



Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* ve Jeanette Winterson'ın *Vişnenin Cinsiyeti* Eserlerinde İğrenç ve Grotesk Kadın İmgesi

Image of the Abject and Grotesque Woman in
Tante Rosa by Sevgi Soysal and
Sexing the Cherry by Jeanette Winterson

Emine Şentürk*

Öz

Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* (1968) ve Jeanette Winterson'ın *Vişnenin Cinsiyeti* (1989) isimli eserlerinde toplumsal ve bedensel bağlamda kadının abartılı bir hicivle tasviri yapılır. Bu çalışma, her iki eserde verilen bu beden imgesinin betimlenmesini Kristeva'nın iğrenç (*abject*) ve Bahtin'in grotesk kavramı ile tartışmaktadır. Rosa ve Köpekli Kadın ana karakterleri, yaşadıkları ve/veya terk ettikleri toplumları karnavalesk bir mekân olarak tanımlayarak kendilerini grotesk unsurlarla bezeli bir tasvirin içine konumlandırır. Bu tasvirler, uyumsuzlaşan ve ucubeleşen

Geliş Tarihi (Received): 19.01.2023 - Kabul Tarihi (Accepted):26-06-2023

* Dr. Öğr. Üyesi. Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü / Akdeniz University, Faculty of Letters, Department of English Language and Literature. eminesenturk@akdeniz.edu.tr. ORCID ID 0000-0002-7546-1587

kadının iğrenç (*abject*) kavramı aracılığıyla nasıl var olduğunu örneklenirerek açıklar. İki eserin de ortak noktası, masalı gerçeklikle girift şekilde sunması ve betimlemelerde grotesk unsurlara yer vermesidir. İki yazar da, bu kadın karakterlerin bireysel kimliklerini ve benliklerini deneyimlemek amacıyla toplumsal ve fiziksel düzeyde canavarca dişillığe ve isyankar tavırlarına atıfta bulunarak toplumsal cinsiyeti ve cinselliği hem keşfeder hem de eleştirir. Bu çalışma çerçevesinde, Soysal ve Winterson'ın eserlerinde abartılı biçimde tasvir edilen kadın yaşamı ve bedeni, gülünçleştirmeden ancak trajikleştirmeden de kadının varlığı ile ilgili kendi seçimini yapması, kendini tanımlaması, ifadesi ve var olma süreci karşılaştırmalı edebiyat yöntemiyle ele alınmaktadır.

Anahtar sözcükler: *iğrenç (abject), grotesk, kadın bedeni, Tante Rosa, Vişnenin Cinsiyeti*

Abstract

The female image is presented in an exaggerated and humorous manner in both social and corporeal contexts in Sevgi Soysal's *Tante Rosa* (1968) and Jeanette Winterson's *Sexing the Cherry* (1989). This article analyses how Kristeva's concept of "abject" and Bakhtin's concept of "grotesque" are employed to define this bodily image in both works. The main characters of the novels, Rosa and the Dog-Woman respectively, portray the communities they reside and/or depart as carnivalesque and position themselves in grotesque depictions. These portrayals, grounded in the notion of "abject," illustrate how the discordant and monstrous woman manages to form her identity. While exploring the self-formation of female identity, both works engage in the representation of fairy tales in line with realistic depictions and adopt a grotesque narrative style. The monstrous feminine, encompassing both societal and physical dimensions, alongside the modes of rebellion through which these female characters navigate their own identities, serves as a lens for the examination and critique of gender and sexuality in these works. Thus, employing a comparative literature approach, this study delves into how the hyperbolic, yet non-caricaturized and non-dramatized depictions of women's bodies and lives contribute to the formation of the female identity in accordance with her own volition within the works of Soysal and Winterson.

Keywords: *abject, grotesque, female body, Tante Rosa, Sexing the Cherry*

Extended summary

This study delves into an in-depth analysis of the female grotesque body and the woman as the abject by means of a comparative analysis of two renowned literary works *Tante Rosa* (1968) by Sevgi Soysal and *Sexing the Cherry* (1989) by Jeanette Winterson. The selection of these literary works is predicated on their postmodern style, language, and thematic significance within the realms of Turkish and English literature. Within the context of this study, a comparative critical analysis is conducted to examine the reconstruction of gender roles through the portrayal of the female body as abject and grotesque, drawing upon the theoretical frameworks provided by Julia Kristeva and Mikhail Bakhtin.

While previous scholarly studies have independently examined these literary works with a focus on gender-related or corporeal issues, the motivation behind this study is the dearth of comparative analyses. The absence of previous comparative analyses between these two novels, originating from distinct geographic and cultural backgrounds, distinguishes this study from others in the contemporary literary field. Additionally, this study introduces a novel approach by suggesting a reading based on merging Bakhtinian grotesque and Kristeva's abject theories, thereby shedding light on how these authors vividly depict the female body and experiences in a hyperbolic manner. The scope of analysis extends beyond the mere representation of the female body, encompassing a broader exploration of the formation and construction of the female identity.

This research presents a comprehensive analysis concerning the use of spatial descriptions to depict carnivalesque elements within the literary works of Soysal and Winterson. The former author adeptly employs various settings, such as a brothel, a newsstand, and a circus, while the latter delineates a brothel, a sea voyage, and a town center as exemplary locales. The carnivalesque description of the locations assumes a paramount role in positioning hideous bodies as the focal point, as vividly described through the peculiar, horrifying, and ostracized physical and social appearances of characters, Rosa and the Dog-Woman. The grotesque body is also explained via "monstrous-feminine" concept as proposed by Creep. Fairy tales, on the other hand, are presented as both an inspiring dream and a disheartening nightmare, which stands in stark contrast to the harsh reality of the hideous body image of the female. All these depictions contribute to the emergence of the abject woman as a part of the process of self-creation, as all this abjection results in the birth of the woman as an individual identity.

Expanding upon the idea of birth through abjection, this study posits that female characters choose their own social and sexual roles and identities via intimate rebellion as a disobedient act. In this vein, sexual interaction both as an intimidating act and as a liberating act for women is seen in both Rosa and the Dog-Woman. Rosa, through her journey of abjection, embarks upon a transformative path wherein she discovers pleasure and realizes her agency as an individual capable of embracing sexual intimacy. On the other hand, the Dog-Woman, trapped within her abject existence, yearns for a similar liberation, yet finds herself perpetually hindered by the constraints of her social and physical abjection. Both writers skillfully interweave their narrative with elements of fairy tales or imaginary lives, skillfully highlighting the stark contrast between socially ascribed lives and the personal experiences of the characters.

By critically engaging with the literary works of Soysal and Winterson, this study accentuates the significance of the carnivalesque, grotesque, and abject in elucidating the process of self-creation and self-formation of women by othering social norms to themselves rather than being othered by the society. In other words, this article underlines the central premise that women, rather than succumbing to societal othering, actively engage in the deliberate reconfiguration of social norms, thus reclaiming agency over their own identities. Consequently, it can be inferred that both Rosa and the Dog-Woman forge their own distinct sexual and/or social identities, guided by their personal preferences and choices.

While probing the female body, this study also conducts with the issues of public shaming, physical and social castration, execution, excommunication, and the social position of the dead body in addition to the living body as the corporeal entity. To this aim, this study draws upon Foucault's seminal work on punishment to elucidate the carnivalesque nature of the public execution, revealing how such occasions function as a means of disciplining the human body. These executions, rather than being mere acts of solemn penalty, are transformed into communal festivities and into spectacles that simultaneously enforce bodily discipline and cultivate a collective sense of festive participation. In addition, Elias's views on dying are mentioned to exhibit how death is a cultural and social concern rather than a sole individual experience. Both Foucault and Elias are cited to reveal how death and dead body are employed to provide a liberating existence via a detached non-existence for both characters.

The woman, who is alienated, excluded from society, "excommunicated", and dehumanized, decides on her own transition from ignorance to existence. At this stage, it carries out the process of opposing traditional definitions by destroying them, playing with them, exaggerating and absurdizing them. Both main characters, Rosa and the Dog-Woman, are marginalized and excluded by society, but they opt to be the exclusionary rather than being excluded. To effectively convey this intricate process of identity formation, this study concludes that both novels skillfully employ Kristeva's concept of the abject to depict the corporeal and individual existence of their female characters. Simultaneously, these narratives are constructed utilizing Bakhtin's notion of the grotesque as a formidable device. These conceptual frameworks provide a solid theoretical foundation, enabling an exploration of the ways in which women assert their autonomy through monstrosity and through marginalizing as a reaction to be marginalized.

Giriş

Sevgi Soysal'ın *Tante Rosa* (1968) isimli eseri radyo için yazılmış peş peşe hikâyelerin bir bütüne evrilmesi biçiminde düzenlenmiş bir öyküler topluluğudur, aynı zamanda bütünlüğü ve uzunluğu bağlamında da *novella* (kısa roman) niteliği taşır. Birbirini takip eden bu on dört öykü boyunca bir kadın hayatı çizilir ve tüm süreç bir nevi *bildungsroman*dır. Bir büyüme süreci ancak aynı zamanda büyüyememe eseridir de çünkü aynı oyunbazlık aynı karşı çıkış öyküden öyküye geçerek ilerler. Soysal'ın eseri hem postmodern ve feminist özellikte bir metin hem de muzipçe bir hicivdir. Postmodern yazın özelliklerinden parodiyi, pastışı, metinlerarasılık kavramını toplumda "kadın" rollerini ve tanımlamasını sorgulamak amacıyla kullanır. Benzer özellikler taşıyan İngiliz edebiyatı yazarı Jeanette Winterson'ın *Vişnenin Cinsiyeti* eseri de postmodern ve feminist okumalar yapılan ve Soysal'ın eserine benzeyen bir parodi ve hicivdir. Erkan (2010: 3), Winterson için, "*Vişnenin Cinsiyeti*'nde anlatısal bir çokkathlık teorisine girişir: Hem fantezi ile gerçek arasındaki ayrımı siler hem de bunları bütünlüştürür" nitelendirmesinde bulunur. Bu durum Sevgi Soysal'ın yazınında da görülmektedir. Her iki yazar da fantezi ile gerçek arasında kalmışlık ile bunu yok etme yoluyla var etme aşamasındadırlar. İkisinde de masallar metnin gerçekliğine ara niteliğinde ancak aynı zaman-

da da gerçekliği yaratan olguları vurgular şekildedir. Bu iç içe verilen masal ve gerçeklik ile de kadının hem toplumsal rolü hem beden imgesine çoksesli bir yaklaşım sunulur. Uyumlu bütünlüğe bir karşıtlık olarak da uyumsuzluğun grotesk biçimde temsili söz konusudur.

Tante Rosa, Sevgi Soysal'ın hayatından kesitler sunduğu, kendisini, annesini, teyzesi Rosel'i birleştirerek otobiyografik nitelikler taşıdığı söylenecek kadar Soysal'ın hayatının aşamalarını temsil eden bir eserdir. Kızı Funda Soysal, *Tante Rosa*'nın başlangıcındaki “Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk” isimli yazısında kitap için “Sevgi Soysal'ın anneanne ve teyzesinden başlayıp kendisinde biten bir kadınlık çizgisi diye nitelendirdiği” bir eser olarak “Tante Rosa kadar Sevgi Soysal'ı da tanıtır okuyucuya” diye belirtir (12). Otobiyografik özellikler taşımasının yanında, Funda Soysal'ın da belirttiği gibi, “bu ilişkiden, kadınlık denen bir ortak payda çıkar ortaya; kabullenmek için değil, farkında olmak için” (12). Bunu destekler nitelikte Ergülen (2021: 7) de çalışmasında *Tante Rosa* “Sevgi Soysal'ı ve ailesindeki kadınlarla beraber aslında tüm kadınları kapsayan bir ortakbiyografidir” yorumunu yapar. Bu “ortakbiyografi” nitelendirmesini Ergülen (2021: 7), kadınların “ortak talepleri, arzuları, düşleri, güçlü yönleri, zayıflıklarıyla örülmüş bir kadın olarak Tante Rosa, yetersiz de olsa bir karşı çıkmanın, tam olmasa da bir bilincin ve sonuna dek gidilmese de özgürlük arayışının, nihayet kadının kadın olarak varlığının fark edilmesinin adıdır” ifadesiyle açıklar. Sevgi Soysal toplumsal cinsiyet mefhumunu kadın-erkek ikiliği üzerinden inceler ve oluştururken, Winterson toplumsal cinsiyet bağlamında cinsiyet tanımlamalarına daha geniş bir açıdan yaklaşır ancak her iki yazarın da bulunduğu nokta kadın, kadın bedeni ve kadın rolleridir. Tante Rosa, farklı öykülerde hem var olur hem yok olurken var olur çünkü her öyküde bir parçalanış ve bu parçalanmadan kendini var etmeye geçen yolculuk temsili gözlenir. Şensoy ve Ayan (2022: 862) çalışmalarında Winterson'ın eserini tanımlarken roman içerisinde “cinsiyeti ne olursa olsun insanlar ve insan olmayan canlılar alemindeki canavarın, en korkulanın, göz ardı edilenin, susturulanın ve ezilenin sesi, özneliği ve eyleyciliği betimlenmektedir” gözleminde bulunurlar. İki eserde de canavarlaştırılan, normların dışında tanımlanan kadın bedeni ve kadın mevcudiyeti söz konusudur. Dışarıda kalan, bilinen sınır ve anlamların ötesinde bir varlık olarak tanımlanan beden imgesi, Soysal'ın ve Winterson'ın çalışmaya konu olan eserlerinde kendine geniş yer bulur. Bu nedenle de bu çalışmada, iki eser karşılaştırmalı olarak, Julia Kristeva'nın “iğrençlik” (*abject*) üzerine yazdığı *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Denemeler* çalışmasındaki tartışmalar bağlamında ve Bahtin'in grotesk imgesi tanımlamasıyla incelenecektir.

İğrenç (*abject*) kavramı, “iğrenç kılan, kirlilik ya da hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, konumlara ve kurallara saygı göstermeyen bir şeydir. Arada muğlak ve karışmış olandır” diye tanımlanır (Kristeva, 2018: 16). Kristeva'nın “iğrenç” (*abject*) tanımlaması hem bedensel hem de toplumsal bağlamda her iki eserde de benzer okumalara yön verebilmektedir. İki eserin diğer bir ortak noktası da kadın bedeninin iğrenç tanımlanması sürecinin dışarıdan değil ancak dışarıdan gelenle oynarcasına ana karakter olan kadın anlatıcı tarafından kendisi için yapılmasıdır. İki eserde de karakterlerin dışlanma ve iğrenme gibi itkilerle kendilerini tanımlama yoluyla yarattıkları gözlenir. Tante Rosa da Köpekli Kadın da kendi beden tasvirlerini veya bedenin birer var oluş aracı olarak

tanımını kendileri yaparak karşı çıkma ve kendine yer bulma eylemlerini aynı zamanda gerçekleştirir. Anlatıcı olarak kadının tanımlanan değil tanımlayan olarak çizdiği grotesk karakter, hissettirilen iğrençliğin dışavurumu ve ironik bir tasviri niteliği taşır. Kristeva (2018: 15), çalışmasında “ben” kavramına da vurgu yaparak, “‘Ben’ onların arzusunun göstergesi olan bu öğeyi istemem, ‘ben’ onun hakkında bir şey bilmeyi reddederim, ‘ben’ onu özümsemem, ‘ben’ onu dışarı atarım. Ama, bu besin, anne ve babanın arzusundan başka bir yerde var olamayan ‘ben’im [*le moi*] için bir ‘öteki’ de olmadığından, kendimi oluşturmaya çalıştığım aynı edimle aslında *kendimi* dışarı atarım, *kendimi* tükürürüm, *kendimden* tiksindiririm” demektedir. Bu kendini dışarı atma ve kendinden tikslenme durumu Köpekli Kadın’ın kendini tasvir ettiği bölümlerde açıkça görülür. Her ne kadar Soysal’ın Rosa karakteri Köpekli Kadın’a eşdeğer biçimde bir “iğrençlik” seviyesine ulaşmasa da yine de onda da benzer özellikler, uyumsuzluğu nedeniyle dışarıdaki dünyadan afroz edilmesi biçiminde gözlenir.

Soysal’ın Rosa’sında da Winterson’ın on iki dans eden prensesi ve Köpekli Kadın’ında da çizilen resimde alternatif hayatlar veya yaşanan ancak yaşanması kabul edilmeyen hayatlar çıkarımında bulunulabilir, diğer bir açıdan da yaşanabilecek olana bir ağıt paradisi olarak okunabilir. İki eserde de kadın karakterler beklenenin ya da sunulanın dışında bir tercihle hareket ederler. Bunu tanımlarcasına kitabın Önsöz bölümünde Winterson (2014: 5) şöyle der: “*Vişnenin Cinsiyeti* aslında meyvelere dair değil. Daha önce hiç görülmemiş ama özlemi çekilen, hayali kurulan şeylere dair. Yaşamı yolculuk ve riziko olarak görmeye dair. Alabora olma ve kurtarılmaya dair. Öykü ters yüz olmuş bir kayığın içinde kalmış bir hava boşluğundan ibaret”. Bu noktada *Vişnenin Cinsiyeti* de *Tante Rosa* gibi hem kadın bedeninin mübalağalı temsili hususunda hem de kurulan yaşamlarda karnavalesk bir ara anlamında bir hikâye sunar. Bu doğrultuda, bu çalışma Rosa ve Köpekli Kadın karakterleri temelinde kadın ve kadın bedeni betimlemelerini hem Kristeva’nın iğrenç (*abject*) hem Bahtin’in grotesk yaklaşımları ışığında inceleyerek iki temsili de kadının var oluş süreci olarak okumaktadır.

Beden çalışmaları ve beden sosyolojisi

Bedenin çalışılması ve beden sosyolojisi özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında modern ve postmodern toplum ve birey bağlamında yaygınlaşmıştır. Bedenin parçalanmış, yok olmuş olması, disipline ediliyor olması, kontrol altında tutulması gibi konular çalışmaların merkezinde yer almaya başlar ve böylece toplum incelemesinin içine birey de konumlanmış olur. Beden sosyolojisi alanında Michel Foucault (2019: 209) biyopolitika kavramı ile beden ve iktidar arasındaki ilişkiyi tartışır ve “tabi kılınabilen, kullanılabilen ve geliştirilebilen bir beden itaatkâr bir bedendir” diyerek insan bedeninin kontrol altına alınmasını tarihsel olarak inceler. Toplumsal kontrolün, modern ceza sistemleri ve disiplin rejimleriyle şekillenen itaatkâr bedenler aracılığıyla sağlanmaya çalışıldığına değinir. Başka bir açıdan bedene yaklaşan Richard Sennett, 1994 yılında yazdığı *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir* kitabında, bedenin kent yaşamı üzerinde mekânsal rolünün tarih boyunca farklı kentler üzerinden bir okumasını yapar. Sennett (2014: 19), Atinalılarda

“genel insan formu aslında erkek bedeniyle sınırlıydı,” Rönesans dönemi Venedik’inde Hristiyan bedenler ön plandaydı gibi gözlemlerle “siyasi beden bu şekillerde iktidar vurgular ve kentsel form yaratır; bedeninin o genel dilini konuşarak, dışlama yoluyla bastırın bir dil kurar” yorumunu yapsa da siyasi bedeni “salt bir iktidar tekniği olarak görmenin” de güvenilir bir yöntem olmayabileceğini vurgular. Sennett ayrıca bedenle tecrübe edilen sıkıntının, yaşanılan hayatın farkındalığında yüksek bir rolü olduğunu da savunur. Diğer bir deyişle, beden konumlandırması toplumla ilintili olarak yapılmaktadır. Bunu ilk tartışanlardan Bryan Stanley Turner, ilk basımı 1984 yılında yapılan *Beden ve Toplum: Sosyal Teoride Arayışlar (The Body & Society: Explorations in Social Theory)* kitabında, bedeni, toplumsal cinsiyet, sınıf ve ırk gibi etmenler ışığında, ayrıca bir tüketim nesnesi olarak, bunun yanında da toplumsal normlar tarafından şekillenmesi, sağlık ve beden arasındaki ilişki gibi bağlamlarda detaylı biçimde tartışır. Kitabının üçüncü baskısına önsöz kısmında, Turner (2008: 15), beden sosyolojisinin geleceği hususunda deneysel etnografik araştırmalar ve performans üzerine çalışmalar olduğunu ekler. Emre Işık (1998: 154), *Beden ve Toplum Kuramı* adlı çalışmasında, “cisimleşmiş bireyin önemini ortaya çıkaran bir sosyolojik açılıma gerek vardır” ve bu da bireyi yalnızca belirli çerçevelerde kendine yer bulan bir “aktör olmaktan fazla bir şey ya da en azından daha karmaşık bir toplumsallık olduğu” savını ortaya koyar. Beden çalışmalarında ayrıca Pierre Bourdieu ve Norbert Elias’ın çalışmaları da yönlendirici olmuştur. Yapısalcılık sonrası çalışmalarda ayrıca toplumsal cinsiyet ve beden arasındaki bağın incelenmeye başlamasıyla Luce Irigaray, Julia Kristeva, Judith Butler, Elizabeth Grosz, Donna Haraway gibi isimler de öne çıkar. Butler (2014: 28), 1999 yılında yayımladığı *Cinsiyet Belası* çalışmasında, normatif tanımlamaların aksine “toplumsal cinsiyetin inşa edilmiş ve performatif boyutu” üzerinde durur. Benzer şekilde Elizabeth Grosz da 1994 yılında yayımlanan *Uçucu Bedenler: Bedensel Bir Feminizme Doğru* kitabında, karşıtlık üzerinden gelişen tanımlamaların reddedilmesinden öte sorgulanması ve yeni tanımlamalar yapılması gerekliliğini “[b]eden ne özel olan ne kamusal olandır, ne kendisi ne başkasıdır, ne doğal ne kültürel, ne ruhsal ne toplumsaldır, ne içgüdüsel ne öğrenilmiştir, ne genetik ne de çevresel olarak belirlenmiştir – ve aynı zamanda tüm bu ikiliklerin her ikisi birdendir” (53) diyerek yeni ve farklı terim ve kavramsal çerçevelere olan ihtiyacı vurgular. Beden sosyolojisi ve beden politikaları alanlarında geliştirilen kuram ve tartışmaların birçoğunun ışığında incelenebilecek olan *Tante Rosa ve Vişnenin Cinsiyeti*, bu çalışmada daha önce de belirtildiği gibi Kristeva ve Bahtin’in kuramları açısından tartışılmaktadır.

Karnavalesk anlatılar, grotesk bedenler

Toplumdan dışlanma, içeri kabul edilmeme, normların dışında kalma, “iğrenç” tanımlaması ile standart olanın haricinde bir tanımlamaya gereksinim duyma sebebiyle de bilinirlik dışı bir bilinmezlik durumu Köpekli Kadın anlatıcısı aracılığıyla şu şekilde açıklanır: “O anda görünmezdim. Ben ki evimin kapısından çıkarken yan dönmek zorundayımdır, gecenin içinde kilise korosunda şarkı söyleyen sıskacık biri kadar kolay eriyebilirim. (...) Papazın dediğine göre iğrenç taş maskeler kilisenin dış duvarlarında kalmalıymış, içeri girip koroda yer bulmaya kalkmamalıymış. Ben de etlerimin oluşturduğu dağın içinde söy-

lüyorum şarkımı” (Winterson, 2014: 17-18). Burada, dışlanmış kadın imgesinin sığındığı yer olarak kendi bedeni betimlenir. Kristeva’nın “iğrenç” tanımlamasını örnekleyen bu ifadeler ayrıca Bahtin’in grotesk tanımına da uymaktadır. Bahtin (2005: 335), groteskin bürlesk ve parodiden ayrılan özelliğini açıklarken, groteskte “hoşnutsuzluk, imgenin gerçekleşmesi mümkün olmayan olanaksız doğasından kaynaklanır” diyerek bunu örneklen-dirmek için “bir kadının bir manastır çan kulesinden hamile kalması düşüncülemez ve böyle bir absürtlük, güçlü bir kızgınlık duygusu yaratır” der. Burada betimlenen kızgınlık duy-gusunun aşılması için de iki haz biçimi anlatır: “Birincisi, manastırda gerçekten var olan çürümüşlüğü ve ahlâk bozukluğunu, şişirilmiş imgede simgeleşmiş olarak görürüz; başka bir deyişle gerçeklikte, bu abartı için bir yer görürüz. İkincisi, ahlaki bir tatmin duygusu hissederiz, zira keskin bir eleştiri ve alay, bu kötü huylara bir darbe indirmiştir” (Bahtin, 2005: 335-336). Schneegans’ın çalışmasına atıfta bulunan Bahtin (2005: 346), Napoleon karikatürü ve abartılı şekilde burnunun büyük boyutlarda çizilmesine değinerek, “insani ve hayvani özelliklerin kombinasyonunun, en eski grotesk biçimlerinden biri olduğunu” vur-gular. Sonrasında da burnun fallik bir sembol olmasına değinir. Bu insani ve hayvani özel-liklerin bir arada kullanılması durumu çalışmaya konu olan iki eserde de görülür. Rosa’nın özellikle cinsel dürtülerden bahsederken arzu ve şehvet duygularını “hayvan” nitelemesi ile yapması veya Köpekli Kadın karakterinin sürekli kendi beden imgesini abartılı bir iğ-rençlikte anlatıyor olması, yani Bahtin’in de deyişiyle “imgenin gerçekleşmesi mümkün olmayan olanaksız doğası” şeklinde anlatıyor oluşu buna örnektir.

Grotesk beden tasvirinin yanı sıra, Bahtin’in karnaval tanımı da Soysal ve Winterson’ın çalışmalarının detaylı incelemesi açısından önemlidir. Bahtin (2001: 24), *Karnavaldan Romana* isimli eserinde karnaval meydanını “resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hi-yerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, ka-balıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânı” şeklinde tanımlar. Bu mekân dahilinde bedenin yerini de öne çıkartarak “beden imgesinde insan varlığının en mutlak sınırları ihlal edilir, yaşama ölüm birbirine karışır” der (Bahtin, 2001: 24). Bu noktada Soysal ve Winterson’ın eserlerinde görülen bedenin toplumsal kuralların üstüne çıkan nitelemeleri Bahtin’in beden imgesinde sınırların ihlali tartışmasını örnekler niteliktedir. Bahtin (2005: 347), groteski bedenle bağ-daştırırken, grotesk, “bedenden dışarı pörtleyen, bedenin sınırlarının ötesine geçmeye çalışan şeyleri arar” diye açıklar. Beden ve grotesk ilişkisini açıklamaya devam ederken de “grotesk imgenin sanatsal mantığı, bedenin kapalı, pürüzsüz ve nüfuz edilemez yüzeyini yok sayar, sadece fazlalık oluşturan çıkıntıları (filizleri, tomurcukları) ve delikleri, yani sadece bedenin sınırlı uzamının ötesine uzanan ya da bedenin derinliklerine giren kısımları seçer” (Bahtin, 2005: 348) diyerek tartışmasını geliştirir. Soysal’da da Winterson’da da Bahtin’in sözünü ettiği bedenin “nüfuz edilemez yüzeyi” yok sayılır ve Rosa’nın camdan çıkardığı memesi veya Köpekli Kadın’ın yüzündeki mağaralar şeklinde kendini gösterir. *Tante Rosa*’da meme hem bireysel bedenin parçası olarak hem de toplumsal alana sunulan ancak dışarıdan gelecek saldırıya karşı da bedeni savunma amaçlı bir sergileme aracı olarak sahnelenir: “Bir kartopu uçup Tante Rosa’nın camını kırdı. İçeriye ayaz doldu, kar doldu, kiliseden dönen kocası-

nın varlığı doldu, çocuk emeceği kadar emmişti memeden, uyudu. Tante Rosa memesiyle camdaki deliği doldurdu, ayaz memesini ısırdı, kiliseden dönen kadınlar şapkalarını çıkarıp yüzlerine tuttular ve yan gözle Tante Rosa'nın kocasına baktılar” (32). Bu sahnede, Rosa, memesiyle dışarıdan gelecek tehdide karşı kendini koruyan, müstehcen olarak nitelendirilebilecek bir hareketle birey-toplum sınırını oluşturan bir kadını temsil eder. Tasvir edilen meme, Bahtin'in deyimiyile “bedenden dışarı pörtleyen” konumdadır ve anneliği tanımlamasının dışında kadın bedeni ve cinselliğini de açıkça ortaya koyarak, camın ardında kapalı şekilde gizlenmesine karşı çıkarıcısına camdaki delikten isyankâr bir karşı çıkışı sergiler. Rosa, bedeninin cinsellekle ilişkilendirilen uzvunu çıplak şekilde sergileyerek muhalif bir duruşla toplumsal alana açar ve bunu bireysel bir gösteri aracına dönüştürür.

Bahtin'in grotesk tanımlaması, *Vişnenin Cinsiyeti*'nde kadın bedeninin tasviriyle örneklendirilebilir. Winterson, kadın bedenini tasvirde oyunbaz bir mübalağaya başvurur ve bilinenin aksi bir resim çizerek yeni bir tablo oluşturur. Köpekli Kadın, güzellik beklenen bir bedende çirkin olmayı değil, çirkinliğin bile abartılı biçimde temsilini verir: “Ne kadar mı çirkinim? Burnum dümdüz, kaşlarım kalın. Ağzımda birkaç tane diş var, onlar da kara ve kırık olduklarından bir şeye benzemiyorlar. Küçükken çiçek hastalığı geçirmişim, yüzümdeki mağaralar pirelere yuva olacak kadar derin” (30). Buna ek olarak bedeninin ağırlığı ile ilgili de fikir vermek amacıyla sirkte bir fili nasıl ağırlığıyla yerinden ettiğini şu şekilde açıklar: “Koca bir fili gökyüzüne salıvermek bir kadının omuzlarına olmadık sorumluluklar yükler. Benim boyum bosum hakkında ne ölçüde fikir verebilir bu, bilemem; çünkü bir fil çok büyük görünüyor ama ağırlığının ne olduğunu bilemem ki. Balonlar da büyük görünür, ama hiç ağırlıkları yoktur” (31). Winterson, bu tasvirle bir canavar beden tanımlaması yaparken tanımlamaların muğlak ve çoğulcu doğasına da atıfta bulunur. Hatta, oğluyula olan ilişkisini tanımlarken, “Jordan yeniyken, onu bir köpek yavrusu gibi avucuma oturtur, yüzüme yaklaştırır, çiçek bozuğu izlerinin içindeki pireleri temizlemesine izin verirdim” (32) diyerek insandan mı yoksa bir ucubeden mi bahsedildiğini belirsizleştirir. Farklılık ve abartı üzerinden, anormal tanımlaması yapılacak kadar standart tanımların dışında bir beden betimlemesi yapılır: “Benim herkeslerden daha iri olduğumu farketmişse bile, bunu hiçbir zaman dile getirmedim. Benimle gurur duyardı, çünkü öteki çocukların hiçbiri ağzına aynı anda bir düzine portakal alabilen bir anneye sahip değildi” (32). Grotesk beden imgenin dışında, Köpekli Kadın, büyüme aşamasında karnavaleskleştirilen bir gösteri imgesine de dönüşür: “Doğduğumda öylesine minikmişim ki, beşik diye babamın ayakkabısının içinde yatarmışım; sonra sonra irileşmeye başlamışım, öyle irileşmişim, öyle irileşmişim ki babam beni panayirlarda sergilemeyi düşünmüş” (129). Eser boyunca benzer şekilde grotesk tanımlamalar sıklıkla görülmeye devam eder. Örneğin; “Bizim kilisenin duvarında bir dizi oyma var: babafingosu sakız kabağı gibi kabarmış bir herif, memeleri sağılmaya hazır bir ineğinki gibi yerlere sarkan bir karıyı beceriyor” (42). Bu tasvirlerin kilisede olmasını da açıklarken “her Pazar bunların önünden birer birer geçiyor, utancımızı yaşıyor ve bir hafta daha temiz kalıyoruz” (42) diyerek kinayeli bir ifadeye başvurur. Winterson, bu gibi örnekler yoluyla, grotesk tasvirleri normatif olguların inşasını sorgulatmak amacıyla kullanır.

Dişi canavar konumundaki kadın

Bedensel haz ve cinsellik olgularına da değinen iki yazar, bunları tanımlarken de kadınların bedenlerinin ve bedensel haz alımının nasıl görmezden gelindiği, hiçe sayıldığını anlatırken abartılı dil kullanımına devam ederler. Sevgi Soysal, Rosa'nın ilk flörtü ve kocasını anlatırken hayvani dürtüleri mecazi bir kullanımla cinselliğe ve cinsiyet rollerine bağlar: “O birdenbire biçimleniveren, ansızın somutlaşiveren cinsiyet hayvanı ormandan çıkıverdi, bir Hans oldu, Tante Rosa karşısında Hans'ı değil o hayvanı buldu. (...) Tante Rosa'ların hayvanları olabileceğini, o hayvanla yatabileceklerini bilemeyecek, anlayamayacak olan Hans” (28). Halbuki aynı bölümde Rosa için “bir sabah uyandı, kendi hayvanının da uyandığını anladı ve kendi hayvanını sevdi” (27) diyerek Soysal, Rosa'nın kendini keşfini, hayattaki haz alma durumunu anlatır. İlişki sonrası hamile kalan Tante Rosa da Hans'la evlenmek zorunda kalmasını anlatırken geleneksel bir namus ve aile algısına atıfta bulunarak “Sizlerle Başbaşa romanlarındaki kızlar gibi ‘namusu kirlenmiş’ bir aile kızı olmamak, zavallı bir piç kuruşu doğurmamak için Hans'la evlendi” (28) diyerek yine toplumsal normatif olgulara bir eleştiri sunar. Burada kendini keşfetme, tanıma, uyumsuzlaşma sürecinde, kadının önceliğinin toplumsal düzene uymak, ayak uydurmak olduğu görülür. Benzer şekilde Winterson'ın eserinde Köpekli Kadın aşkın ne olduğunu sorgularken, “İrmağın çamurunda kıvrılan yılan balıkları kadar kaygan iki vücut, domuz peşine düşmüş köpeklerinkini andıran soluklar... Nasıl bir şey olabilir ki aşk?” (43) diyerek Soysal'ın tanımlamasındaki hayvani tanımlamaya eş bir tanımlama yapar. İki yazar da cinsel birlikteliği iki bedenin karnavalesk ve dürtüsel birleşimi şeklinde betimler.

Soysal'ın kadın cinselliğine vurgu yapmasına benzer nitelikte Winterson da eserinde cinselliği “kadınların daha çok keyif aldıkları” olay olarak nitelendirir (51). Ancak ana karakter açısından durum farklıdır çünkü o da bu hazzı deneyimlemek istediğinde erkek fiziği yetersiz kalır ve birleşme anı betimlenirken Köpekli Kadın herhangi bir şey hissetmediğini söyler. Aynı anda erkeğin açısından da durum grotesk bir tanımlamayla verilir: “adama gelince, üstüme yayılmış, kafasını memelerimin altına sokmuş, deliğimin duvarlarını bulamadığından, kendini kavanoz içinde bir iribaş gibi hissettiğinden yakınıyordu” (128). Sahnenin tamamı genelevde geçer ve karnavalesk bir etki yaratır, adamı yutarcasına içine alınca diğer kadınlar yardıma gelirler ve bir kaldıraç yardımıyla adamı çıkartabilirler. İki eserde de genelev, dışlanan kadının konumlandığı mekân olarak tanımlanır; ancak dışlanan kadın buradan da dışlanma olasılığına sahiptir. Winterson, durumu abartılı bir şekilde betimler ve toplumun düzenine katkıda bulunan, cezalandırmanın uygulandığı bir yer betimlemesi yaparken Soysal, genelevi de kadınların dışlandıkları için bulunduğu bir yer değil orada bulunmanın da hak edildiği bir mekân olarak tanımlar.

Kadın ve erkek birlikteliği aynı zamanda toplumsal bir performans olarak genelev konumunda sergilenir. Köpekli Kadın'ın kerhanede çalışmak için teklif almış olması, “Spitefalls'ta tanıdığım bir orospu, erkeklerin ağız yoluyla tüketilmekten hoşlandıklarını söylemişti bana” diyerek bir erkeğin organını ısırması ve “ağzımdaki meşin tatlı nesneden iğrendiğim için, yiyemediğim kadarını köpeklerimden birinin önüne tükürdüm” (50) demesi cinselliğin grotesk bir tasviridir. Köpekli Kadın'ın erkek organını ısırması durumu, kadının yok edici, hadım

eden, erkeklik temsili olan uzvu canavarlaşarak parçalayan, koparan bir yaratığa dönüşmesini vurgular. Creed¹ (1993: 105), “Medusa’s Head: The *Vagina Dentata* and Freudian Theory” isimli bölümde, kadını “hadım eden” (*castrator*) olarak tanımlayan “*vagina dentata*” veya “dişli vajina” (*toothed vagina*) inanışlarındaki aşığının organını yiyen kadın cinsel organı tanımlamasına atıfta bulunur. Köpekli Kadın da hadım eden canavar kadına bir örnek olarak görülebilir. Creed (1993: 106), “kadının iğdiş edici olduğu efsanesi, kadın cinsel organının onları yutacak ve parçalara ayıracak bir tuzak, kara delik olmasına ilişkin erkeklerin korkuları ve fantezilerine işaret eder” açıklaması yapar. Winterson da Köpekli Kadın karakteri ile kadının yok edici, yutucu olarak tanımlandığı efsaneleri hikâyesinin bir parçası haline getirerek grotesk bir eleştiri sunar. Kadın, iki eserde de toplumsal rol bağlamında hem hadım eden hem de anne olarak görülür. Rosa, kocasının alıştığı hayata karşı çıkıp, onunla birlikte olmayarak kocasının ‘hayvan’lığını engelleyerek onu hadım eder, Köpekli Kadın ise canavarca biçimde fiziksel bir hadım gerçekleştirir. Aynı zamanda Jordan’a annelik sürecinde de bir erkek ile birliktelik sonucu değil, kendi başına anne olarak normatif rollere muhalif şekilde toplumsal bir hadım süreci yaşatır.

Diğer yandan, anne olgusu iki eserde birbirine karşıt bir konumda sunulur. Köpekli Kadın, biyolojik bir anne olmasa da anne olma duygusunu örneklendirirken, Rosa biyolojik olarak anne olsa da çocuklarını terk eden bir anne olarak tanımlanır. Anne olarak, canavar olarak, dışlanmış bir varlık olarak, bedensel anlamda ucube olarak tanımlanan iki kadın da Barbara Creed’in *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* çalışmasındaki canavar(sı) dişi sınıfını örneklendirir. Creed, korku filmlerinde kadın temsili “dişi canavar” (*female monster*) veya “canavar(sı) dişi” (*monstrous-feminine*) kavramı ile açıklar ve bunun farklı şekillerde karşımıza çıkmasını sınıflandırırken “arkaik anne” (*archaic mother*), “ele geçirilmiş/cinli canavar” (*possessed monster*), “canavar(sı) rahim” (*monstrous womb*), “vampir” (*vampire*), “cadı” (*witch*), ve “iğdiş eden anne” (*castrating mother*) gibi türlere böler. Creed’in (1993: 1) çeşitli korku filmlerinden örneklendirme yoluyla açıkladığı “dişi canavar”, “şaşırtıcı, korkutucu, ürkütücü, iğrenç” olması ile Rosa ve Köpekli Kadın karakterleri için de söz konusudur. Her iki eserde de bedenini satarak hayatta kalan kadınlar temsili de toplumsal rol olarak anne veya eş olan kadınlar temsili de uyumsuz kadınlar çizilir. Rosa, anne olmuş ancak anneliği terk etmiş ve toplumsal rolü reddetmiş, bedensel ve duygusal olarak kendini iyi hissedeceği bir yolculuğa çıkmış, Köpekli Kadın ise erkeklerle fiziksel birliktelikleri denemiş ancak aynı zamanda da toplumsal rol olan anneliği de kendisi istediği şekilde tanımlamıştır. Rosa, anne ve eş rolünden çıkmayı seçerek iğrençleşir, aforoz edilir ve canavarlaşırken Köpekli Kadın iğrençlik, dışlanmışlık ve canavar beden tanımlamaları içinde anne rolünü edinmeye, bu edimi yaşamaya çabalar.

İki eserde de anne ve baba rolleri üzerinden de bir tartışma sunulur. Köpekli Kadın anne ve babasını şöyle tanımlar: “Çocukken bir keresinde babam beni kucağına almaya kalktı, iki bacağı birden kırıldı. O günden sonra bana hiç dokunmadı, köpekleri terbiye etmek için kullandığı kamçının ucuyla dürtüklerdi, o kadar” (31). Babasının güçlü olması beklenirken bir çocuğu kaldırmaya çalışırken bacakları kırılacak kadar zayıf temsil edilmesine karşın annesinin çok zayıf ve narin bir yapıda olmasına rağmen Rosa’yı sevgisiyle taşıyabilecek

kadar güçlü olması anlatılır. Hatta annesi, anlaşamadığı için büyücülük suçlaması ile tanımlanamayanın dışlanmasına maruz kalır, ancak aynı zamanda çocuğu açısından da yüceleştirilir: “Ama annem (ki çok yaşamadı) rüzgârlı havada sokağa çıkamayacak kadar hafif, naif olmasına karşın, beni sırtına vurduğu gibi kilometrelerce taşırdı. Büyücülüğüyle ilgili birtakım dedikodular çıkmıştı ama, sevgiden daha güçlü ne olabilir?” (31). Benzer şekilde *Tante Rosa* da anne ve babayı algılamaya çalışan ve yorumlayan bir çocuk açısı ile başlar ancak burada toplumsal eleştiriyi kısa, öz ve oyunbaz şekilde verir: “Rosa’nın babası on sekiz yıllık garantiyi doldurmadan ölünce anacığı firma değiştirerek Rosa’nın mutluluğunu yeniden garantiye aldı” (16). Buradaki anne-baba ve çocuk arasındaki yalnızca sosyal haklar anlamındaki bağ daha sonra Rosa’nın çocuklarını terk etmesi sahnesinde de genel bir yaklaşım olan anne-çocuk bağının yüceleştirilmesinin tersine yalnızca bir durum olarak betimlenir. Rosa, üç çocuğunu ardında bırakır ve kendi yolculuğuna çıkar çünkü üç çocuğu ve kocası ondan beklenen bir görev tanımıdır yalnızca. Köpekli Kadın karakteri ise bunun tersi bir durum yaratır ve anne olamayacak kadar grotesk betimlenen kadının çocuğu olması ve onu önemsemesi duygusu vurgulanır. Köpekli Kadın, Jordan’ı “ırmak kıyısındaki ziftli çamurun içinde” bulmuştur. Köpekli Kadın, doğum, çocuk, kadın ve kendi durumu arasındaki bağlantıyı şöyle anlatır: “Bir kadın doğum yaptığında önce suyu gelir, sonra çocuğu bu suyla birlikte boşaltır ve çocuk özgürlüğüne kavuşup akar, koşar. Kendi gövdemden bir çocuk boşaltmayı isterdim ama, bunun için bir erkeğe gereksiniminiz var, benim boyuma posuma uygun bir erkek ise yok” (13). Bu noktada da genel kabul edilen fiziksel bir çocuk doğurmanın dışında kadın bedeninden akan suyla gelecek çocuk yerine bir akarsu kenarında bulduğu çocuğa anne olmaya karar verir. Yine bir uyumsuzluktan doğan kadın temsili yaratılır. Her iki yazar da aynı konuyu farklı şekillerde vurgular gibidirler. Soysal, yüceleştirilen biyolojik annelik kavramını sorgulayarak, kadının annelikten öte bir birey olarak var olmaya çalışmasını, Winterson ise annelik duygusunun yalnızca biyolojik annelik ile alakalı olmadığını ve hatta geleneksel kadın temsili ile de alakalı bir durum olmadığını anlatır.

Öz tanımlama olarak “iğrenç” kadın imgesi

Kristeva (2018: 17), “Benlikten İğrenme” isimli bölümde şöyle der, “İğrencin öznedenden hem yardım istediğı hem de onu bozguna uğrattığı doğruysa eğer, kendini kendi dışında arama çabalarından bitkin düşmüş bu özne, imkansızla içeride karşılaştığında; imkansızın tam da kendi varlığını, iğrencin ta kendisinden başka bir şey olmayan varlığını oluşturduğunu gördüğünde, kendini gücünün doruklarında deneyimler”. Bu kendi gücünü deneyimleme sürecinde de özne “bu deneyiminin doruk noktasına kendi benliğinden iğrenerek ulaşır; böylelikle özne, tüm nesnelere, kendi varlığının temellerini atan başlangıçtaki *yitime* dayandığını görür” (Kristeva, 2018: 17). Bu da Köpekli Kadın’ın kendini betimlediğı bölümlerde açıkça görülür. Örneğin; “Sevilmeyecek kadar iri yarıyım. Kadın olsun erkek olsun hiç kimse bana yaklaşmayı göze alamamıştır. Yüce dağlara tırmanmaya korktuklarından” (Winterson, 2014: 42) diyerek hem sevmek nedir sorgulamasını yapar hem kendini dışarıdaki bir varlık tarafından sevilmemesi ile tanımlar. Bu noktada kendini tanımlarken diğerleri için korkutucu olmasını kendini yüceleştirme amacıyla da kullanır. Beden imgesi aracılığı ile Köpekli

Kadın'ın kendini bildiği ve içinde var olmaya çabaladığı fiziksel oluşun kendi dışındakiler için hem korkutucu hem caydırıcı olması vurgulanır. Çoğu zaman “benlikten iğrenme” şeklinde betimlenen kadın, bu ifadeyle Köpekli Kadın'ın kendi “deneyiminin doruk noktasına” ulaşması anıdır da aynı zamanda.

Rosa karakterini inceleyen Sezin Seda Altun (2022: 474), “toplumsal çevrenin dayatmalarına karşı kendi benliğini, istek ve arzularını, hatta tutkularını yaşamaktan geri durmayan, cesur ve dizginlenemeyen bir kadındır” diye açıklayarak ekler: “Hatta neredeyse kişiliğini oluşturan birincil unsurun belirlenmiş normlara karşı geri adım atmayışı olduğu söylenebilir” (474). Belirlenmiş normlar, Kintzele tarafından da *Vişnenin Cinsiyeti* için tartışılır ve Kintzele (2010: 2), toplumsal cinsiyet kavramının “özgürleştirici çoğulculuk” (*emancipatory pluralism*) temelinde öznenin cinsel kimliğini “seçtiği” bir yöntem olduğunu tartışır. Köpekli Kadın, tasvir edilen toplum içinde kadın olarak kabul edilemese de erkek de değildir, belki de bir canavar, ucube, yaratık olarak tasvir edilebilir. Ancak vurgulanan nokta Köpekli Kadın'ın kendi seçimini yapması, anneliği seçmesi, erkeklerle beraber olmayı denemesi gibi eylemlerle kendi cinsel kimliğini oluşturmasıdır. Rosa karakteri de cinsel kimliğini seçme anlamında olmasa da cinsel yaşamını belirlemeyi, kimliğini seçme sürecini yaşar, hayatında denemeler yapar, adımlar atar. Altun'un (2022: 474) dediği gibi “Bu kendi olma/olabilme mücadelesi elbette toplum nezdinde bir başarı yahut insanın kendi evreninde bir barış anlamına gelmez. Bilakis sürekli bir savaşımı gerekli kılar. Rosa çok defa düşer, kaybeder, umutsuzluğa kapılır, güçsüz ve çaresiz hisseder, ancak bu hiçbir zaman tam anlamıyla bir yenilgi olarak adlandırılmaz” ve hatta tüm bunlar her seferinde yeni ve yeniden bir Rosa yaratmasını doğurur.

Bunun hem benzeri hem de tersi niteliğinde bir yaklaşım sergilercesine incelemede bulunan Çevirme (2011: 7), Rosa'nın farklı erkeklerle olan sevgisi ve nefretinin karmaşık yapısını şöyle açıklar: “Bu durumlar; çoğunluğu sinik bir nefreti barındıran fakat grotesk bir yapının sonucu olarak zaman zaman ortaya çıkan sevgi durumlarından başka bir şey değildir. Rosa, bu bağlamda bir bocalama içerisindedir”. Bu sevgi ve nefret belirsizliği sonucunda da Rosa, “kendi iç aleminde, nefretini daha da pekiştirmiş ve topluma karşı ironik-eleştirel tavrını üst perdede yaşar olmuştur” (Çevirme, 2011: 7). Bunu biraz daha ilerleten Çevirme (2011: 7), Rosa'nın sevgiyi ve nefreti tam manasıyla yaşayamaması kaynaklı bir “doyumsuzluk” içinde olduğu ve bunun da “bir yandan Rosa'nın yaşamını düzene sokmasını engellerken, bir yandan da onu grotesk isteklerin ve işlerin peşine düşürecek, erkeklerle karşı oç alma duygusu ve kin beslemesine, bir türlü üstesinden gelemediği sorunların çözümünü cinsellikte aramasına yol” açacağını belirtir ve Somuncuoğlu'na atıfla “hesapsızca girdiği cinsel ilişkiler, onu içinden çıkılması daha zor bir bunalıma sürükler” der. Bu noktada hem Somuncuoğlu'nun tez çalışması hem Çevirme'nin makalesinde Tante Rosa'nın yaşamının başarısızlık temelli olduğu sonucuna varılır. Somuncuoğlu (2002: 41), *Tante Rosa*'yı nitelerken, “yaşamı boyunca bütün girişimlerinden başarısızlıkla çıkan bir kadının öyküsünü anlatır” der ve ekler: “Tante Rosa, yaşamı boyunca hem yaptığı evliliklerde hem de girdiği işlerde başarısız olmuş, hiçbir alanda kendini kanıtlayamamış bir karakterdir”. Ancak, bu çalışma, tam tersi bir yaklaşım geliştirme amacı taşır çünkü Rosa, hem bir büyüme hem bir keşfetme, hem bir başkaldırı, hem de bir

yeniden doğuştur. Rosa'nın ilk ilişkisindeki mutsuzluğu kaynaklı bir travma yaşadığını iddia eden Somuncuoğlu (2002: 46), “erkeklerle karşı içten içe bir öç alma duygusu beslemiş” olduğunu ve “kaynağı cinsel sorunlar olan ‘nevrotik kişilik’ özelliklerinin saptanabildiğini” belirtir. Ancak, bu çalışmada tartışılan bir “öç alma”dan öte bir var oluş çabası olduğudur. Kendi deneyimleri ve kendi tercihleriyle ilerleyen, uyumsuzlaşmayı, canavarlaşmayı göze alan, koşmayı da düşmeyi de kabul eden ve her zaman mutlu olmayı amaç edinen bir kadındır Rosa. Funda Soysal'ın da dediği gibi, yaşadıkları bir başarısızlık gibi görünse de “içindeki prensesin ölmesine izin vermeyen Rosa'ya acımak ve gülmek kadar, hayran olmamak da zordur” (13).

Bu noktada, Rosa'nın da Köpekli Kadın'ın da hem yaşamlarını hem bedenlerini inşası Judith Butler'ın performatiflik kavramıyla da incelenebilir. Özellikle Köpekli Kadın, kadın-erkek ikiliğinin dışında kalmış, cinsiyet tanımlamasının sorgulandığı ve kendi belirlediği doğrultuda bir cinsiyet kimliğini belirleyen bir karakterdir. *Cinsiyet Belası* kitabında, Kristeva'nın anne bedeni incelemesini ve babaerkil yasayı incelemesini eleştiren Butler (2014: 168), Foucault'ya da atıfta bulunarak “baskı mekanizması kültürel olarak çelişkili bir girişimdir; aynı anda hem yasaklayıcı hem üreticidir ve ‘özgürleşme’ sorununu iyice vahimleştirir” tartışmasını ortaya koyar. Buna ek olarak da “[b]abaerkil yasanın zincirlerinden kurtulmuş dişi bedeninin aslında bu yasanın bir diğer cisimleşmesi olduğu ortaya çıkabilir” ve “altüst ediciymiş gibi görünmesine rağmen bu yasanın kendi kendini güçlendirip çoğaltmasına hizmet ediyor olabilir” (Butler 2014: 168) diye devam eder. Drag performansı üzerinden tartışmasını açıklayan Butler (2014: 226), “bedensel imlemin üç olumsal boyutuyla karşı karşıyayız: anatomik cinsiyet, toplumsal cinsiyet kimliği ve toplumsal cinsiyet performansı” diyerek toplumsal cinsiyetin parodileştirilmesini anlatır. Butler'ın cinsiyetin edimler aracılığıyla sabit bir betimlemeden çıkarak kültürel mekanizmaları da sorguladığını söylemesi Köpekli Kadın'ın da Rosa'nın da toplumun belirlediği kadın imgesi dışına çıkarak kendi edimleri ve betimlemeleri aracılığıyla var olmalarını açıklar. Kristeva'nın “abject” tartışmasına da atıfta bulunan Butler (2014: 220), “bedenden atılanı, dışkı olarak boşaltılanı, kelimenin gerçek anlamıyla ‘Öteki’ kılınanı belirtir. Yabancı unsurların dışa atılmasıymış gibi görünür ama aslında bu dışa atma edimi yabancıyı fiilen tesis eder” der. Kristeva'nın “abject” ve Butler'ın performatif kavramı bu çalışmada incelenen iki eserde ortak noktada birleşir niteliktedir. Butler'ın (2014: 224) dediği “[b]u tür edim, bedensel hareket ve icralar genellikle *performatifler*, yani dışavuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen *üretilimlerdir*” noktasına varılır. Rosa, çocuklarını ve kocasını terk ederek, yeni kocalar bularak, iş yeri açarak, genelevde dişi rolüne bürünerek performans sergilerken Köpekli Kadın, fiziksel bir abartı yoluyla, tanımlamaların dışında bir tanımlama yoluyla bir cinsiyet performansı gösterir ve aynı zamanda da anneliği normatif bağlamda değil performatif bağlamda yaşamayı seçer.

Karnavalesk infazlar

Modern İngiliz Romanında Mikhail Bakhtin isimli çalışmasında karnaval ögesini inceleyen Cumhuriyet Yılmaz Madran (2012: 178), “[k]arnavalesk dil anlayışı, resmi dilin ayıp, günah, müstehcen, kaba, gayriahlaki olarak görüp dışladığı ve parçaladığı grotesk bedeni, olmazsa olmaz, ayrılmaz ve bölünemez parçalarıyla bir araya getirmektedir” açıklamasıyla grotesk beden ve karnavalesk dil kavramları üzerinde durur. Soysal’ın kitabında kullandığı dil de bir nevi karnavalesk dile yakındır. Cinselliği tanımlaması ve beden üzerinden anlatılan hayat aşamaları bunun örnekleridir. Soysal’ın romanındaki karnavalesk yapı yalnızca grotesk yaklaşımla değil, hikâyenin açılışındaki “tante rosa at cambazı olamadı” başlıklı ilk bölümünde sirk kavramı ile de kendini gösterir. Karnaval anlayışı daha sonraki genelev tasvirinde de kavranabilir çünkü genelevde kasiyer olan Rosa için, orada çalışan kızlara benzedikten sonra “orospu,” “ahlaksız” ve “namussuz” (70) diye nitelendirilerek suçlanması aslında kimin ne olma hakkını sorgular. Bu sahnede Rosa, “Bu evde de her şey parsellenmiş. Orospuluk, ahlaksızlık, namussuzluk bunu koparıp alanındır, anladı” (70) der. Burada da arzulanma, beğenilme isteğinin de bir yere ait olma isteğinin de uyumlanma sürecine katkısının olmadığı, sosyal varlık olarak gruba ait olma çabasının uyumsuzlukla sonuçlandığı görülür. Rosa, bir nevi genelevden de aforoz edilmiştir. Winterson’ın genelev tasviri Soysal’ın eserine kıyasla daha karnavalesk ve grotesk sahneler barındırır. Fantezilerin, cinayetlerin, işkencelerin mekânı olarak tasvir edilen ve vaizlerin, din adamlarının, toplumun seçkin kesimlerinin bulunduğu, geleneksel ahlaki savunularının tersi niteliğinde birliktelikler yaşadıkları bir mekân olarak anlatılır (102-104). Karısıyla cinsel birlikteliği yalnızca bir çarşaf deliğinden gerçekleştiren ancak kadını çıplak görmeyen Vaiz Scroggs, bir kadın ve bir erkekle birlikte tasvir edilir, o nedenle de genelev, toplumun birçok farklı kesiminin birleştiği ve sınırların kaldırıldığı bir mekân resmidir. Sonrasında Köpekli Kadın, geneleve çağrılır ancak bu orada bir çalışan olmaktan öte belirli ziyaretçileri cezalandırma ve öldürme amaçlıdır. Vaiz Scroggs ve Firebrace bir fantezi yaşayacaklarını zannederken bir anda kendilerini parmak, bacak gibi uzuvlarının kesildiği ve sonunda da kafalarının gövdelerinden ayrıldığı bir anla yüz yüze bulurlar (105).

Köpekli Kadın, kralı öldüren Cromwell, Ireton ve Bradshaw’un asılmalarını tanımlarken “gelen geçen herkes görsün diye Tyborn’daki darağacında ipe çekilmişlerdi” (125) der ve devam eder: “Halk bunları gördükçe pek keyiflendi, kemikli ayaklarının altında tezgahlar kuruldu, elmalar, sıcak çörekler satılmaya başlandı” (126). Bu sahneler de hem Bahtin’in karnavalesk kavramına hem de Foucault’nun cezalandırma tanımlamalarına örnek niteliğindedir. Köpekli Kadın, bu şölen tadında törensel infazı sorgular: “bunca kişinin bunca neşelendiğini görmek felsefi düşüncelere daldırdı beni. En çok da küçük çocuklara şaştım, çürümenin ne olduğunu nereden bilecekler ki?” (126). Cezalandırma yöntemlerinin ve atfedilen önemin değişmesini on sekizinci yüzyıl sonları ve on dokuzuncu yüzyıl bağlamında açıklayan ve tartışan Foucault, ilk cezalandırma biçimlerinin fiziki beden üzerinden olduğunu, işkencenin ve özellikle halkın önünde, görünme ve izlenme temelli umumi alanda idam veya işkence şeklinde olmasının nasıl etkisinin değiştiğini ve bir şenlik, gösteri veya tören havasında geçtiğini anlatır. Temelde iktidarın güç gösterisi olan

bu törensel cezalandırma sisteminde halkın rolü de önemlidir. Foucault (2019: 105) bu durumu “ikircikli” olarak nitelendirerek açıklar: “Seyirci olarak çağrılmıştır: gösterilere, suçun herkesin önünde itiraf edilmesine davetlidir; kazıklar, darağaçları, idam direkleri meydanlarda veya yol kenarlarında kurulmaktadır; işkenceden geçenlerin cesetlerinin, büyük bir olasılıkla suçu işledikleri yer olan noktalarda günlerce bırakıldığı olmaktadır. İnsanların bilmeleri yetmez, gözleriyle görmeleri de gerekir”. Burada halkın rolü yalnızca izlemekten ibaret de değildir, tanıklık etmekle mükelleftirler. Halka yüklenmiş bu rol de elbette farklı bir şekil alacaktır ve bu da halkın cezalandırma sürecine dahil olması ile sonuçlanır. Foucault (2019: 107) bunu, “halk, kendini dehşete düşürmek için düzenlenmiş bir gösteri tarafından cezbedilerek, işte tam bu noktada cezalandırıcı iktidara yönelik reddini ve bazen de isyanını hızlandırabilir” şeklinde açıklar. Bahsedilen red ve isyan, adaletsiz olduğunu düşündükleri bir cezalandırmaya yönelik toplu hareketlerdir. Alkışlamalar, yuhalamalar, karşı çıkmalar, toplu ayaklanmalar gibi tepkilere de yol açar. Foucault’ya (2019: 110) göre “Orada olan ve bakan halk için, hükümdarın en uç iktidarında bile her zaman bir karşı intikamın bahanesi bulunmaktadır”. Cezalandırma töreninin bir anda halk üzerinde tersine dönmesini de Foucault (2019: 110) “işte bu azap çektirme töreninden, şiddetin aniden tersine dönebildiği bu belirsiz bayramdan, hükümdarın iktidarından daha çok bu dayanışmanın güçlenmiş olarak çıkması tehlikesi vardı” diyerek on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıldan örneklemelerde bulunur. Foucault’nun kuramsal okumalar yaptığı cezalandırma biçimlerini örneklercesine, Winterson (2014: 127) da Cromwell’in asılması sahnesini şöyle tanımlar: “Darağacının kurulduğu gün, güneş batarken yeni Kralımızın, bizden olan İkinci Charles’ın adamları gelip cesetleri ipten indirdiler, darağacının altındaki toplu mezara fırlattılar; bu çukur zaten bir sürü iğrenç cesetle dolu olduğundan çok feci kokuyordu. Bu üçünün kafalarını kesip Westminster Abbey’in tepesinde sergilediler. Gelip geçenlerin keyfini epey artıran tiyatro gibi bir şeydi bu”. Bu sahnede hem izleyen hem de tanıklık eden halk tasviri yapılır ki umumi alan ve toplumsal şölen kavramları öyküdeki arka planı pekiştirsin.

Buradaki infaz, umumi cezalandırma gibi uygulamalar, Tante Rosa’nın da aforoz edilmesini çağırıştırır. Her ne kadar topluca bir hareket, izleme söz konusu olmasa da tüm kasaba bunu hem izler hem de tanıklık ederek katkıda bulunur. Rosa’nın evini terk etmesi, yaşadığı yeri terk etmesi bir suç, bir günah olarak görülür ve cezalandırma gereksinimi yaratır. Elbette burada Foucault’nun bahsettiği biçimde bir fiziki beden cezalandırması bulunmamakta ve hatta bir ceza uygulanmamakta ancak düzeni bozacak hareketlerin de görünür kılınması ve bunun da alenen ve topluca yapılması amaçlanmaktadır. Rosa’nın evi terk etmesi şöyle açıklanır: “Bir mektup bıraktı Tante Rosa arkada, üç çocuk bıraktı, biri emzikte, [...] her Pazar sabahı kiliseye giden, her Pazar öğleden sonra koynuna giren kocayı bıraktı [...]. Gitti” (34). Tante Rosa gidip de herkesi bıraktığında köyün kilisesi onu aforoz eder. Toplumun Rosa’yı aforoz etmesiyle onun kendi yolunu seçmesi eş zamanlı gerçekleşir çünkü bu bir yaşama anı, uyanış ve nefes alma anıdır: “Şimdi beklenen bir intihardır, bir uçurumdur, bir düşüştür” der eserde, “Şimdi beklenen bir kocakarının günah dolu bir hayatın sonunda sefilce can vermesidir. Yoksa şimdi beklenen günah çıkaramadan geberen bir günahkarın şen hayatı mıdır? Şim-

di beklenen bir başarı, bir mutluluk mudur?” (35). Burada çift taraflı bir ayrılma ve ayırma durumu söz konusudur. Rosa, kendi kararıyla kocasını, ailesini, büyüdüğü çevreyi, komşularını terk eder, ardında bırakarak değişimi ve gitmeyi seçer. Öte yandan, onun kendi tercihi ile geride bıraktığı toplum, kendi normlarının reddedilişini reddedercesine Rosa’yı aforoz eder. Zaten gitmiş olan bir bireyi aforoz ederek, kendi terk edilmişlik ve vazgeçilmişliklerini kabullenememe tepkisi olarak kendi tepkilerini yaratırlar. Dışlama, atma, çıkarma, cezalandırma eylemi olarak sundukları aforoz etme, aslında Rosa’ya değil, gidenden öte kalana bir atıftır. Kurulan bir düzenden ayrılan için kendi seçiminden öte geride kalmış olan toplumsal düzenin onu çıkartmayı seçtiğini vurgulamak istercesine “aforoz” ederler. Çevirme (2011: 52) de bu kısımla ilgili bu “ironik tutumun altında, derin yapıda, topluma ihtiyacı olmadığı ve istediği zaman kolayca topluma karşı sırtını döneceğinin mesajlarını verir” yorumlamasını yapar. Bu nedenle de Çevirme, romanla ilgili olarak, toplumun değerlerine “çok ince, estetize edilmiş bir alayla başkaldıran, onu yok sayan, toplumun onu ötekileştirmesi ve yadsıması üzerine toplumu kendisine ötekileştiren ve onu yok sayan bir kadının düşünsel anatomisi verilir” der (52).

Ölü beden, aidiyetsizlik ve var oluş

Kristeva’nın iğrençliği tanımlarken değindiği ölüm kavramı da Soysal’ın kitabının sonunda ironi ile sunulur. Kristeva (2018: 16) der ki, “Ceset – Tanrıyı hesaba katmadan ve bilimin dışında düşünüldüğünde – iğrençliğin zirvesidir. Ceset, yaşamı yağmalayan ölümdür. İğrenç. Tıpkı ayrılmadığımız, kendimizi koruyamadığımız bir nesne gibi dışarı atılır. Hayali tuhafık ile gerçek tehlike bizi çağırır ve eninde sonunda bizi yutmaya başarır”. Rosa’nın ölü bedeni de dışarı atılan bir nesneye dönüşür ve kitabın son hikâyesi olan “the end Tante Rosa” bölümünde, öldüğünde bile aidiyet karmaşasının ortasında kalan Rosa anlatılır. Sahipsizliği belgelenemediği ve bu belgelenmeye çalışılırken aslında hala boşanmadığı için son kocası Mathes’in aidiyetinde olduğuna kanaat getirilmesi sebebiyle tabutun ve masraflarının bu kişiye iletilmesi hususu doğar. Muhatap bulamayan yetkililer daha sonra çeşitli makamlara ölüyü iletmeye çalışırken çinko tabut, tahta tabut, süslü tabut karmaşası çıkar. Kimsenin masrafları karşılamaması sebebiyle sonunda Rosa, “ilgililerin huzurunda” yakılır ve “külleri bir vazo içinde, birinci derece ilgili Mathes’e” verilir (103). Burada cesedin bedensel ve fiziksel iğrençliği söz konusu değildir ancak ölümden sonraki süreç iğrenç tanımını karşılar. Bedenin hiçbir yere veya kuruma sığamaması hem Rosa’nın bedeninin aidiyetsiz özgürlüğünü hem kimliksiz varlığını hem kendisini dışlamasını hem de dışlanışını anlatır.

Norbert Elias (2001), *Ölümün Yalnızlığı (Loneliness of the Dying)* kitabında, ölümü toplumsal bir olgu olarak ele alır ve ölümlle ilgili algının ve algılanışın, toplumsal yapı ve kültürle ilişkisine değinir. Elias (2001: 3), ölüme olan yaklaşımın Antik Roma gladyatör dövüşleri veya meydanlardaki idam sahnelerinden alınan keyiften günümüzde acıyı paylaşmaya doğru yöneldiğini anlatırken “Ölüm yaşayanın sorunudur. Ölülerin bir sorunu yoktur. Dünya üzerinde yaşayan tüm canlılar arasında ölümü dert eden yalnız insanlardır” der. Yüzyıllar boyunca toplumların ölüme yaklaşımını inceleyen Elias (2001: 23), “daha önce hiçbir zaman insan

cesedinin ölüm döşeginden mezara bu kadar kokusuz ve teknik açıdan mükemmel şekilde taşınmadığını belirterek ölümün toplumsal hayattan uzaklaştırıldığını açıklar. Rosa'nın ölü mü de kendi için sorun olmaktan öte cesedinin ne olacağı konusunda yaşayanların derdi olur ve ölü bedeninin sosyal hayattan uzaklaştırılma çabası kamusal bir soruna dönüşür. Ancak, kamusal bir uzlaşmazlık noktasına gelen ceset aslında Rosa'nın aidiyetsiz ve yalnız bedenine gönderme olarak okunabileceği gibi yaşarken olduğu gibi öldüğünde de bedeninin muhalif beden tanımlamasına uyduğu da söylenebilir. Ölmek sürecinin ölen tarafından bilinmemesi üzerine Rosa şunu düşünür: “Bilemezsin evet bilemezsin. Her şeyi bilmediğin gibi öldüğünü de. Onu başkaları, seni gömenler, senin için yas tutanlar bilir ve unutmaz” (91). Devamında ise kendini var etme sürecini şöyle anlatır: “Ben unutmam ama, Tante Rosa'nın öldüğünü bir ben unutmam. Onu o dehlizden ben soktum çünkü. O Rosa ki her dehlize sokulabilir. O Rosa ki istenirse yaşar ve ölür. O Rosa ki şu şartlarda da bu şartlarda da yaşar. O Rosa ki acıklı da gülünç de olabilir. O Rosa ki ne bir nokta ne de virgüldür. O Rosa ki başkası tarafından verilmiş bir ad, başkası tarafından çektirilmiş acılardır. O Rosa ki beceriksizliklerde ısrardır” (91).

Kristeva (2018: 31), modern edebiyatın açılımını Dostoyevski, Proust, Kafka gibi yazarlara atıflarla yaparak der ki: “*her türlü anlamın ve insanlığın, bir yangının alevleriyle tutuşup yanarak yok olup yitişi* ile tam da bu intihar anında Ötekisini ve nesnelere yitirmiş olduğundan vaat edilen toprakla ahenginin zirvesine erişen bir ben'in esrimesi arasında gidip gelir”. Kristeva'nın intihar ile ahenk bağlantısı hem Rosa için hem Köpekli Kadın karakteri için geçerli olmaktadır. Cromwell, Ireton ve Bradshaw'un festivalvârî bir kutlama içinde idam edilmesi sahnesinde bir çingenenin herkesin falına bakması ancak Köpekli Kadın'ın avucuna bakınca başını diğer yana çevirmesi üzerine “Tasalanmadım; bu çiçek bozuğu dünyada kendi kaderimi kendim çizebilirdim” (126) demesi Tante Rosa'nın da kendi kaderini çizmesiyle aynı özellikleri taşır. “Tante Rosa'nın yolculuğu” bölümünde yeni bir Rosa'dan bahsedilerek “karşısında yeni bir Rosa gördü, doğumun bittiğini anladı. Bu genç, bu giysileri eskimemiş, pabuçlarının topukları aşınmamış, bu yeni doğmuş, bu sayfaları karalanmamış, bu cilası dökülmemiş Rosa'yı doğurduğunu gördü sonunda” (96). Rosa'nın da Köpekli Kadın'ın da kendilerini öldürerek doğurdukları, edimleriyle var ettikleri, itaatkâr değil ancak muhalif bedenleriyle kimlik kazandıkları gözlenir.

Sonuç

Bu çalışma, Sevgi Soysal ve Jeanette Winterson'ın eserlerinde Kristeva'nın iğrenç (*abject*) kavramının kadın karakterin bedensel ve bireysel var oluşunun tanımlaması olarak nasıl kullanıldığını ve Bahtin'in grotesk kavramının da biçim olarak uygulanarak hikâyelerin oluşma sürecini tartışır. Her iki yazın örneğine ve kadın bedenine yaklaşımlarına eleştirel bir bakışla, dışlanma ve abartılı bir iğrençleştirme aracılığı ile “aforoz” edilen canavarlaşan kadının nasıl kendi var oluşunu seçtiği, kendini tanımladığı ve ironik biçimde uyumsuzluk içinde kendi uyumunu yarattığı gözlenir. Çalışmada, Rosa'nın da Köpekli Kadın'ın da kendi cinsel ve/veya toplumsal kimliklerini, tercihleri doğrultusunda kendileri karar vererek oluşturdukları sonucuna varılır. Rosa, kırılan camı memesi ile kapattığı anda hem cinsel bir teşhir

olarak bedenini sergiler hem dışarıdan gelen saldırıyı kendi bedeniyle ötelemiş olur. Bu noktada da Kristeva'nın “‘ben’ onların arzusunun göstergesi olan bu öğeyi istemem” açıklaması ile örtüşür özelliğindedir. Diğer yandan, Köpekli Kadın'ın yüzünde pireler gezecek şekilde mağaralar olması, bir fil kadar devasa olması, cinsel birlikteliği hissedemeyecek kadar kocaman bir bedene sahip olması yine Kristeva'nın “*kendimden* tiksinirim” süreci ile tanımlanabilir. Aynı zamanda Bahtin'in bahsettiği toplumdaki çürümüşlüğü “şişirilmiş imgede” gösterilme durumu da iki ana karakter aracılığıyla verilir. Diğerlerinden yabancılaşan, toplumdan dışlanan, “aforoze edilen”, canavarlaştırılan kadın, yok sayılmadan var olmaya geçişe kendisi karar vermektedir. Bu aşamada da geleneksel tanımlamalara karşı çıkma sürecini bunları yıkarak, onlarla oynayarak, abartarak, absürtleştirerek, kendi de ucubeleşerek ve canavarlaşarak, gerçekleştirir. Sonuçta da, toplumun ötekileştirdiği ve dışladığı iki karakter olan Rosa ve Köpekli Kadın'ın, dışlanmışlıktan çıkararak dışlayan olmayı seçtikleri ve bunu alaycı ve oyunbaz şekilde yaptıkları görülür. Her iki eserde de alaycı tonun yarattığı keskin bir eleştiri niteliğinde tekilliğe muğlak bir çoğulculukla yanıt verilmektedir.

Notlar

- 1 Çalışma boyunca Türkçeye çevrilmemiş eserlerden yapılan alıntıların çevirileri aksi belirtilmedikçe tarafıma aittir.

Research and Publication Ethics Statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from the volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Contribution rates of authors to the article: The authors in this article contributed to the 100% level of preparation of the study, data collection, and interpretation of the results and writing of the article.

Yazarların makaleye katkı oranları: Bu makaledeki yazarlar %100 düzeyinde çalışmanın hazırlanması, veri toplanması, sonuçların yorumlanması ve makalenin yazılması aşamalarına katkı sağlamıştır.

Ethics committee approval: The present study does not require any ethics committee approval.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Financial support: The study received no financial support from any institution or project.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Conflict of Interest: The author declares no conflict of interest.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Altun, S.S. (2022). Sevgi Soysal yapıtlarında kadınlık durumları. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA)*, 25, 463-499.
- Bahtin, M. (2001). *Karnavaldan romana: Edebiyat teorisinden dil felsefesine seçme yazılar* (C. Soydemir. Çev.) Ayrıntı.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası* (Ç. Özbek. Çev.) Ayrıntı.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi* (B. Ertür. Çev.) Metis.
- Creed, B. (1993). *The monstrous feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Çevirme, E.A. (2011). Sevgi Soysal'dan sıradışı bir kadın portresi: Tante Rosa. *Roman Kahramanları*, 6, 47-54.
- Elias, N. (2001). *The loneliness of dying* (E. Jephcott. Çev.) Continuum.
- Ergülen, H. (2021). Sevgi Duygu. *Papirüs: Sevgi Soysal...Tante Rosa...Bir yalnızlık senfonisi*. 34, 5-8.
- Erkan, M. (2010). Jeanette Winterson: *Vişnenin cinsiyeti* 'Bir postmodern gerçeklik yitimi anlatısı'. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 1-10.
- Foucault, M. (2019). *Hapishanenin doğuşu: Gözetim altında tutmak ve cezalandırmak* (M. A. Kılıçbay. Çev.) İmge.
- Grosz, E. (2020). *Uçucu bedenler: Bedensel bir feminizme doğru* (K. Güler. Çev.) NotaBene.
- Işık, E. (1998). *Beden ve toplum kuramı: Öznenin sosyolojisinden bedenin sosyolojisine*. Bağlam.
- Kintzele, P. (2010). Gender in Winterson's *sexing the cherry*. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 12(3), 1-11. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1544>.
- Kristeva, J. (2018). *Korkunun güçleri: İğrençlik üzerine deneme* (N. Tural. Çev.) Ayrıntı.
- Madran, C.Y. (2012). *Modern İngiliz romanında Mikhail Bakhtin*. Gündoğan.
- Oruç, O. (2020). Tante Rosa: İsyandan varoluşa bir kadının hikâyesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 183-190.
- Sennett, R. (2014). *Ten ve taş: Batı uygarlığında beden ve şehir* (T. Birkan. Çev.) Metis.
- Somuncuoğlu, G. (2002). *Sevgi Soysal'ın yapıtlarında kadın kimliği* (Tutkulu perçem, Tante Rosa, Yürümek [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Bilkent Üniversitesi.
- Soysal, S. (2018). *Tante Rosa*. İletişim.
- Şensoy, A. ve Ayan, M. (2022). An ecocentric reconsideration of Bakhtin's grotesque realism in *sexing the cherry*. *Turkish Academic Research Review*, 7(3), 861-888. doi: 10.30622/tarr.1118701.
- Turner, B. S. (2008). *The body and society: Explorations in social theory*. Third Edition. Sage.
- Winterson, J. (2014). *Vişnenin cinsiyeti* (P. Kür. Çev.) Sel.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).