek kahramanı Saint Anthony yolculuğu boyunca birçok kez farklı karakterler tarafından baştan çıkarılır. Tabii ki, bu karakterlerden biri de Salomé'dir.⁷⁶ Flaubert'e ek olarak Fransız şair Théophile Gautier'in *La Morte amoureuse* (1836) adlı eserinde de hayat kadını Clarimonde karakteri yine farklı bir femme fatale figür olarak karşımıza çıkar.⁷⁷ Günlerce süren grup seks eylemleri sonucunda öldüğünü anladığımız Clarimonde genç bir rahibi baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Soylu bir erkeğin ölümcül kadın tarafından baştan çıkarılması bu dönemde çok sık rastlanan bir motiftir. Soylu erkek olarak dürtülerine hakim olmaya hayatını adanmış, toplum içerisinde belirli bir statüye sahip din adamlarının baştan çıkarılacak erkek olarak seçildiğini de görebiliriz. Flaubert'in din adamı Saint Anthony karakteri gibi İngiliz yazar Matthew G. Lewis'in rahip Ambrosio karakteri de şeytan kılığına girmiş bir kadın tarafından baştan çıkarılır. Türkçeye *Şeytanın Gizli Yüzü* (1796) olarak çevrilen bu romanda ölümcül kadın figürü Matilda karakteridir.⁷⁸ Mario Praz, Matilda'yı "ölümcül güzelliğe sahip vampirik kadın" olarak tanımlar.⁷⁹ Nitekim, Matilda'nın erkek kılığına girerek manastıra sızması ve böylece Ambrosio'yu baştan çıkarması bize romantik edebiyatta sık kullanılan vampirizm motifi ile özdeşleşen Bram Stoker'ın *Drakula* (1897) adlı romanını hatırlatır. Stoker'ın romanında da *Drakula* yarasa kılığına girip Lucy'nin yatak odasına sızar. Romantik edebiyatın en önemli yazarlarından birkaçı olan Cazotte, Flaubert, Gautier ve Lewis'in eserlerinde gördüğümüz üzere 19. yüzyıl

⁷⁵ Bkz. Jacques Cazotte, *The Devil in Love*, çev. Judith Landry, Dedalus Ebooks, 2015. Başlıkta kullanılan Fransızca *le diable* kelimesi Türkçe şeytan anlamına gelmektedir.

⁷⁶ Bkz. Gustave Flaubert, *Temptation of St. Anthony*, çev. Lafcadio Hearn, The Alice and Harriman Company, New York, 1910.

⁷⁷ Bkz. Théophile Gautier, *Clarimonde*, Lafcadio Hearn, eBooks@Adelaide, 27.11. 2014, <https://ebooks.adelaide.edu.au/g/gautier/theophile/clarimonde/>.

⁷⁸ Bkz. Matthew G. Lewis, *Şeytanın Gizli Yüzü*, çev. Kayra Kaan Fazlı, Parola Yayınları, İstanbul, 2017.

⁷⁹ Praz, s.192.

Romantikleri mitik tehlikeli kadın figürlerinden esinlenerek kendi femme fatale karakterlerini yaratmışlardır.

Yukarıda bahsettiğimiz meşhur tehlikeli kadınlara ek olarak, hikayesi en çok alımlanan ve onlarca edebi esere konu olan Kleopatra'yı da unutmamalıyız. Mario Praz'ın femme fatale figürünün Romantik vücut bulmuş ilk örneklerinden biri olarak gösterdiği *Kleopatra*, İngiliz edebiyatında Shakespeare'in *Antonius ve Kleopatra* (1606) oyunundan, Rus edebiyatında Pushkin'in *Egyptian Nights* (1835) romanına kadar tüm Avrupa edebiyatında güçlü ve tehlikeli kadın figürü olarak kullanılmıştır.⁸⁰ Özellikle Fransız edebiyatında birçok Kleopatra alımlaması görebiliriz. Alexander Dumas, *Tour de Nesle* (1832) adlı eserinde Kleopatra'nın geceyi onunla geçiren aşıklarını katletme ünvanından yola çıkarak Kleopatra'yı ölümcül kadın karakteri olarak kullanmıştır.⁸¹ Dumas'a ek olarak, Gautier'in *Une Nuit de Cleopatra* (1838) eserinde de Kleopatra'yı, karşı konulamaz çekiciliği ile genç ve güçlü avcısı Meiamoun'u etkileyip tıpkı bir peygamber böceğinin sevdiği erkeği öldürmesine benzer bir şekilde genç adamı zehirleyerek öldürdüğünü görebiliriz.⁸²

Kleopatra'nın alımlandığı hikayelerde olduğu gibi ölümcül kadın motifinde “erkek sevgili genellikle gençtir ve pasif davranış sergiler. Mütevazı ve ilişki içerisinde ast rütbede bir konumu vardır. Dişi karadul örümceği ya da erkeğini ilişki sonrası öldüren başka bir dişi yaratık peygamber böceği gibi cinsel yamyamlık eğilimi vardır.”⁸³ Peygamber böceği, dişi karadul ya da yarasa, ataerki kültürün kadını bir tehdit olarak görmesinin sonucu yarattığı benzetmelerdir. Bir kadına tutulan erkek duyguları ile hareket ettiği için otoritesini, mal varlığını, kimi zaman evliliğini ya da soylu konumunu kaybedecek eylemlerde bulunabilir. İlginçtir ki, bu durumda suçlanan duygular ya da insanı dürtülerine göre hareket etmesine sebep olan hayvani doğası olmalıyken, ki Freud sayesinde bu hayvani doğayı bilinçaltı olarak tanımlayacağız, eril klasik kültür mitik hikayelerden de referans alarak kadını suçlamıştır.

Bahsettiğimiz benzetmeler ve eşleştirmeler kan emen örümcekler hayvanlar

⁸⁰ Bkz. Praz, s.204.

⁸¹ Bkz. Alexander Dumas, **Tower of Nesle**, çev. Henry L. Williams, Street and Smith Publishers, New York and London, 1904.

⁸² Bkz. Gautier, **One of Cleopatra's Nights**, çev. Lafcadio Hearn, Blackmask Online, 2001, <http://www.public-library.uk/ebooks/21/66.pdf>, (10.05.2019).

⁸³ Praz, s.205.

ile bitmez. Femme fatale “kadın kısıtlanamaz bir daemon... kurbanlarının kanıyla kızışmış dudaklı... erkeği taşa çeviren... Medusa... ve erkeklerin rüyalarına giren bir vampirdir.”⁸⁴ Genellikle, Medusa gibi bir bakışıyla erkeği etkileyen ve gizemli Akrep burcu kadını özelliklerini taşırlar. D'Annunzio'nun *Il Piacere* eserindeki femme fatale Elena' da Akrep burcu olarak karşımıza çıkar ve eser boyunca evinde birçok Venüs çizimleri ve heykellerini görürüz.⁸⁵ Belirttiğimiz bu vampir ve yılan başlı Medusa benzetmeleri “vampirin efsunlama gücü, yılanın gözlerini avının üzerine dikerek onu hareketsiz kılma konusunda sahip olduğu efsanevi yeteneğinden türer. Hayvanı olduğu yerde donduran korkuyla, kişiyi vampirin bakışları altından felç eden korku tıpatıp aynıdır. Biyolojinin acımasız hiyerarşisinin bir türümüdür. Taşa çeviren Gorgon (Medusa) ve baştan çıkaran vampir ani bir hiyerarşik güç gösterisi ile amaçlarına ulaşır.”⁸⁶ Romantizm ile hiyerarşinin kadına tapınç olarak değişimini İngiliz şair Samuel Taylor Coleridge, *Christabel* (1816) adlı şiirinde *daemonik* tanrıça Geraldine üzerinden göstermektedir. Camille Paglia *Cinsel Kimlikler*'de Coleridge'in *Christabel* şiirinden alıntıladiğı:

*Bir yıldız battı, bir yıldız doğdu,
Ah Geraldine! Kolların senin
Güzel hanımın zindandı.
Ah, Geraldine! Saat senin saatindi,
İsteddiğini aldın!*⁸⁷

bölümünde “Batan yıldız'ın İsa, doğan yıldız'ın ise daemonun eski çağlardaki işareti, cinsel akrep” olduğunu ileri sürmektedir.⁸⁸ Femme fatale Elena'nın burcu Akrep, cinselliği, şehveti ve korkunç gizemi ile bilinir, Coleridge'in doğurduğu yıldız Ana Tanrıça olarak kabul edilebilir. Otorite olarak artık Tanrı ya da İsa görülmez, aksine Rousseau ile başlayan kadın ve doğa tapıncının tekrar gündeme gelmesi ile Ana Tanrıça hiyerarşinin başına geçer. Bu sebeple 19. yüzyıl ve sonrasında Batı sanatında Ana Tanrıça figüründe ölümcül güzellikte kadınlara ve bu kadınlara tapan pasifleşmiş erkek karakterlere çok sık rastlanır. Şüphesiz Swinburne ve Gustave

⁸⁴ Paglia, s.348.

⁸⁵ Bkz. Gabriele D'Annunzio, *The Pleasure*, çev. Alexander Stille, Penguin Books, New York, 2013, ss.46, 156, 158.

⁸⁶ Paglia, s.362.

⁸⁷ Samuel Taylor Coleridge, *Christabel*, Cilt: 1, 1797'den aktaran Camille Paglia, *Cinsel Kimlikler*, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, s.360.

⁸⁸ Paglia, s.360.

Moreau eserleri bu motifi gözlemleyebileceğimiz en önemli örneklerdendir.

1.2.2. Swinburne'de Femme Fatale ve Romantik Kahraman

19. yüzyıl İngiliz Romantizmi ölümcül kadın fikrinin öncü sanatçılarından biri de Swinburne'dür. Swinburne'ün eserlerinden sonra edebiyat dünyası Masoch ve Marquis de Sade'ın eserlerini detaylı bir şekilde incelemeye almıştır. Nitekim, Swinburne'ün eserlerinde acı çektiren ve acı çekmekten haz alan sadomazoşist karakterlere rastlayabiliriz. Onun erkek karakterleri, Rousseau ve Wordsworth gibi doğa anaya taparlar ve kadın ve erkeğin klasik hiyerarşik ilişkisinde pasif duruma sahiplerdir. Bu pasif erkeklere ek olarak, yukarıda bahsettiğimiz mitik özelliklere sahip ölümcül kadınları görebiliriz: *Chastelard* (1865) adlı eserde en büyük femme fatale figürlerden biri olan Venüs'ün güzelliğin ve hazzın sembolüken, 19. yüzyıl Romantikleri ile birlikte nasıl günahkar bir vampir seviyesine indirgendiğine tanıklık ederiz. Swinburne'ün ölümcül kadınlarını ele alabileceğimiz bir başka eseri ise “Dolores” (1866)'tır. Dolores karakteri ile de “kadın gücüne doğru manyetik yönelime geçen” Swinburne'ün “Bakire Meryem'i daemonikleştirdiğini” gözlemliyoruz.⁸⁹ Bu iki önemli esere ek olarak, *Atalanta in Calydon* (1865)'da Tanrı ve devlet otoritesi kavramının karşısında Doğa'nın yüceltilmesinin bir sonucu olarak maskülenliğin ve kahraman erkeklerin çöküşünü görmekteyiz. Dolayısıyla, Swinburne'ün sadistleşen kadın figürlerine karşın mazoşist erkekleri kaleme alması, pasifleşen modern erkeğin ortaya çıkmasında oldukça önemlidir.

Romantizmin ilk ortaya çıkışının İngiltere'de şivalrik aşk hikayeleri ile olduğundan daha önce bahsetmiştik. 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar geçen bu sürede şivalrik aşk hikayelerinin de Romantizm ile birlikte aynı seyrinde değiştiğini Swinburne'ün *Chastelard* adlı oyunu ile görüyoruz. *Chastelard* ile femme fatale Queen yani Mary Stuart arasındaki ilişki 17. yüzyılda aşıkalarını kurtarmak adına maceralara giren şövalye ya da soylu erkeklerin hikayesinden çok, bir kadın uğruna ölmek isteyen ve sevdiği kadın tarafından ölüme sürüklenmekten zevk alan erkek kahramanın mazoşist ilişkisini anlatır.⁹⁰ Femme Fatale Mary Stuart “acı çektirmekten

⁸⁹ Paglia, ss.488-489.

⁹⁰ Bkz. Algernon Charles Swinburne, *Chastelard*, Gutenberg, 27.11.2010, <https://www.gutenberg.org/ebooks/2379>, (14.04.2019).

zevk alan bir vampirdir.”⁹¹ Chastelard ise “...bu zalim vampirin kurbanı olmayı arzulayan” ve onun elinden “çektiği acı ile zevk alan” pasif erkek kahramandır.⁹² İşte tam da bu sebeple, klasik şivalrik hikayelerin erkek ve kadın kahramanlarının rolleri ters yüz edilmiştir. Maria Stuart bir vampir gibi uğruna kanını döküp, ona verecek erkek kurbanlar aramaktadır:

*Pekala, az sonra öleceğine emindi; kanımca
Hayatını benim için feda edebilirdi,
Benim bedenimi kucaklayarak. Şimdi, Tanrı bilir,
Aynısını yapacak bir erkeğim yok,
Kanından birazcık bana verecek,
Güzelliğime güzellik katmak için, oysa mezarıma
Solgun bir şekilde giriyorum – Sanmıyorum, solgunum –
Tamamen solgunum – Ah!*⁹³

Yukarıdaki alıntıda olduğu gibi Swinburne'ün ölümcül kadını Mary Stuart, erkeğinin kanına susamış vampir olarak karşımıza çıkar. Vampirlerin kurbanlarının kanını emerek genç kaldığı ve bembeyaz soluk tene sahip olmasından yola çıkarak Swinburne, ölümcül kadınına da aynı özellikleri atfetmiştir. Femme fatale figürlerinde soluk ten, ölümcül kadınların bedeninden yaşamın tüm renklerinin silinmesi ile alakalı olabilir. Dahası, Rousseau'dan bu yana değişen Romantizmin doğayı ve kadını karanlık ve tehlikeli olarak ele alışı da ölümcül kadınların soluk ve cesedi andıran tenleri bu ilişkiyi güçlendirmektedir. Mario Praz'a göre de “ölümcül kadın figürleri her zaman soluk tenlidir.”⁹⁴ Soluk tenli, kurbanlarının kanını emen bu vampirik ölümcül kadına aşık olan Chastelard kendini bile bile hapse attırıp, kendi rızası ve Mary Stuart'ın emriyle idam edilir. Chastelard, Mary Stuart'ın zulmünden haz alır ve hem sevdiği kadının emri hem de kendi rızasıyla ölmek isteyerek, 19. yüzyıl Romantiklerinin hazzın doruk noktası olarak gördüğü, kendi rızasıyla sevdiğinin kurbanı olan erkek figürünü örnekler:

⁹¹ Praz, s.220.

⁹² Praz, s.221.

⁹³ Swinburne, **Chastelard**, s.28'den Türkçe'ye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:

*Well, he was sure to die soon; I do think
He would have given his body to be slain,
Having embraced my body. Now, God knows,
I have no man to do as much for me
As give me but a little of his blood
To fill my beauty from, though I go down
Pale to my grave for want – I think not. Pale-
I am too pale purely – Ah!*

⁹⁴ Praz, s.221.

... Bu Venüs boyun eğdirilmemiş,
Aksine, dudakları erkeklerin kanıyla kızıllaşmış,
Küçük dişleriyle damarlardan akan özü emmekten,
Şefkatli dudaklarına ölümü serpmekten –
Acı bir güzellik, zehirli-incivari ağız
Yarimin hatrına daha fazla yaşayamam,
En iyisi yakında ölmek, Ah, güzel sevgili,
Ölümcül köpüklerden doğmuş güzel, korkunç Venüs.
Senden bir şekilde ölüm ile kurtulabilirim –⁹⁵

Chastelard'ın bu sözlerinde aynı zamanda kan emen korkunç Mary Stuart'ı güzelliğiyle ünlü Venüs'e benzettiğini görürüz. Boticelli'nin *Venüs'ün Doğuşu* (1486) eserinde güzelliğiyle ışık saçan ve istiridyenin üzerinde tüm çıplaklığıyla doğanın en güzel armağanı olarak sunulan tanrıça Venüs, Swinburne'ün eserinde korku saçan ve kan emen bir vampire evrilmiştir. Mary Stuart'ın südyen kopçasında taç giymiş Venüs'ü betimlediği alıntı da vampirleşmiş ve eski güzellik tanrıçası Venüs'ün efsanesinin değiştiğini görebiliriz:

*Erkeklerin kalbini yiyen, taçlandırılmış bir Venüs:
Altında aşk bir yarasanın kanatlarıyla uçar,
Ve aşklarını zapt etmek için saçlarından bağlar*⁹⁶

Mary Stuart'ın Venüs betimlemesine Chastelard'ın verdiği tepki Venüs'ün karanlık ve vampirik ölümcül kadına doğru nasıl evrildiği ve artık güzellik tanrıçası efsanesinin değiştiğini kanıtlayan bir diğer örnek olarak gösterilebilir: “Venüs’ü açıkça görüyorum, bir Tanrıça, / Fakat efsanelerdeki gibi değil.”⁹⁷

Swinburne'un *Chastelard* eserinde gözlemleyebildiğimiz gibi 19. yüzyıl

⁹⁵ Swinburne, **Chastelard**, s.53'den Türkçe'ye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:

... this Venus is not quelled,
But reddens at the mouth with blood of men,
Sucking between small teeth the sap o' the veins,
Dabbling with death her little tender lips—
A bitter beauty, poisonous-pearled mouth.
I am not fit to live but for love's sake,
So I were best die shortly. Ah, fair love,
Fair fearful Venus made of deadly foam,
I shall escape you somehow with my death –

⁹⁶ Swinburne, **Chastelard**, s.8'den Türkçe'ye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:

A Venus crowned, that eats the hearts of men:
Below her flies, a love with a bat' wings,
And strings the hair of paramours to bind

⁹⁷ Swinburne, **Chastelard**, s.8'den Türkçe'ye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:

I see the Venus well enough, God wot,
But nothing of the legend.

Romantikleri aşık oldukları kadınların onları süründürmesinden yola çıkarak güzellik tanrıçasını vampire dönüştürmüşlerdir. Nitekim, daha önce bahsettiğimiz gibi Sade ile birlikte artık güzellik ve dehşet, acı ve haz bir bütündür. Kan emen ve acı çektiren Venüs ise bu ikili bütünlüğün vücut bulmuş en güzel örneğidir.

Swinburne'ün bir diğer ölümcül kadın figürü ise *Izdırap Hanımı* Dolores'tir.⁹⁸ Swinburne bu şiirde en kutsal anne ve kadınlardan biri olan Meryem Ana'yı şehvetli ve korkunç bir femme fatale figür olarak sunar. Meryem Ana eşleştirmesinin sebebi Dolores adının seçiminde yatmaktadır. Katolik inancında oğlunun ölümüne matem tutan Meryem'in bir tanımı olan Mater Dolorosa'dan yola çıkarak şiirin adını Dolores koyan Swinburne, “cinselliği henüz terk etmemiş eski çağlardaki öncülerıyla buluşmak üzere geçmişe gönderdiği Bakire Meryemi daemonikleştirir”.⁹⁹ Dolayısıyla, Swinburne, Sade'ın başını çektiği yoldan devam ederek “kutsal nitelendirmeleri ters yüz ederken... bir anti-Meryem yaratır.”¹⁰⁰ Hristiyanların Meryem'i, oğlu için acı çekerken, Swinburne'ün yarattığı Meryem ise erkek kurbanlarına acı çektiren *Izdırapların Kadınıdır*. Yani *Lady of Pain* olarak tanımlanan Meryem Katolik inancında belirtildiği acı çeken değil, acı çektiren bir annedir.¹⁰¹ “Dolores” şiirinde *Izdırap Hanımı* Meryem Ana, en belirgin femme fatale özellikleri ile tanıtılmış ve mitik ana tanrıça referansları yapılarak 19. yüzyıl Romantiklerinin arzuladığı ölümcül kadın olarak gösterilmiştir. “Dolores”in daha ilk dizelerinde bu tehlikeli ve ölümcül kadının tasvirini okuruz, ki bu kadın olabildiğine soğuk tekinsizken bir o kadar şehvetlidir:

*Ardında mücevher yatan soğuk göz kapakları
Bir saatliğine masum bakan keskin gözler
Bembeyaz dudaklar, ve zalim
Zehirli bir çiçeği andıran kırmızı ağız;*¹⁰²

Praz'ın da belirttiği gibi “tipik bir ölümcül kadın her zaman soluk bir tene

⁹⁸ Paglia, s.489.

⁹⁹ Paglia, s.489.

¹⁰⁰ Paglia, s.489.

¹⁰¹ Meryem Ana'nın çektiği yedi acıdan yola çıkılarak adlandırılmıştır. Bkz. **Kitabı Mukaddes**, Luka 2:34-35, Matta 2:13, Luka 2:43-45, Markos 15:16-21, Yuhanna 19:25, Matta 27:57-59, Yuhanna 19:40-42.

¹⁰² Swinburne, “Dolores”, **Poems and Ballads and Atalanta in Calydon**, Penguin Books, London, 2000, (Poems), 192'den Türkçe'ye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:

*Cold eyelids that hide like a jewel
Hard eyes that grow soft for an hour;
The heavy white limbs, and the cruel
Red mouth like a venomous flower*

sahiptir.”¹⁰³ Dolores de mücevher gibi parlak ve çekici gözler ve bu gözleri saklayan soğuk göz kapakları, bembeyaz ve narin kol ve bacaklar ve bu tehlikeli ve çekici görünüme sahip kadının zehirli bir çiçeği andıran kıpkırmızı kan rengi ağzı ile tipik femme fatale özelliklerini taşır. Bu dizelerde de vampir görünümlü ölümcül güzellikteki bir Meryem Ana'nın resmini hayal ederiz. Swinburne'ün Meryem Ana'yı femme fatale olarak göstermesinin altında Marquis de Sade'ın fikirleri yatıyor olabilir. Sade'ın, Rousseau'nın doğa ve estetik anlayışını nasıl ters yüz ettiğinden daha önce de bahsetmiştik. Sade ile birlikte Swinburne ve birçok romantik iyiliğin ve erdemin güzellendiği değil, şehvet ve ölümün güzellendiği bir estetik anlayışına doğru yönelmiştir. Mario Praz'a göre de “Dolores” şiirinde Sade'ın erdemi alçaltırken, ahlaksızlığı yücelten fikirlerini görebiliriz: “Erdemin zayıflığı ve zambakları / Ahlaksızlığın sevinci ve gülleri için.”¹⁰⁴ Swinburne, Meryem Ana'yı yalnızca şehvetli bir vampir göstermez, aynı zamanda antik dönemin ana tanrıçaları ile eşleştirir. Şiirin genelinde onu, “Kibele”, “Astarte”, “Cotyto”, “Afrodit” ve “Venüs” benzetmeleri ile görürüz.¹⁰⁵ Aynı zamanda, Swinburne Dolores'i, devasa penisi ile çizilmiş resimlerinden tanıdığımız bereket tanrısı Priapus ve Roman mitolojisinde ölüm ve güzellik ile eşleştirilen Libitina'nın kızı olarak tanımlamıştır.

*Değiştik, kendimizi süsleyip püsledik,
Senin sanatın soylu, çıplak ve antik;
Libittina senin annen, Priapus
Senin baban, bir Toskanalı ve Yunan.*¹⁰⁶

Libitina aynı zamanda cinsel istek anlamına gelen libido kelimesinden adını alan ölüm ve hazzın birleştiği bir tanrıçadır. Bu mitik referanslar ile Swinburne antik ana tanrıça inancını tekrar gündeme getirmek istiyor olabilir. Swinburne Meryem Ana'yı erkeklerine zulüm eden şehvetli ve tehlikeli bir kadın olarak sunarak yalnızca Sade gibi kutsal olanı ayaklar altına almaz, aynı zamanda tüm Batı dünyasının anası olan,

¹⁰³ Praz, s.221

¹⁰⁴ Swinburne, “Dolores”, **Poems and Ballads**'tan aktaran Mario Praz, **Romantic Agony**, Oxford University Press, London, 1951, s.232'den Türkçe'ye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:
*The lilies and languors of virtue
For the raptures and roses of vice*

¹⁰⁵ Paglia, s.490.

¹⁰⁶ Swinburne, “Dolores”, (Poems), 193'ten tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:
*We shift and bedeck and bedrape us,
Thou art noble and nude and antique;
Libitina thy mother; Priapus
They father; a Tuscan and Greek.*

kutsal ve bakire Meryem'i antik dönemde uğruna kurbanlar verilen zalim ana tanrıçalar ile eşleştirerek, klasik kültürün oluşumundan önceki antik inancı uyandırır. Nitekim, 19. yüzyıl Romantiklerinin en büyük arzusu da budur.

19. yüzyıl, otoritelerin bir bir ortadan kalktığı, tanrıya olan inancın sorgulandığı, imparatorlukların yıkıldığı bir dönemdir. Otoritenin yavaş yavaş kaybolduğu bu dönemde Romantikler Rousseau'nun yolunda devam ederek doğada otoritesiz ve hiyerarşisiz bir kültür arayışı içine girmişlerdir. Oysa, Sade ve sonrasında Swinburne doğada kendiliğinden var olan hiyerarşiyi zalim ve tehlikeli doğa anaya tapınç ile hatırlatırlar. Tanrı ve Baba otoritesinin ortadan kalktığı bir ortamda Romantikler en büyük anne olan Ana Tanrıça'ya tapınca yönelmişlerdir. Mario Praz'ın Swinburne'den alıntılardığı bu dizelerde de 19. yüzyıl Romantiklerinin bu mesajı dile getirilmiştir: “Hepimiz sana karşıyız, sana karşı, Oh en yüce Tanrı.”¹⁰⁷ En büyük eril otorite olan Tanrı'yı yok sayan Swinburne'ün tiyatro oyunu *Atalanta in Calydon*'da ortada bir baba yoktur, otoritenin ortadan kalkması ile klasik erkek kahraman çöküşe geçmektedir. Nitekim, domuz avcısı Meleager'in hazin sonu da bu çöküşün başlı başına bir örneğidir. Atalanta ve Melaeger'in mitolojik hikayesinden esinlenen bu oyunda Swinburne romantik erkeğin, tipik klasik erkek kahramanların aksine duyguları ile hareket ederek yenik düşen pasifliğini tekrardan hatırlatmak istemektedir. Camille Paglia'ya göre “Meleager, kadınsı gücün sınırları arasında biçilir. Atalanta in Calydon'ın erkeğin gerildiği çarmıh biçiminde bir kalıbı vardır. İrade çöküştür. Yunan kahraman, artık Sfenks'i yenemez.”¹⁰⁸ Meleager “En cazibeli ve korkunç tanrıça”, erkeğe sevdalanmayan, “temiz bakire” Atalanta'ya aşık olup, domuz avında Atalanta'yı ödüllendirince, klasik erkek karakter olarak görebileceğimiz ava eşlik edip ödüllendirilmeyen dayıları ile ters düşmüştür.¹⁰⁹ Meleager'in bu eylemi, otoriteye ters hareket eden tipik romantik kahramanı örnekler. Ancak 19. yüzyıl Romantikleri doğadaki otorite ve hiyerarşiden kaçılmacayağını tekrar tekrar hatırlatırlar. Meleager'i cezalandıran da annesi Althaea olur. Dahası, Althaea ve Meleager arasında ensest bir ilişki göz önüne serilir:

¹⁰⁷ Swinburne, *Atalanta in Calydon*'den aktaran Mario Praz, *Romantic Agony*, Oxford University Press, London, 1951, s.225'ten Türkçeye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir:

All we are against thee, against thee, O God most high.

¹⁰⁸ Paglia, s.493.

¹⁰⁹ Paglia, s.494.

*Kader ebediyen benim kıldı; o benim oğlum
Yatak arkadaşım, kardeşim. Siz kudretli tanrılar
Aranızda bana yer verin; Ben de sizlerden biri gibiyim
Can vermekte ve can almakta. Sen, koca toprak
İnsanı var ve yok eden; ağzı yediği kendi öz
Rahminin meyvalarıyla kızıla kesmiş olan sen;
Bak bana ağzım hangi yiyeceğin üstüne kapanmış
Bedenimi kendi bedenimden yapılmış etle
Besleyip doyurduğumu gör.¹¹⁰*

Bu dizelerde Althaea'nın sözleri onu zalim ana tanrıçalardan biri olarak gösterir. Althea, yaratan ve yok eden doğa anaya ya da uğruna kurbanlar verilen “Ana Tanrıça Kibele’ye” seslenmektedir.¹¹¹ Meleager ise, kendi rızasıyla annesinin vereceği ölüm fermanı ile gönüllü olarak sonunu hazırlamak isteyerek, Wordsworth'ün şiirlerinde incelediğimiz kendini doğa anaya kurban eden, ana tanrıçanın elleriyle ölmeyi arzulayan mazoşist ve edilgen erkek kahramanlardan biri olur. Dolayısıyla, baba otoritesinin olmadığı bir ortamda klasik kültürün erkeğe biçtiği bazı rollerin kaybolduğunu ve atarkinin eril Tanrısı yerine, doğa anaya ve antik dönemin yaratan ve yok eden Ana Tanrıça'larına tapıncın tekrardan gündeme geldiğini gözlemleyebiliriz. Erkek, baba yokluğunda annesinin otoritesi altına girmeyi arzular.

1.2.3. Gustave Moreau'nun Ölümçül Kadınları: Helen ve Salomé

Romantizm, edebiyatta birçok femme fatale karakterleri sahneye çıkarırken, Romantik ressamlar da femme fatale figürlerden etkilenmiş ve dönemin estetik anlayışının biçimlenmesinde oldukça etkili olmuşlardır. Sade'ın doğanın karanlık ve şeytani yüzünü gözler önüne seren fikirlerinin Baudelaire ve Swinburne'den sonra Avrupa'daki bir diğer takipçisi ise Fransız ressam Gustave Moreau'dur. Moreau'nun eserleri oldukça ince detaylar ile çizilmiş, sembolizmin en önemli örneklerini ortaya koymuştur. Ayrıca, 19. yüzyıla etkisini gösteren Dekadan Sanat anlayışını da Moreau'nun eserlerinde görebiliriz. Diğer 19. yüzyıl Romantikleri gibi, “Moreau'nun en büyük teması femme fataledir”, eserlerinde kültür tarihine adını kazımış “Judith”, “Delila”, “Helen” , “Kleopatra”, “Messalina” ve “Thebai Sfenksi” gibi meşhur

¹¹⁰ Swinburne, *Atalanta in Calydon*’dan aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, s.495.

¹¹¹ Paglia, s.497.

femme fatale figürleri kullanmıştır.¹¹² Moreau'nun çizdiği bu kadınların ortak özellikleri de tehlikeli bir şekilde soğuk ve dingin bakışlara sahip iken, aynı zamanda bir o kadar çekici ve şehvetli olmasıdır. Mario Praz'a göre bu ikililiği bir arada barındıran çizimleri Leonardo Da Vinci'de rastladığımız *Dingin Güzellik* motifine hakimdir.¹¹³ Durgunluğun ve sakinliğin güzelliği olarak tanımlayabileceğimiz bu motif Da Vinci'nin en meşhur tablosu *Mona Lisa* (1503)'nin meşhur tebessümünde gözlemlenebilir. “Yüz yıllardır bir gizem olarak duran bu tebessüm, Leonardo Da Vinci'nin diğer tüm eserlerinde olduğu gibi şeytani bir dokunuşa sahiptir.”¹¹⁴ Soğuk ve şehvetli görünmesinin yanı sıra, tablonun arkasındaki karanlık doğa da femme fatale figürlerinde *daemonik* doğayı kadın ile eşleştiren geç dönem Romantiklerinin Sade'dan bu yana gelişen ortak fikrini göstermektedir. *Mona Lisa*'da gizem yaratan bu tebessüm, Francesco del Giocondo'nun karısı Lisa del Giocondo'ya aittir. Bu sebeple, Da Vinci'nin çizdiği bu eserdeki meşhur tebessüm aynı zamanda *Gioconda Smile* olarak da adlandırılmış ve arkadan beliren karanlık doğanın önünde dingin bir çekicilik ile gülümseyen Lisa del Giocondo'nun tebessümünü Doğa'nın kendi gülümsemesi olarak yorumlayabiliriz. Dolayısıyla, *Mona Lisa*'da görülen *Beauty of Inertia* motifi ve Sade'ın daemonik doğasından yola çıkan Moreau'nun eserleri “güzel bir kadında vücut bulan ölümcül doğa konseptini ortaya koyar.”¹¹⁵ Bir şehrin yıkımını getiren Helen ve dansıyla izleyenleri büyüleyip, Vaftiz Yahya'nın kellesinden eden Salomé ise, Moreau'nun eserlerinde öne çıkan ve Dekadan Sanat'ın kadını tehlikeli bir tanrıça olarak gösteren femme fatale figürlerinden ikisidir.

Bir şehrin yıkımını getirerek, bir kadının ne kadar tehlikeli olabileceğini gösteren Helen, şüphesiz mitik ölümcül kadın figürlerinin en çok alımlanan örneklerinden biri olmuştur. Gustave Moreau'nun *Helen at the Scaean Gate* (yaklaşık 1880) adlı eserinde Helen'i harabeye dönmüş, ölülerin dumanının tıttığı Truva şehri önünde kayıtsızca duruşunu görürüz. Camille Paglia, “Moreau'nun Helen'ini pagan doğanın zalim idolü” olarak görür.¹¹⁶ Arkasında bıraktığı yıkımı da tam olarak bu şekilde tanımlar:

¹¹² Paglia, s.528.

¹¹³ Praz, s.289'de bahsedilen Da Vinci'nin *Mona Lisa* eserinin barındırdığı orijinali *Beauty of Inertia* olarak geçen motifin adıdır. Türkçe'ye tarafımızca çevrilmiştir.

¹¹⁴ Praz, s.243.

¹¹⁵ Praz, s.295.

¹¹⁶ Paglia, s.528.

*Truva'nın yüksek duvarları boyunca gezinen Helen, şehri gölgede bırakır. Maskeye benzeyen boş bir yüzü vardır. Onun giysileri koyu kırmızı beneklerle lekelenmiştir. Uzakta görünen Troya ovası ölümler için yakılmış, şimdi tütmede olan kızıl, şekilsiz odun yığınlarıyla kaplıdır. Helen bakışlarının neden olduğu uygarlık kalıntısından uzağa çeviren, bulvarların şık hanımefendisi gibi salına salına dolaşır.*¹¹⁷

Arkada tüten duman ve harabe Helen'in bir fırtınanın şehri vurduktan sonra bıraktığı izleri andırır. Ölümcül kadın, doğanın en güçlü afetleri kadar tehlikelidir. Elbisesindeki kan izleri de erkeğin kanını emen bir vampir ile eşleştirir. Bu dehşet sahnesini ardına alıp uzaklara bakışı, bir seri katilin kurbanı ile işi bittikten sonra, sıradaki kurbanını arayışına benzer ve hala görenleri kendine aşık edecek şehvetli ve dingin duruşa sahiptir. Helen'in harabe olmuş şehre sırtını dönerken aslında baktığı yer *Mona Lisa*'nın arkasında sessizce duran karanlık ve tekinsiz doğa olabilir. Fransız edebiyatının Dekadan yazarlarından Joris-Karl Huysmans da *Helen*'in duruşunu “fosforla kaplanmış, kana kesmiş dehşet verici ufkun önünde, kutsal emanet sandığı gibi mücevherle bezenmiş elbisesi için de göz alıcı... iri gözleri açıktır, sabit ve kaskatı bakmaktadır” yorumu ile kaleme almıştır.¹¹⁸ Huysmans'ın bahsettiği göz alıcı Helen'in *sabit ve kaskatı* bakışı bize Gioconda Smile motifini hatırlatır. *Helen* de, *Mona Lisa*'nın dingin tebessümü kadar çekici ve tekinsiz bir görünüme sahiptir. Helen'in tehlikeli ve şehvetli bakışları dönem Romantikleri tarafından oldukça beğenilmiş ve ilgi görmüş olmalı ki, eser Fransa'nın en prestijli galerisi olan “Salon'un 1880 yılı sergisinde sergilemiştir.”¹¹⁹ Bu durum da 19. yüzyıl Romantiklerinin, şeytani doğanın bir kadında vücut bulduğu, ölümcül kadın fikrine olan takıntısını ve dönemin estetik anlayışını ortaya koymaktadır.

Gustave Moreau'nun Salon'da sergilenen diğer eserlerinden ikisi de *L'Apparition* (1876) ve *Salomé* (1876)'dir. Moreau, bu iki eserde daha önce bahsettiğimiz bir femme fatale figür olan, dansıyla Kral Herod'u ikna edip, Vaftiz John'un ölümüne sebep olan Salome'yi çizmiştir. Salomé, dans ederken kıvırdığı beli ve bembeyaz donuk elleriyle Vaftiz John'un kellesine uzanır, Kral Herod ise Salomé'nin dansına büyüüne kapılarak, çiftleşme sonrası yorgun düşmüş zayıf bir

¹¹⁷ Paglia, s.528.

¹¹⁸ Joris-Karl Huysmans, **L'art Moderne**, Paris, 1902, (L'art), s.154'den aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, 2014, s.528.

¹¹⁹ Praz, s.296.

erkek gibi resmin arkasında pasif bir şekilde durmaktadır. *Mona Lisa*'da bahsettiğimiz dingin ve şehvetli ölümcül kadın figürünü burada da görebiliriz. Salomé'nin üzerindeki parlak taşlar ve mücevherler, doğanın rengarenk çiçek ve böcekleri gibi onu çekici gösterirken, Vaftiz John'a uzanmış kaskatı bakışları ve soluk tenli eli ona *Mona Lisa*'nın arkasındaki karanlık ve tehlikeli doğa ile eşleştirir. Huysmans'ın *Tersine* (1884) adlı romanındaki *Salomé* yorumu da güzellik ve ölüm ikililiğini açıklayan bir örnektir:

...teninin ıslaklığı üzerinde elmaslar ışıltıyor, bilezikleri, kemerleri, yüzükleri kıvılcımlar kusuyor; incilerle dikilmiş, gümüşlerle dallanmış, altınla işlenmiş görkemli giysisinin üstünde, her düğümü bir değerleri taş olan, kuyumcu elinden çıkma zırhı tutuşmaya başlıyor, ateş yılanıklar kol geziyor, donuk ten, çay rengi cilt üzerinde, dış kanatları gözler kamaştıran, lal damarlı, şafak sarısı noktalı, çelik mavisi alacalı, tavus yeşili benekli, görkemli böcekler gibi kaynaşıyor... Salome artık kösnül bir bel kıvrımayla yaşlı bir adamdan bir istek ve kudurganlık çılgılığı kopartan, göğüslerin kımıltıları, göbeğin sarsıntıları, kalçaların titremeleriyle bir kralın gücünü kıran, istemini eriten bir köçek değildi yalnızca; bir bakıma, yok edilmesi olanaksız Kösnüllüğün simgesel tanrıçası, ölümsüz İsterinin tanrıçası, özellikle de etlerini katılaştırıp kaslarını sertleştiren istem yitimiyle seçilmiş lanetli Güzellik, eski çağın Helene'si gibi, yanına yaklaşan her şeyi, gördüğü her şeyi, dokunduğu her şeyi zehirleyen ilgisiz, sorumsuz, duyarsız, canavarımsı Hayvandı.¹²⁰

Huysmans'ın tanımladığı üzerindeki aksesuar ile Doğa Ana'nın vücut bulmuş haline benzeyen bu ölümcül kadın adeta tanrıçalaşmış ve şehvetli dansı ve küçümseyen soğuk bakışlarıyla erkeklerin üzerinde bir otorite kurmuştur. Yine güzellik ve ölümün kadın bedeninde birleştiği, erkeği cezbeden güçlü bir kadın ve büyülenip pasif düşen erkek figürler karşımızdadır. Rousseau'nun doğaya yönelerek kaçmak istediği hiyerarşi, erkeğin kadına taptığı bir aşamaya evrilir. Nitekim, Camille Paglia'nın da belirttiği gibi Swinburne, Huysmans ve Gustave Moreau'nun izlerini taşıdığı Dekadan Sanat'ın temel misyonu:

...kadınca gücün biçimlerini kaydetmektir... teması hiyerarşik dayatmadır... Dekadan sanatın daemonik tezahürleri, on dokuzuncu yüzyıl kültüründe Rousseau'nun ütopyik psikolojisinin yaratmış olduğu, kadının sahip olduğu değere verilmiş yanıtlardır. Böylece kadın Sade'in şiddet dolu, ilkel infazcısına dönüşür.¹²¹

Genel olarak ölümcül kadın motifini ele alan Gustave Moreau'nun yukarıda incelediğimiz iki eserinde olduğu gibi, 19. yüzyılın son döneminde Dekadan Sanat

¹²⁰ Joris-Karl Huysmans, *Tersine*, çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, ss.77-79.

¹²¹ Paglia, s.531.

ile birlikte Sade'dan bu yana evrilmiş karanlık daemonik doğa ve ölümcül güzellikteki kadınların eşleştirildiği eserler gözümüze çarpmaktadır. *Mona Lisa*'nın gizemli tebessümü ve Sade'ın daemonik doğa anlayışı Moreau'nun eserlerinin oluşumunda oldukça etkilidir. Dahası, onun eserleri dönemin sanat anlayışındaki mazoşist psikolojik durumu da gözler önüne serer. 19. yüzyılın sonuna kadar incelediğimiz güçlü kadınların erkekleri pasifleştirmesi ve erkek kahramanların bu durumdan zevk aldığı mazoşist ilişkiler, nihayet 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarında psikiyatristler tarafından ele alınacak ve edebiyata yansıyan toplumdaki bu ruh haline bilimsel bir açıklama getirilecektir.

1.3. APOLLONİK SOĞUKLUK VE DEKADAN ESTETİĞİ

Romantizm ile birlikte doğaya doğru bir dönüş olduğunu gözlemlemiştik. Wordsworth ve Rousseau gibi ilk Romantiklerin doğa ve doğa anaya tapıncının sonrasında Sade'ın doğanın vahşi yanını gösteren sert yanıtı, Romantizmin son döneminde doğanın vahşiliği, akışkanlığı ve dinamizmini yontmak ve ona klasik kültürün keskin hatları ile yeniden düzenlemek isteyen bir estetik anlayışın tekrardan ortaya çıkmasına sebep olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısı ve sonrası olarak görebileceğimiz bu dönemde tehlikeli doğa, resim, heykel ve hatta mimari sanatında objeleştirilip tüm dinamizminden arındırılarak estetik bir değer kazanmıştır. Dahası, objeleştirilen doğa ve kadına, mazoşist bir biçimde tapınılmıştır. Rousseau ve Wordsworth'ün doğa ve kadına tapıncı arkaik toplumların ana tanrıçaya tapıncına benzerken, Dekadan edebiyatı olarak adlandırabileceğimiz son dönem Romantikleri ise Ana Tanrıça'yı objeleştirip, taştan bir heykel ya da bir yağlı boya tablosu içinde estetik değerler kazandırılarak tapmışlardır. Nitekim, Camille Paglia da *Cinsel Kimlikler*'de Rousseau ve Sade'dan sonra Dekadans ile değişen Romantizme bir anlam getirmiştir:

*Doğadan çekilen Dekadans Rousseau'yu Romantizmden dışlar... Sade , Rousseau ile doğayı daemonik edip onun çalkantılarına inerek savaşıyordu. Dekadans ise enerjiden durgunluğa yönelir. Romantik yaratıcı edilgenlik Dekadansçı estetizme, doğaya karşı mühürlenip kapatılmış değerli şeylere dalıp gitmeye dönüşür.*¹²²

¹²² Paglia, s.417.

Doğa ve kadının objeleştirilmesinin altında ise Antik Yunandan bu yana gelişmiş ataerkil ve Apollonik Batı kültürünün etkisi yatar. Goethe'nin Romantizmi "hastalıklı"; Klasisizmi "sağlıklı" bulan karşılaştırması da yine klasik kültürün doğaya soğuk ve tekinsiz yaklaşımı ile alakalıdır.¹²³

Alman filozof Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* (1872)'nda bahsettiği Apollonik ve Dionizyak dikotomisi, batı kültürünün doğa ve kadın üzerindeki ötekileştirici ve ayrıştırıcı etkisini ortaya koyar.¹²⁴ Yunan tanrıları Apollon ve Dionysos'un adlarından yola çıkarak adlandırılan bu iki karşıt kavramı Paglia şu şekilde açıklar:

*Batının iki büyük ilkesi olan Apollonca ve Dionysosculuk, hayatta ve sanatta cinsel personaları yönetir. Benim kuramım şu: Dionysos özdeşleşme, Apollon nesneleştirir... Apollon, Batılı şahsiyetin ve kategorik düşüncenin katı, soğuk ayırıkçılığıdır. Dionysos, enerji, coşkunluk, histeri, hafifmeşreplik ve duygusallıktır – aldırış etmeyen varlığın düşünce ya da pratiği. Fakat, Apollon, saplantı, röntgencilik, putperestlik, faşizm – firijitlik ve gözün saldırganlığı, nesnelerin taşlaşmasıdır. İnsanın düş gücü, kateksis, arayışı boyunca dünya üzerinde dalgalanıp durur... Apollon ile Dionysos arasındaki kavga, eski zamanlardan kalma limbik ve sürüngen beyinlerimiz ile gelişkin korteksin arasındaki kavgadır. Sanatın yansıttıkları ve çözdüğü, insanın enerjiyle düzeni çarpıştıran o ebedi ikilemidir. Batıda, Apollon ve Dionysos zafer uğruna çekişirler. Apollon, anlaşıma, kısıtlama ve ezilmeye öncülük eden uygarlığın sınır çizgilerini çeker. Dionysos ise bağlantısız, çılgın, şefkatsiz, yıkıcı ve müsrif enerjidir. Apollon yasallık, tarih, gelenektir, alışkanlıkların koruyuculuğu ve asil biçimidir. Dionysos heyecan verici ama edepsizdir, yeniden başlatmak amacıyla her şeyi silip süpüren yenidir. Apollon bir tirandır, Dionysos ise vandaldır.*¹²⁵

Dolayısıyla, Apollonik kimliği, antik Yunan'dan Roma İmparatorluğuna, daha sonra Hristiyan ve Batı kültürüne ve günümüz modern toplumuna kadar devam eden kültür mirası olarak görebiliriz. Apollonik soğukluk, Dionysos'un temsil ettiği doğadaki yıkıcı, karmaşık ve dinamik gücü düzen altına almak isterken, aynı zamanda bireyin arzu ve duygularına karşı gelen bir güç olarak görülebilir. Bu çıkarım bize bilinçaltının hayvani doğasını dengelemeye çalışan otoriter süperego kavramını hatırlatır. Yazılı tarihin bizlere gösterdiği bu çatışma, bireyin iç yaşamında da gerçekleşir. Benzer bir şekilde, "yaşam, hayvansal içgüdü ile ahlak arasındaki kesintisiz bir düello" olarak sergilenir.¹²⁶ Bu düelloda ahlak, toplum düzenini

¹²³ Bkz. yuk. dipnot 7.

¹²⁴ Bkz. Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

¹²⁵ Paglia, ss.110-111.

¹²⁶ Kraft-Ebing, s.37.

oluşturan Apollonik kültür, iç güdüler ise doğa olarak görülmelidir. Birey nasıl toplum kurallarına uygun olmak adına içgüdülerini kontrol etmek zorunda kaldıysa, Apollonik kültür de doğanın yıkıcı ve kaotik düzensizliğini kontrol altına almak ister.

Apollonik kültürün doğadaki çirkinliği ayrıştırarak yarattığı estetik anlayışını klasik dönem heykellerinden itibaren görebiliriz. M.Ö. 5. yüzyılda yaşayan Antik Yunan tragedya yazarı Aeschylus'un *Oresteia* (yaklaşık M.Ö. 5. yüzyıl) trilojisi kadını ve doğayı kontrol altına alan ataerkil Apollonik kültürün ilk örneklerinden biridir. Anne katili Orestes'in işlediği suçtan Apollon ve Athena'nın desteği ile aklanması, metaforik olarak ataerkinin aklanması olarak görülmelidir. Orestes'in aklanıp, anne katillerinin düşmanı olan ve Ana Tanrıça inancının temsilcileri olan kitonyen Erinyeler'in şehirden kovulması da, kadın ile özdeşleşmiş doğanın Apollonik kültür tarafından arındırılması olarak yorumlanabilir. *Orestia*'ya ek olarak, klasik dönem heykel ve mimarisi de Apollonik soğukluğu barındırır. Apollonik estetik anlayışı kitonyen öğeleri düzeltmiş ya da tamamen arındırmıştır. Camille Paglia Yunan tarihçi Plutark'ın da "Yunan sanatçılarının, Apollon'a, "tek biçimlilik, düzenlilik ve katıksızlığı dayandırdığını" ileri sürer.¹²⁷ Klasik mimarinin dik pürüzsüz yapıları, Yunan tanrıları'nın bembeyaz mermerden heykelleri bu estetik anlayışını kanıtlar niteliktedir. Fallik objeleri andıran dik kolonlar, arkaik dönemde ölüm ve doğum ile özdeşleşmiş toprak ve doğadan uzaklaşmak ve arınmak adına göğe doğru dimdik tasarlanmıştır. Benzer estetik anlayışı Rönesans döneminde Michelangelo'nun *Davut* (1504) heykelinde de görülebilir. Pürüzsüz ve saf Apollonik estetiğin birebir bir örneği olan *Davut* ideal estetik hatlara ve kıl ve kırışıklıklardan arınmış, adeta insan doğasına meydan okuyan soğuk bir mermer yüzeye sahiptir. Yine aynı dönem sanatçılarından Benvenuto Cellini'nin *Perseus Medusa'nın Başıyla* (1554) heykelinde de kitonyen ve arkaik döneme ait bir varlık ve aynı zamanda Romantik edebiyatta en çok kullanılan femme fatale figürlerinden biri olan Medusa'nın kafasını tutarken görürüz. Medusa'nın kafasını kesip zafer duruşu sergileyen Perseus, temsili olarak Apollonik kültürün doğa ve kadın üzerindeki hakimiyetini simgeler.

Batı'da hakim olan Apollonik kültürün yarattığı estetik anlayışı ve ataerkil hiyerarşiye nihayet 18. yüzyılda Rousseau ve daha sonrasında onun yolundan giden

¹²⁷ Paglia, s.111.

Romantikler karşıt bir görüş olarak doğaya dönüş fikrinin canlanmasına sebep olmuştur. Romantizmin sergilediği eserlerde doğa ve kadın tekrardan canlanmış ve eserlerin ana temaları olmuştur. Ancak, Marquis de Sade'ın eserleri Romantiklere doğanın vahşı ve kaotik öğelerini tekrar hatırlatmış ve 19. yüzyılı dolduran femme fatale ve daemonik doğa temalarının Apollonik kültürün etkisi altında kalmasına sebep olmuştur. Özellikle, Apollonik soğukluk kadın ve doğanın dinamik ve vandal gücünü dondurup düzene sokmuş, kadın ve doğanın resim ve heykellere dönüştürülerek objeleştirilmesine yol açmıştır. Dekadans edebiyatında karşılaştığımız bu estetik anlayışını Paglia “Dekadans'ın, Romantisizmin içinde Dionysos'a doğru aşırı kaymayı düzeltici bir tepki” olarak yorumlar.¹²⁸ Her ne kadar Romantizm doğa ve cinsellik temalarını konu alsa da, Dekadans doğada bulunan dinamik öğeleri yapaylaştırır ve “cinselliği eylemden ziyade düşünce olarak” tasarlar. Dekadan bir yazar olan Huysmans'ın *Tersine* (1884) romanında, Des Esseintes karakterinin evine istiflediği yapay   ekler ve kabuğuna renkli taşlar giydiren aksesuara çevirdiği kaplumbağası da Dekadan edebiyatının doğayı kitonyen unsurlarından arındırıp estetik bir objeye dönüştürmesinin en belirgin örneğidir. Huysmans'a ek olarak, Oscar Wilde'ın doğanın yıkıcı gücüne karşı durarak, kendini portrede estetik bir objeye dönüştüren *Dorian Gray* karakterini örnek olarak gösterebiliriz.¹²⁹ Edebiyattaki bu gözlemi, mimaride 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında ortaya çıkan Art Nouveau akımında da yapabiliriz. Art Nouveau'nun en önemli sanatçılarından biri olan Gaudi'nin Casa Batllo (1906) ve Casa Mila (1908) dekorasyonunda bitki ve hayvanların kıvrımlarını taşlaştırdığı binaları, Des Esseintes'in sentetik   ekleriyle evinde yarattığı yapay doğa atmosferine benzer.

Doğanın objeleştirilmesine ek olarak, daha önce de bahsettiğimiz gibi Romantizmin son evresi olan Dekadan edebiyatında, yine diyonizyak bir öğe olan cinselliğin eyleme dökülmeden, imgelemde gerçekleştiğini görürüz. Amerikan Romantizminde Edgar Allan Poe'nun eserlerindeki kadın karakterlerde cinsel bir soğukluk ve mesafe gözlemleriz: Poe, hikayelerindeki kadın partnerlerinden biri olan Berenice ile olan hislerini “benim için asla kalpten olmamıştı ve tutkularım hep zihne

¹²⁸ Paglia, s.248.

¹²⁹ Oscar Wilde, **Dorian Gray'in Portresi**,  ev. Nihal Yeğinboyalı, Can Yayınları, 14. Baskı, İstanbul, 2014.

aitti” olarak ifade eder.¹³⁰ Poe’nun bir diğerk soğuk kadın karakteri Ligea ile olan ilişkisinde de “fiziksel temas yalnızca aşışın ölmüş ya da ölüyor olduğı durumda mümkün olur.”¹³¹ Poe’nun kadınlarının diğerk bir özelliğı ise Romantizmdeki mazoşizmdir. “Poe’da kadın her zaman üstündür.”¹³² Romantiklerin doğa ve kadına tapıncı ve onları bir tapılacak objeleşmiş putlara çevirmesi özellikle Dekadan edebiyatına özgü bir öğedir. Arzulanan birey estetik bir objeye dönüştürölür. Fransız yazar Rachilde’in *Mösyö Venüs* (1884) eserinde de benzer bir durum söz konusudur. Soylu bir kadın olan Roule de Venerande karakteri, Dekadanların kadını estetik bir sanat objesine dönüştürdükleri gibi, arzu objesi olarak kullandığı Jacques’nın ölümü sonrası arzuladığı erkeğın balmumundan heykelini yaptırır.¹³³ Rachilde’in eseri bir erkeğın objeleştirilmesini anlatsa da, Dekadan edebiyatın arzulanan bireyi objeleştirme fikri açısından diğerk dönem sanatçılari ile aynı çizgidedir. Benzer bir durum Leopold von Sacher-Masoch’nun *Kürklü Venüs* (1870) eserinde mevcuttur. Romanın mazoşist erkeğı Severin, bembeyaz parlayan mermer bir Venüs heykeline tapar ve kölesi olmayı arzuladığı Wanda’yla arasındaki sado-mazoşist ilişkisini bir resim portresine sabitleyerek, *Dorian Gray*’ın portresi gibi ebedileştirmek ister. Ancak, Dekadan edebiyatında her ne kadar doğa ve kadının kaotik dinamizmi dondurularak estetik bir objeye dönüştürölüp, Apollonik soğukluk ile kontrol altına alınmak istense de, doğa ve cinsel içgüdüler her zaman galip gelir. Dekadans kelimesinin, çöküş anlamına gelmesinden de anlayabileceğimiz gibi, bu dönem edebiyatında ortak olan bir nokta da kadın ve doğanın, Apollonik kültürün ataerkil maskülenliğini ve estetizmini yıkıma uğratmasıdır. Poe’nun “Kızıl Ölüm’ün Maskesi” (1842) de, kendini toplumdan ve doğadan soyutlamış, doğanın yok edici unsuru kızıl ölüm hastalığından saklanan soyluların, nihayetinde kızıl ölümün aralarına sızması ile dekadani bir son bulur.¹³⁴ Huysmans’ın yine aynı şekilde kendini doğadan ve toplumdan soyutlayıp, evine yapay bir doğa müzesi kuran Des Essientes karakteri de doğadan uzaklaşma eylemi olarak kendi doğasına aykırı olan yemeden ve içmeden keser. Nitekim, doğa ona insanın da doğanın bir parçası olduğunu

¹³⁰ Edgar Allen Poe, “Berenice”, **Bütün Hikayeleri**, çev. Dost Körpe, İthaki Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2015, (Bütün), s.47.

¹³¹ Paglia, s.497.

¹³² Paglia, s.497.

¹³³ Bkz. Rachilde, **Monsieur Venus**, çev. Liz Heron, Dedalus, Ontario, 1992.

¹³⁴ Bkz. Poe, (Bütün), “Kızıl Ölümün Maskesi”, 2015.

hatırlatarak midesindeki rahatsızlık sebebiyle topluma dönmeye zorlar. Kızıl ölüm gibi hastalık, doğanın kaçınılmaz yıkıcı gücü olarak görülmelidir.

Romantizmde doğanın özdeşleştiği kadının hakimiyeti ve romantik erkeklerin kadına mazoşistçe tapınmaları da maskülenliğin çöküşü olarak görülür. Paglia'nın da belirttiği gibi "kelime anlamı çöküş olan Dekadan kültürel yükün reddini, kamusal kimliğin ya da görevin terk edilmesini gerektirir."¹³⁵ İlginçtir ki, Romantikler en başta kendi kültür ve mirasını reddedip doğaya dönmeyi amaçlayıp, doğayı ve kadını yüceltmış, ancak 19. yüzyıl sonunda Dekadan edebiyatı ile birlikte reddedikleri ataerkil klasik kültürün mirası etkisinde kalarak doğa ve kadını Apollonik *soğukluk* ile dinamizm ve cinsellikten arındırarak, Antik Yunan'da gördüğümüz hiyerarşik bir düzene koyma çabasına girişmişlerdir. Bu sebeple, doğa ve kadına ancak estetik bir obje olarak tapılmış, cinsellik imgelemde kalmıştır. Cinsel olarak aktif olamayan erkek personaların maskülenliği dekanan bir şekilde çöküşe uğramıştır.

¹³⁵ Paglia, s. 463.

İKİNCİ BÖLÜM

MAZOŞİZM VE MASKULENLİĞİN ÇÖKÜŞÜ

Romantiklerin tanrıçalaştırdığı kadına tapınç sonucu, kadının otoritesine girmekten haz alan, tehlikeli ve güçlü kadınlardan hoşlanan erkek karakterler doğduğunu incelemiştik. Öncü Romantiklerden Rousseau, *İtiraflar* (1782)'da bir kadın önünde diz çöküp boyun eğmenin ve patronu Madame de Warens ile yaşadığı ensest, anne-çocuk ilişkisinin verdiği zevki tanımlarken birkaç asır boyunca toplumda etkisi sürecektir mazoşist ruh halinin ilk adımlarını atar. Rousseau'dan etkilenen duyarlı Romantik Wordsworth ve dekadadan Swinburne'nün mazoşist erkek personaları ve tanrıçalaştırılmış anaç, tehlikeli ve bir o kadar şehvetli kadınları, Romantiklerin doğa ile kadını ve acı ile hazzı ilişkilendirmelerinin dolaylı bir sonucudur. 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar devam eden bu akım nihayetinde Avusturyalı yazar Leopold von Sacher-Masoch'un eserlerinin ortaya çıkması ile en çarpıcı örneğini vermiştir. Masoch'un kadının otoritesinde köle olmaktan ve kendini kırbaçlatıp küçük düşürülmekten zevk alan ve bu zevki hazzın doruk noktası olarak tanımlayan erkek karakterleri, yazarın da kendi adından ilham alınması ile *mazoşizm* teriminin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Masoch'un ve Sade'nin eserlerinden yola çıkarak *sadizm* ve *mazoşizm* terimlerini ilk adlandıran kişi Avusturya ve Almanya kökenli psikiyatrist Dr. Richard von Krafft-Ebing'tir.¹³⁶ Ebing'e göre "sadizm ve mazoşizm mükemmel bir paralelliğe sahiptir."¹³⁷ İki ruh hali de birbirini oluşturur. Romantikler zalim femme fatale kadınlara sadist roller yüklemiş, kendileri de mazoşist bir birimde bu kadınlardan zulüm görmeyi arzulamışlardır. Mazoşistin, elinden acı çekip otoritesine boyun eğecek sadist bir bireye ihtiyacı olduğunu görüyoruz ve bu karşılıklı ilişkiden ötürü *mazoşizm* ve *sadizm* kavramlarını bir arada inceleyerek dönemin değişen psikolojisini daha iyi kavrayabiliriz.

Krafft-Ebing'in incelemeleri bize insan beyninin hayvani ve ilkel kökenlere sahip olduğunu gösterir. Etik değerlerin olmadığı dönemlerde gerçekleşen ilkel eylemler modern insanın bilinç altında kodlanmış bir şekilde durmaktadır. Freud'un

¹³⁶ Kraft-Ebing, s.116,167.

¹³⁷ Ebing, s.246.

“ilkel, haz odaklı ve duygusal” olarak tanımladığı id, aslında insanın doğasıdır.¹³⁸ Yani iç güdülerimiz hayvansı duyguları yani doğayı temsil etmektedir. Tam da bu noktada Rousseau’nun toplumdan doğaya dönüşü ve Sade’ın karanlık doğa anlayışını hatırlamalıyız. Rousseau doğaya iyimser düşünceler ile yaklaşmıştı, ancak Sade bize bilinç altının aynı zamanda tıpkı doğa gibi vahşi ve tehlikeli bir yanı olduğunu da hatırlatır ki, Freud insanın bilinçaltını duygusal olduğu kadar “kaotik ve karanlık” olarak da tanımlamıştır.¹³⁹ Doğaya yönelim aslında bilinçaltının ortaya çıkışıdır, karanlık ve duygusalar düşünceleri tekrardan uyandırmaktır. Sade’ın sadist karakterleri ve kurguları şiddetten alınan zevkin cinsellik ile bağlantısını ortaya koyar. Freud’dan birkaç asır öncesinde Rousseau ve Sade bilinçaltının rolünün ortaya çıkmasında ve insanın hayvani yanını tanımamıza öncü olmuşlardır. Rousseau toplumdan uzaklaşıp doğaya dönerken aslında ahlaki ve etik değerlerden uzaklaşarak masum duygularını yaşamak ister. Diğer yandan Sade ise, kutsal ve ahlaki değerleri ayaklar altına almıştır. Rousseau ve Sade’ın ahlak ve toplum ile girdikleri bu mücadelede tuttukları taraf şüphesiz içgüdülerimizin kaynağı olan Doğa’dır.

Bireyin ilkel arzularının modern toplumdaki psikolojik yan etkileri olan mazoşizm ve sadizm daha önce bahsettiğimiz gibi tam olarak birbirinin karşıtı olan ruh halleridir. “Birincisinde acı çekme ve şiddete maruz kalma arzusu varken, ikincisinde esas arzu acı vermek ve şiddet kullanmaktır.”¹⁴⁰ İki kavram birbiri ile bağlantılı oldukları için incelememizin konusu olan mazoşizmi anlayabilmek adına öncelikle karşıt bir psikolojik durum olan sadizmi ve sadist bireyi anlamamız daha iyi olacaktır. Krafft-Ebing’e göre Sadizm şehvetle zulmün birleştirilmesi, iktidar hissetme ve iktidardan zevk alma halidir. Sadizmin kökeninde evrimsel süreçten kaynaklı şiddet ve cinselliğin ilişkisi yatmaktadır. Nitekim, şehvet ve şiddet, şehvet ve acımasızlık bir arada görülmektedir. Aşk ve öfke kol koladır ve en güçlü iki duygu durumudur. Kraft-Ebing aşk ve öfke arasındaki bağlantıyı şu şekilde açıklar:

Aşk ve öfkenin yalnızca en güçlü duygular değil, sağlam duyguların tek iki örneği olduğunu hatırlamak gerekir. Her ikisi de nesnesini arar, onu kendi mülkiyetine almaya çalışır ve doğal olarak kendilerini onun üzerinde fiziksel bir etki için tüketirler; her ikisi de ruhsal devinimsel heyecanı en yoğun evrenin içine

¹³⁸ Charles Rycroft, **A Critical Dictionary of Psychoanalysis**, Penguin Books, 2. Baskı, Suffolk, 1995, s.75.

¹³⁹ Rycroft, s.75.

¹⁴⁰ Kraft-Ebing, s.246.

*atar ve böylece bu heyecan sayesinde normal dışavurumlarına ulaşırlar. Bu bakış açısından şehvetin nasıl başka durumlarda öfkenin ifadesi olan eylemlere yönelttiği açıktır. Biri tıpkı diğeri gibi bir coşku durumudur; tüm ruhsal devinimsel evrenin uyarılma durumu... Uyarı doğuran birey üzerinden olası en büyük etkiyi yaratma arzusu. Ancak, en şiddetli araç acı vermektir.*¹⁴¹

Krafft-Ebing'in bahsettiği gibi öfkelenen birey coşkulu bir ruh hali yaşar ve bu güçlü duygu libido birikimi ile sonuçlanır. Duyguların yoğun olduğu anlarda ise insan ister istemez mantık dışı hareket etmek zorunda kalabilir, ki "böyle anlarda tüm normal ahlaki ketvurucu fikirler ya yoktur ya da zayıflar"¹⁴². Dolayısıyla, Türkçe'de çok sık kullandığımız bir deyim olan aşkın gözü kör etmesi de, mantığın yitirilmesi ve gözümüze bir duygu perdesinin inmesi ile alakalıdır. Öfkelendiğimizde de aynı durumu yaşar, istenmeyecek sözler söyler ve mantık süzgecinden geçirmediğimiz eylemler sergileriz. Bu sebeple, sadist öfke ile gelişen duygularının kontrolü altında hareket eder. Ek olarak, Krafft-Ebing sadistik ruh halinin "erkeklerde daha sık görüldüğünü" belirtmektedir.¹⁴³ Çünkü "sadizm, erkeğe kadının üzerindeki egemenliğini gösterme fırsatı sunar."¹⁴⁴ Krafft-Ebing'e göre bu "durumun fizyolojik bir sebebi vardır. Erkek cinsel ilişkide aktif ve saldırgan olandır, kadın ise edilgin ve savunucu kalır."¹⁴⁵ Bu kanıyı Krafft-Ebing ilkel davranışları inceleyerek yapmış olacak ki dişi ve erkeğin çiftleşme süresinde gözlemlenen rollerinden yola çıkarak açıklamıştır:

*Bir kadını kazanmak, onu fethetmek erkeğe büyük haz verir ve aşk sanatı içinde kadının, onun teslim olma anına kadar savunmada tutan alçak gönüllülüğü büyük ruh bilimsel anlam ve önemi olan bir öğedir. Normal şartlarda erkek kendi gayretiyle aşması gereken engellerle karşılaşır ve doğa bu engelleri aşması için saldırgan nitelikler vermiştir. Ancak, bu saldırgan nitelik hastalıklı koşullarda aşırı biçimde gelişebilir ve kendini kesinlikle arzu nesnesi üzerine uygulanan hatta onu tahrip eden ya da öldüren bir itki olarak dışavurur.*¹⁴⁶

Krafft-Ebing'in alıntısında bahsettiği gibi erkek çiftleşme ve neslinin devamını getirebilmek için kadını elde etmek ve diğer erkeklerden daha güçlü olduğunu kanıtlamak zorunda kalmıştır. Her ne kadar modern toplumda bu mücadeleler karşımıza çıkmasa da ilkel dönemlerde tıpkı kabile halinde yaşayan hayvanlarda

¹⁴¹ Kraft-Ebing, s.119.

¹⁴² Kraft-Ebing, s.120.

¹⁴³ Kraft-Ebing, s.120.

¹⁴⁴ Kraft-Ebing, s.116.

¹⁴⁵ Kraft-Ebing, s.120.

¹⁴⁶ Kraft-Ebing, ss.120-121.

gözlemleyebileceğimiz gibi erkek çiftleşebilmek için diğer erkekler ile kavga ederek hatta kimi zaman dişisine güç gösterisi yaparak çiftleşmektedir. Bu sebeple, güç gösterisi uygulanırken girilen ruh hali onu çiftleşmeye götüren bir adım olduğundan cinsel itki ve şiddet aynı anda tetiklenebilir. Şiddet uygulayanın libidosunun çok yüksek olması da ayrı bir tehlike oluşturmaktadır. Nitekim, aşırı kösnül istek ve şiddet bir araya geldiğinde sağ duyu kaybolur ve iktidar elde etme arzusu ile ana-baba öldürülerek otorite kurmak istenebilir. Dolayısıyla, Sadizmin kökeninde esas olarak iktidar olma ve hükmetme arzusu yattığını görebiliriz.

Sadizmi otorite kurma ve hükmetme arzusu olarak tanımlayan Ebing'e göre mazoşizm ise "bireyin koşulsuz olarak karşı cinsten bir kişinin instencinin öznesi olma, bir efendi konumundaki bu kişi tarafından aşağılanma ve istismar edilme fikrinden doğar."¹⁴⁷ Mazoşist, istismar edilip, boyun eğdirilerek bu durumdan haz alır. Genel olarak boyun eğme ve aşağılanma fikrinin yanı sıra, kırbaçlanma, dövülme, hakarete uğrama, şaplak yeme ve hafif darbeler de mazoşistin cinsel doyumuna eşlik edebilir. Ancak, mazoşistin esas amacı ve hazzının doruk noktası köle olma ve boyunduruk altına girme arzusudur. Masoch'un mazoşist erkeği Severin'in, Wanda'ya açıkladığı coşkulu duyguları da bahsettiğimiz durumu kanıtlar niteliktedir: "Wanda... sana hizmet etmekten, senin kölen olmaktan daha büyük bir saadet tanımadığımı biliyorsun, ve tamamen senin ellerinde olduğumu bilmek aşkına her şeyimi, hatta canımı vereceğimi..."¹⁴⁸

Severin'e ek olarak, Rousseau için de temel fikrin, kadınların boyunduruğu altında kalmak olduğunu görürüz: "Hükmeden bir hanımın dizlerinin dibinde olmak, emirlerine itaat etmek, onun istemi üzerine özür dilemek, benim için hoş zevklerdi."¹⁴⁹ Rousseau ve Severin gibi itaat etmek ve boyun eğmekten zevk alan mazoşistin, kırbaçlanma, aşağılanma, hırpalanma gibi edilgen eylemler ise onun, esas amacı olan boyun eğmek ve alçalma arzularına ulaşmasını sağlayan yardımcı etkenlerdir.

Dahası, sadizmin daha çok erkeklere özgü olduğunu ileri süren Ebing, mazoşizmin ise kadının doğal dürtülerinde yattığını öne sürer:

¹⁴⁷ Kraft-Ebing, s.165.

¹⁴⁸ Leopold von Sacher-Masoch, **Kürklü Venüs**, çev. Semih Uçar, Aytıntı Yayınları, 2016, s.112.

¹⁴⁹ Rousseau, ss.25-28'den aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, 2014, s.249.

*Kadınlarda karşı cinse boyun eğme fizyolojik bir görüngüdür. Üremenin edilgin rolü ve uzun süredir var olan toplumsal koşullar gereği kadınlarda boyun eğme fikirleri cinsel ilişkiler fikriyle normal olarak ilişkilendirilmiştir... Dikkatli bir yaşam gözlemcisi, sayısız kuşağın alışkanlıklarının, kadına, doğanın verdiği edilgin role bağlantılı olarak, nasıl da erkeğe içgüdüsel olarak boyun eğme eğilimi verdiğini farkeder...*¹⁵⁰

Masoch'un 19. yüzyılda kadın-erkek rollerinden yola çıkarak yaptığı yorum aslında kültür ve hormonların şekillendirdiği cinsiyet rolleri ile alakalıdır. Günümüz endokrinoloji ve psikonöroloji bilimlerinin hormon üzerine çalışmaları gösteriyor ki "kültür ve hormonlar, cinsiyet rollerinin şekillenmesindeki sebepleridir."¹⁵¹ Ebing aslında kadınsı olarak bulduğu mazoşizm ile östrojen hormonunun feminen etkilerini ve diğer yandan sadizmin testosteron ile bağlantısını kastediyor olabilir. Nitekim, "erkeklerde daha çok gözlemlenen testosteron hormonun cinsel istek olarak tanımladığımız libido ile güçlü bir ilişkisi olduğunu görüyoruz."¹⁵² Bu bilimsel veriler, libido ve sadizm arasındaki güçlü bağlantıyı açıklamamızı sağlar. Yüksek testosteron, yüksek libido birikimine sebep olur, libido da şehvet ya da şiddet eylemi olarak dışavurulabilir. Çünkü, Ebing'in de belirttiği gibi "şehvet ve acımasızlık arasındaki bağlantı çift yönlüdür. Şehvet acımasızlık doğurur, acımasızlıktan şehvet duyabiliriz."¹⁵³ Dolayısıyla sadizm, testosteron birikimi ve kültürün baskısı sonucu libidonun aşırı yüklenmesine sebep olarak şehvet ve şiddet eylemleri olarak ortaya çıkabilir. Mazoşizmde ise erkeğin testosteron ve kültürün belirlediği maskülen rollerin, mazoşistin kendi arzusu ile yitirildiğini Deleuze'un incelemeleri ile birlikte daha detaylı bir şekilde göreceğiz.

Rousseau'dan bu yana incelediğimiz 18. yüzyıl ve sonrasındaki sanatçıların eserleri ve karakterlerinde mazoşizmin tipik cinsiyet rollerinin değişimi üzerindeki etkisini görebiliriz. Değişen bu ruh halinin en belirgin örneği elbette Masoch'un Severin-Wanda sado-mazoşist ilişkisini anlatan *Kürklü Venüs* (1870) romanıdır.

¹⁵⁰ Kraft-Ebing, s.230.

¹⁵¹ Belinda Pletzer ve diğerleri, "Interactive effects of culture and sex hormones on the sex role self-concept", 14.06.2015, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/26236181>, 10.06.2019'den Türkçeye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir: *...the impact of biological sex on the factorial structure of sex role orientation as well as the relationship of estrogen to masculinity/femininity was modulated by culture.*

¹⁵² Hutchinson KA, "Androgens and sexuality", 16.01.1995, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/7825630>, 11.06.2019'den Türkçeye tarafımızca çevrilmiştir. Orijinal metin şöyledir: *In adolescent males, free testosterone directly affects sexual motivation.*

¹⁵³ Kraft-Ebing, s.122.

Masoch'un mazoşist kahramanı Severin, daha romanın başında Goethe'nin ilişkilerde "ya çekiş olmalısın ya örs" alıntısını yaparak, kadın erkek ilişkisinde baskın ve otoriter bir tarafın karşısında pasif ve boyun eğen biri olması gerektiğini açıkça belirtir.¹⁵⁴ Severin, güçlü bir kadının boyunduruğu altına girip ilişkideki örs olmayı seçer, ve böylece klasik cinsiyet rollerini alt üst ederek, pasif ve maskülenliğini yitirmiş yeni erkek personayı temsil eder. Mazoşist Severin'in, kölesi olmayı arzuladığı Wanda ise erkek tarafından tanrıçalaştırılmış güçlü ve otoriter kadın figürünün bariz bir temsilidir. Severin ve Wanda arasındaki ilişki 18. yüzyıl ve sonrasında maskülenliğini kaybeden batılı erkeğin mazoşizmini ve maskülenliğinin yitirilişini daha iyi tanımamızda ve mazoşizmin altında yatan anne tapıncı ve babanın reddi fikrini ortaya çıkarmamızda oldukça önemli rol oynayacaktır.

2.1. MAZOŞİZMDE ANNE TAPINCI

Rousseau'dan Dekadans edebiyatına kadar evrilen femme fatale figüründe olduğu gibi, mazoşizmin kökeninde de kadının bir erkek tarafından tanrıçalaştırılması yatar. Batı sanatının yarattığı arketipik otoriter kadın karakterleri daha önceden de örneklediğimiz gibi antik dönem ve öncesi ana tanrıçalarına, hatta Hristiyanlığın kutsal annesi Bakire Meryem'e benzetilmiştir. Mazoşist romantiklerin özellikle bu figürleri seçmesinin sebebi romantiklerin fantezisini kurduğu güçlü bir kadın ve bu kadının koşulsuz otoritesi altına girme arzusu olarak açıklanmalıdır. Nitekim, Paglia da "mazoşizmin hastalık değil, hiyerarşik bir düş, cinsel sıralamanın kavramsal düzeyde yeniden düzenlenmesi" olduğunu ileri sürer.¹⁵⁵ Paglia'nın bu yorumundan yola çıkarak mazoşizmin, klasik kültürün ataerkil kadın-erkek ilişkisinin tam tersine çevrildiği yeni bir hiyerarşik düzenin arzulandığı ruh hali olduğunu ileri sürebiliriz. Dahası, mazoşistlerin arzuladıkları kadınlara Yunan mitolojisinde Afrodite olarak gördüğümüz güzelliğin ve şehvetin tanrıçası Venüs'e benzetmeleri kadını tanrıçalaştırma gayesini, özellikle Batı kültürünün kutsal annesi olan Bakire Meryem'e yapılan benzetmeler de kadına tapıncın aynı zamanda anne tapıncı olarak evrildiğini gösterir. Seçilen önemli figürlerin isimlerine ek olarak, ortak bir noktaları da kürklü olarak nitelendirilmeleridir. Görüyoruz ki, Venüs,

¹⁵⁴ Masoch, s.30.

¹⁵⁵ Paglia, s.463.

Meryem ve kürk motifleri romantik edebiyatta mazoşistin esas arzuladığı güçlü kadında birleşmektedir. Üçüncü motif olan kürkün ise biliçaltında yatan annelik ile alakalı daha derin bir anlamı vardır. Kürkün anne tapıncı ile bağlantısı, mazoşistin arzuladığı kadını tanımamızı ve aynı zamanda mazoşizmin altında yatan yeniden düzenlenmiş hiyerarşik düşü anlamamızı sağlar.

Güzellik tanrıçası olarak tanıdığımız ve antik dönemden beri sanat eserlerinin gözde teması olan Venüs ya da Yunan mitolojisindeki adıyla Afrodit, romantik edebiyat ile tekrardan uyanan Ana Tanrıça motifinin en belirgin temsili olmuştur. Daha önceden de örneklendirdiğimiz Kleopatra, Truvalı Helen ya da Salome gibi tipik femme fatale karakterler zalim ve şehvetli Ana Tanrıça'nın 19. yüzyılın sonu olarak belirleyebileceğimiz Romantizmin son dönemlerindeki yüzleridir. Venüs'ü de klasik dönemin güzellik tanrıçası yerine, artık femme fatale figürlerin anası olarak görmeliyiz. Romantiklerin antik dönem öncesi İsis, Kibele ya da Anat gibi tanrıçalardan yola çıkarak, acı ve şehvetin ayrılmaz bütünlüğünün temsili olarak gördükleri Venüs, aslında Dekadans edebiyatı ile zirve yapan kadına tapınç fikrinin sonucu olarak görülebilir. Mazoşizmin esasen güçlü bir kadının otoritesi altına girme arzusu olduğunu hatırlarsak, arzulanan güçlü kadına Batı kültürünün en çok kullanılan tanrıça figürü Venüs benzetmesinin yapılması hiç de raslantı değildir. Dahası, tanrıçalaştırılan şehvetli ve otoriter kadına anne rolünün de yüklendiğini görebiliriz. Nitekim, mazoşist yazarın taptığı ve otoritesi altına girmek istediği kadınlara Hristiyanlığın kutsal annesi, Madonna benzetmeleri de yapılmıştır. Sacher-Masoch'nun *Kürklü Venüs* (1870) romanında Severin gibi Wanda'ya tapan ve romanın bir diğer mazoşist erkeği olan Alman ressamın Wanda'yı "Tanrı'nın annesi olarak" resmettiği Madonna'yı görürüz.¹⁵⁶ Tapılan kadına Meryem benzetmesi yapılarak, mazoşist erkeğin kadına tapıncı, anne tapıncı olarak evrilir. Madonna motifine ek olarak, arzulanan güçlü kadına kürk giydirilmesi de annelik ile bağlantılıdır. Kültür tarihi boyunca kürk bir güç sembolü olarak görülmüştür. Severin "kürkün güç ve güzelliğin sembolü olduğunu ve tarihe şehvet dolu, güzel ve şiddet uygulayan kimseler olarak kaydedilmiş Libussa, Lucretia Borgia, Agnes von Ungarn, Kraliçe Margot, İsabeau, Sultan Roxolane, bir önceki asrın Rus çarîçeleri gibi kadınları, bütün bu isimleri kürkler veya kakımla bezenmiş roplar içinde gördüğünü"

¹⁵⁶ Masoch, s.139.

söyler.¹⁵⁷ Güçlü ve şehvetli kadınları kürk giydiğini düşünen Severin, aslında kürk arzusu ile yalnızca güçlü bir kadını arzulamaz, arzuladığı kadında anne rolünü görmek ister. Freud’a göre de, “fetişistin kürkü ve kadifesi, annenin pübik kıllarının simgesel bir ikamesidir.”¹⁵⁸ Freud’un yaklaşımından yola çıkarsak, Sacher-Masoch gibi mazoşist Romantiklerin kürklü kadınları arzulamasının altında, annenin cinsel organına özlemleri yatıyor olabilir. Dolayısıyla, mazoşistlerin anne rolünde güçlü bir kadını arzulamasını, erkeğin “3-5 yaş aralığında ilk arzu nesnesi olarak annesini gördüğü oedipal döneme geri dönüş” olarak yorumlamalıyız. Deleuze, *Sacher-Masoch’un Takdimi* incelemesinde, Freud’a göre bu durumdan iki çıkış yolu olduğunu belirtir: “Çocuğun babayla özdeşleştiği aktif sadist yol, buna zıt bir biçimde, çocuğun annenin yerini alıp baba tarafından sevilme istediği pasif mazohist sonuç.”¹⁵⁹ Freud’un teorisine göre, mazoşist erkeğin arzuladığı otoriter kadına sadist baba rolünü vermesi gerekir. Ancak, Deleuze bu noktada Freud’un görüşünü yalnızca annenin baba rolünü üstlenmesi olarak değil, mazoşist erkeğin aynı zamanda kendini baba yerine koyarak aktif anneye kendini aşağılatması olarak yorumlar:

...mazohizmde asıl döven kişinin baba olduğu söylendiğinde, şunu da sormaylıyız: Öncelikle dövülen kimdir? Baba nerede gizlenmiştir? Öncelikle dövülende gizli değil midir? Mazohist suçluluk duyar, kendini dövdürür ve cezasını çeker; ama hangi suçtan dolayı ve ne için? Onda minyatür hale getirilen, dövülen, alay edilen ve aşağılanan tam olarak baba imgesi değil midir? Cezasını çektiği şey, babayla olan benzerliği, babaya benzemesi değil midir? Mazohizmin formülü aşağılanan baba değil midir? Bu yüzden baba dövenden çok dövülen olacaktır... Üç anne fantazmasında aslında çok önemli bir nokta ortaya çıkar: Annenin üçlenmesi daha baştan babanın tüm işlevlerini kadın imgelerine aktarma etkisi yaratmıştır; baba dışlanmış, geçersiz kılınmıştır.¹⁶⁰

Yukarıda bahsettiğimiz, Deleuze’ün üç anne fantazmasında belirttiği *soğuk*, *annesel* ve *sert* öğelerini *Kürklü Venüs*’te Wanda ile görebiliriz. Wanda ilk olarak Venüs’ün temsili olarak görebileceğimiz *sert* ve zalim pagan kadındır. Romanın başında “her hoşuna giden erkeği seven” heteria kadını gibi “bir pagan “olduğunu

¹⁵⁷ Masoch, s.64.

¹⁵⁸ Sigmund Freud, “Fetishism”, 1927’de n aktaran Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, 2014, s.277.

¹⁵⁹ Deleuze, s.54.

¹⁶⁰ Deleuze, s.55.

itiraf eder.¹⁶¹ Üçlemenin ikincisi olan *annesel* ögeyi de Wanda'ya giydirilen gücü ve mazoşisti oedipal döneme götüren kürk metaforunda, Alman ressamın Wanda'yı Madonna olarak resmetmesi ve Severin'in taptığı kadının kölesi olma arzusunda görebiliriz.¹⁶² Fantazmanın ilk ögesi olan *soğuk* kadını ise Severin'in esas arzuladığı kadın idealinde bütünleşmiş olarak görürüz, ki bu kadını tam olarak şu şekilde tasvir eder: "Soyut Kuzey'de, buz gibi soğuk Hristiyan dünyasında üşütmemek için büyük ve ağır bir kürk giymek zorunda kalan Venüs."¹⁶³ Burada bahsedilen *soğukluk* cinselliği ve şehveti uzaklaştıran, bir süper ego olarak ataerkil Apollonik kültüredir. Nitekim, Deleuze de, "mazohist idealin soğukluğunun anlamının şehvetin yadsınması olduğunu ve soğukluğun, sadist şehveti uzakta tuttuğu gibi, pagan şehveti de adeta püskürttüğünü" belirtir.¹⁶⁴ Dahası, Deleuze'e göre Alman etnolog Bachofen'in birbirinden ayırdığı üç evre mazoşistin üç kadın ögesini açıklar:

*İlk evre, hovardalık batağının kaosu içinde, kadınlarla erkekler arasındaki çok ve maymun iştahlı ilişkilerden oluşmuş, ama baba "Kimse" olmadığından, dişil ilkenin yöneticilik ettiği, hetairaya, Afrodite'ye özgü evredir... Demeterci ikinci momentin eşiği Amazon toplumlarıdır; bu moment, bataklıkların kurutulduğu, kadınların yönetimindeki, tarıma dayalı katı bir düzen kurar; baba ya da koca bir konum sahibi olmuşsa da, her zaman kadının egemenliği altındadır. Son olarak, ataerkil ya da Apolloncu sistem kendini, Amazonlar ve hatta Dionysosçu yoldan çıkmış biçimlerin içinde anaerkilliği de yozlaştırarak dayatır.*¹⁶⁵

Bachofen'in bu açıklamasından yola çıkarsak, birinci evre, incelememizde yer verdiğimiz şehvetli femme fatale kadınlarının ve Afrodite/Venüs temalarının Romantiklerin takıntılı konuları olduğunu, ikinci evre ise, Rousseau ve Wordsworth gibi ataerkil Apollonik toplumun hiyerarşisini reddedip, kadının otoriter olduğu Doğa Ana'ya tapıncın sebebini, Apollonik kültürün cinselliği ve dionizyak öğeleri arındırıp, anaerkilliğe de sadist bir rolün yüklendiği son evre ise, Dekadan edebiyatında ele aldığımız, mazoşistin arzuladığı kadını Apollonik soğukluk ile estetik bir objeye dönüştürüp, arzusunun eyleme dayalı cinselliktense; imgelemde ve hissiyatta kalma sebebini açıklar. Dolayısıyla, mazoşistin arzuladığı üçlü fantazma sonucu ortaya çıkan kadının *soğuk*, *annesel* ve *sert* özelliklerine sahiptir ve sebebi de Romantiklerin kendi Apollonik kültürünün ve bilinçaltılarının harmanlanmasıdır.

¹⁶¹ Masoch, s.40.

¹⁶² Bkz. yuk. dipnot 155.

¹⁶³ Masoch, s.34.

¹⁶⁴ Deleuze, s.48.

¹⁶⁵ Deleuze, ss.48-49.

Mazoşist bu noktada, Apollonik kültürün temsili olan babasını, bu mirasın taşıyıcısı olan kendisi yerine koyarak, bilinçaltı ve yetiştiği kültürün birikimi sonucu yarattığı fantasmaını atfettiği kadına aşağılatır. Aslında kendini aşağılatıp dövdürürken, babasını dövdüdür. Böylece, metaforik olarak ataerkil Apollonik kültürü reddetmiş olur. Özellikle, 19. yüzyılda göreceğimiz bireyin edilgenliği ve eylemsizliğinin altında yatan sebeplerden biri de mazoşistin, ataerkil kültürün erkeğe yüklediği sorumlulukları reddetmesi olarak karşımıza çıkar.

2.2. MAZOŞİSTİN EYLEMSİZLİĞİ VE METAFORİK OLARAK BABANIN REDDEDİLİŞİ

Romantizmin son döneminde gözlemlediğimiz, mazoşist erkeklerin estetik anlayışı ve yarattıkları fantazmalarının erkeği eylemsizleştiren bir yanı da vardır. Buradaki eylemsizlik karşımıza iki şekilde çıkar. Birincisi mazoşistin dondurulmuş sanat objelerine takıntısı ve imgelemde yaşadığı cinsellik iken, ikincisi ise babasını kendi yerine koyarak sahip olduğu ataerkil kültürü cezalandırması ve toplumun erkeğe yüklediği maskülen sorumlulukları reddedişidir. Mazoşist erkeklerdeki bu eylemsizlik, 19. yüzyıl ve sonrasında maskülen rolleri yitirmiş bireylere sıkça rastlamamıza sebep olmuştur. Böylece, geçtiğimiz son birkaç yüz yılda mazoşizm etkisiyle “cinsel aşk duymayan” ve sorumluluklarını reddeden “yeni erkeğin doğumu ilan edilir.”¹⁶⁶ Özellikle, 19. yüzyılda bu gelişmelerin yaşanması yalnızca Rousseau’dan bu yana Romantizmin evrildiği sado-mazoşist arzular değil, aynı zamanda toplumda görülen sosyolojik olaylar ile de alakalıdır. 19. yüzyıl ve devamında yaşanan felsefi ve teknolojik gelişmeler ile toplumun en büyük otoritesi olan Tanrı inancının yavaş yavaş ortadan kalkması, imparatorluk devletlerinin yıkılması ve toplumdaki ekonomik ve entellektüel bolluk da etkili olabilir. Nitekim, Paglia da sado-mazoşizmin “en serbestlikçi çağlarda ortaya çıktığını” ileri sürer.¹⁶⁷ Paglia’ya ek olarak, Kraft-Ebing de “toplumsal ve ahlaksal çöküş dönemlerinde cinsel yaşamın en devasa aşırılıklarının gözlemlenebileceğini” belirtir.¹⁶⁸ Dolayısıyla, bu dönemlerde otorite kuracak güçlü bir iktidar olmaması da serbest bir ortam

¹⁶⁶ Deleuze, s.48.

¹⁶⁷ Paglia, s.283.

¹⁶⁸ Kraft-Ebing, s.38.

yarattığından, bireyler ister istemez mazoşist arzulara sahip olabilir ve otoritenin ortadan kalkması halinde, daha önceden yüklenen ataerkil sorumluluklar da reddedilebilir.

Dekadan edebiyatında bahsettiğimiz arzulanan sanat objesi takıntısı, mazoşizme içkin bir durumdur. Mazoşist aktif bir şekilde arzuladığı kadın ile cinsel ilişkiye girmektense, cinselliği düşünde yaşamayı tercih eder ya da o anı sanatsal bir objede dondurmak ister. Sacher-Masoch'un mazoşist karakteri Severin imgelemde yaşadığı cinselliğini, kendini "şehvetüstücü" olarak adlandırarak açıklamak ister. Bir "şehvetüstücü" olarak "Masoch'taki aşklar kaynağını sanat yapıtında bulur... Kadınlar ancak ayışığının vurduğu soğuk heykellerden ya da gölgede kalmış tablolarından ayırt edilemeyecek haldeyken istek uyandırırılar."¹⁶⁹ Mazoşistin şehvetüstücülüğünü arzulanan kadının dondurulmuş bir objeye dönüştürülüp, objenin kendisine tapınılmasının yanı sıra, cinsel eylemin sahnelendiği bir anı düşünerek haz alma olarak da görebiliriz. Severin'in daha romanın en başında taptığı mermer Venüs heykeli gibi, Wanda ile olan ilişkisinde de Titian'ın meşhur *Venüs with a Mirror* (1555) tablosundaki sahneyi arzular. Wanda'ya arzuladığı kadının rollerini verip, sado-mazoşist ilişkisinin bir türlü doyum noktasına getiremeden sahneledikleri anı dondurup, bu noktada hazzı asılı bırakmak ister:

*Gözüm tesadüfen karşı duvardaki masif aynaya kaydı, ve aniden çığlık attım, çünkü aynanın altın çerçevesi içinde bir resim gibi bizi gördüm, bu resim öylesine güzel, tuhaf ve fantastikti ki resmin çizgileriyle renklerinin bir sis gibi yok olup gideceğini düşününce içimi derin bir hüznün kapladı... ne yazık ki anı elinde tutamıyor insan.*¹⁷⁰

Masoch burada, doğanın dinamizmini yok saymak ister. Benzer bir şekilde cinsellik de aktif bir şekilde yapılan eylem olduğundan, hazzın bir çerçevede dondurularak o noktada sabit kalmasını arzular. Bu sebeple, aktif cinselliğe geçmeden hazzı askıya alıp doruk noktasında bırakmak ister. Deleuze de *Sacher-Masoch'un Takdimi* incelemesinde "bekleme ve askıda kalma deneyimlerinin esas itibarıyla mazoşizme ait" olduğu ileri sürmektedir.¹⁷¹ Mazoşistin hazzı askıya alma sebebiyle bekleyişi onun bir türlü aktif bir rol oynayamamasına sebep olur. Cinselliğini sürekli imgelemde yaşar ve eyleme geçemez. Mazoşizmdeki edilgenlik

¹⁶⁹ Deleuze, s.62.

¹⁷⁰ Masoch, s.137.

¹⁷¹ Deleuze, s.63.

ve eylemsizliğin aksine, Sadizmde ise dinamik cinsel eylemler gözlemleriz. Sadizm içinde doğanın dinamik ve yıkıcı gücünü barındırır, ilkel varlıklar gibi sürekli şiddet ve cinsel eylemler içinde bulunulur. Marquis de Sade'ın eserlerinin içerikleri pornografik eylemler ile dolup taşarken, mazoşist romanlarda pornografik öge ya hiç yoktur, ya da çok az rastlanır. Birçok ülkede Sade'ın kitapları sansürlü basılırken, Sacher-Masoch'nun eserleri birkaç istisna dışında orijinal haliyle yayımlanabilir. Çünkü, mazoşizmde bir türlü aktif bir cinsel eylem görülmediği gibi, cinsellik yalnızca imgelemde bir sanat tablosu gibi tasarlanır. Femme fatale figürleri resmeden Gustave Moreau'nun eserleri de imgelemde yaratılan şehvetli kadının objeleştirilmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Mazoşistin zihninde tasarladıklarının tabloya aktarılan örnekleri Moreau'nun tehlikeli kadın portreleridir. Zamanın dilettante camiasının Moreau'nun tablolarına hayranlık ile bakmasının sebebi, mazoşiste özgü düşlerinde yaşadıkları edilgen cinsellikten kaynaklanıyor olabilir. Dilettante toplumu temsil eden Huysmans'ın *Des Esseintes* karakteri de, *Tersine* (1884) romanında Moreau'nun *Salomé* (1876) ve *Helen at the Scaean Gate* (yaklaşık 1880) tablolarına bakıp kendini bu ölümcül iki kadının elinden ölümü beklemenin verdiği hazzı düşler. Dilettante terimi 18. ve 19. yüzyılda sanat eserleri ile ilgilenen özenti ve varlıklı kişileri tanımlamak için kullanılmıştır. Dilettantelar aktif bir şekilde sanat eseri ortaya koymadan *Des Esseintes*'in evi gibi sanat eserleri toplatıp evlerine istiflerler. Severin de bir türlü eyleme geçemeyen dilettante olduğunu itiraf edip edilgenliğini ortaya koyar:

...her şeyden önce bir amatörüm... Şimdiye dek resim yaptığım, şiir yazdığım gibi yaşadım, yani hiçbir zaman zeminlemenin, planın, ilk perdenin, ilk nazım biriminin ötesine geçemedim. Her şeye başlayan ve asla bir şeyi sonuna erdiremeyen insanlar vardır, ben böyle bir insanım.¹⁷²

Yukarıdaki alıntıda *amatör* kelimesi aslında, *Kürklü Venüs*'ün orijinal ve İngilizce basımında *dilettante* olarak yazılmıştır (*Venus in Furs*, s.16).¹⁷³ Dolayısıyla, Severin'in *dilettante* gibi eyleme geçememe ve cinselliği imgelemde arzulama durumunu kabul edişini mazoşizmdeki eylemsizlik ile ilişkilendirebilir. Nitekim cinsellik, dilettantelar gibi Apollonik şahsiyete sahip bireyler için oldukça mide

¹⁷² Masoch, s.32.

¹⁷³ Bkz. Leopold von Sacher-Masoch, *Venus in Furs*, çev. Fernanda Savage, Amazon, 17.05.2012, https://www.amazon.com/Venus-Furs-Ritter-Leopold-Sacher-Masoch-ebook/dp/B0084A7LW8/ref=tmm_kin_swatch_0?encoding=UTF8&qid=&sr=, (19.05.2019).

bulandırıcı bir eylem olarak görülmektedir. Onlar Severin ve mazoşist Romantikler gibi, arzuladıkları kadın tarafından küçük düşürülüp, çekecekleri cezayı beklerken hazzın doruk noktasına ulaşarak, cinsel eyleme geçmeden hazzı askıya alırlar.

Deleuze'ün belirttiği babanın reddedilişi de, mazoşistin eylemsizliğinin ikinci sebebi olarak karşımıza çıkar. Bu durumu ilk olarak, Wordsworth'ün şiirlerinde asker ve gemicilerin sakat ve perişan bırakılarak, toplumda gücün ve otoritenin sembolü olan erkeklerin ellerinden bu gücün alınması ile görmüştük. Wordsworth'ün erkekleri bu şekilde sergilemesinin sebebi Rousseau'cu yeni hiyerarşik düzen arzusunun kaynaklıdır. Erkeğin egemen olduğu ve erkeğe maskülen rollerin yüklendiği düzen kabul edilmek istenmez ve mevcut roller tam tersine çevrilir. Wordsworth ve Rousseau gibi doğa anaya ya da kadına tapılıp, ilişkide ve toplumda pasif role bürünülür. Bu sebeple erkeğin sakat bırakılması, metaforik olarak onun erkeklik organının elinden alınmasının temsildir. Sakat bırakılan erkeğin maskülen gücünü yitirmesi gibi, erkeklikten başka bir biçime geçiş de erkeğin sorumluluğunun reddedilişi olarak yorumlanabilir. Bu durumu, Kafka'nın meşhur romanı *Dönüşüm* (1915)'de Gregor Samsa'nın kendini böceğe dönüştürmesinde görüyoruz. Gregor Samsa, babası ve toplumdan saklanıp, sorumluluklarını reddetmek ister. Bu noktada, Gregor Samsa'nın babasını ve evine kontrole gelen çalıştığı iş yerindeki temsilciyi ataerkil toplum olarak görmeliyiz. İlginçtir ki, Kafka romanın en başında Gregor Samsa'nın odasını betimlerken daha ilk sayfada, masada asılı “kürk şapkalı ve kürk atkılı, dimdik oturmuş, kollarını dirseklerine kadar saran kalın kürk manşonunu kendisine bakana doğru kaldırmış” bir kadın resminden bahseder.¹⁷⁴ Kürkün erkek için oedipal döneme dönüş olduğundan bahsetmiştik. Freud, oedipal kompleksin tanımını mitik Kral Oedipus'un babasını öldürüp, annesiyle evlenmesinden yola çıkarak yapmıştır. Tragedyaya göre Kral Oedipus babasını rakip olarak görüp öldürür. Bu noktada oedipal kompleksten çıkışın iki yolu vardır, ya “çocuğun babayla özdeşleşip erkeklik rollerini benimsemesi” ya da babanın rakip olarak görülüp “hadım olma kaygısı yaşanmasıdır.”¹⁷⁵ Dolayısıyla, Gregor Samsanın kendini böceğe dönüştürüp, ana rahminde saklanır gibi odasından çıkmamasından yola çıkarak bir nevi kendini hadım ettiğini söyleyebiliriz. Hadım olma bu noktada metaforik olarak maskülen

¹⁷⁴ Franz Kafka, *Dönüşüm*, çev. Gülperi Sert, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2014, s.5.

¹⁷⁵ Rycroft, ss.118-119.

rollerin reddi olarak yorumlanmalıdır.

Böceğe dönüşmeye benzer bir şekilde, Sacher-Masoch'nun mazoşist karakteri Severin de kendini *eşek* olarak tanımlar. Dahası, kendini eşek olarak kabul etmesi bireyin tüm sorumluluklarından kurtulduğunda ağzından çıkan bir rahatlık gibi ifade edilir: “Bu söz, tıpkı sihirli bir formül gibi, beni bu sıkıntılı durumdan kurtarıp kendime getiren muazzam bir etki yapıyor üzerimde” ve zevkle tekrar “eşek” olduğunu kabul eder¹⁷⁶. Bu noktada, Severin'in kendi rızasıyla kölesi olmayı arzuladığı ve koşulsuz taptığı *kürklü* Wanda, Gregor Samsa'nın masasındaki kürklü kadın gibi Severin'i oedipal döneme geri götürür ve mazoşist kendi kendini bir nevi hadım ederek maskülen erkeğin sorumluluklarından feragat etmesini sağlar. Gregor Samsa'nın yatak odasında saklanmasına benzer bir şekilde, Severin de Wanda'nın kürklerinin arasına bir anne kucağı gibi sığınır. Mazoşistin bu rolü, arzuladığı kadına kendi gayesiyle yüklediğini de unutmamalıyız. Severin, erkekliğin sorumluluğundan eşek olarak kurtulduğu gibi, nihayetinde Wanda'nın Severin'e “erkek değilsin sen” itirafı ile, maskülenliğin tüm yükünün omuzlarından atılışının ilanına şahitlik ederiz. Erkeklik, Severin'inde kendi rızası ile tanrıçalaştırılmış kadın tarafından elinden alınır. Romantizmde gördüğümüz femme fatale teması ve arzulanan kadının elinden gelen ölüm fantazmasının altında da aynı sebep yatmaktadır. Mazoşist romantik, artık halkı, namusu ve şerefi uğruna savaşıp şehit olan ya da bu şekilde ölmeyi arzulayan bir erkek değil, kendini metaforik bir şekilde hadım ederek ya da arzuladığı kadın tarafından gelen bir ölüm ile şehit olmayı düşleyerek baskın olan ataerkil sorumluluğu reddeden, maskülenliği yitirmiş bir birey olarak karşımıza çıkar. Wanda'nın bu alıntısı şüphesiz, son birkaç yüzyılda değişen erkeğin durumunu özetler: “İlk imparatorlar zamanında bir şehit, Reform çağında bir Anabaptist, Fransız İhtilali sırasında, dudaklarında Marseillaise giyotine çıkan o coşkulu Girondistlerden olurdunuz. Şimdi ama kölemsiniz, benim”.¹⁷⁷ Romantizmi anlamlandırmaya çalışırken bahsettiğimiz, Camille Paglia'nın Romantizmde “kahraman başkalarının boynunu vuran değil, boynu vurulandır” alıntısını hatırlayalım.¹⁷⁸ Bu noktada Paglia şüphesiz zamanın otoritesi olarak göreceğimiz imparator, kral ya da Papa'nın kurbanı olan şehitleri değil, Severin, Gregor Samsa ya

¹⁷⁶ Masoch, s.89.

¹⁷⁷ Masoch, s.104.

¹⁷⁸ Paglia, s.531.

da Gustave Moreau gibi bu ataerkil iktidarları reddedip, tanrıçalaştırdıkları kadınların elinde şehit olmayı arzulayan pasif erkekleri kasteder.

Sanat, Rousseau'dan günümüze kadar birçok erkeğin klasik güçlü kahraman olmaktansa, gönüllü olarak maskülenliğini yitiren edilgen bireylere dönüşümüne şahitlik etmiştir. Bu değişimin 21. yüzyıldaki örneklerinden biri de, Türk edebiyatının belki de en önemli yazarlarından biri olan Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* (1959) romanıdır. Romanın ana karakteri olan C, babanın rakip olarak görülerek reddedilişinin erkeğin eylemsizliğine yol açışının belirgin bir örneğidir. Annesini küçük yaşta kaybedip teyzesi ve babasıyla yaşamak zorunda kalan C'nin teyzesine olan bağlılığı oedipal bir karmaşa olarak karşımıza çıkar:

*Beni yatırır, öperdi. Hemen her gece babam eve girer girmez beni, teyzemle oynadığımız oyunlardan, masalların mutluluğundan ayırırdı... Büyük sevinçlerden büyük kederlere birden geçişi öğreniyordum. Çünkü onun kucagındayken babamın varlığını unutmuş olurdum. Yatakta, beni ondan ayırmasındaki haksızlığı düşünürdük.*¹⁷⁹

Burada görüyoruz ki, C'nin teyzesi, onun cinsiyetleri tanırken ilk aşık olduğu nesnedir, yatak odasında teyzesiyle birlikte olan babası da şüphesiz C'ye bir rakip olarak görülür. C, roman boyunca hep teyzesinin ya da olmayan annesinin sevgisini bulabileceği ve ona anne rolünü yükleyebileceği bir kadını arar. Arzuladığı ve sürekli arayışında olduğu kadına "O" adını vermiştir. O'yu arayışında rastladığı kadınlarda annesi ve teyzesi ile olan benzerlikler gözümüze çarpar. Annesinin mavi gözlü olduğunu bilen C'nin "mavi gözlerden hep hoşlandım. Belki sana anlattığım o kıza üç ay dayanabilmem mavi gözlü oluşundandı itirafı" da onun anne rolünü alacak kadın arayışını gösterir.¹⁸⁰ Dahası, bir türlü kadınlarda aradığı özelliği bulamayan C, sırf teyzesine benzediği için parayla tuttuğu eskort kadının kucagına oturup, tıpkı teyzesiyle anılarını canlandıracak şekilde saçlarını okşatır ve cinsel bir eylemde bulunmaz. Çünkü C, diğer Romantikler gibi aradığı kadında, Deleuze'un üçlü fantazmasından biri olan hissiyata dayalı anne sevgisini aramaktadır. Mazoşistin anne rolünü yükleyebileceği baskın bir kadın arayışına ek olarak, dövülmek ve aşağılanmaktan zevk alması C'de araya anneyi sokmadan yaşanır. C, kendi yerine koyduğu babayı bir kadına değil, direkt babanın kendisine dövdürtür. Böylece *sertlik* ve *soğukluk* öğelerini yükleyecek bir kadına ihtiyaç duymaz. C'nin özellikle babayı

¹⁷⁹ Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, Can Yayınları, İstanbul, 2017, s.150.

¹⁸⁰ Atılgan, s.150.

reddetmek amacıyla kendini dövdürdüğünü ve bundan büyük zevk aldığını görürüz:

*Babamda korkunç bir kadın düşkünlüğü vardı. Onun gibi olmama kararını, bu iğrençlikleri gördükçe vermiş olacağım. Salt onun rahatını kaçırmak için üstlerine giderdim. Tokatlardı beni. Nasıl istiyordum bu dayakları bilsen! Onlar beni babayı sevmeme azabından kurtarıyordu.*¹⁸¹

C en çok, kadını hiyerarşide edilgen bırakan maskülen babaya benzemekten korkar ve bu sebeple onun mirasının taşıyıcısı hatta metaforik olarak *adam olmayı* dahi reddeder.¹⁸² Aksine, toplum içinde herhangi bir sorumluk almayarak, bir kadında ya da bir çevrede etkili olacak bir eylemde bulunmayan *Aylak Adam* olmayı tercih eder.

C, bir “eşek”, “böcek” ya da “sakat” olmasa da, yukarıda bahsettiğimiz tüm mazoşist erkeklerle ortak olan Rousseau’nun ataerkil kültürün hiyerarşik düzenini tam tersine çevirme gayesine sahiptir. Romantizmin doğurduğu mazoşist birey cinsel ve sosyal açıdan edilgen konuma geçip, eylemsizleşerek kendi rızasıyla maskülenliğini yitirir. Diğer bir ortak özellikleri ise bulundukları dönemin sosyolojik dengeleridir. İmparatorlukların yavaş yavaş yıkıldığı ve tüm vatandaşların yönetimde eşit hakka sahip olacağı demokrasinin gündeme geldiği, aynı zamanda tanrı otoritesinin sarsıldığı 19. yüzyıl, tüm dünyada otorite yokluğunun gözlemlendiği bir dönemdir. Erkeklerin maskülenliğini yitirdiği son birkaç yüzyılda Bachofen’in belirttiği babanın yokluğunda “dişil ilkenin yöneticilik ettiği” dönemi gözlemleriz. Romantizmin doğurduğu mazoşist modern bireyler, babanın miras bıraktığı ataerkil kültür yerine dişil iktidarı kabul edip, kendilerini metaforik olarak hadım ederek eylemsizleşmişlerdir.

¹⁸¹ Atılğan, s.151.

¹⁸² Atılğan, s.151.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KÜRK MANTOLU MADONNA METİN İNCELEMESİ

Romantizm ile birlikte ortaya çıkan, erkeğin kendine anne rolünü üstleyeceği kadın arayışı ve erkeğin eylemsizleşerek maskülenliğini yitirmesini Batı edebiyatında Rousseau’dan bu yana William Wordsworth ve devamında dekadane edebiyatında görmüştük. Romantizmin Batı’daki etkilerine Türk edebiyatında Yusuf Atılgan’ın yanı sıra Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna* (1943) romanında da rastlayabiliriz. Günümüzde genellikle bir aşk romanı olarak ele alınan ve Sabahattin Ali’nin zamanında hakettiği ilgiyi göremeyen bu eserinde, Cumhuriyet dönemi edebiyatının Batı’dan oldukça etkilendiğini görebilir ve daha önce incelediğimiz Romantik yazarların baş yapıtlarının izlerini inceleyebiliriz. Belki de, Sabahattin Ali’nin her ne kadar diğer romanları ve şiirleri oldukça başarılı olsa da, baş yapıtlarından biri olarak kabul edebileceğimiz *Kürk Mantolu Madonna*’nın diğer eserlerinden daha fazla ilgi görmesinin sebeplerinden biri de barındırdığı 18. ve 19. yüzyılda Batı edebiyatına içkin Romantizm öğeleri ve bu dönem yaşanan sosyolojik olaylar olabilir. Nitekim, Sabahattin Ali’nin 1928 yılında eğitim amacıyla Almanya’ya gidişi ve orada geçirdiği zaman içerisinde Thomas Mann, Goethe ve Kleist gibi Alman Romantiklerin eserleriyle tanışması da Sabahattin Ali’nin eserlerindeki Romantizm etkisinin sebeplerinden biri olarak görülebilir. Dahası, Sabiha Sertel ve Zekeriya Sertel’in belirttiğine göre, Sabahattin Ali’nin Almanya’dan öğrenimden yeni döndüğü 1930’lu yılların başı olarak görebileceğimiz dönemde “en çok sevdiği adam, büyük Alman şairi Goethe ve Alman romancısı Thomas Mann’dır.”¹⁸³ Alman Romantiklere ek olarak, Cevdet Kudret de “Sabahattin Ali’nin eserlerinin Oscar Wilde ve Edgar Poe gibi yazarlardan bazı etkiler taşıdığını” belirtir.¹⁸⁴ Özellikle Thomas Mann, Poe ve Oscar Wilde gibi dekadane eserlere sahip sanatçıların etkisine ek olarak, Sabahattin Ali’nin Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşü ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşuna şahitlik etmesi ve Avrupa’da yıkılan imparatorluklardan geriye kalan sosyolojik atmosferi gözlemleyebilme imkanı

¹⁸³ Sabiha Sertel, **Roman Gibi**, Can Yayınları, İstanbul, s.133’ten aktaran Asım Bezirci, **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, 2. Basım, İstanbul, 2007, s.29.

¹⁸⁴ Bkz. Cevdet Kudret, **Sabahattin Ali Üzerine Notlar**, Varlık, 15.1.1966’dan aktaran Asım Bezirci, **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, 2. Basım, İstanbul, 2007, s.84.

bulması da dekadadan edebiyatına içkin olan kültürün ve mirasın reddi ve maskülenliğini yitiren modern erkek motiflerini *Kürk Mantolu Madonna* eserinde barındırmasının sebebi olabilir. Eserin adından da anlaşılacağı gibi kürk ve Madonna metaforlarının kullanılması ile mazoşizmde bahsettiğimiz erkeğin anne rolünü vereceği bir kadını arzulayan, maskülenliğini yitirmiş romantik kahraman olarak Raif'in tıpkı Rousseau gibi yeni bir hiyerarşik düzen kurma gayesini gözlemleyebiliriz. Raif Bey, diğer Romantikler gibi klasik ataerkinin değil, dişil iktidarın kabul edildiği bir düzeni arzular. Ayrıca, eyleme geçmeden imgelemde yaşadığı cinselliği ile Deleuze'un bahsettiği cinsel aşk duymayan yeni erkeğin tipik bir sembolü olarak karşımıza çıkar. Dahası, kendini bir "nebat" gibi pasifleştirerek, ataerkinin ona yüklediği sorumlulukları almaz ve böylece maskülenliğini yitirmiş bir erkek kahramana dönüşür.

3.1. DUYARLI ROMANTİK RAİF BEY VE ANNE TAPINCI

Kürk Mantolu Madonna'nın iki önemli karakterinin ilişkisi bizlere mazoşist erkek kahramanlarla, onların ideal kadın tiplerini hatırlatır. Rousseau'dan etkilenen Romantiklerin arzuladıkları kadında anne rolünü aradıklarını ve bu gayenin kökeninde antik dönem öncesi Ana Tanrıça tapıncının olduğunu gözlemleriz. Bachofen da bu durumu mazoşistin arzuladığı "kadının egemen olduğu Afrodite ve Demeter'e özgü" dönemden referans alarak açıklar.¹⁸⁵ Bu sebeple, yazarların seçtikleri kadın tiplerinde ana tanrıça tapıncına benzer ortak belirli özellikler bulunur. Bu eserde kadına yüklenen anne rolünü ve ana tanrıça tapıncını ilk olarak Raif'in arzuladığı kadın idealinin tablodaki temsili olan *Kürk Mantolu Madonna* resminden yola çıkarak yapabiliriz. Kürk, Severin'in *Kürklü Venüs* 'te bahsettiği güçlü kadınların ortak sembolü olduğu gibi, aynı zamanda erkeği ödipal döneme yollayan bir metafordur. Freud'un kürkü annenin pubik kıllarına benzetmesinde olduğu gibi Raif Bey'in de arzuladığı kadını gördüğü tabloda onu ödipal döneme götürecek izleri farkedebiliriz:

Bu portrede ne vardı?.. Bunu izah edemeyeceğimi biliyorum; yalnız, o zamana kadar hiçbir kadında görmediğim garip, biraz vahşi, biraz mağrur ve çok kuvvetli bir ifade vardı.

¹⁸⁵ Bkz. yuk. dipnot 159.

*Bu çehreyi veya benzerini hiçbir yerde, hiçbir zaman görmediğimi ilk andan itibaren bilmeme rağmen, onunla aramızda bir tanışıklık varmış gibi bir hisse kapıldım. Bu soluk yüz, bu siyah kaşlar ve onların altındaki siyah gözler; bu koyu kumral saçlar ve asıl, masumluk ile iradeyi, sonsuz bir melal ile kuvvetli bir şahsiyeti birleştiren bu ifade, bana asla yabancı olamazdı. Ben bu kadını yedi yaşından beri okuduğum kitaplardan, beş yaşından beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyordum.*¹⁸⁶

Bu noktada Raif Bey'in "5 yaşından beri kurduğu hayal dünyalarından" tanıdığı kadını özellikle, erkeğin karşı cins olarak ilk anneyi tanıdığı ve ilk arzu nesnesinin anne olduğu ödipal dönemin 3-5 yaş arası olarak tanımlanması, Raif'in tabloda annesel hislilik ile arzuladığı kadını görmüş olma ihtimalini destekleyen bir detaydır. Dahası, Raif'in tablodaki kadını benzettiği çocukluğundan beri okumuş olduğu kitaplardaki kadın karakterler de mazoşistlerin ideal kadın tipini tanımlayan örneklerdir. Raif Bey tablodaki kadını femme fatale kadının en popüler örneği olan "Kleopatra"nın güç ve şehveti, "Halit Ziya'nın Nihal"i ve "Vecihi Bey'in Mehures"nin masumiyeti ve Hristiyan dünyasının kutsal annesi Madonna'nın, islamda benzer bir örneği olabilecek "Muhammed'in annesi Amine Hanım" benzetmeleri Raif Bey'in "hayalindeki bütün kadınların bir terkibi, bir imtizacını" oluşturur.¹⁸⁷ *Kürk Mantolu Madonna* tablosu "biraz vahşi, biraz mağrur ve çok kuvvetli" ifadesini harmanlayan, bahsedilen tüm kadın karakterlerin bir bütünleşmiş olarak görülebilir. Tablodaki kadın Raif'in anne tapıncını desteklediği gibi, bu tabloya benzetilen Andrea Del Sarto'nun *Arpie Madonnası* (1517) da Romantiklerin yeniden canlandığı Ana Tanrıça temasını hatırlatır. *Madonna, Mona Lisa*'nın dingin bakışlarına sahiptir. Raif'in betimlediği bu tabloda Meryem, "iki tarafında ibadet eder gibi duran azizlere değil, kucağındaki Mesih'e değil, hatta gökyüzüne de değil, toprağa bakıyor."¹⁸⁸ Tabloda belirtilen Meryem'in ataerkil Hristiyan kültürün temsilcileri olan İsa Mesih ve Hristiyanlığın sakallı azizlerini görmezden gelerek, *Mona Lisa*'nın arkasındaki tekinsiz doğa olarak görebileceğimiz, ölümün ve doğumun birleştiği toprağa doğrudan bakması onu doğanın temsili Ana Tanrıça ile eşleştirmemizi sağlar. Nitekim, Karen Arsmtrong'un da belirttiği gibi Neolitik Çağdan beri toprak "dişil" bir öge olarak görülür.¹⁸⁹ Kadının doğum sahnesi,

¹⁸⁶ Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, Yapı Kredi Yayınları, 70. Baskı, İstanbul, 2015, s.56.

¹⁸⁷ Ali, s.55.

¹⁸⁸ Ali, s.58.

¹⁸⁹ Bkz. yuk. dipnot 13.

topraktan patlayıp baş veren bir bitkiyi andırdığı gibi, aynı şekilde bireyin ölümü de toprağın onu içine alışını sahneler. Topraktan ve rahimden çıkış sonrasında toprağa dönüş ile doğanın döngüsü tamamlanmış olur. Raif Bey'in en sonunda "nebat" haline gelerek ölümü beklemesi de, aslında Ana Tanrıça rolünü yüklediği *Kürk Mantolu Madonna*'ya ölüm ile kavuşmasının metaforik bir temsili olarak görülebilir.

Madonna tablolarına ek olarak, Raif'in çocukluk düşlerinde de Rousseau ve Wordsworth'e özgü Ana Tanrıça ve Doğa tapıncı fikrine rastlayabiliriz:

*Benim memleketim dünyanın en güzel yerlerinden biridir. Tarihlerde okuduğumuz birçok medeniyetler oralarda kurulmuş ve yıkılmıştır. On on beş asırlık zeytin ağaçlarının altında yatarken bir zamanlar bunların mahsulünü toplayan insanları düşünürdüm. Çam ağaçlarıyla kaplı dağlarında, insan ayağı basmamış zannedilen yerlerde mermer köprülere, işlemeli sütunlara rastlardım. Bunlar benim çocukluğumun arkadaşları, hayallerimin mevzuuydu. O zamandan beri tabiatı ve onun mantığını her şeyin üstünde tutarım.*¹⁹⁰

Raif'in bu alıntısında antik dönemde Batı Anadolu'da tapılan ve tarım ile doğanın özdeşleştiği Kybele ya da Artemis'ten bahsediyor olabilir. Nitekim, on on beş asır öncesi olarak tanımladığı dönem yaklaşık İ.S. 500 yıllarına tekabül etmektedir. Raif'in Anadolu'nun batısında bulunan Balıkesir'de yaşadığını göz önünde bulundurursak, tam olarak bahsettiği Batı Anadolu'da Antik Yunan medeniyetlerinin inandığı, bereketin ve doğanın tanrıçası Artemis'i kastediyor olmalı. *Anadolu'da Artemis Kültü* incelemelerinde gördüğümüz gibi:

*Yunan dininde önemli bir tanrısal güç olarak karşımıza çıkan Artemis'in bütün doğanın egemeni ve bereketi temsil etmesi nitelikleri, Anadolu'daki tanrıçaya uymakta ve onunla eş anlam kazanmaktadır. Güçlü Ana Artemis özelliği ile daha eski ve daha ilkel Kybele ile yapısı aynıdır.*¹⁹¹

Dahası, Raif Bey çocukluğundan beri düşlediği Ana Tanrıça'sını Maria Puder'in *Kürklü* portresinde bulduğu gibi, aynı zamanda Maria Puder'in kendisi de mazoşistlerin arzuladığı Ana Tanrıça öğelerine sahiptir. Raif Bey ile Maria Puder'in nebatat bahçesine ziyaretlerinde Maria Puder'in kendini doğanın temsili arkaik Ana Tanrıça ile ilişkilendirdiğini görürüz: "Ben buradaki nebatları seyrederken biraz da

¹⁹⁰ Ali, s.100.

¹⁹¹ Yusuf Albayrak, **Anadolu'da Artemis Kültü**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008, VII.

kendimi düşünüyorum... Belkin asırlarca evvel bu ağaçlarla, bu garip çiçeklerle aynı yerlerde yaşamış olan ecdadımı hatırlıyorum.”¹⁹² Maria Puder’in özellikle modern dünyanın başkentlerinden biri olan Berlin’de bir botanik bahçesine gelip, arkaik geçmişi ile olan ilişkisini sorgulaması kadının doğa ile ilişkilendirilmesinden yola çıkılarak, onu mazoşist Romantiklerin taptığı Ana Tanrıça’nın temsili olarak görmemizi sağlar. Böylece, *Kürklü Venüs*’te Wanda’nın paganlığı gibi, Maria Puder’de de pagan kadının izlerine rastlayabiliriz. Swinburne “Dolores” (1866) şiirinde nasıl Bakire Meryem’i paganlaştırdıysa, Sabahattin Ali de *Kürk Mantolu Madonna* resmi ve Maria Puder üzerinden Meryem’i arkaik Ana Tanrıça ile ilişkilendirerek paganlaştırmıştır. Anne rolünün yüklendiği kadınlara Ana Tanrıça ilişkilendirmeleri yapılarak, Bachofen’in bahsettiği Demeter’e tapılan, *kadınların yöneticilik yaptığı* dönem canlandırılarak mazoşist Romantiklerin arzuladığı dişil ögeninin iktidar olduğu evre gerçekleştirilmek istenir.

Kürk ve Bakire Meryem ya da Batı’daki adıyla Madonna, yukarıda incelediğimiz gibi mazoşist Romantiklerin arzuladıkları kadına yükledikleri anne rolünün ve arzulanan kadının Rousseau’nun uyandırdığı ve devamında Romantizmde çok sayıda örneğini gördüğümüz Ana Tanrıça tapıncının belirli metaforları olarak gözümüze çarpar. Raif Bey’in *Kürk Mantolu Madonna* tablosunu annesine benzetmesinin yanı sıra Maria Puder’in “Sahiden böyle bir anneniz olmasını istermiydiniz?” sorusuna heyecanla “Evet... Hem de nasıl isterdim!” yanıtını vermesi de Raif Bey’in ödipal karmaşı ve anne tapıncını alenen kanıtlayan örneklerden biridir.¹⁹³ Dahası Raif Bey, Maria Puder’in sesini de çocukluğundan kalma hatırları ile ilişkilendirir. İlk defa gördüğü bu kadının sesini “çok uzak zamanlarda, çocukluğumda...” olarak ifade eden Raif Bey, annesi ile yaşadığı çocukluk hatıraları ve onun sesine benzetiyor olabilir.¹⁹⁴ Tablodadaki kadının anne izleri taşımasının yanı sıra, Maria Puder’in sesi de onu ödipal döneme götürür. Yusuf Atılgan’ın romantik kahramanı C’nin gördüğü kadınlarda annesini anımsatacak bir iz gördüğünde ödipal döneme geri dönüşü gibi, Raif Bey de Maria Puder’in annesine benzeyen sesini duyduğunda aynı hissi yaşamaktadır. Bu noktada, Raif Bey ve Maria Puder ve C’nin kadınlarla ilişkisinde, Rousseau ve patronu Madame de Warens’in

¹⁹² Ali, s.92.

¹⁹³ Ali, s.61.

¹⁹⁴ Ali, s.74.

ensest vari ilişkisine benzer bir durum gözümüze çarpar. Daha önce bahsettiğimiz gibi “Rousseau, Madame de Warens’e “Anne” diye seslenirken, Madame de Warens’in de ona “küçüğüm” diye hitap etmesinden haz almaktadır.”¹⁹⁵ Paglia, Rousseau’nun anne tapıncından yola çıkarak, Rousseau’nun “Avrupalı erkek personayı kadınsallaştırdığını” öne sürer.¹⁹⁶ Burada Paglia’nın bahsettiği erkek personanın kadınsallaşması, William Wordsworth gibi maskülenliğini yitirmiş ve cinsel aşk duymayan duyarlı romantik kavramının ortaya çıkması olarak yorumlanmalıdır. Kahramanlarını sakat bırakarak hadım eden Wordsworth, erkeğin “emziren bir ananın yüreği kadar şefkatli olması gerektiğini” öne sürerek aslında “kadınsılığı içselleştirme” ve erkeği çocuksulaştırma mesajı verir.¹⁹⁷ Duyarlı romantik cinsel eylemlerinden arınmış ve cinselliğini hissiyatta yaşayan erkek olarak karşımıza çıkar. Bu noktada, Raif’in ürkek ve çekingen tavırları sebebiyle eserde sürekli çocuksu ve kadınsılığından bahsedildiğini belirtmemiz gerekir. Raif’in annesinin ve babasının “sen kız olacaktıydın ama yanlış doğmuşsun” ve Maria Puder’in “siz de biraz kadınlık var”, hatta “sizde genç kızlara mahsus bir hal var” benzetmeleri¹⁹⁸ aslında onun “emziren bir ananın yüreği kadar şefkatli” tavırlara sebep olan Rousseau’cu duyarlılığından kaynaklı olduğunu söyleyebiliriz. Raif Bey’in cinsellikten arınmış duyarlı hali onun kadınlara karşı yaklaşımından da anlaşılabilir. Onun için “kadın... maddilikten uzak, yaklaşılmaz bir mahluktur.”¹⁹⁹ Rousseau, Wordsworth ve Raif Bey’de gördüğümüz bu romantik duyarlılık Alman yazar Goethe’de de gözlemlenebilir. Goethe’nin *Genç Werther’in Acıları* (1774) eserinin ana karakteri Werther, tamamen cinsellikten uzak arzulara sahip olduğu Charlotte’yi tapıncı sonucu önce kadınsallaşıp, daha sonra romantik bir şekilde kendini öldürür.²⁰⁰ Camille Paglia’ya göre “Werther, Rousseau’nun gözü yaşlı, benzi soluk, melankolik ve duygusal kadınsı erkeğidir” ve dahası, bu Rousseau’cu duyarlılık “Avrupalı erkek personayı duygusal bir akış içerisinde hermafroditleştiren simyevi bir sıvı işlevi üstlenir. Rousseau gibi Werther de kucağında ölüm uykusuna

¹⁹⁵ Bkz. yuk. dipnot 27.

¹⁹⁶ Bkz. yuk. dipnot 28.

¹⁹⁷ Paglia, s.323.

¹⁹⁸ Ali, s.50, 79.

¹⁹⁹ Ali, s.58.

²⁰⁰ Bkz. Goethe, **Genç Werther’in Acıları**, çev. Arif Gelen, Varlık Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1973.

yattığı Doğa Ana'ya tapar.”²⁰¹ Werther’de de gözlemlediğimiz duyarlı, melankolik, duygusal ve kadınsılığa yukarıdaki örneklerde belirttiğimiz gibi Raif Bey’de de rastlanılabilir. Böylece Raif Bey, Romantiklere özgü ödipal karmaşası sonucu anne rolünü yükleyeceği bir kadını ömrü boyunca arzulamış ve en sonunda yine romantik bir şekilde Doğa Ana’nın kucagını andıran, kadın bedenlerinin kokularına bürünmüş odasında mazoşist bir şekilde ölümü bekler.

3.2. RAİF BEY’İN EYLEMSİZLİĞİ VE METAFORİK OLARAK BABA’NIN REDDEDİLİŞİ

Raif Bey’in romantik duyarlılığı yalnızca cinsel anlamda eyleme geçememesiyle değil, aynı zamanda toplum içerisinde sosyal bir varlık olarak kendini belli edememesi olarak da görülebilir. Raif Bey’in eylemsizliğinin altında dekadanlarda olduğu gibi Apollonik soğukluğun, özellikle resim sanatıyla doğadaki dinamizmi dondurması ve babasından gelen erkeklik mirasının gönüllü olarak reddedilişine rastlayabiliriz. Her ne kadar doğanın dinamizmi ve pagan cinselliği öteleyen Apollonik soğukluğu Batı’da gözlemlese de, Batı kültüründen etkilenmiş ve ataerkil Osmanlı toplumunda yetişmesinden kaynaklı olarak Raif Bey’in de Dekadan soğukluk ve eylemsizliği barındırdığını öne sürebiliriz. Raif Bey, mazoşist karakterler Severin, Des Esseintes ve diğer dekadanlara benzer bir şekilde arzuladığı kadını bir sanat objesine çevirerek dondurduğu gibi, şehvet ve şiddet içgüdüleri ile libidosunun açığa çıkaracağı dinamik eylemleri imgeleminde yaşarak edilgen bir gözlemci konumunda kalmayı yeğlemektedir. Son birkaç yüzyılda gözlemlediğimiz cinsel aşk duymayan bireyin bir örneği olan Raif Bey, aynı zamanda ondan önceki kuşakların mirasını reddederek maskülen sorumlulukları gönüllü olarak sırtlamaz. İncelememizin bu bölümünde de Raif Bey’in babası ve diğer erkeklerle olan ilişkilerine ek olarak, resim sanatının imgelemin güçlenmesi ile gelişen *şehvetüstücülük* temasının ana karakterimizde içkin olduğunu ele alacağız.

Sacher-Masoch’nun mazoşist Severin karakterini ele alırken bahsettiğimiz *şehvetüstücülük* kavramı aktif bir cinsellik yaşamaktansa, dondurulmuş bir ana ya da kadına duyulan arzu olarak karşımıza çıkar. Bir anı ya da kadını taşılaştıran heykel ve

²⁰¹ Paglia, s.266.

resim sanatı da, mazoşist romantiğin hazzını askıya alabilme imkanı sunar. Severin'in "şehvetüstücülüğü" Venüs heykeli ve Wanda'nın aynadaki görüntüsüne duyulan haz olarak görülürken, Raif Bey'de ise *Kürk Mantolu Madonna* tablosunda karşımıza çıkar. Wanda ile kendisini aynada gören Severin nasıl donup kaldıysa, Raif Bey de *Kürk Mantolu Madonna* 'yı ilk gördüğünde adeta Medusa'nın yüzüne bakıp dona kalan erkekler gibi resmin etkisiyle hareketsiz kalmıştır. Raif Bey günlerce bu resmin önünde etrafına hiç aldırış etmeden düşler kurar. Severin ve Raif Bey arzuladıkları çerçeve ve objenin yarattığı hazzı adeta askıya alıp, tekrar tekrar düş gücünde yaşarlar. Bu iki romantik karakterin düş gücü ve imgelemde yaşadıkları pasif cinsellikleri, onların hazzı bekletip, askıda bırakarak deneyimlemelerinden kaynaklıdır. Fransız filozof Deleuze'ün "bahsettiği mazoşizme ait olan bekleme ve askıya alma deneyimleri" ile tam da Severin'de hatta Raif Bey'de gördüğümüz edilgenlik kastedilmektedir. Mazoşist Raif Bey'in hazzı askıya alma sebebiyle bekleyişi onun bir türlü aktif rol oynayamamasına sebep olur. *Kürk Mantolu Madonna*'yı gördükten sonra saatlerce önünde dona kaldığı gibi, aynı zamanda hemen odasına çekilip tablonun düşünüyü kurmayı arzular: "Hemen yemeğimi yemek, odama çekilerek yalnız başıma o çehreyi gözlerimin önüne getirmek arzusuyla yanıyordum."²⁰²

Bir tabloyu izlerken ve sonrasında saatlerce ve hatta günlerce düşler kurarak yaratılan ve askıya alınan haz, aslında Raif Bey'in çocukluğundan beri sahip olduğu imgelem gücünden kaynaklı olabilir. Öyle ki, Raif Bey'in düş gücü ve resme olan ilgisi yadsınmayacak detaylardır. Raif Bey, gerçekliği kabul etmeyerek, ya da gerçek hayatta aktif bir şekilde rol almazken, eylemlerini zaman zaman zihninde zaman zaman ise kağıda dökerek deneyimler. Gerçek hayatta aktif olamayan bireyin şiir, heykel ya da resme yönelerek düş gücünde var olur. Camille Paglia'ya göre de, "gerçeklik aktiftir, doğanın hükmündeki şair ise seyircidir."²⁰³ Paglia bu noktada yalnızca şairin pasifliğinden bahsetse de, ressam ve heykeltıraş da yine aktif eyleme geçmeden, edilgen kalmayı yeğler. Raif Bey ve Severin'in arzuladıkları kadın ve bu kadın ile yaşayacakları deneyimleri gerçeklikte değil, düşlerinde ya da bir resim çerçevesinin karşında seyirci kalarak yaşamayı tercih ederler ve daha önce bahsettiğimiz gibi hazlarını istedikleri kadar askıya alabilirler. Nitekim,

²⁰² Ali, s.58.

²⁰³ Paglia, ss.322-323.

gerçekleştirilen eylem bir sona ulaşacakken, imgelem sonsuz düşler kurarak onlara hazzı diledikleri kadar yaşama imkanı sunar. Raif Bey doğanın hükmündeki romantik bir sanatçı gibi, çocukken derenin kenarında oturup yalnız başına çocukluk aşkı Fahriye'yi kahramanca kurtarıp, birlikte olduklarını düşler²⁰⁴. Elbette, Raif Bey'in kurduğu düşler imgelemede sıkışıp kalır ve hiçbir zaman gerçekleştirilmez. Benzer bir şekilde, iş yerinde de aynı edilgen tavrı devam etmektedir. Patronu Hamdi'nin onu azarlayıp küçük düşürmesine hiçbir karşılık vermeyen ve bir çocuk gibi boyun eğen Raif Bey, tepkisini yalnızca Hamdi'yi kağıda gülünç bir şekilde resmederek verir²⁰⁵. Yine gerçekliğe seyirci kalan Raif Bey, tıpkı çocukluğunda kendini kahraman olarak hayal ettiği gibi iş yerinde eyleme geçip veremediği tepkileri, yine yalnızca imgeleminde yaşar. Her ne kadar romanın sonunda Raif'in Maria Puder'in kızının ortaya çıkması ile ikilinin arasında cinsel bir eylem yaşandığını çıkarsak da, Raif Bey'in bu ilişkide cinsel eylem için hiçbir zaman gönüllü olmadığını söyleyebiliriz. Raif Bey'in esas arzusu Maria Puder ile birlikte olmaktansa, onun bir sanat objesine dönüşmüş hali *Kürk Mantolu Madonna*'nın düşlerini kurmaktır. Belki de bu tabloyu hiç görmeseydi, Maria Puder hiçbir zaman düşlerini kurduğu kadın olmayabilirdi. Deleuze'un belirttiğine göre şehvetüstücünün aşkı kaynağını sanat yapıtında bulmaktadır²⁰⁶. Benzer bir şekilde Raif Bey de esas aşkını bir sanat yapıtında bulmuştur. Dolayısıyla, şehvetüstücülüğün sebeplerinden biri olan, ataerkil Batı edebiyatında gözlemlediğimiz Apollonik soğukluğun, bir Türk Edebiyatı yazarı olan Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* eserinde de eyleme dökülmüş dinamik cinselliği dondurarak, arzuların sanatsal bir objede odaklanarak, cinselliğin pasif bir şekilde yalnızca imgelem gücünde yaşanmasına sebep olduğunu gözlemleyebiliriz.

Özellikle Batı edebiyatında gözlemlediğimiz şehvetüstücülük ve sanat eseri takıntısının yanı sıra, *Kürk Mantolu Madonna* eserinde Raif Bey'in eylemsizliğinin farklı bir sebebi daha bulunmaktadır. Raif Bey, mazoşist Severin ve Yusuf Atılgan'ın ödipal karmaşa içerisindeki C karakteri gibi klasik kültürün eril rollerini yüklenemez ve toplum içerisinde edilgen kalmayı yeğler. Dahası, bir mazoşistin babayı yok saymak ve aşağılatmak gayesiyle babanın mirasçısı olan kendisini dövdürmesi gibi,

²⁰⁴ Ali, ss.48-49

²⁰⁵ Ali, s.22

²⁰⁶ Deleuze, s.63

Raif Bey de kendini hem ailesine hem de topluma aşağılatır. Böylece Raif Bey, babasının oğlu olarak, dolaylı yoldan babasını aşağılatmış olur. Mazoşizme içkin olan bu motifi Raif Bey'in ilişkilerinde ve evindeki pasif konumu, babasının sabunculuk mirasını sahiplenmemesi ve enişterisi, Hamdi ve Nurettin Bey gibi klasik maskülen erkek karakterler ile karşılaştırılması üzerinden gözlemleyebiliriz.

Raif Bey diğer mazoşist karakterler gibi babasının mirasını temsil edip erkeklik rollerini sırtlamaz ve tam tersi Maria Puder ile olan ilişkisinden sonra kendini ne iş yerinde ne de evde hiç kimsenin dikkate almadığı, elleri kolları koparılmış bir nesne haline getirir. Raif Bey için otorite sahibi olmak söz konusu bile değildir. Bu noktada, Raif Bey'in konumunu Gregor Samsa'nın kendini böcek yapıp odaya kapatmasına benzetebiliriz. Raif Bey Gregor Samsa'nın odada saklandığı gibi hastalanıp "beyaz örtülü yatağında, kızlarının genç vücutlarıyla karısının yorgun uzuvlarından odaya yayılan havayı koklayarak, üzerinde bir kadın ceketiyle" odada herkesten saklanmaktadır.²⁰⁷ Kadın kokuları arasındaki bu oda, Gregor Samsa'nın kürklü kadın resminin asılı olduğu oda gibi bizlere ana rahmini çağırıştırır. Vişne çürüğü mobilyalar, kadın çorapları ve kadın kokusu içindeki bu odada, Raif Bey adeta anne kucağında toplumdan saklanmıştı. Benzer bir şekilde dekadandan ressam Aubrey Beardsley'nin kendisini bir kadın yatağında uzanan çocuk gibi resmettiği *Self Portrait in Bed* (1894) çalışması ile benzerlik kurabiliriz. Paglia'ya göre bu tabloda Beardsley'nin kendisi olan çocuk, "anacıl doğanın koparılmış çiçekler ve göbek bağı püskülüyle süslenmiş kara bedeni içine saklanmıştı" ve bu tablo Paglia için "Beardsley'nin maelstrom'a, arkaik gecenin rahmine inişini" temsil eder.²⁰⁸ Daha önce bahsettiğimiz, çocuksu ve kadınsallaşan Raif Bey, Beardsley gibi "mutlak dekadandan kapanım olan doğa ananın çardağına gömülmüştür. Ölümü beklenmedik bir anda verimli çocuğunun üzerine bırakan doğa verir ve doğa geri alır."²⁰⁹ Nitekim, Raif Bey de kadın bedenlerinin arasına saklanmış bir şekilde yatağında ölümü beklemektedir.

Raif Bey'in ana rahmini andıran yatağına saklanması yanı sıra, toplum içerisindeki pasifliğine de değinmeliyiz. Raif Bey'in iş yerinde ve evde sözü hiç geçmez ve hiçbir aktif faaliyette bulunmaz, üstelik bu durumu mazoşist bir şekilde

²⁰⁷ Ali, s.38.

²⁰⁸ Paglia, s.540.

²⁰⁹ Paglia, s.540.

hoş görmektedir:

*Şirkette olsun, evde olsun, kendisine ruhen tamamen yabancı insanların onu adamdan saymamalarını hoş görmekle kalmıyor, bunda adeta birnevi isabet de buluyordu. Gerçi etrafları tarafından anlaşılamayan, haklarında daima yanlış hükümler verilen insanların zamanla bu yalnızlıklarından bir gurur ve acı bir zevk duymaya başladıklarını biliyordum, fakat hiçbir zaman etrafın bu hareketini haklı bulacaklarını tasavvur edemiyordum.*²¹⁰

Alıntıdan da görebileceğimiz gibi Raif Bey gönüllü olarak bulunduğu ataerkil kültürün bir bireyi olmamayı kabul ettiği gibi onlara boyun eğer ve bu durumdan haz alır. Toplumda hiçbir faaliyet göstermeyen bu karakter bize Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı C'yi hatırlatır. İsabetli bir benzerlik ise *Kürk Mantolu Madonna* romanının aslında ilk adının "Lüzumsuz Adam" olarak kararlaştırılmasıdır. Asım Bezirci'nin *Sabahattin Ali* incelemesinde belirttiğine göre, "Sabahattin Ali, Z ve S sesleri arasındaki çatışmadan hoşlanmadığı için bu adı değiştirmiştir."²¹¹ Raif Bey gerçekten de evde ve iş yerinde lüzumsuz bir adamdır. Belki de C gibi Raif Bey de babasını bir rakip olarak görüyor ve bu sebeple gerçek bir erkek gibi davranmayarak kendini pasifleştiriyor olabilir. Nitekim, Raif Bey deftere yazdığı hikayesine babasını anlatarak başlar ve çocukluğu boyunca onun gerçek bir erkek olması adına babasının verdiği çabayı ve aksine Raif Bey'in bu sorumlulukları reddetme arzusunu gözlemleriz. Nihayetinde babası işe yarar bir erkek olması için son bir tedbire başvurarak onu Berlin'e, ailesinin mesleği olan sabunculuk zanaatını öğrenmeye yollar. Lakin, romanın sonunda öğrendiğimize göre Raif Bey ne sabunculuk mesleğini öğrenebilir, ne de babasından kalan mirasa sahip çıkabilir. Raif Bey'in babası ile başladığı bu rekabetin en sonunda onun gerçek mirası olan erkekliği reddedişi, pasif bir birey konumuna geçip kendini bilerek aşağılatması ve son olarak kadın hükmünün sürdüğü bir düzen içerisinde hayatını Doğa Ana'nın ellerine veriş i mazoşizmde incelediğimiz erkeğin babayı reddedişi fikri ile ilişkilidir. Deleuze'ün de bahsettiği gibi mazoşist karakter aslında babası ile benzerliği sebebiyle, kendisini aşağılatıp maskülen rolleri reddederken, bir nevi babayı dışlayıp geçersiz kılar.²¹² Yusuf Atılgan'ın C karakterinin dayak yediği her adamdan duyduğu zevk, Severin'in Wanda'nın aşağılamaları ve kırbaç darbelerinden aldığı haz nasıl babayı hedef

²¹⁰ Ali, s.33.

²¹¹ Bezirci, s.205.

²¹² Bkz. yuk. dipnot 159.

alıyorsa, Nurettin Bey, Hamdi Bey ve evin bireylerinin Raif Bey'i aşağılamalarına kayıtsız kalışı ve bu duruma duyulan memnuniyetin altında da babayı küçük düşürme ve geçersiz kılma fikri yatmaktadır.

Raif Bey'in maskülen rolleri yitirdiği aşamaların özellikle Berlin'deyken yükselişe geçmesi de otorite yokluğundan kaynaklanıyor olabilir. Swinburne'ün *Atalanta in Calydon* eserindeki gibi otoritenin ortadan kalkması ile kahramanın maskülenliği çöküşe geçmektedir. Babasının ve özellikle ülkeden ayrıldığında bir imparatorluk olan Osmanlı'nın otoritesi Berlin'de ortadan kalkmaktadır. Batı'da o dönemde din ve krallık kavramlarının eski değerlerini yitirmesi ile Berlin'deki özgürlükçü ortamda otorite eksikliği yaşayan Raif Bey, metaforik olarak baba yokluğunda maskülen mirası reddedip, kendine anne hissiyatını verecek bir kadının yörüngesindeki pasif erkek olma arzusunu gerçekleştirebilmiştir. *Atalanta in Calydon*'da da erkek kahraman Melaeger'in baba otoritesi yokluğunda Atalanta'ya duyduğu aşk ile duygularına yenik düşüşü ve klasik maskülen kahramanın örnekleri olan dayılarına karşı gelişi nihayetinde onu annesinin elinden ölüme götürür. Bu noktada Raif Bey'de de benzer bir durum söz konusudur. Raif Bey, babasının ölüm haberini getiren telgrafın geldiğini öğrendiğinde aslında babasının ölümüne değil, memleketindeki sorumlulukları kabullenmek zorunda olduğuna üzülmüyor olabilir. Nitekim, bu haber ile kürklü kadını ile yaşadığı anne-çocuk ilişkisi son bulacak ve nihayet gerçek bir erkek olması adına gönderildiği Berlin'den dönmesi gerekecektir. Üzerindeki erkeklik yükü tam o anda omuzlarına biner ve o andan sonrasında kendini bir nevi hadım ederek enişterisi, Hamdi Bey ve Nurettin Bey gibi tipik maskülen erkekleri karşısında pasif bir birey olmayı tercih eder. Türkiye'den gelen babasının ölüm haberini taşıyan telgrafla, aslında "zeytinlik, sabunhane ve enişterisi" hatırlanır.²¹³ Bu kavramlar ataerkil kültürün öğeleri olarak görülmelidir. Babadan kalan ve sahip çıkılması gereken zeytinlikler, baba mesleğinin icra edilip devamının getirilmesi açısından önemli olan sabunhane ve bu mirasın rakipleri olan enişteriler bir mücadele sonucu elde edilecek kavramlar ve babanın oğlu olarak yüklenilmesi gereken sorumluluklardır. Raif Bey ise, bu kavramları kabullenmeyerek babasının çocuğu olmayı reddeder. Romantiklere içkin doğa anaya hayranlığa sahip Raif Bey toprağı ve doğayı ıslah eden zeytincilik ve sabunculuk mesleklerinin

²¹³ Bkz. Ali, s.137.

devamını getirmektense, zeytin ağaçlarının altında düşler kurmayı ve Rousseau'cu bir eğilim ile doğa ananın masum çocuğu olmayı yeğler. Bu durum, Maleager'in güçlü bir avcı olmayı reddedip, duygularına yenik düşerek bir kadının kurbanı olmayı tercih edişine ve Wordsworth'ün erkek karakterlerinin doğa anayla tinsel birliktelik uğruna erkeksiliklerini yitirışlerine benzer.

Raif Bey'in diğer karakterler ile deneyimlerinin yanı sıra, romanın anlatıldığı dönem ise ayrı bir önem teşkil etmektedir. Raif Bey'in çocukluğu ve babasının yanında yaşadığı dönemler Osmanlı İmparatorluğu'nun hala geçerliliğini sürdürdüğü Birinci Dünya Savaşı süresi ve öncesidir. Hem imparatorluğun hem de babanın otoritesi altında gerçek bir erkek olması beklenen Raif Bey, Berlin'den döndüğünde babası ölmüş ve Osmanlı İmparatorluğu yıkılmıştır. Bu noktada görüyoruz ki, baba ve devlet otoritesi ortadan kalkar. Balıkesir ve İstanbul'da geçirdiği yıllarda eril otorite altından olan Raif Bey, Berlin sonrasında baba mirasının devamını getiremediği gibi, demokratik ve eşitlikçi Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti Ankara'da maskülen rollerini yitirmiş bir erkek olarak hayatını devam ettirir. Berlin yıllarında gözlemlediğimiz baba otoritesinin ortadan kalkması ile mazoşist bir biçimde baskın bir kadının yörüngesindeki pasif bir erkek olmayı arzulayan Raif Bey, otoritenin yok olduğu Türkiye Cumhuriyeti'ne döndüğünde de benzer masoşist arzusunu evde ve toplumda erkekliğini aşağılatarak gerçekleştirir. Bu durumu Camille Paglia'nın alıntısı ile açıklayabiliriz: "hiyerarşi, politik ve dinsel otorite zayıfladığında kendisini sado-mazoşizmin baskın fenomeni olarak cinsellikte yeniden kurar. Özgürlük yeni tecritler yaratır."²¹⁴ Berlin ve Türkiye Cumhuriyeti'nin başkenti Ankara'daki özgür ortam ile Raif Bey de hem cinsel hem de sosyal anlamda kendini eylemsizleştirerek maskülenliğini yitirmiş pasif bir birey olarak kendi tecritini yaratır.

²¹⁴ Paglia, s.252.

SONUÇ

Tarihi kaynaklarda okuduğumuz değişen kültür ve toplum yapısını aslında edebi eserlerde gözlemleyebiliriz. Sanatçılar ve yazarlar bize tarihi olayları ve toplumsal değişimleri önceden haber veren kahin işlevini görürler. Romantizm akımı ile birlikte değişen toplum ve kültür yapısı, 18. ve 19. yüzyıl sanatçılarının eserlerinde gözlemlenebilir. Nitekim, modern bireyin günümüzde geldiği nokta da 18. yüzyıldan bu yana gelişen Romantizm akımının bir sonucu olarak ele alınabilir. M.Ö. 500 yıllarından bu yana Antik Yunan'ın şekillendirdiği klasik ataerkil kültür son birkaç yüzyılda kendisini eleştiren bir akım olan Romantizm ile birlikte yavaş yavaş değişime uğramıştır. Klasik kültür başta anaerkil olan ve doğanın yüceltildiği toplumu, kadını ve doğayı ıslah ederek erkeğin hiyerarşide üstün olduğu ve medeniyetin doğa üzerinde baskın olduğu bir konuma doğru biçimlendirmiştir. Sanatta ve onun bir kolu olan edebiyatta da erkeğin ve kültürün üstün olduğu toplum yapısını eserlerde görebiliriz. Neolitik Çağ'da tarım ile uğraşın yeni başladığı dönemlerde tapılan Kybele, Demeter ya da Anat gibi güçlü Ana Tanrıçaların otoritesi Antik Yunan ile birlikte kaybolur ve yerini doğaya ve kadına hakimiyet kuran eril Tanrılara bırakır. Antik Yunan oyun yazarlarından Eshilos'un *Orestea Üçlemesi* (M.Ö.458)'nde anne katili olan Orestes'in tanrılar tarafından aklanması da anaerkinin yerini eril otoriteye bırakışının ilanıdır. Yine Antik Yunan yazarlarından biri olan Homeros'un *İlyada* (yaklaşık M.Ö.700) ve *Odysseia* (yaklaşık M.Ö.700) eserlerinde bir devlete yıkım getiren aşk ve kadın unsurlarının karşısında kahraman ve savaşçı erkeklerin konumlanması da Antik Yunan sonrası şekillenen Klasik eril kültürün biçimlenmesinde rol oynayan etkenlerden olmuştur.

Klasik kültürün biçimlendirdiği ataerkil toplum yapısında erkeklik de belirli kavramlar ile ilişkilendirilmiştir. Kahramanlık, iktidar, savaşçılık ve sorumluluk gibi öğeler erkeğe yüklenen rollerdir. Erkek, üzerindeki yükümlülük ile kadına ve doğaya hükmeden eril gücün üstün olduğu bir hiyerarşi içerisinde. Ancak, her baskın kavramın kendisine karşıt bir kavram daha yaratması kaçınılmazlığı sebebiyle, Klasik kültürün yarattığı hiyerarşinin sınırları 18. yüzyıl da Jean Jacques Rousseau ile birlikte aşılmağa istenmiştir. Rousseau, Romantizmin ana odağı olan doğaya dönerek Klasik kültürün yaratmış olduğu hiyerarşiye karşı gelir ve doğada özgürlük

arayışı içine girer. 1600 yıllarda aşk ve macera hikayeleri olan romance'ın klasik geleneklere aykırı yapısının daha sonra Klasik kültüre karşıt bir akım olan Romantizmi biçimlendirmesine sebep olmuştur. Romantikler, Rousseau'nun izinden giderek yüzlerini toplumdan doğaya dönerler. Böylece, Antik Yunan ile izlekleri değişen ve edilgen konuma geçen Neolitik dönemin Ana Tanrıçaları da tekrardan uyandırılır. İngiliz romantik William Wordsworth, Rousseau'nun etkisinde kalarak eril otoritenin aksine kadına ve Doğa Ana'ya tapınma eğilimini gerçekleştirir. Wordsworth'ün erkek karakterleri çocuksu bir masumiyete sahip olduğu gibi, aynı zamanda tüm güç, kahramanlık ve otorite gibi eril öğelerden arındırılmıştır. Wordsworth'ün sakat ve perişan haldeki asker ve denizcileri bunun bir kanıtı olarak görülebilir. Doğadaki masumiyete inanan ilk Romantiklerin Doğa Ana'ya tapınma ile pasifleşip ve kadınsallaştığını da gözlemleyebiliriz. Rousseau'nun patronu Madame de Warens ile olan anne ve çocuğu andıran ilişkisi ve ona hükmeden bir kadına boyun eğme arzusu da Romantiklerin kadın karşısında pasifleşen konumunu kanıtlar niteliktedir. Lotte'ye olan platonik aşkından intihara sürüklenen eylemsiz ve kadınsı *Werther* de Goethe'nin pasif erkek karakteri olarak gösterilebilir. Her ne kadar ilk Romantikler doğanın masum yanını görüp, kendilerini hissiyata dayalı duyarlı bireyler haline getirseler de, Marquise de Sade adeta Rousseau'ya karşı bir yanıt olarak şehvetli ve tehlikeli karakterleri ve eserleri ile doğanın yıkıcı ve karanlık yanını hatırlatır. Sade ile birlikte anlarız ki, Romantiklerin taptığı doğa yalnızca masum değil, aynı zamanda vahşi ve ölümcül olabilir. Neolitik dönemin Ana Tanrıçalarının da hastalıklar ve fırtınalar getirdiği mitleri de Sade'ın cevabının referansı olarak görebiliriz. Sade ile birlikte Romantikler acı ve haz arasında bir ilişki kurarlar. Doğanın güzelliği ve kadının şehvetinin aynı zamanda ardında acı ve yıkım da getirebileceğinden yola çıkan 19. yüzyıl Romantikleri daemonik doğa ve femme fatale motiflerinin gündeme gelmesine sebep olmuşlardır. Erkeğin ve kültürün yıkımını getiren mitik, güçlü ve tehlikeli kadınların belli başlı örnekleri olan Truvalı Helen, Kleopatra ve Salome Romantizmin en çok kullanılan femme fatale referansları olarak karşımıza çıkar. Fransız ressam Gustave Moreau ve İngiliz Dekadan şair Swinburne de karanlık doğa ve femme fatale motiflerine sık rastlayabileceğimiz eserler yaratmışlardır. Kadının şehveti ve ardından getireceği felaketten yola çıkan bu sanatçıların en büyük esin kaynağı mitik tehlikeli ve güçlü

Ana Tanrıçalar olmuştur. Otoriter Ana Tanrıçalara tapınır gibi Romantikler bu tehlikeli kadınları ve doğayı mazoşist bir şekilde arzulamıştır. Arzulanan kadının sahip olduğu şehvetten etkilenen erkeğin tetiklenen cinsel dürtüleri, insanın hayvani doğası olarak görüldüğünden kadın ve doğanın barındırdığı dinamizm tehlikeli bir unsura dönüşür. Böylece başta masum bir şekilde arzulanan doğa ve kadının dinamizmi Romantizmin son dönemlerinde Apollonik bir soğukluk ile dondurulmak istenmiştir. Cinsellik de insanın en ilkel içgüdülerinden biri olarak Apollonik Klasik kültürden nasibini, yalnızca hayal gücünde ve sanat eserlerinde sıkıştırılmış bir şekilde yaşanarak alır. Romantizmin başta doğaya dönüş ve Klasisizmden kaçış olarak çıktığı yol, yine Klasik kültürün doğayı ve cinselliği iteleyen Apollonik soğukluğun etkisinde kalınarak, doğanın ve kadının taşlaşdırılıp, tüm dinamizminin arındırıldığı birer sanat objelerine dönüştürülmesi ile sonlanmıştır. Dolayısıyla cinsellik de kendini bir sanat objesi üzerinden yaratır. Taşlaşmış ve çerçevelenmiş kadınları arzulayan Dekadanlar gerçek anlamda aktif bir şekilde cinsel eyleme girmektense, pasif bir şekilde cinselliğini hayal gücünde yaşamayı tercih ederler. Deleuze, Dekadanların obje takıntısı ve imgelemde yaşadıkları cinselliğini “şehvetüstücülük” olarak adlandırarak, Apollonik ötekileştirmenin etkisinde kalan Romantiklerin ruh halini tanımlar. 18. yüzyılda Rousseau ile doğaya kollarını açan Romantikler, 19. yüzyıl sonunda doğayı ve kadını tekrar ıslah etme çabasına girerler.

19. yüzyıl sonunda gözlemlediğimiz eylemsizliğin ardından yalnızca “şehvetüstücülük” değil, aynı zamanda Rousseau ile canlanan erkeğin mazoşizmi de yatar. Doğaya ve kadına dönüş ile birlikte erkekler, klasik kültürün onlara yüklediği otoriteyi terkedip, pasif bir şekilde iktidarı altında olacakları bir kadını arzularlar. Aslında bu durum bir nevi superegonun yok sayılması ile idin rehberliği ile hareket etmeye benzer. Acı ve hazzın bütünlüğü ve Ana Tanrıça tapıncının tekrardan uyanması ile birlikte güçlü bir kadın tarafından aşağılanma, dövülme hatta bu kadının kölesi olma arzusu gündeme gelmiştir. Sacher-Masoch’nun *Kürklü Venüs* (1874) eseri ile erkeğin mazoşizminin en belirgin örneği edebiyata girer. Mazoşizm kavramının isim kaynağı Masoch’nun, Severin ve Wanda karakterlerinin sadomazoşist ilişkisi mazoşizmin altında yatan ve tüm modern bireylerde gözlemlenebilen baba ve otorite sorununu anlamamızı sağlar. Kendini Wanda’ya dövdürten Severin, aslında babaya benzerliği sebebiyle, babasını kendi yerine

koyarak dolaylı yoldan babasını dövdürür. Böylece baba aşağılanmış ve yok sayılmıştır. Baba, aslında klasik kültürün eril rolleri ve maskülenlik olarak ele alınmalıdır. Dolayısıyla Masoch, eserinde baskın olan eril kültürü reddetmiş olur. Güçlü bir kadın arzulanmasının altında da Freud'un 19. yüzyıl sonunda ortaya atacağı ödipal karmaşa yatmaktadır. Ödipal karmaşa sonucu babayı bir rakip olarak gören mazoşist, babası ile özdeşleşememesi sebebiyle klasik eril rolleri kabullenemez. Böylece babayı kendi yerine koyarak aşağılatır. Otoritenin yok sayılması ile birey kendine iktidar olacak mazoşist ilişki arayışındadır, arzuladığı kadına hem ödipal karmaşa sonucu anne hem de iktidar rolünü yükler. Bu sebeple, mazoşist Romantiklerin eserlerinde anne ve iktidarı çağrıştıran kürk ve Madonna metaforlarına rastlarız. Ana Tanrıça konumuna sokulan kadın, erkek mazoşist birey üzerinden eril kültürü aşağılar. Dahası, mazoşist yalnızca ilişkisinde pasif olmaz, toplum içerisinde de edilgenliğini gönüllü olarak sürdürür. Sonuç olarak, pasifleşen ve aşağılanan maskülenlik çöküşe geçer, eyleme geçen kahraman klasik erkeği, cinsel ve sosyal anlamda eylemsizleşmiş bir halde buluruz.

Bireylerde gözlemlediğimiz bu değişimin 19. yüzyıl ve sonrasında yaygınlaşması ve psikanalistlerin yine aynı dönemde bilimsel açıklamalar ortaya koymasının diğer bir sebebi de yaşanan dönemin politik ve sosyolojik durumundan kaynaklı olabilir. 19. Yüzyıl, imparatorlukların yıkılışına, din kavramının sorgulanmasına ve eşitlikçi politik yönetimlerin gündeme gelmesi ile özellikle Batı ve Avrupa toplumunda otorite yokluğu görülebilir. Otorite toplumda bir süperego etkisi yaratarak insanın hayvani iç güdülerini bastırırken, iktidar ve baba yokluğunda bireyler cinsel içgüdülerinin etkisi altında kalarak sadomazoşist arzulara yönelebilirler. Bu otorite boşluğunda Romantikler iktidarı altına girmek istedikleri bir kadını mazoşist bir şekilde arzulamış hatta kendilerini babanın mirasçıları olarak kadınlara ve zaman zaman tüm topluma aşağılatmaktan zevk almışlardır. Aktif olma, eyleme geçme, şiddet ve baskı kurmanın testosteron ile olan ilişkisinin yanı sıra, doğada pasifliğin ve boyun eğmenin feminen hormonlar ile olan ilişkisi Ebing gibi bazı psikanalistlerin mazoşizmi kadınsı bir ruh hali olarak görmelerine sebep olmuştur. Dolayısıyla, hem eril otoritenin yavaş yavaş ortadan kalkması hem de Rousseau'nun yarattığı duyarlı romantik kavramı ile birlikte Romantikler mazoşist arzularının birer sonucu olarak maskülenliğini yitirmişlerdir.

Batı'da gözlemlediğimiz bu durumu Avrupa edebiyatı ve kültüründen özellikle 19. Yüzyılda etkilenen Osmanlı İmparatorluğu ve sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde de görebiliriz. Aynı dönemde yıkılan Osmanlı İmparatorluğu ve eşitlikçi yeni Türkiye Cumhuriyeti bireyler üzerinden bir baba ve otorite yokluğuna sebep olmuştur. Avrupa edebiyatından etkilenen Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* eserinde Rousseau'nun duyarlı romantliğini ve mazoşist arzulara sahip maskülenliğini yitirmiş bireyi Raif Bey karakteri ile görebiliriz. Romanın bir diğer karakteri olan Maria Puder de, Romantiklerin canlandırdığı Ana Tanrıçalar'ın bir temsili olarak görülebilir. Raif Bey'in Maria Puder ile arasındaki anne-çocuğu andıran romantik ilişkisi, resme ve tablolara olan takıntısı, ödipal karmaşayı çağrıştıran kürk ve Madonna metaforlarının arzulan kadın üzerinde kullanılması ve bu kadının bir tabloda şehvet uyandırmasından yola çıkarak romanın kahramanında mazoşist Romantiklere özgü, kadının yörüngesinde pasif bir birey olma arzusunu gözlemleyebiliriz. Dahası, Raif Bey, Dekadanlarda incelediğimiz, kadını bir sanat objesine dönüştürüp, cinselliği ve aşkı imgelemde yaşayan eylemsiz erkeğin izlerini taşımaktadır. Türk Edebiyatı'nda Raif Bey'e benzer bir mazoşist erkeği Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı C karakteri ile karşımıza çıkar. Her ne kadar C'de Dekadanlara özgü obje takıntısı olmasa da, babanın bir rakip olarak görülerek anne rolünün yükleneceği bir kadının arayışı ve babaya benzerliği sebebiyle erkeğin kendini aşağılatıp dolaylı yoldan babayı yok saymasını Raif Bey'de olduğu gibi C'de de görebiliriz. Bu iki karakterin babayı reddederek eril rolleri kabullenmeyişi toplumda sorumluluk sahibi olmayan, harekete geçmeyen, eylemsiz ve pasifleşen *Aylak* ve *Lüzumsuz* adam olmalarına sebep olmuştur. Böylece, Klasik edebiyatın aktif ve maskülen erkeklerinin, babayı ve erilliği yok sayarak maskülenliğini yitirip pasifleştiğini yalnızca Batı'da değil, Türk edebiyatında da görürüz. Rousseau'nun izinden giden, babanın oğlu olmayı reddeden duyarlı Romantikler Anadolu'ya ilk adımlarını atarlar.

KAYNAKÇA

Albayrak, Yusuf. **Anadolu'da Artemis Kültü**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2008.

Ali, Sabahattin. **Kürk Mantolu Madonna**, Yapı Kredi Yayınları, 70. Baskı, İstanbul, 2015.

Armstrong, Karen. **Mitlerin Kısa Tarihi**, çev. Dilek Şendil, Alfa Basım, İstanbul, 2014.

Atılğan, Yusuf. **Aylak Adam**, Can Yayınları, İstanbul, 2017.

Baudelaire, Charles. “Güzelliğe İlâhi”, **Kötülük Çiçekleri**, çev. Ahmet Necdet, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s.182.

Baudelaire, Charles. “İki Rahibe”, **Kötülük Çiçekleri**, Ahmet Necdet, Adam Yayınları, İstanbul, 2001, s.129.

Bezirci, Asım. **Sabahattin Ali**, Evrensel Basım Yayın, 2. Basım, İstanbul, 2007.

Boston and New York Houghton, Mifflin and Company. **The Complete Poetical Works and Letters of John Keats**, 2. baskı, The Giverside Press, Cambridge, 1899.

Marshall, Gail. **The Cambridge Companion to the Fin de Siecle**, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

Cazotte, Jacques. **The Devil in Love**, çev. Judith Landry, Dedalus Ebooks, 2015.

D'Annunzio, Gabriele. **The Pleasure**, çev. Alexander Stille, Penguin Books, New York, 2013.

Deleuze, Gilles. **Sacher-Masoch'nun Takdimi**, çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2007.

Dijkstra, Bram. **Idols of Perversity**, Oxford University Press, Oxford, 1986.

Doumas, Alexander. **Tower of Nesle**, çev. Henry L. Williams, Street and Smith Publishers, New York and London, 1904.

Eliade, Mirceade. **Myths, Dreams and Mysteries**, Harper & Row, New York, 1960.

Flaubert, Gustave. **Correspondance**, Edition du Centenaire, Cilt: 2, Libraire de France, Paris, 1924.

Flaubert, Gustave. **Temptation of St. Anthony**, çev. Lafcadio Hearn, The Alice and Harriman Company, New York, 1910.

Gautier, Theophile. **Clarimonde**, Lafcadio Hearn, eBooks@Adelaide, <https://ebooks.adelaide.edu.au/g/gautier/theophile/clarimonde/>, 27.11. 2014.

Gautier, Thophile. **One of Cleopatra's Nights**, çev. Lafcadio Hearn, Blackmask Online, <http://www.public-library.uk/ebooks/21/66.pdf>, (10.05.2014).

Goethe, Johann Wolfgang von. **Maxims and Reflections**, Penguin Books, London, 1998.

Goethe, Johann Wolfgang von. **Genç Werther'in Acıları**, çev. Arif Gelen, Varlık Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 1973.

Homer, **İliada**, çev. Ahmet Cevat Emre, Varlık Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 1971.

Homer, **Odyseia**, çev. Azra Erhat, Abdulkadir Meriçboyu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2015.

Huysmans, Joris-Karl. **Tersine**, çev. Tahsin Yücel, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003.

Hutchinson, KA. “Androgens and sexuality”, 16.01.1995, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/7825630>, 11.06.2019.

Kafka, Franz. **Dönüşüm**, çev. Gülperi Sert, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2. Baskı, İstanbul, 2014

Kitabı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit, Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2000.

Krafft-Ebing, Richard von. **Cinselliğin Psikopatolojisi**, çev. Emre Kapkın, Cilt: 1, Payel Yayınları, İstanbul, 2014.

Lewis, Matthew G. **Şeytanın Gizli Yüzü**, çev. Kayra Kaan Fazlı, Parola Yayınları, İstanbul, 2017.

Melville, Herman. **Katip Bartleby**, çev. Yusuf Eradam, Dost Kitabevi, Ankara, 2000.

Moran, Berna. **Türk Romanına Ekeştirel Bir Bakış 2**, İletişim Yayınları, 20. Baskı, İstanbul, 2015.

Nietzsche, Friedrich. **Tragedyanın Doğuşu**, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.

Paglia, Camile. **Cinsel Kimlikler**, çev. Anahid Azaryan, Fikriye Demirci, 2. Baskı, Epos Yayınları, 2014.

Pletzer, Belinda, Ourenia Petasis, Tuulia M. Ortner ve Larry Cahill. “Interactive effects of culture and sex hormones on the sex role self-concept”, 14.06.2015, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/26236181>, 10.06.2019

Poe, Edgar Allen. “Berenice”, **Bütün Hikayeleri**, çev. Dost Körpe, İthaki Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2015, ss.44-50.

Poe, Edgar Allen. “Girdaba İniş”, **Bütün Hikayeleri**, çev. Dost Körpe, İthaki Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2015, ss. 223-246.

Poe, Edgar Allen. “Kızıl Ölümün Maskesi”, **Bütün Hikayeler**, çev. Dost Körpe, İthaki Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2015, ss.403-407.

Poe, Edgar Allen, “Ligeia”, **Bütün Hikayeleri**, çev. Dost Körpe, İthaki Yayınları, 9. Baskı, İstanbul, 2015, ss.179-191.

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

Rachilde, **Monsieur Venus**, çev. Liz Heron, Dedalus, Ontario, 1992.

Rousseau, Jean-Jacques. **Confessions**, çev. J.M. Cohen, Penguin Books, Baltimore, 1954.

Rycroft, Charles. **A Critical Dictionary of Psychoanalysis**, Penguin Books, 2. Baskı, Suffolk, 1995.

Sacher-Masoch, Leopold von. **Kürklü Venüs**, çev. Semih Uçar, Aytıntı Yayınları, İstanbul, 2016.

Sacher-Masoch, Leopold von. **Venus in Furs**, çev. Fernanda Savage, Amazon, 17.05.2012, https://www.amazon.com/Venus-Furs-Ritter-Leopold-Sacher-Masoch-ebook/dp/B0084A7LW8/ref=tmm_kin_swatch_0?_encoding=UTF8&qid=&sr=, (19.05.2019).

Sade, Donatien Alphonse François. **Juliette**, çev. Austryn Wainhouse, Grove Press,

New York, 1968

Sade, Donatien Alphonse François. **Philosophy in the Bedroom**, çev. Austryn Wainhouse, Grove Press, New York, 1968.

Swinburne, Algernon Charles. “Dolores”, **Poems and Ballads and Atalanta in Calydon**, Penguin Books, London, 2000

Swinburne, Algernon Charles. **Chastelard**, Gutenberg, 27.11.2010, <https://www.gutenberg.org/ebooks/2379>, (14.04.2019).

Stokes, John. **Fin de Siecle / Fin du Globe**, St.Martin’s Press, 1992.

Wilde, Oscar. **Dorian Gray’in Portresi**, çev. Nihal Yeğınboyalı, Can Yayınları, 14. Baskı, İstanbul, 2014.

Wilkins, Burleigh Taylor. “The Nature of Rousseau”, **The Journal of Politics**, The University of Chicago Press, Vol.21,no.4, 1959, ss.663-684.

Wordsworth, William. **The Prelude**, çev. Nazmi Ağıl, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010.