

## SEVGİ SOYSAL'IN TUTKULU PERÇEM ESERİNDE BEDEN, TOPLUMSAL CİNSİYET VE KİMLİĞİN ALT ÜST EDİLMESİ

### BODY, GENDER AND SUBVERSION OF IDENTITY IN SEVGİ SOYSAL'S TUTKULU PERÇEM



Elif CENGİZ

Sorumlu Yazar/Corresponding  
Author:

Doktora Öğrencisi, Eskişehir  
Osmangazi Üniversitesi, Türk  
Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı,  
Eskişehir, Türkiye; Türk Dili ve  
Edebiyatı Öğretmeni, Şanlıurfa,  
Türkiye

ORCID: 0000-0002-0239-0781

E-mail: elifcengiz96@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 25.08.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 19.11.2025

Kaynak Gösterim / Citation:  
Cengiz, Elif (2025). "Sevgi  
Soysal'ın Tutkulu Perçem  
Eserinde Beden, Toplumsal  
Cinsiyet ve Kimliğin Alt Üst  
Edilmesi", Yeni Türk Edebiyatı  
Araştırmaları. 17/34, 451-472.  
<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.610>

Öz

Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem* (1962) adlı eseri kadın anlatıcıların merkezde olduğu, kadınlık hakkında çeşitli deneyimlerin anlatıldığı bir öykü kitabıdır. Kurgusunda toplumsal cinsiyet, beden ve mekân gibi unsurları öne çıkaran bu öyküler, karakterlerin kimlik performansları bağlamında akışkan ve değişkendir. Öykülerde, mekân ve beden kurguları üzerinden kadın karakterlerin toplumsal cinsiyet kimlikleri alt üst edilir. "Alt üst etme" kavramı, Judith Butler'in kuramında toplumsal cinsiyetin bilinçli bir parodisinin yapılabileceğini ifade etmek için; toplumsal cinsiyetin istikrarsız ve kendi içinde tutarsız bir kimlik kategorisi olduğunu vurgulamak için kullanılır. *Tutkulu Perçem* de içeriğinde toplumsal cinsiyet kimliğinin istikrarsızlığını ortaya çıkaran öyküler barındırır. Özellikle "Tutkulu Perçem", "Kalabalıklarda", "On Bir Ayın Birisinde...", "Düşmanlığı Olan...", "Diyeekten Bizi...", ve "Üç Portakalın Aşkı" adlı öyküler beden formlarının bozulması, beden sınırlarının bulanıklaşması ve toplumsal cinsiyet normlarının ihlal edilmesi bağlamında dikkat çekicidir. Sınır aşımı ve ihlaller, öykülerde iğrenç (abject) ve grotesk imgeleri kurar. Eril tahakküm unsurları da göz önünde bulundurularak yapılan analizde kadın karakterlerin özel hayatlarında baskı uygulayan veya bedenlerine tacizde bulunan erkek figürlerle çatışma halinde olduğu görülür. Öykülerde grotesk imge, bu erkek figürlerini ve tahakküm düzenini ortaya çıkarmak ve dönüştürmek için kullanılırken; iğrenç (abject) ise kadın karakterin kendisi için ve kendini keşfederken gerçekleştirdiği yıkıcı eylemler için kullanılır. Bu çalışma, *Tutkulu Perçem*'de toplumsal cinsiyet kimliği ve bu kimliğin alt üst edilme biçimlerini Judith Butler'in söz konusu kavramını merkeze alarak Mihail Bahtin ve Julia Kristeva'nın kuramlarıyla inceler. Bunun yanı sıra öykülerde ortaya çıkan alt üst etme biçimlerinin yıkıcı etkisini, edebiyatın olanakları bağlamında tartışmaya açar.

**Anahtar Kelimeler:** *Tutkulu Perçem*, toplumsal cinsiyet, alt üst etme, grotesk, iğrenç.

### Abstract

Sevgi Soysal's *Tutkulu Perçem* (1962) is a collection of short stories centered on female narrators, recounting various experiences of womanhood. These stories, which highlight elements such as gender, body, and space in their structure, are fluid and changeable in the context of the characters' identity performances. In the stories, the gender identities of female characters are subverted through the construction of space and body. The concept of "subversion" is used in Judith Butler's theory to express that a conscious parody of gender can be made; to emphasize that gender is an unstable and internally inconsistent category of identity. *Tutkulu Perçem* also contains stories that reveal the instability of gender identity. In particular, the stories "Tutkulu Perçem", "Kalabalıklarda", "On Bir Ayın Birisinde...", "Düşmanlığı Olan...", "Diyeekten Bizi..." and "Üç Portakalın Aşkı" are noteworthy in the context of the distortion of body forms, the blurring of body boundaries, and the violation of gender norms. Transgression and violations create abject and grotesque imagery in the stories. Analysis that also considers elements of male domination reveals that female characters are in conflict with male figures who exert pressure on their private lives or harass their bodies. In the stories, the grotesque image is used to reveal and transform these male figures and the system of domination, while the abject is used for the destructive actions that the female character carries out for herself and while discovering herself. This study examines gender identity and the ways in which this identity is subverted in *Tutkulu Perçem*, focusing on Judith Butler's concept and drawing on the theories of Mihail Bahtin and Julia Kristeva. It also discusses the destructive impact of the forms of subversion that emerge in the stories within the context of the possibilities of literature.

**Keywords:** *Tutkulu Perçem*, gender, subversion, grotesk, abject.

## Extended Summary

Sevgi Soysal's first book, *Tutkulu Perçem* (1962), consists of fourteen short stories centered on female characters. These stories, which highlight elements such as gender, body, and space in their plots, are fluid and changeable in the context of the characters identity performances. In the six stories examined, the gender identities of female characters undergo subversion through the construction of space and body. This study aims to explain the images of the body and gender in *Tutkulu Perçem* and examine the ways in which they are subverted. The concept of "subversion" forms the basis of the study from a Butlerian perspective. This concept reflects the idea that gender is an illusion and that it can be consciously parodied, in addition to being doomed to failure. The subversion of identity in the stories of *Tutkulu Perçem* is manifested through abject and grotesque body images. The first of these texts is the story "Tutkulu Perçem" which shares the same title as the work. In the story, the desired female identity is abstractly depicted as desires in her bangs, thereby making these desires visible. This female character goes out to walk the streets of the city and complains that no one sees her. This story discusses the possibilities of exhibiting the desires of the female body in a public space such as the city center. The female character's exclusion due to her bodily desires and her climb to the top of the city is examined through Kristeva's concept of the abject.

There are various common themes in the stories related to the female narrators. These include anger towards men, walking in the city, climbing hills, feelings of oppression/heaviness, oppressive male figures, revenge against these figures, and murder. These common themes allow for an examination of the images in the text in terms of gender, body, and identity theories. The second story examined is titled "Kalabalıklarda" and is a continuation of the first story. It tells the story of a female character walking around the city, climbing to the top of a hill, and observing houses from there. The ways in which she defines other people's houses and her own house reflect the other/self dichotomy established with the help of disgust. In this story, the relationship between spaces and gender is examined in the context of subversion. In the story "On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim" there is also a female character who walks outside and is lost in thought. Through this woman, institutions such as marriage and the home, which signify gender roles, are described. The female character's behavior, which disturbs the social order, is examined in the context of Kristeva's concept of the abject.

The female characters in *Tutkulu Perçem* stand out for the way they display their bodies and attempt to disrupt male body forms. The similarity between body and gender images in the six stories examined is generally in the context of subversion. The subversive subversion of female characters in the public sphere, based on their bodies and identities, is generally described as repulsive.

The stories "Tutkulu Perçem," "Kalabalıklarda," and "On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim" reflect these subversive subversion. In addition, in the stories titled "Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte", "Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısında Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda" and "Üç Portakalın Aşkı", male bodies are subverted in order to take revenge on an oppressive male figure. Since these three stories involve the crushing, dismemberment, pulverization, or animalization of male bodies, they have been examined in the context of Bahtin's concepts of carnival and grotesque.

The story "Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte" tells of a girl eating dinner with her family. During the meal, the father's oppressive behavior is reflected in the girl's mind. For example, the girl, who explains her hatred for her father during the meal with the disgust she felt when she first kissed him, considers her father's breath to be 'animal breath'. She generalizes her hatred for her father to all men and glorifies war, rejoicing when the war news on the radio silences her father. The expression 'animal breath' and the oppressive voice at the table being described as 'barking' are indicative of the subversive transformations in the story. In the story "Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısında Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda" the theme of disgust from the previous text continues and is narrated in human form. The narrator transforms the house the man brought her to into absurd shapes, 'beautifying' it. This beautification evokes a carnival setting. At the end of the story, the murder of the man creates a grotesque image in the context of body parts scattered around and the glorification of flowing blood. The murder in this story and in "Üç Portakalın Aşkı" reflects the narrator's revenge against men, who has been angry with them since the first texts. At the same time, the women characters enjoyment of these murders reflects disgust. Thus, bodies, spaces, and gender-focused identities undergo subversion. The study examines the stories in terms of grotesque, abject and subversion concepts, and discusses the reversal of gender in Butler in the context of the possibilities of literary text.

## GİRİŞ

1960'lı yıllarda eser vermeye başlayan Sevgi Soysal, modern Türk edebiyatının önemli isimlerinden biridir. Roman, öykü, anı, deneme ve radyo oyunu gibi çeşitli türlerde metinler kaleme alır. Eserlerinde kadın karakterler yaratmaya ve kadınlık hallerini işlemeye önem veren yazar, Türkiye'nin toplumsal sorunlarına da ışık tutar. Soysal'ın ilk kitabı olan *Tutkulu Perçem* (1962) Dost, Yelken, Yeditepe ve Ataç gibi dönemin önemli yayın organlarında yayımlanan öykülerin bir seçkisidir. Eser, imgesel ve yoğun anlatıma sahip on dört öyküden oluşur ve bu öykülerde dil ayrı bir öneme sahiptir. Veysel Öztürk öykülerde, kadınlığın anlatılma çabasına ve anlatıcının "kadın dili" kullanmasına dikkat çekerken (57); Sema Kaygusuz, eserin genelinde anlatmaktan çok söylemeye dayalı bir dil tercih edildiğini belirtir. Kaygusuz, Soysal'ın üslubunu; "*başına buyruk şiirsel*

*dilini öykünün kabına sığdıramazdı*" şeklinde ifade eder (10). *Tutkulu Perçem*'de yazarın kendine özgü bir anlatım sergilediği ve imgeli bir dil kullandığı açıktır. Hikâye anlatma kaygısının güdülmediği; şiirsel dil, rüya, sanrı, uykuyla uyanıklık hallerinin sıklıkla kullanıldığı metinlerde grotesk, iğrenç ve alt üst etme gibi anlatım biçimlerine de başvurulur. Bu üslup ve anlatım, bedensel anlamda farklılaşan ve benliği parçalanan karakterlerin "derdini" ifade edebilmek için yazarın bilinçli olarak tercih ettiği yöntemlerdir.

*Tutkulu Perçem*'de toplumsal cinsiyet kimliğinin nasıl alt üst edildiğine odaklanan bu makale, toplumsal cinsiyet normlarının ihlal edildiği ve bedensel dönüşümlerin gerçekleştiği öyküleri incelemeye açar. Gerek şiirsel dil ve örtük anlatımın yoğunluğu gerekse olay örgüsünün arka plana atılması ve deneySELLİĞE önem verilmesi, kitaptaki metinlerin türsel kategorileri aştığını gösterir. Bu nedenle olay örgüsünün takip edilebildiği, kadın cinselliğine dayalı imgelerin izlenebildiği ve toplumsal cinsiyet kimliğinin bedenler üzerinden işlendiği altı metin çalışmanın evrenini oluşturur. "Tutkulu Perçem", "Kalabalıklarda", "On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim" öyküleri, cinsiyetin mekânla ve ataerkil denetleme mekanizmalarıyla kurulan ilişkisini beden imgesine yansıtması bakımından seçilmiştir. "Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte", "Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısına Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda" ve "Üç Portakalın Aşkı" adlı öyküler ise eril tahakkümün uygulayıcısı olan erkek figürlere duyulan öfkenin yıkıcı ve dönüştürücü gücünü açığa çıkarması bakımından seçilmiştir. Seçilen metinlerde mekânlar, grotesk ve iğrenç bedenler, toplumsal cinsiyet kimliğinin alt üst edilmesini göstermesi yönünden incelenir. Bu bağlamda metin analizine geçmeden önce, alt üst etme kavramını açıklamak; iğrenç ve grotesk beden tanımlarına yer vermek gerekir.

Yapısalcılık sonrası düşünürler arasında yer alan Judith Butler; Michel Foucault, Jacques Derrida, Hannah Arendt, Sigmund Freud ve Jacques Lacan gibi isimlerden etkilenir. 1988'de yayımladığı *Performative Acts and Gender Constitution* makalesi başta olmak üzere, eserleriyle toplumsal cinsiyet çalışmalarına yeni açılımlar getirir. 1990'da yayımlanan, orijinal adı *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* olan *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Alt Üst Edilmesi* adlı eser, bedeni merkeze almasıyla ve "performativite" kavramıyla dikkat çeker. "Toplumsal cinsiyetli bedenin performatif olması demek, gerçekliğini teşkil eden çeşitli edimlerden ayrı bir ontolojik statüsü olmaması demektir" (224). Butler'a göre, toplumsal cinsiyet kimliği herhangi bir "töz" barındırmaz aksine tekrar eden edimlerden oluşur. Butler, *Cinsiyet Belası*'nın "Altüst Edici Bedensel Eylemler" bölümünde Kristeva, Foucault ve Monique Wittig'in beden ve toplumsal cinsiyet hakkındaki görüşlerine yer verir. Bunun yanı sıra bölüm sonunda örnek verdiği *drag* performansı (Butler 225) üzerinden toplumsal cinsiyet kimliğinin kurgusal yapısına ve parodinin bu kimliği alt üst ediş biçimlerine odaklanır. Bu iki durum *Tutkulu Perçem*'de kimliğin alt üst edilmesini açıklamak için önemli veriler sağlar.

Judith Butler, *Cinsiyet Belası*'nda kendi toplumsal cinsiyet fikrini açıklarken töz metafiziğine, beden ve performans kavramlarına önemli bir yer ayırır. Özellikle *drag* performansı üzerinden bedensel imlemin üç boyutlu yapısına dikkat çeker. Bunlar anatomik cinsiyet, toplumsal cinsiyet kimliği ve toplumsal cinsiyet performansıdır. *Drag* kültürü, toplumsal cinsiyet performansı kategorisine girer ve bu performans, aynı zamanda toplumsal cinsiyet kimliğinin parodisidir. Butler, bu parodide bir *orijinal bulunmayışının* altını çizer. Performansta asıl önemli olan orijinal kavramının parodisinin yapılmasıdır. Bu parodi "*toplumsal cinsiyetin kendini benzettiği orijinal kimliğin, aslında kökeni olmayan bir taklit olduğunu ortaya koyar*" (227). Toplumsal cinsiyet belli iktidar mekanizmaları tarafından tek seferde atanmış ve bitmiş değil, performans aracılığıyla her an yeniden oluşan, değişen ve dönüşen bir kimliktir. "*Daha kesin söylemek gerekirse, taklitmiş gibi yapan bir üretimdir. Bu daimi yer değiştirme kimlikleri akışkan kılar, yeniden imlenmeye, bağlamsallaştırılmaya belli bir ölçüde açık tutar*" (227). Butler, bu tanımlamayla iktidar söylemini reddetmiş olmaz. Tam tersine *toplumsal cinsiyetli* olma emrinin yasanın içinden geldiğini ancak bu yasanın önünde sonunda kendini imha eden bir dinamiği olduğuna dikkat çeker. Eğer bir özne mevcutsa toplumsal cinsiyet kimliğinin başarısızlığa uğraması kaçınılmazdır. Bu nedenle orijinal ve içsel bir toplumsal cinsiyet tamamen yanılsamadır (227). Fakat toplumsal cinsiyet parodisi tek başına alt üst edici bir eylem değildir. Çünkü "*parodik yerinden etme, parodik kahkaha, altüst edici karmaşaların gelişebileceği bir bağlama ve alımlamaya bağlıdır*" (Butler 228). Bu makalede inceleme konusu olan öyküler, Butler'ın bahsettiği karmaşaların gelişebileceği bağlam olarak düşünülecektir. Aynı zamanda "*hangi bağlamda hangi performans iç-dış ayrımını tersyüz edip bizi toplumsal cinsiyet kimliğine ve cinselliğe dair psikolojik önvarsayımları köklü bir biçimde yeniden düşünmeye zorlayabilir?*" (Butler 228) sorusuna, yazının bağlamında yanıt aranacak; beden imgeleriyle alt üst edişin yazıda nasıl sağlandığı ortaya koyulacaktır. Judith Butler'ın cinsiyet, beden ve kimliğe dair görüşlerini bu çalışma bağlamında tamamlayan Mihail Bahtin ve Julia Kristeva'nın beden teorilerinden de faydalanılacaktır.

### Mihail Bahtin ve Julia Kristeva'da Beden: Grotesk ve İğrenç

*Tutkulu Perçem*'de grotesk ve iğrenç, insan bedenini sergilemede kullanılan iki temel anlatım biçimidir. Öykülerdeki toplumsal cinsiyet dinamikleriyle birlikte düşünüldüğünde kadın ve erkek bedenlerin grotesk ve iğrenç formlara bürünmesi, yazıda alt üst etme olanaklarını gösterir. Bu nedenle metin analizine geçmeden önce grotesk ve iğrenç kavramlarına odaklanmak gerekir. Grotesk, Mihail Bahtin'in 16. yüzyılda yaşamış Fransız yazar ve düşünür François Rabelais'in eserlerini incelerken faydalandığı bir kavramdır. *Rabelais ve Dünyası* adlı yapıtta, yazarın yeterince iyi incelenmediğini belirten Bahtin, Rabelais romanlarının doğru anlaşılmasının halk mizah kültürü için anahtar niteliğinde olduğuna dikkat çeker. Bu nedenle Ortaçağ ve Rönesans dönemlerindeki halkın yaşayış biçimini ve gülme unsurunu ön plana çıkaran karnavala odaklanır.

Bahtin, karnaval kültürü ile dini-toplumsal yapılar arasındaki zıtlığı şöyle anlatır:

Mizah biçimlerinin ve tezahürlerinin uçsuz bucaksız dünyası, ortaçağ kilise ve feodal kültürünün resmi ve ciddi tonuna karşı durmuştur. Halkın karnaval şenlikleri, komik ayinler ve kültürler, palyaçolarla soytarılar, devlerle cüceler, hokkabazlar, engin ve çok katmanlı parodi edebiyatı, bütün bu biçimler, büyük çeşitlilikleri bir yana, ortak bir tarza sahiptirler: Bunlar, halkın karnaval mizah kültürüne aittirler (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 30).

Halkın gülmeye dayalı kültürü; ritüel gösterileri, komik özlü terkipler, çeşitli edepsiz türler olarak çeşitlenir. Bunlar, kilise ve feodal yapıya dayalı siyasi törenlerden keskin biçimde ayrılır. Karnaval, başka bir dünyanın ifade biçimi, resmîyetin dışında ikinci bir hayat olarak tanımlanır (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 31-32). Bir gösteri olmaktan ziyade içinde yaşanan ve tüm insanları kucaklayan bir dünyadır. Karnaval zamanında sadece onun yasaları hâkimdir (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 33). Karnavalın tanımı ise şöyle yapılır:

Her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, müstehcenlik, aşağılama, kabalıkla ihlali, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincinin mekânıdır karnaval meydanı (Bahtin, Karnavalın Romana 24).

*Karnavalın Romana* eserinin Türkçe çevirisi için yazdığı ön sözde karnavalın toplumsal bir yapı olduğuna dikkat çeken Sibel Irzık, edebiyatta karnavalın "grotesk gerçekçilik" olarak karşılık bulduğunu belirtir: "*Dil dışı bir gerçeklik olan beden, grotesk imge yoluyla anlam birimine dönüştürülür*" (Bahtin, Karnavalın Romana 24). Grotesk gerçekçilik, ortaçağda halkın mizah kültürüyle ve bunların yarattığı imgeler sistemiyle ortaya çıkar ve Rönesans edebiyatıyla zirveye ulaşır. Groteskin terim olarak ilk kullanımı ise 15. yüzyılda bilinmeyen bir Roma süslemesi için olur (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 59). Grotesk, romantizm akımının ortaya çıkması ile değişir ve anlamı köklü bir dönüşüme uğrar. Yeni grotesk, karnaval unsurlarını barındırmaya devam etse de Ortaçağ'ın halk şenliğini ifade eden karnaval kavramından oldukça farklılaşır; öznel ve bireyselci bir dünya görüşünün ifadesi haline gelir (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 64-65).

Halk kültürüyle bağları zayıflayan groteskin edebi bir tür hâline gelmesi de belli aşamalardan geçerek gerçekleşir. Bahtin'e göre grotesk unsurlar, karnaval unsurları ile birleşerek imgeleşir. 17. ve 18. yüzyıllarda kaleme alınan edebi eserlerde grotesk-karnaval unsurun bazı ortak özellikleri bulunur:

Yaratıcı özgürlüğü takdis etmek, farklı unsurların kombinasyonlarına ve uzlaşmalarına izin vermek, dünyaya ait hâkim olan bakış açısının konvansiyonlardan ve sabitleşmiş hakikatlerden, klişelerden, yavanlıklardan ve evrensel olarak kabul gören şeylerden özgürleşmesini sağlamak (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 62).

Bu ortak özellikler, alt üst edici bakışın edebi eserde ortaya çıkışını yansıtır.

Grotesk imgenin sabitleşmiş gerçeklerden uzaklaşıp yaratıcı olasılıkları yücelten yapısı, toplumsal cinsiyet kimliklerinin çeşitlenmesi bağlamında gerçekleştirilen analitik okumalara da yardımcı olur. Grotesk beden ise, karnaval ruhunu oluşturan temellerin insan bedeni üzerinden gösterildiği bir başka yöntemdir. Bahtin, grotesk bedeni şöyle tanımlar: "*Grotesk beden dünyanın geri kalanından ayrılmaz. O, ucu kapanmış, tamamlanmış bir birim değildir; o, henüz bitmemiş bir şeydir, kendine büyük gelir, kendi sınırlarını ihlal eder*" (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 53). Bu tanımlama, Butler'da performatif toplumsal cinsiyet kimliğinin değişim-dönüşüm odaklı yapısına benzer bir tarif oluşturur. İki yazarın da beden imgesinin gösterdiği değişimlere yıkıcı bir anlam yüklediği görülür. Judith Butler cinsiyet odaklı yaklaşımıyla bu yıkıcılığı, edimlere dayanan alt üst etme olarak tanımlarken; Mihail Bahtin, edebiyat odağında aşırılık ve sınır ihlalleriyle bir tepetaklak etme olarak tanımlar. İkisinin de yararlandığı kavramlar arasında, yıkıcılığa en çok hizmet eden parodi ve gülmenin (Butler'da kahkaha) bulunması yazarları birlikte yorumlamaya kapı aralar. *Tutkulu Perçem*'de en çok tekrar eden izleklerden biri olan yıkıcılık, Butler ve Bahtin'in kuramlarındaki tanımlarla örtüşür.

Fransız Ekolünün önemli isimlerinden biri olan Julia Kristeva, dilbilim ve psikanaliz konularında uzmanlaşmış bir felsefecidir. Eserlerinde Jacques Lacan'dan etkilendiği, onun çalışmalarını ilerlettiği görülen Kristeva "simgesel" düzenin karşısına "imgesel" yerine, "semiyotik" kavramını çıkarır (Eagleton 216). Lacan'ın kuramında çocuğun toplumsal/dilsel anlamda özne olması için dâhil olması gereken simgesel alanın karşısında, anne ile beden bütünlüğü algısının korunduğu, çocuğun henüz kendini anneden ayırtmadığı imgesel alan vardır. Simgesel alana geçişte imgesel tamamıyla bastırılır ve özne, bu bastırma/yabancılaşma ediminden doğar (Tura 115; Fink 99). Lacan'da toplumsal alana giriş, dil öncesi dönemin tüm izlerinin silinmesiyle gerçekleşirken Kristeva bu izlerin tamamen silinmediğini savunur (Karaca 442). Bu nedenle Kristeva'nın çalışmalarında asıl önemli olan ve Lacan'dan ayrılan nokta; bireyin dil öncesi dönemden taşıdığı dürtüleri ve arzularını ifade eden semiyotik kavramıdır. "*Kristeva 'semiyotik' kelimesi ile, dilin içinde rastladığımız ve Oedipal dönem öncesinin bir tür kalıntısını temsil eden bir güç düzenini ya da oyununu kasteder*" (Eagleton 216). Dolayısıyla semiyotik, Lacan terminolojisindeki imgeselden fazlasını ifade eder. Kristeva, 1969'da yazdığı *Recherches pour une semanalyse* [Semantikanaliz İçin Araştırmalar] kitabında, semiyotik odaklı analizi semantikanaliz olarak kavramsallaştırır. Semantikanaliz, "*anlamlandırma ediminin yapıbozumu bir eleştirisi olarak*" tanımlanır (Tural 32). Bu bağlamda semiyotik, dilin toplumsal düzende yasayı oluşturan kurucu yapısına karşın edebi eserde yıkıcılığı önceleyen şiirsel bağlamı açıklarken faydalanılabilecek önemli kavramlardan biridir. Terry Eagleton'a göre semiyotik, sabit göstergeler ve aşkın anlamlardan (Tanrı, baba, devlet, düzen vb.) oluşan simgesel dilin altını oymaya çalışır (217).

Semiyotik dilin yanı sıra Kristeva'nın ortaya koyduğu önemli kavramlardan biri de *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Denemeler*'de ele aldığı iğrenç (abject) kavramıdır. İğrencin tanımlanabilir bir nesnesi yoktur. İğrenç, kişinin karşısında duran veya adlandırabildiği bir nesne değildir, nesnenin niteliklerinden sadece özne-ben'in karşıtı olma niteliğine sahiptir (14). İğrenç ile anne-babanın arzularından ayrılmanın, reddetmenin, "ben" olmanın arasında bağlantı kurulur:

'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 tiksiniyorum (Kristeva 15).

Alıntıda ifade edilen *kendinden tikslenme*, kişinin öznelliğini kurması, kendini doğurması için gerekli bir unsurdur. Anne babanın dayattığı besin, onların takdir ettiği ve dayattığı kişiliği temsil eder. Bu dayatma altında özne, bir eldiven gibi, bağırsakları ağzına gelmiş bir şekilde tersine çevrilir: "Böylelikle onlar, anne ve babam, benim ölümüm pahasına bir ötekine dönüşmekte olduğumu görürler. Bu dönüşüm yolculuğunda, hıçkırığın ve kusmuğun yarattığı kasılmadan kendimi doğururum" (Kristeva 15). Kendini doğurmanın, beden ve bedenın sınırları bağlamında gerçekleştiğini belirten bu satırlar ötekine dönüşme kavramını ortaya atar. Kristeva'nın iğrenç üzerine düşüncelerini *Cinsiyet Belası*'nda tartışmaya açan Butler, beden ve sınırlarının toplumsal düzenle nasıl kurulduğunu ve iğrencin bu sınırları aşmada ne gibi olanakları olduğunu açıklarken "öteki" kavramına yer verir. Butler'a göre, öteki mefhumunun kuruluşu, dışlama ve tahakküm yoluyla olur:

'Tiksiniş' bedenden atılanı, dışkı olarak boşaltılanı, kelimenin gerçek anlamıyla 'Öteki' kılınanı belirtir. Yabancı unsurların dışa atılmasıymış gibi görünür ama aslında bu dışa atma edimi yalnızca yabancıyı fiilen tesis eder. 'Ben-değil'in tiksiniş olarak inşası sayesinde bedenın sınırları tesis edilir (220).

Bu anlamda öteki, ben olmayandır; düzeni tehdit eden bir yabancınn kimliğidir ve toplumsal anlamda dışlanan kişidir. Kristeva *Korkunun Güçleri*'nde ilkel toplumlarda kültürün doğuşunu anlatırken dışlamayı şöyle ifade eder:

İlkel toplumlar kültürlerini, katletmenin ve cinselliğin temsilcileri olarak tahayyül ettikleri hayvana ve hayvansılığa ait tehditkâr bir dünya olarak gördükleri iğrençten ayırt ederek oluşturmuşlardır, yani kültürü iğrencin sınırlarının gerisinde kalan bölge olarak tanımlamışlardır (25).

Bu tanımlamada sınır dışında bırakılan şey öteki ve iğrencin kendisidir. Butler'ın okuması (2019) ise hem toplumsal ötekinin hem de öznenin kendisinin nasıl tesis edildiğini gösterir. Öznenin kuruluşunda bedenın iç ve dış sınırları çizilir. Bu sınırlar toplumsal düzen ve denetim aracılığıyla korunmaya çalışılır. Ancak için dışa açıldığı edimler bu sınırı bulanıklaştırır ve farklı kimliklerin görünür olmasına olanak sağlar (221). Bedensel sınırın istikrarını kültürel düzenin kendisi

ve denetim mekanizmaları sağlar ve özneyi tiksiniç olandan farklılaşmaya zorlar. Ancak beden dışkı(lar) veya arzular yoluyla içten dışa açıldığında tiksiniç, kültürel düzende bir kırılma yaratır (Butler 221).

Kristeva, Butler'ın kırılma olarak ifade ettiği durumu sapkınlık üzerinden tanımlar. Ona göre iğrenç kişi, kendisini yerleştiren, ayıran ve konumlandırır; kendini tiksintiye dâhil eden ve gezip dolaşan bir *dışlanmış*tır. Bu anlamda bir sürgün, durumcu ve gülmeyi bilen bir kişiliktir (20). Kristeva'da tiksintiye konumlandırmanın ve aynı zamanda konumundan etmenin bir biçimi olarak tanımlanan gülme, Bahtin ve Butler'da olduğu gibi yıkıcı bir işleve sahiptir. Dilin sapkınlaşmasıyla ifade edilen yıkıcı durum, edebiyatın işlevine verilir. "İğrenç sapkındır, çünkü bir yasağı, bir kuralı ya da yasayı ne terk eder ne kabul eder; ama onların yolunu değiştirir, onları yanıltır ve yoldan çıkarır; onları daha iyi yadsımak için kendi hizmetine koşar ve kullanır" (Kristeva 28). Din, ahlak ve hukuk iğrencin sapkınlığının sınırlandırılması ve engellenmesi için çalışır. Edebiyat ise bunların imkânsızlığını gözler önüne serer. Yasa ve yasakların zor kullanılarak dayatıldıklarını, insan yaşamında zorunlu ama absürt olduklarını ortaya çıkarır (29). Kristeva, edebiyata yıkıcı bir işlev verdiğini belirtmekle birlikte *Korkunun Güçleri*'nde yaptığı edebi eser incelemelerinde bu işlevi uygulayarak edebiyatın yıkıcılığını göstermiş olur. *Korkunun Güçleri*'nde iğrencin çağlar boyunca kadın bedeniyle imlendiğine dair mitik okumalar ve modern edebiyat analizleri yapılır. Bu bağlamda Kristeva'nın analizleri, *Tutkulu Perçem*'deki beden ve cinsiyet söylemlerini incelemek için önemli veriler sunar. Özellikle edebiyat, dil, yıkıcılık ve gülme unsurlarına verdiği önem Kristeva'nın, Bahtin ve Butler'la benzer kuramsal yaklaşımları olduğunu gösterir. Söz konusu metinlerin çözümlemeleri beden, toplumsal cinsiyet ve alt üst etme pratikleri, açıklanan kuramlar odağında; mekân ve eril tahakküm içerikleri ise Türkiye'deki çeşitli toplumsal cinsiyet araştırmalarından faydalanılarak yapılacaktır.

## Arzu ve Cinsiyetli Beden: Mekân Bağlamında Alt Üst Edişler

*Tutkulu Perçem*'in aynı adı taşıyan ilk öyküsünde anlatıcı bir kadın karakterdir. Metin, "şeylerdeki şeyler işte sokaklardaki insanlar görmüyorlar beni. Oysa günlerdir tutkularım perçemlerimde dolaşıyorum" (Soysal 15) cümleleriyle başlar. "Tutkulu perçem" ifadesi, kadınsı arzuları beden dolayımında göstermesi bakımından önemli bir imgedir. Karakter, arzularını görünür kılarak şehrin sokaklarında gezer ve kimsenin kendisini görmemesinden yakını. "Trafik polisi de görmedi beni. 'Gösterge... Gösterge!' diye bağırdım ona. Rahatlamadım hiç. Kızgınlığım tabanlarımda" (15) cümleleriyle ifade edilen "görülme" bu öykü için önemli bir metafordur. Yaya geçidinden üç kez geçmesine rağmen kendisini görmeyen polis memuruna sinirlenen anlatıcı, kızgınlığını tüm erkeklere geneller: "Erkeklere, erkeklere, en çok onlara, bu kendilerini, sonra yine kendilerini sevenlere kızgınlığım" (15). Kadın karakterin erkeklere kızgınlığı kitabın diğer öykülerinde de devam edecek bir izleğin ilk ifadesidir.

Yürümeye devam eden kadın karakter birdurağa varıp orada otobüs bekleyenlerin arasına karışır. Bu sırada kaldırımda oturan iki liseli genç dikkatini çeker. İki genç erkeğin tam ortasına oturup teklifsizce onların sakallarına dokunur, sakallarının sertliğini karşılaştırır ve usturayla tıraş olmalarını öğütler. Genç erkekler ise kadının -metinde sandallar kelimesiyle ifade edilen- göğüslerine bakmaktadır. Tam bu esnada kadın karakterin ayak parmaklarını oynatmaya başlaması, erkeklerin uzaklaşmasına neden olur. Ayak parmaklarını oynatma, bakılmaktan/görülmekten duyulan hazzı yansıtan bir imgedir. Ancak genç erkekler, açıkça gösterilen bu hazdan rahatsız olarak kadından uzaklaşırlar. "Kalkıp bir anda uzaklaştılar hızla. Duraktakilere baktım, karşı kaldırıma geçmişlerdi" (Soysal 16) ifadeleriyle belirtilen bu durum, metinde ötekileştirilme yapıldığını gösterir. Öyküde kadın karakterin "görülmemesi" ve *sandallarına* bakılması, çelişkili bir durum yaratır. Kadınsı arzular kamusal alanda sergilendiğinden, bu çelişkili durumu açıklığa kavuşturmak için öncelikle kamusal ve özel alan tanımlarının cinsiyet kuramlarında nasıl ele alındığına bakmak gerekir. "Kamusal/ özel alan ayrımı eski Yunan düşüncesinden ve onun polis (kamusal alan), ile oikos (hane) kavramsallaştırmalarından türetilir; polis, erkeklerin yönetim alanı, diğeri ise, kadınların ve çocukların yeri olan ev içidir" (Berktaş, Tarihin Cinsiyeti 38-39). Kadının özel alanla ilişkilendirilmesi ve ev içine ait olduğu fikri; temelde kadını gizlemek, saklamak, görünür olmasını engellemek amacıyla ortaya çıktığı için öyküdeki kadın karakterin sokaklarda dolaşması, mekânsal dinamiklerle güçlendirilen toplumsal cinsiyet kimliklerinin aşılmasıyla yakından ilgilidir. Aşağıdaki alıntıda arzuların nasıl sergilendiğini ve sonucunda kadın karakterin nasıl dışlandığını net bir şekilde görmek mümkündür:

Kaldırıma iki liseli genç oturmuş. Onlar da bekliyor. Yanlarına gittim. Şöyle elimle "Açılın!" diyen bir işaret yaptım. Bir güzel yerleştim ortalarına. Şaşkın şaşkın bakakaldılar. Biri "şey," dedi, "Otobüs," dedi, öbürü "yürüsek," dedi. İki elimle, ikisinin birden yanağına dokundum. Sağdakine, "Senin sakalın daha sert," dedim, "Usturayla tıraş olsana." İkisi de gözlerini sandallarından ayıramıyorlardı. Ayak parmaklarımı oynatmaya başladım. Kalkıp bir anda uzaklaştılar hızla. Duraktakilere baktım, karşı kaldırıma geçmişlerdi. Beklerler miydi benimle, bekliyebilirler miydi. Gelseydi otobüs, gösterseydim onlara. Geldi otobüs, ve ONLARIN kaldırımına yanaştı. Ayağa kalkıp eteklerimi silkeledim (Soysal 16).

"Tutkulu Perçem" öyküsü, bir kadının bedensel arzularını -dışlanmaya sebep olsa da- sergileyebileceğini göstermesi bakımından önemli bir metindir. Deniz Kandiyoti'nin, ataerkil toplumlarda kadınların "*kamu yaşamına girmelerinin cinsiyetsiz bir kimliğe, hatta bir ölçüde erkek kimliğine bürünmekle*" (196) mümkün olduğunu belirten cümleleri öyküdeki dışlanmayı açıklamaya olanak sağlar. Öyküdeki kadın karakter Kandiyoti'nin ifadeleriyle zıtlık oluşturmaktadır. Bu karakter erkek kimliğine bürünmeyen, cinsiyetsiz gibi davranmayan hatta kadınsı arzularını özellikle görünür kılan bir kimlik sergiler. Kadın karakterin

duraktaki iki genç erkeğin yanağına dokunması, onların sakalı hakkında konuşması, kendisine bakıldığında ayak parmaklarını oynatması gibi durumlar, metinde tutkulu perçem imgesiyle başlayan arzuya dayalı bedensel çağrışımları pekiştirir. Tüm bunlar karakterin yalnız bırakılmasının, ötekileştirilmesinin nedenleridir. Başka bir ifadeyle metindeki dışlama ve ötekileştirme pratikleri, bedensel arzularını göstermekten çekinmeyen bir kadın kimliğine karşı yapılmaktadır. Kandiyoti'den (196) yapılan alıntıda belirtildiği gibi, kadınların kamusal alanda erkeksi özelliklerle maskelenme zorunluluğu bu öykü karakteri için geçerli değildir. Tam tersine, kadın karakterin maskelenme zorunluluğu duymadığı için dışlandığını söylemek mümkündür.

Kristeva'nın (15) ve onun kuramını tartışmaya açan Butler'ın (220), iğrenci oluşturan sınırlar bağlamında yaptığı açıklamalarda dışlanma, özneliliğinin oluşumunu sağlayan en önemli unsurdur. Bu öznelilikte bedenin içinin dışına çevrilmesi, dışkılar ve arzular dolayısıyla yüzeye çıkarılması söz konusudur. Öyküdeki tutkulu perçem imgesi ve arzuların dışa vurulduğu diğer davranışlar, bedenin içinin dışına yansıtıldığını dolayısıyla beden sınırlarının muğlaklaştığını gösterir. Kadın karakter sınırları muğlak bedeni kamusal alanda sergilediğinden ve arzularını görünür kıldığından dışlanmakta ve dışlanma yoluyla özneliliğini kurmaktadır. Kendini tanımlamaya ve konumlandırmaya çalışan karakter, öykünün sonunda kentin tepesine çıktığında tutkularını perçemlerinden birer birer çıkararak mazgal deliğinden atar ve lağıma karışmasını izler (Soysal 16). Bu sahne, kadının arzularından dolayı kendini korumaya almak istediğini, toplumsal tabuların içinde yeni bir kimlik kurmaya yöneldiğini gösterir. Perçem ile imlenen bedenden koparıp atılan tutku/arzu, dışkıyı temsil ettiği için Kristeva'nın dışa atma ediminde kendini doğuran özneyi ortaya çıkarır. Kendini doğurma/yeniden kurma eylemi kentin dışı olarak tasvir edilen tepede gerçekleştiği için toplumsal sınırların dışında kurulan bir özneleşme sürecine işaret eder. Bu bağlamda öykü kişisi, Kristeva'nın abjeksiyon kuramında iğrenci ile özdeşleştirilen kadınlığı imler.

Kitabın "*Kalabalıklardaydım çoğu. Doymazlık bir tutkuydu içimde*" (Soysal 17) sözleriyle başlayan ikinci öyküsü "*Kalabalıklarda*", tutku söylemi ve karakterin şehrin sokaklarında dolaşması yönünden ilk öykünün devamı şeklinde okunabilecek bir metindir. Öyküdeki kadın karakterin *oturmalar da duramadığı, yorulsa da gittiği* (15), şehir kalabalığını terk edip tepelere çıktığı görülür. İlk öykü ile birlikte düşünüldüğünde bu öyküde tepeye çıkma eylemi, dışlanan bir kadının tercih ettiği yeni bir var olma biçimi olarak yorumlanabilir. Nitekim Şahbenderoğlu, Tutkulu Perçem'deki tepelere çıkma izleğini, "*kendini var edebilme mücadelesinde genel işleyişin mantığını düşünmek üzere bilinçli bir geri çekilme*" olarak (51); Hüsnâ Baka ise, eserin tümüne hâkim olan gökyüzünden gelecek bir "yıkım beklenti"sini karşılama isteği şeklinde yorumlar (35). Bir var olma biçimi olarak tepeye çıkma eyleminde karakter, kente dışarıdan bakar ve

gözlemede bulunurken orayı, *ölü evli, ölü insanlı* bir yer olarak tarif eder (Soysal 18). Ölü insanlı ev tabiri, içinde canlılığın ve yaşamın olmadığı bir alanı çağrıştırır. Bu nedenle ev içlerini/özel alanı sevmeyen, kentin sokaklarını ya da kentin tepelerini tercih eden bir kadın gibi görünen karakter portresi çizilir. Öykünün sonunda evine dönen kadın karakter kendi evini toplumsal ve yerleşik algıların dışında bir yere koyar. "*İçinde yemek pişmemiş gibiliği güzel*" (18) sözleriyle tanımlanan bu ev metindeki mekân algısını, toplumsal cinsiyet dinamikleriyle birlikte okumaya olanak sağlar. İçinde yemek pişmemesinin güzelliğiyle verilen bir ev imgesi, kadınlıkla ilişkilendirilen toplumsal rolleri simgeleyen ev/özel alan kavramından hayli uzaktır. Mekân kurgusunda kullanılan imgelerle toplumun kurumsallaşmış ve kadınla özdeşleşmiş ev algısı yerinden edilir. Mekânların, toplumsal olarak imlenen bir cinsiyeti varsa da, evin kadınlık rollerini ve algısını pekiştiren tarafı bu öyküde tersine çevrilirken; bir toplumsal cinsiyet kategorisi olarak kadın kimliği de alt üst edilir. Bunun yerine yerleşik düzeni bozmak adına kadının kamusal alanda var olma pratikleri önemli bir deneyim olarak sunulur. Dolayısıyla bu öyküde, cinsiyet odaklı mekân ayrımlarının yazı yoluyla alt üst edildiği; toplumsal cinsiyet kimliğinin, hem kamusal hem de özel alanda sabit işlemediği ileri sürülebilir.

*Tutkulu Perçem*'in "On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim" başlıklı öyküsü mekân bakımından doğaya yönelir. Metin, *çok ormanlı bir ülke* imgesiyle birlikte mekân kurgusu bakımından dikkat çekicidir: "*O çok ormanlı ülkede kadının birinin canı sıkılıyordu. Ama ormanlı bir ülkeydi bu, yeşil yürümeli, gezmeli. Kendini sevdirmeyi bilmiş bir güneşi vardı; soluk hasta benizli, ilgi dilenen bir güneşi. Ve ne denli çok bulutları vardı – Ta yüreklere sinik, beyinlere inik*" (Soysal 23). Alıntıda kişileştirilen ve vurgulanan güneş, kitap genelindeki imge yoğunluğu göz önüne alındığında başka anlamlara işaret eden bir mecaz gibidir. Öykünün devamında cinsiyet dinamiklerinin yavaş yavaş açılmasıyla güneşin, erkekliği imleyen bir unsur olduğu açığa çıkar: "*İşte yine sıkılıyordu kadın. Bıraktı kocalarını, nenlerini, bilmemnelerini ve yürümelere çıktı. Islaktı çimenler kısır güneşin kadınsızlığında. Böyle ıslak çimenli bir yolda sevindi kadın oluşuna. Öyle sevindi ki yorulup en erkek ağaçların oradaki bir banka oturdu*" (23). Yaşamsal anlamda gücü ve bilgeliği temsil eden hatta çoğu mitolojide yaratılışla özdeşleşen güneş, öyküde soluk ve hasta benizli olarak tarif edilmesinin yanı sıra *ilgi dilenmesiyle* ve *kadınsız* oluşuyla dikkat çeker. Bununla birlikte *çok ormanlı ülke* ve *erkek ağaç* imgeleriyle paralel düşünüldüğünde güneşin erkekliği imleyen bir metafor olarak kullanıldığı ortaya çıkar. Bu bağlamda yazarın, özel olarak bir ülkeyi kastetmediği; erkek egemenliğinin hâkim olduğu toplumsal yapıya işaret ettiği ve hatta erkekliğin zamandan ve mekândan bağımsız olarak her yere egemen oluşunu ifade ettiği düşünülebilir. Metinde *erkek ağaçlar* kadın karakteri her davranışında izlerken ve bu ülkenin *çok ormanlı oluşu* tekrarlanırken, gözetimin her yerde olduğu fikri sağlamaştırılır. Ataerkil toplumlarda kadınların sürekli gözlenmesi ve denetlenmesinin altında yatan neden, kadının iffeti ile aile şerefi arasında kurulan bağlantıdır (Kandiyoti 81). Kadınlar, yanlış bir

davranışıyla bütün bir topluluğa veya aileye utanç getirecek düzeyde olumsuz bir güçle tanımlanır ve bundan dolayı “*tamamen eve kapatılma ve örtünmelerinden, kamusal alana girişlerinin ve hareketlerinin sınırlandırılmasına kadar varan katı dışsal baskılar altında yaşarlar*” (81). Bu görüş doğrultusunda öyküdeki güneşin, ağaç ve orman imgelerinin, gündelik yaşamda kadının karşısına çıkan çeşitli denetleme mekanizmalarını temsil ettiğini söylemek mümkündür.

Bu öyküde kadın karakter, diğer öykülerde olduğu gibi yürüyüş hâlinindedir. Öyküdeki yürüme metaforu, sıkılma duygu durumundan çıkıp harekete geçen bir karakter çizildiğini gösterir. Kadın, yanına gelen adamla birlikte oturup konuşurken ve bu adamla ayrıldığı sırada öpüşürken erkek ağaçlar onu devamlı izlemektedir. Metinde erkek ağaçların bu yönüyle sık sık tekrarlanması erkek egemen bir toplumun açıkça ifadesidir. Asıl önemli olan kadın karakterin bunlara karşı nasıl bir tutum sergilediğidir. *Kadınsız güneşin* altında kadın oluşuna sevinen (Soysal 23) ve erkek ağaçları tedirgin edecek derecede bir arzuyla öpüşen (25) kadın karakterin anlatımında iğrenç, “Tutkulu Perçem” öyküsüne benzer biçimde bedensel arzu göstergeleriyle ortaya çıkar. Kristeva’ya göre iğrenç, bir kimliği veya düzeni rahatsız edendir (16). Öykü karakteri de erkek ağaçları tedirgin eden davranışlar sergilemesi bakımından toplumsal cinsiyet kimliğini ve toplumsal cinsiyet düzenini rahatsız eder ve Kristeva’nın iğrenç kişisini yansıtır. Butlerci bir ifadeyle yazıda kimliğin alt üst edildiğini söylemek mümkündür. Öyküde kadın karakterin sürekli *kocalarını, nenlerini, bilmemnelerini* düşündüğü söylenirken öykünün sonunda “*artık kocaları, nenleri, bilmemneleri sıkılacaktı, BİLİYORDU.*” (Soysal 25) ifadesi, alt üst ediş eyleminin gerçekleştiğini net bir şekilde ifade eder. Aynı zamanda “*kimliği alt üst etmek ancak ve ancak tekrarlayan imleme pratikleri içinde mümkün*” (Butler 237) olduğu için öyküde kadın karakterin “kocalarına, nenlerine, bilmemnelerine” geri dönmesi de bu alt üst edişin bir parçasıdır.

## İğrenç ve Grotesk Beden: Toplumsal Cinsiyet Kimliğinin Alt Üst Edilişi

*Tutkulu Perçem*’in “Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte” öyküsü grotesk beden imgesinin ortaya çıktığı önemli bir metindir. Bu metinde anlatıcı bir kız çocuğudur. Öykü anne, baba ve çocuğun bulunduğu bir yemek sofrası ile başlar. Burada diğer öykülerde olduğu gibi imgeli bir anlatım söz konusudur. Fazlasıyla duygulara yoğunlaşan bu öyküde sıkıntı izleğine “tikinti” eşlik eder. Karakterin sıkıntısı sofranın sessizlikten, babanın doyumsuzluğundan ve onun kendisinde uyandırdığı tahakküm hissinden kaynaklanır. Metinde baba, anneye davranışlarından dolayı çocuğun iç dünyasında rahatsız olunan ve nefret edilen biridir. Yemek sırasında anneye karşı “*Başka ne var?*”, “*Bu kadar mı?*”, “*Ne zamandır canım şunu çekiyor, neden bunu değil de şunu pişirdin?*”, “*Neden bunu, neden şunu değil de bunu?*” (Soysal 27) şeklinde konuşan bir baba tasviri yapılır. Sofradaki olumsuz atmosferi gözlemleyip iç dünyasında babasına öfkelenen çocuk, annesinin

böyle bir kişiyi sevmesini anlamlandıramaz ve öfkesi babadan kayıp annenin bu sevgisine yönelir: "Onun, o adama gürül gürül akan sevgisi, bu sevginin arta kalanlarda bıraktığı doyumsuzluk, eziklik, itilmişlik, bunların yükü, anlatılmaz bir sevginin yükü bir de. Hepsi üstünde, boğazında o düğüm yine" (27). Bu bağlamda annenin sevgisi de sofradaki sıkıntının sebeplerinden biri olarak işlenir.

Sıkıntı duygusunun tiksintiye dönüşümü genellikle bedensel imajlar üzerinden ve kız çocuğunun zihninden aktarılır: "Kara diken sakalları babamın. Öpücüklerinde ilk tiksintiye ayırt ettiğim sakalları, bir hayvan soluğunu ilk getiren bana, bir erkek soluğuna ilk tiksinti, nedensiz" (Soysal 27). Babadan tiksinti, erkek nefesinin hayvan soluğuna benzetilmesine neden olur ve tüm erkekler genellenir. Bütün bunları düşünen çocuk, üzerinde yeniden bir ağırlık hisseder. Bu ağırlık, "bu sakallı kadınlığımdan sorumlu olanı, bu yükü, düğümü" ifadelerinde görülen kadınlıktan sorumlu olma durumuyla ilgilidir. Fatmagül Berktaş'a göre; ataerki aile kurumlaşırken, aile ve aileye mensup kadınlar üzerindeki söz hakkı babaya verilmiştir. "Bu çerçevede içinde, kadınların cinselliği erkeklerin; öncelikle babanın sonra da kocanın malı" sayılmıştır (Berktaş, Tek Tanrılı Dinler 81). Bunun yanı sıra ataerki ilişkilerin özel-kamusal olarak ikiye ayrıldığı ve aile kurumunu "özel ataerki" başlığı altında yer aldığını eklemek gerekir: "Özel ataerki, ataerki ilişkilerin eviçindeki egemenliği olarak tanımlanır. (...) Özel ataerki ilişkide kadının sömürülmesi bireyseldir kadının kocası ya da babası tarafından gerçekleştirilir" (Walby 42). Bu doğrultuda metinde babanın; yapılan yemekleri beğenmemek, eleştirmek suretiyle anne üzerinde kurduğu tahakküm ve bu sahneleri izleyen kız çocuğunun üzerinde bıraktığı "ağırlık" hissi anlam kazanır. Metindeki bu his, kız çocuğunun aile içindeki toplumsal ataerkiyi anlamlandırma biçimini gösterir. Babanın düşüncelere dalan çocuğa "Yesene!" diye bağırmasıyla ataerki aile reisi mefhumu somutlaştırılır: "Bir yük, bir düğüm somut bir havlama şimdi, sofranın başında bir patlama, bir güç oradan tabağıma, ulaşan bir büyüme tabağıma, yemeğime bir çoğalma getiren, bir biçimlenme ağırlıkta, sofranın başında, başında" (Soysal 28). Bu alıntıda "sofranın başında" vurgusu, aile içi gücün ve denetimin babanın elinde olmasının açık bir göstergesidir.

Öyküdeki asıl kırılma noktası sofraya ulaşan radyo sesidir. Radyodaki haberler uçaklardan, savaştan ve Hitler'den bahsederken kız çocuğu babanın gücünün daha büyük bir güç tarafından ezildiğini düşünür: "Sessizlik bölündü işte, daha büyük bir ağırlık onu ezdi, tüketti. Radyo, radyonun sesi, Hitler, uçaklar, savaş, savaş diyen sesi radyonun. Kulak kesilmeleri unutup beni, boğazımdaki düğümü, üstümdeki ağırlığı ansızın kesen sesi radyonun" (Soysal 28). Kız çocuğu için radyo sesi bir kurtarıcıdır. Özel alandaki güç dengelerini bozan bir başka dengedir, kamusal ataerkidir. Kamusal alandaki eril tahakküm erkekler arasında da mevcuttur ve bu sahnede radyo sesi, babanın kontrolünde olan hane içinde bir dengesizlik yaratır. Metindeki bu kırılma ânı ile mekân da birden değişir. Kız çocuğu, övgüler düzdüğü bahçeye çıkar ve hane içindeki düzeni bozacak tek gücün savaş olduğunu düşündüğü için savaş uçaklarını özlemle bekler. Bu durumu feminist bir yıkım beklentisi

olarak yorumlayan Baka'ya (40) katılmakla birlikte öykü içindeki mantıksallığın bozularak feminist yıkımın yazınsal bağlamda zaten gerçekleşmiş olduğunu eklemek gerekir. Bu öyküde gerçeklik sınırlarını aşan bir anlatım mevcuttur ve pek çok şey başkalaşım geçirir. Erkek soluğu "hayvan soluğu"na, babanın sesi "havlama"ya, sofraya çemberi "bahçe"ye, sıkıntı "sevinç"e -"anlattıkça bir sevinç yıkıyor içimi" (Soysal 28)- dönüşür. Daha da önemlisi metinde babaya ait bedensel gerçekliklere, imge yoluyla hayvan niteliği verilerek hane içindeki otorite figürü radyo sesinden önce sarsılmıştır.

Öyküde babanın hayvan-insan olarak grotesk imgesi ve hiyerarşilerin sarsılması Bahtin'in karnaval kavramını çağırıştırır. Resmi konumların, hiyerarşilerin ve davranış kurallarının ihlal edilmesini (Bahtin 24) içeren karnaval mekânı, öyküde tahakküm unsurlarının alt üst edildiği bir söylem yaratmak için kullanılır. Söylemin yıkıcı niteliği ve grotesk imge aracılığıyla babanın "güçlü, tahakküm kuran" kişiliği alt üst edilir. Bu alt üst edişle, kız çocuğu da kendini "öteki"nden ayırarak "*gizli, yüce tutkuları olan*" (Soysal 29) birine dönüşür. Buna benzer bir grotesk imge "Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısına Bıaktılar Baktık Biziz Aşağılarda" öyküsünde de yer alır. Bu öyküde kadın karakter "sıkıntı" olarak adlandırılan bir erkekle karşılaşır ve birlikte şehirde gezerler. Metnin kırılma noktası, iki bekâr adamın yaşadığına dair izler bulunan eve geldikleri andır. İçeri girdiklerinde kadın karakter ev içini dağınık, bakımsız ve tekdüze bulur. Öykünün başından beri "tercih etmeyen, soru sormayan, sadece izleyen" konumdaki kadın karakter bu andan itibaren harekete geçer ve ev içini güzelleştirmek için yoğun bir çabaya girer:

Yerde yığılı dergilerden bir tanesinde resmi çıkmış. Yırttım dergiyi. Her tarafa saçtım parçaları. Eviçi güzelleştirdi. Resmini tükürükle gömme dolabın kapağına yapıştırdım baş aşağı. Jelatin kutusu içinde bir çift pantolon askısı ilişti gözüme. Kutuyu yırttım. Mutfaka geçip musluğa bir fiyong yaptım onla. Bir tavayla saplı rende geldi elime mutfakta. Odaya döndüm onlarla. Pencereye perde niyetine gerilmiş, deseni, rengi belirsiz kumaşın çivilerine, o kocaman kara çivilerine döndüm. Onları astım o çivilerin üstüne. Boyuna güzelleşiyordu eviçi (Soysal 38).

Metnin bu satırları; evdeki eşyaların absürt yerlere konması, dergilerin yırtılıp etrafa saçılması, musluğa fiyonk takılması gibi eylemlerle, mekânda karnavalesk değişime ışık tutar. Özellikle ev içi düzenlemesinin "bir evrim" ve bir "güzelleşme" olarak adlandırılması karnaval imgesini yaratır. Metinde "*nüfus cüzdanının açılmamış rakı şişesinin altına konması*" (Soysal 39) ve buna benzer ifadeler, karnavalın her türden resmi konumla dalga geçen ve güç dengelerini "tepetaklak" eden yapısıyla örtüşür. Öyküde ev içiyle oluşturulan karnaval imgesi, grotesk imgeyi de beraberinde getirir ve öykünün devamındaki cinayet sahnesine zemin hazırlar.

Karnaval ortamının yaratılması, metinde toplumsal cinsiyet kimliğinin alt üst

edilişini başlatan önemli bir unsurdur. Ev içi düzenlemesi bittiğinde ve kadın karakter eve birlikte girdiği adamı fark ettiğinde onu evdeki bir çirkinlik olarak algılar: "*Bir evrimin bitiminde ayırt ettim onu ansızın. Ev içinin güzelleştiği oranda artan bir çirkinlikti şimdi. Patlak, kurbağa gözlerini dikmişti üstüme*" (Soysal 39). Erkeğin tasvirine odaklanıldığında yüzdeki organlar arasından gözün öne çıktığı ve bu tasvirin hayvan-insan formu sunduğu görülür. İnsan ve hayvan özelliklerinin tek bir bedende toplanması grotesk biçimlerin en eskisidir (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 346). Aynı zamanda grotesk, "*sadece pörtleyen gözlerle ilgilenir, (...) bedenden dışarı pörtleyen, bedenin sınırlarının ötesine geçmeye çalışan şeyleri arar*" (347). Öyküde beden sınırları dışına "patlayan" gözler, grotesk beden imgesini yansıtır. Bu durum, eserin başından beri devam eden "erkeklerle kızgın" pasif kadın karakter konumunun değişmeye başladığını, yazıda anlatım olanaklarının yıkıcı gücünden faydalandığını gösterir. Patlak kurbağa gözlerle kurulan hayvan-insan formu, bu öyküde alt üst etme aşamalarından ilkinin oluşurur.

Alt üst etmenin ikinci aşaması, patlak gözlerin ve çirkin soluğun kendisi üzerine yoğunlaşmasına dayanamayan kadın karakterin erkeği öldürmesiyle başlar. "*Bıçağı pantolon askısıyla süslü musluğa fırlattığım anda son çirkinliği ev içinin, kanıyla güzelledi mutfacı*" (Soysal 39) sözleriyle anlatılan cinayet sahnesinde ölü bedenin parçalara ayrılması ve iç organların etrafa saçılması söz konusudur. Bu sırada kadın karakter en güzel türküleri anımsar, en güzel türküleri söyler. Cinayet sahnesinde türkü söyleme ve beden parçalarının etrafa saçılması, bir kutlama çağrışımı yaparak karnaval söylemini devam ettirirken iç organlar ve kan, grotesk beden imgesini açığa çıkaran bir unsur olarak belirir. Grotesk imge, "*ayrı ve tamamlanmış bir fenomen olarak kapatan ve sınırlayan, nüfuz edilemez yüzeyi yok sayar. Grotesk imge, bedenin sadece dış değil iç uzuvlarını da sergiler: Kan, bağırsaklar, kalp ve diğer organları*" (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 348). Karnaval söylemi içinde önce "patlak" sonra "kurbağa" olan gözlerle başlayan grotesk beden imgesi, bedenin dışarıyla sınırının ortadan kalktığı, iç organların etrafa saçıldığı ve *kanın güzelleştiği* satırlarda daha güçlü bir şekilde ortaya çıkar. Erkek figürün öldürülmesi bir yok ediş değildir; parçalara ayrılan beden, ev içinin yaşayan unsurları olarak sunulur. Grotesk bedenin eskiyle yeniyi, doğumla ölümü bir arada içermesi (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 52), öykü metnini bir oluşum alanına çevirir ve kadın karakterin kimliğini yeniden oluşturmasına da zemin hazırlar.

Alt üst etmenin üçüncü aşaması, kadının işlediği cinayetten sonra kimliğini yeniden kurmasıyla ilişkilidir. Bu dönüşen ve alt üst edilen kimlik büyük oranda iğrenç kişinin ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Öyküde cinayet işleyen kadın karakter, Kristeva'nın abject kuramında iğrenç, suç ve suçlu arasında kurduğu bağlantıyı akla getirir:

Demek ki iğrenç kılan, kirlilik veya hastalık değil, bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir. İğrenç, sınırlara, kurallara saygı göstermeyen bir

şeydir. Arada, muğlak ve karışmış olandır. (...) Her suç yasaya dayanıksızlığına işaret ettiğinden iğrençtir; ama önceden tasarlanan suç, sinsî cinayet, ikiyüzlü intikam, yasanın dayanıksızlığını çok daha iyi teşhir ettiklerinden daha da iğrençtirler (Kristeva 16-17).

İncelenen öykünün sınırlara/kurallara saygı göstermeyen, cinayetini adım adım tasarlayan, türküler söyleyerek karnavalesk imgeyi pekiştiren kadın karakteri iğrencin kendisini oluşturur. Böylece kadın karakter Kristeva'nın tanımıyla örtüşür ve varlığı bir *kimliği* (toplumsal cinsiyet kimliğini) tehdit eden, bir *düzeni* (ataerkil toplum düzenini) rahatsız eden kişi konumuna yerleşir. İşlediği cinayet de *yasanın dayanıksızlığını teşhir ettiğinden* iğrencin bir başka boyutunu yansıtır. Erkek karakterin öldürülmesi kitabın ilk öyküsünden beri sürmekte olan *erkeklerle kızgınlığın* devamı niteliğinde okunmalı, bu kızgınlığın eyleme dönüşmesi olarak yorumlanmalıdır. Yazar, metinde tahrik edici erkeğin öldürülmesiyle toplumsal düzeni alt üst ederek kadın karakterin kimliğini yeniden kurmanın da yolunu açar. Öykünün sonunda evi bu şekilde bırakıp dışarı çıkan kadın karakter, yeniden hareket haline geçer ve yeni sıkıntılara doğru koşarken yeni cinayetler işleneceğinin mesajını verir. Bu durum suçun ve suçlunun yüceltildiğini gösterir. Kristeva'ya göre modern edebiyatın asıl hedefi de budur, modern edebiyat "*iğrençliğin yüceltilmesini önerir. Böylece edebiyat, kutsalın geçmişte kişisel ve toplumsal kimliğinin sınırlarında yerine getirdiği işlevleri üstlenir*" (39). Böylece incelenen öykü, yazının bağlamında alt üst edişin metni hâline gelir.

"Üç Portakalın Aşkı" adlı öyküde de yukarıdakine benzer bir durum söz konusudur. Bu metin, bir çiftin arasında geçen soyut mutsuzluğun anlatısını sunarken kadın karakterin merkezde olması ve imgelerin yoğunluğu bağlamında kitabın bütünüyle uyum sağlar. Genellikle iç konuşma ve bilinç akışı üzerinden aktarılan öyküde yaşananların kadın karakter tarafından nasıl algılandığına odaklanılır. Öyküde, "*duvarın üstüne oturmuş ayaklarımı sallıyorum. Ellerim avuçların içinde. Yanı başımızda bir elma çiçek açmış - kokusu ulaşıyor bize*" (Soysal 41) cümleleriyle başlangıçta mutlu bir çift tablosu çizilirse de paragrafın sonunda "*mutluyuz - mutluyuz değil mi?*" (41) şeklinde şüpheyi yer bırakılır. Bu şüphe, ilişkinin veya kişilerin yazınsal bağlamda bir dönüşüm geçirecek olduğunun da ipucunu verir.

Öyküde ağırlık duygusu hâkimdir. Ağırlık, mutluluk tablosundan hemen sonraki paragrafta başlar ve şöyle geçer: "*Ama gök bütün ağırlığına abanıyor üstüme*" (Soysal 41). Burada "gök", olumlu anlamları çağrıştırmamasının yanı sıra ağırlık duygusunun işlendiği diğer öykülerde olduğu gibi bir erkeği temsil ediyor gibidir. Bu öyküde "Düşmalığı Olan Bu Sevinçte" metnindeki kız çocuğunun "*ezilirim, o ağırlık üstümde, boğazımda o düğüm yine*" (28) sözleriyle babanın hayvan soluğunu yorumlamasına benzer bir ağırlık somutlaması yapılır. Nitekim gök imgesinin ardından gelen satırlarda, kadın karakterin cinsel ilişkiye zorlanması örtük bir şekilde anlatılırken eril tahakküm açıkça ortaya çıkar:

Karnım gürlütle çekiliyor. Bir morluk yayılıyor ayak parmaklarımdan beynime

doğru. Titiriyor dizlerim. Dişlerim çıkmıyan bir çığlığa kenetli. Acı, kocaman bir acı sarıp sarmalıyor beni. Önce sevgen, yumuşak. Amansız, zorba sonra. Duvarın dibine çöküyorum. Bir tesbihböceğine yuvarlanıyorum. Sen önceki bakışlarınla bakıyorsun bana. Yüküm altında ezikliğim, acımla birlikte tekdüze süreler geçiyor bakışlarında (Soysal 41).

Bu sahneden sonra kadın karakterin bilinç dışı çağrışımlarında Roma umumhanesi belirir. "*Her türlü pisliğin üstüne alabildiğine büyüyen gri renkli duvarlar*" (Soysal 42) olarak tasvir edilen tarihsel bir fuhuş mekânı metne girerken kadın karakter, kendi cinsel deneyimini burada yaşananlarla eş değer görür. Bu çağrışım sayesinde kafasının derinliklerinde gizlediği gerçeği görür ve erkeğin cinsel tahakkümü yukarıdaki alıntıdan daha açık bir şekilde ifade edilir:

Derinine derinine kafamın bir kuytulduğuna gizlediğim. Senin beni buraya getirişin yine. Yine hayır diyemeyişim. Bilişin bunu, o en eski çirkinlikten uzanan kollarla, parmaklarla, kıllarla bilişin. Yatışın üstüme bütün o duvarlar, yüzyıllarla. Çirkefinin, pisliğinin, bütün iğrençliğinin Roma'nın, içime akışı yeniden (42).

Bu anlatımdaki Roma imgesi, eril tarihe duyulan öfkenin (Şahbenderoğlu 55), erkek egemen kültüre duyulan nefretin iğrençlik/tiksinti izleği ile aktarılmasını yansıtır. Roma imgesiyle kadınların sıkışmışlığı anlatılırken, bu anlatımın beş dizelik bir kesitle *gösterildiği* kısım da dikkat çekicidir:

Duvarlar, duvarlar, duvarlar.

Adamlar, adamlar, adamlar.

Kadınlar, kadınlar, kadınlar.

Adamlar, adamlar, adamlar.

Duvarlar, duvarlar, duvarlar (Soysal 42).

Bu alıntıda görüldüğü üzere "kadınlar" kelimesi, önce "adamlar" daha sonra da "duvarlar" kelimeleriyle sarılmış ve kapatılmıştır. Ataerkil toplumlarda kadınların özel alana kapatılması (Berktaş, Tarihin Cinsiyeti 38-39) durumu, hem içerikle hem biçimle gösterilirken mekân ve cinsiyet dinamikleri de vurgulanır. Mekânların bir cinsiyeti varsa metne göre duvarlar içinde eril tahakküme ayrılan mekânlar kadın cinsiyetine aittir. Soysal, ataerkil toplum yapısını tespit edip göstermekle kalmaz; metnin sonunda diğer öykülerde olduğu gibi bir alt üst ediş de uygular:

Bütün o duvarların, ranzaların birikmiş hınçlarını bir güce biçimleyip yukarı fırlatışım kendimi. Bir göğe, bir maviye, bir bitime fırlatışım. Seni biçimleyen, senin biçimlendiğin Roma'ya kusuşum yukardan. Vıcık vıcık bir Roma'da yitirişim seni. Güneşin göğün kapanışı üstüne. Ezizi, yok edişi seni. Ufalayışı, ufalayışı, ufalayışı. Yıllara, yüzyıllara bölüşü. Bütün bir evrene, en ırak, en bitimsiz evrenlere saçışı tanelerini (Soysal 42).

Öyküdeki alt üst ediş, tarihteki tüm kadınların hıncıyla beslenip kendine güç katan kadın kahramanın eril tahakküm düzeninden öç alışı simgeleştirir.

Alıntılanan sahnede erkek karakterden ve eril tarihten öç alışı başlatan "kusma" eylemidir. Burada grotesk beden, açık ağızlardan, dışkılarından, dışa atılanlardan doğduğunu vurgulamak gerekir: "*Vurgu, bedenin dış dünyaya açılan, dış dünyanın bedene girdiği ve oradan yine dışarı fışkırdığı kısımlarınadır; yani bedenin dışarıyla bağlantı kuran yerleriyle*" (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 53). Bu bağlamda kadın karakterin "kusuş"u grotesk bedeni imlemekle birlikte, erkeği yok edecek "vıcık vıcık" bir mekân yaratmasıyla iğrenç ortaya çıkarır. İğrenç, öznenin inşasında sınır oluşturan tabuları yıkar (Butler 220). Kusma gibi için dışa açıldığı edimler bedensel sınırı bulanıklaştırır. Dışkılama (bu öykü için kusma), kimlik farklılaşmasına örnek oluşturur. İç ve dış dünyaların birbirinden iyice ayrılması için beden yüzeylerinin toplumsal anlamda mühürlenmesiyle bu sınırlara bir geçirmezlik atfedilse de tam olarak korkulan şey olan "dışkısal pislik" yoluyla bu mühür kırılır (Butler 221). Öyküde kadın karakterin kusuşu içten dışa açılmayı temsil ederek beden sınırlarının aşıldığını gösterir. Özne kuruluşu, bu sınır aşımıyla gerçekleşir ve Kristeva'nın iğrenç tanımıyla örtüşür.

İncelenen öyküde ezilen yok edilen erkek figürü, "Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısına Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda" öyküsünde parçalara ayrılan ve iç organları etrafa saçılan erkek bedeni ile benzerlik taşır. Her iki metinde de "eziliş", "ufalanış", "bölünüş" ve "saçılış" gibi ifadeler, dış dünyayla sınırı ortadan kaldırılan bedeni ön plana çıkararak grotesk imgeyi inşa eder. Grotesk imge aynı zamanda "*eskiyle yeniyi, ölmekte olanla döllenmekte olanı, metamorfozun başını ve sonunu*" (Bahtin, Rabelais ve Dünyası 52) imlediği için öykünün bu sahnesinde erkeğin ölmesiyle kadın karakterin sembolik yeniden doğuşunu birlikte yorumlamaya olanak sağlar. Sembolik doğuş kadın karakterin "kendini bir güce biçimleyip yukarı fırlatmasıyla" ifade edilir. Aynı zamanda bu doğuş, "Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısına Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda" öyküsünde ev içi erkeğini öldürürken en güzel türküler söyleyen kadın karakterin dışarıya çıkıp yeni umutlarla koşmasını hatırlatır. "Üç Portakalın Aşk"ında da başlangıçta tesbihböceğine yuvarlanan pasif kadın karakter, kendini yukarı fırlatıp Roma'ya kusuşuyla bir dönüşüm geçirir. Beden sınırlarının ortadan kaldırılması yazının bağlamında kültürel düzenlemeyi bozar ve toplumsal cinsiyet kimliğini alt üst eder.

## Sonuç

Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem* adlı eseri beden, cinsiyet, mekân ve kimlik bağlamında önemli veriler sunan metinlerden oluşmaktadır. Çalışmanın evrenini oluşturan altı öyküden üçü, içinde bir sıkıntı ve fark edilme arzusu ile dolaşan kadın karakterleri merkeze alır. Bu öykülerde toplumsal cinsiyetin mekânla ve ataerkil denetleme mekanizmalarıyla kurulan ilişkisi beden imgesine yansır. Bedenin genellikle arzusun göstergesi olarak işlendiği bu üç metinde, alt üst etme pratikleri farklı şekillerde ortaya çıkar. "Tutkulu Perçem" in sınırları aşan iğrenç kişisi kendini tepelere sürüklerken aslında *dışlanmışlığını* kendi seçimine

dönüştürür ve öznelliğini bu sayede kurar. "Kalabalıklarda"nın kenti tepeden izleyen kişisi kendi evini toplumsal cinsiyet normlarından arındırırken mekân ve cinsiyet ilişkilerini yerinden eder. "On Bir Ayın Birisinde Gidelim Güzel Gidelim"ın kocasının düşüncesiyle sıkıntılara dalan kişisi, öykünün sonunda kocasının sıkılacağı bir durum yaratıp erkek denetiminin ağır bastığı ataerkil düzeni rahatsız ederek bozar. Sınırları aşma, muğlaklığı imleme, kendini konumlandırma ve yasayı kullanarak onunla oynama özellikleri bağlamında iğrence dönüşen kadın karakterler, bu üç öyküde toplumsal cinsiyet kimliğinin sabit olmayan performansını ve yazınsal bağlamın kimliği alt üst etme olanaklarını gösterir.

Eserin ilk öyküsünde başlayan erkeklere kızgınlık, diğer öykülerde de çeşitli erkek figürleri üzerinden devam eder; kimi zaman baba, kimi zaman sevgili, kimi zamansa bilinmeyen bir erkek figürüyle yansıtılır. Öykülerde eril tahakkümün uygulayıcısı olan bu figürlere duyulan kızgınlık, öfkeye ve hınca dönüşür. Anlatıcılar, uyguladığı eril tahakküm nedeniyle hayatlarındaki erkek karakterleri dönüştürme ya da yok etme arzusu taşırlar. Metinlerde bu arzular, iğrenç (abject) ve grotesk beden imgeleriyle ortaya koyulur. "Düşmanlığı Olan Bu Sevinçte"de babayı hayvan-insana dönüştürerek sessize alan; "Diyerekten Bizi Bir Yarın Kıyısında Bıraktılar Baktık Biziz Aşağılarda" öyküsünde erkek figürünü öldürerek neşelenen; "Üç Portakalın Aşkı"nda da erkeği bölüp parçalayarak öfkesini kusan bir kadın anlatıcı vardır. Öykülerde grotesk imge, genellikle erkek figürlerin çirkinliğini ve zorbalığını göstermek için; iğrenç ise sınır aşımına, kural ihlallerine başvuran ve cinayet işleyen kadın karakterler için kullanılmıştır. Çalışmada incelenen altı öyküde iğrencin kadın karakterler üzerinden işlenmesi, Kristeva'nın bir kimliği, bir düzeni rahatsız eden kişi tanımına uyum sağlar. İncelenen öykülerde sabit kimliklerin performans, bedensel sapmalar ve ihlaller ile bozulma biçimleri, öykülerde işlenen toplumsal cinsiyetin herhangi bir töz barındırmayan, akışkan bir kimlik olduğunu göstermektedir. Tüm bunlarla birlikte çalışmanın başında Butler'dan hareketle tartışmaya açılan, toplumsal cinsiyet kimliğine ve cinselliğe dair ters yüz etmenin hangi bağlamda olanaklı olduğu sorusuna verilebilecek cevabın yazının bağlamı olduğu görülür. Nitekim Sevgi Soysal'ın *Tutkulu Perçem* eserindeki altı öykü, toplumsal cinsiyeti alt üst etme biçimleriyle edebiyatta bedenin ve kimliğin değişip dönüşme gücünü açığa çıkarır. İncelenen metinlerde, edebiyata atfedilen yıkıcı güç ortaya çıkmakta; bu güç sayesinde toplumsal normlarla kuşatılmış bedenler dönüştürülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Bahtin, Mihail. *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Derleyen Sibel Irzık. Çeviren Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 2001.
- Bahtin, Mihail. *Rabelais ve Dünyası*. Çeviren Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Baka, Hüsnâ. "Tutkulu Perçem'de Feminist Bir Yıkım Beklentisi." *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, c. 1, s. 3, 2022, ss. 29-46. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7221168>
- Berktaş, Fatmagül. *Tarihin Cinsiyeti*. Metis Yayınları, 2018.
- Berktaş, Fatmagül. *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın*. Metis Yayınları, 1996.
- Butler, Judith. *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. Çeviren Başak Ertür, Metis Yayınları, 2019.
- Fink, Bruce. *Lacancı Özne*. Çeviren Kemal Güleç, Encore Yayınları, 2020.
- Irzık, Sibel. "Önsöz." Bahtin, Mihail. *Karnaval'dan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Derleyen Sibel Irzık. Çeviren Cem Soydemir. Ayrıntı Yayınları, 2001, ss. 7-32.
- Kandiyoti, Deniz. *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşlar*. Çeviren Aksu Bora ve diğer, Metis Yayınları, 2015.
- Karaca, Şahika. "Postyapısalcı Edebiyat Kuramı." *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*. Editör Veysel Şahin, Akçağ Yayınları, 2022, ss. 427-463.
- Kaygusuz, Sema. "Önsöz." Soysal, Sevgi. *Tutkulu Perçem*. İletişim Yayınları, 2018. 7-14.
- Kristeva, Julia. *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. Çeviren Nilgün Tural. Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Öztürk, Veysel. "Tutkulu Perçem'in Huzursuz Mikro Anlatıları." *İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı*. Hazırlayan Seval Şahin ve İpek Şahbenderoğlu, İletişim Yayınları, 2015, ss. 51-64.
- Soysal, Sevgi. *Tutkulu Perçem*. İletişim Yayınları, 2018.
- Şahbenderoğlu, İpek. "'Adamlar, Kadınlar ve Duvarlar': 'Eril Kent'in Tepelerinde Tutkulu Perçem.'" *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!": Sevgi Soysal İçin Yazılar*. Derleyen Seval Şahin, İletişim Yayınları, 2013, ss. 37-60.
- Tura, Saffet Murat. *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Metis Yayınları, 2021.
- Tural, Nilgün. *Adlandırılmayanla Yüzleşmek*. Beyoğlu Yayınları, 2023.
- Walby, Sylvia. "Kadın ve Ulus." Çeviren Meltem Ağduk-Gevrek. *Vatan Millet Kadınlar*. Derleyen Ayşegül Altınay, İletişim Yayınları, 2000, ss. 29-57.

