

## “Günü Gelecek be Olcay”: Yenişehir’de Bir Öğle Vakti’nde Değişim Umudu\*

Egem Atik\*\*

Öz

Bu çalışma, Sevgi Soysal’ın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanındaki özne ve iktidar ilişkisini dört karaktere odaklanarak incelemektedir. Çalışmada Hatice Hanım, Mevhibe Hanım, Olcay ve Doğan karakterlerinin birer özne olarak inşa edilme süreçleri tartışmaya açılmaktadır. İlk bölümde ele alınan Mevhibe ve Hatice Hanım’ın karakterizasyonu yazar, iktidarın baskı uygulamak için yalnızca polis, asker, mahkeme gibi görünür unsurları kullanmadığını, bireylerin kimliklerine müdahale ederek de onlara boyun eğdirdiğini vurgular. Bir yandan da iktidara yönelik eleştirisini duyurma fırsatını bulur. İkinci bölüm, Soysal’ın tüm romanlarında ön plana çıkan değişim umudunu, Olcay ve Doğan’ın iktidar tarafından kendilerine dayatılan öznellik sınırlarını değiştirme çabası üzerinden ele alıp iktidarın baskıcılığına karşı bir direniş arayışı çerçevesinde değerlendirmektedir. Bu değişimin kolaylıkla gerçekleşmemesi, hem iktidarın öznelerin içine işleyen dayatmalarından kurtulmanın basit olmadığını, hem de karakterlerin gerçekçi bir portreyle sunulduğunu gözler önüne serer. Tüm zorluğuna rağmen, Olcay ve Doğan gibi karakterler, kendilerini belirli kimlik kalıplarıyla sınırlandıran iktidarın işleyişini sorgulayarak, değişim umudunu ayakta tutar.

**Anahtar Kelimeler:** özne ve iktidar, değişim, umut, normun eleştirisi, Sevgi Soysal

\* Bu çalışma, Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü’ne 2014 yılında sunulan “Sevgi Soysal’ın Romanlarında Özne ve İktidar” başlıklı yüksek lisans tezinden yola çıkılarak hazırlanmıştır.

\*\* Özyeğin Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü, Öğretim Görevlisi.

egem.atik@ozyegin.edu.tr

Makalenin gönderim tarihi: 16.04.2019. Makalenin kabul tarihi: 19.06.2019.

## “The Day Will Come Olcay”: Hope for Change in *Noontime in Yenişehir*

### Abstract

This study explores the relationship between subject and power in Sevgi Soysal's *Noontime in Yenişehir* with a focused examination of four characters. The process of subjectification that Hatice Hanım, Mevhibe Hanım, Olcay and Doğan undergo are addressed in the study. Through the characterization of Mevhibe Hanım and Hatice Hanım, which is discussed in the first section of the paper, the author emphasizes that power does not only oppress people by using visible means such as the police, the military or the court of law, but interferes with their identity to make them comply and conform; this also lets the author point out to her criticism towards power structures. The second section takes the hope for transformation, which is prominent in all of Soysal's novels, as Olcay and Doğan's attempt to change the boundaries of their subjectivities imposed by the powers and interprets it as a pursuit of a resistance against power. The fact that this transformation cannot take place easily both proves that subjects cannot simply rid themselves of the power's oppression they have internalized, and points out that the characters are portrayed realistically. Despite all difficulties, characters such as Olcay and Doğan question the power mechanisms which put boundaries upon them using certain generalized identities, and keep the hope for change alive.

**Key Words:** subject and power, transformation, hope, criticism of the norm, Sevgi Soysal

Sevgi Soysal'ın kitaplarını birbiri ardına yayımladığı 60 ve 70'li yıllar, Türkiye'de edebiyatın büyük oranda politize olduğu, ülkede yaşanan siyasi hareketliliğin edebi metinlerde de kendine yer bulduğu bir dönemdir. Böyle bir ortama, gazete yazıları, cezaevi anıları ve öykülerinin yanı sıra üç roman ve bir tamamlanmamış roman sunan Soysal, tüm yazdıklarında insanın kendi öznelığının siyasi bir alan olduğuna dikkat çeker. Özellikle romanları *Yürümek*, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* ve *Şafak*'ta, siyasi mücadelenin yalnızca dışarıda, büyük devlet iktidarına karşı çıkmayı değil; öznelerin kendi içinde, kendilerine dayatılan sınırlara karşı çıkmayı da içerdiğini hatırlatır. Bu romanlardaki ana karakterlerin dikkat çekici bir ortak özelliği,

hepsinin kendilerine dayatılan öznelik konumunun içinde kalarak yaşamlarını sürdürmekle ilgili bir sorunları olmasıdır. Üç romanda da karakterler kendilerine dönüp baktıkça ve kimliklerini çevreleyen sınırlar üzerine düşündükçe, bu sınırların kısıtlayıcılığından rahatsızlık duymaya başlarlar. Bu rahatsızlıkla birlikte sınırların dışına çıkma arayışı, karakterler için önemli bir mesele haline gelir. Roman kişileri, farklı yollarla, kendilerini kimlik sınıflandırmalarının dışına taşıyacak eylemlerin öznesi haline getirmeye çalışırlar. Bu bağlamda değişim umudu, her romanda ele alınan önemli bir tema haline gelir. İlk roman *Yürümek*’te (1974) yürüme eyleminin ta kendisi, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nde (2010) askeri darbenin eşliğinde Ankarada bir apartman bahçesinde devrilmekte olan bir kavak ağacı, son roman *Şafak*’ta (1985) ise yeni doğan günün ilk ışıkları bu değişim umudunun simgesidir. Soysal, okurlarını tam da bu simgelerin belirlediği yerde yalnız bırakır: *Yürümek*’te ana karakter Elâ alıştığı hayattan yürüyüp çıkarken, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nde kavak ağacı devrildiği anda, *Şafak*’ta polis baskısıyla götürüldükleri emniyetten salıverilen bir grup insan, günün ilk ışıklarında yeni hayatlarına doğru yola çıkarken romanlar sonlanır. Böylece bu simgeler aracılığıyla kurulan değişim umudu, bir imkân olarak ayakta kalır. Okurlara bu noktaya kadar eşlik eden yazar, umuda açılan eşige geldiklerinde, onları özgür bırakır. Bu yazı, değişim umuduna açılan eşigin, yazarın en kalabalık kadrolu romanı olan *Yenişehir’de bir Öğle Vakti*’ndeki kuruluşuna odaklanmaktadır.

*Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* 1973 yılında, 12 Mart askeri darbesinden iki yıl sonra yayımlanır ancak darbenin hemen öncesindeki süreci anlatır. Soysal, 12 Mart dönemine damgasını vuran toplumdaki köklü değişimleri simgeleyen kavak ağacının devrilmesini, bu değişimlerden etkilenen toplumun farklı kesiminden insanların hikâyeleriyle çevreler: Tezgâhtar Ahmet’ten emekli bir öğretmen olan Hatice Hanım’a, dar gelirli bir banka memuru olan Mehtap’tan babası Atatürk zamanında vekillik yapmış olan Mevhibe Hanım’a, üniversite öğrencileri Ali, Olcay ve Doğan’dan boyacı Necmi’ye, fahişe Aysel’den kapıcı Mevlûte çeşitli toplumsal sınıflardan gelen bu karakterler romanda Michel Foucault’nun deyişiyle çok sayıda “var olma biçimi”nin yan yana yer almasını mümkün kılar (Foucault,

1994, s.225). Roman, bir yandan bu farklı var olma biçimlerinden kesitler sunarken bir yandan da kavak ağacının devrilmesini adım adım gösterir. Sözü edilen kesitlerden en geniş, Olcay, Doğan ve Ali'ye ayrılmıştır. Hukuk profesörü Salih Bey ile kavağın devrildiği bahçedeki apartmanın sahibi olan Mevhibe Hanım'ın çocukları Olcay ve Doğan için hayat, yoksul bir arka plandan gelen Ali'yle tanışmalarıyla yön değiştirir. O güne kadar toplumsal normun her yönüyle korunduğu Mevhibe Hanım'ın evinde bu normun baskısını üzerinde taşıyan Olcay ve Doğan kardeşler, Ali'nin hayatlarına girmesiyle örgütlü sol hareket içinde görev almaya başlarlar; ancak alıştıkları ev içi düzen ile bağlarını da koparmazlar. Olcay, Doğan ve Ali bu bocalama sürecinde kavak ağacının etrafında toplanmışken, itfaiyecilerin halatlarla sararak belli bir yöne devirmeye çalıştıkları ağaç kontrolden çıkar, Mevhibe Hanımların kapıcısı Mevlût'un üzerine yıkılır ve roman bu sahneyle kapanır.

Yazıda, romandaki var olma biçimlerinden dört tanesi incelenerek bunların iktidar tarafından belirlenme veya sınırlandırılma yöntemleri açıklanırken; önce bu sınırlandırmaların içinde kalan ve içiyle dışı arasında bocalayan karakterlerin öznellikleri karşılaştırılmaktadır. Bu karşılaştırma yapılırken, romanda kavağın devrilmesiyle simgelenen değişim umudunun, sınırlandırma ve özneleştirme pratikleriyle ilişkisi tartışılmaktadır. Yazının ilk bölümünde, Mevhibe Hanım ve Hatice Hanım karakterleri odağa alınmaktadır; kendilerine dayatılan öznellik sınırlarını içselleştirerek iktidara tabi olan bu karakterler üzerinden, iktidarın kişilerin zihinlerine uzanacak kadar yaygınlaşan baskıcılığının eleştirildiği gündeme getirilmektedir. İkinci bölümdeyse Olcay ve Doğan karakterleri ele alınmakta, iki kardeşin norma dayalı öznellik konumlarını aşma çabaları ve bu konuda yaşadıkları bocalamalar vurgulanarak iktidarın dayatmalarından sıyrılmanın zorluğu irdelenmektedir. Böylece, Sevgi Soysal'ın, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde iktidar eleştirisini doğrudan iktidara hitap ederek, onun devlet, polis, asker gibi daha görünür kollardan işleyen baskıcılığını ortaya koyarak yapmadığını göstermek hedeflenmiştir. Bunun yerine eleştirisini, iktidarın toplumun her katmanının içine sızan yapısını; ev, aile, okul gibi daha masum kabul edilen kurumlardaki işleyişini görünür kılarak ve özneleri çepeçevre saran,

ayrıştıran ve dönüştüren gücünü vurgulayarak kurduğu ileri sürülmektedir.

## **Çemberin İçindekiler: Hatice Hanım ve Mevhibe Hanım**

*Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nin “Hatice Hanım Haklarını Sa-vunuyor” bölümünde Hatice Hanım karakterinin çizilişi, toplum içinde işleyen çeşitli iktidar ilişkilerinin izini sürme konusunda önemli ipuçları verir. Emekli öğretmen Hatice Hanım, roman boyunca baskıcılığı ve sınırlandırıcılığıyla öne çıkan, toplumsal norma bağlılığı ile kendini tanımlayan bir karakterdir. Hatta kendi yaşantısını toplumsal normun sınırlarının içerisinde kurmakla yetinmez, etrafındaki herkesin de bunlara uyacak şekilde davranmasını bekler, uymayanları eleştirir ve cezalandırır. Hatice Hanım’ın emekli bir öğretmen olması bu açıdan önemlidir; çünkü okulda da iktidarın kollarının öğrencilerin zihinlerinin içine ulaşacak kadar yaygınlaşmasına aracı olur.

Romanın ön plana çıkan karakterlerinden Olca’y ve Doğan’ın annesi Mevhibe Hanım da, tıpkı Hatice Hanım gibi, kendi kimliğini toplumsal normun sınırlarının içerisinde kalarak inşa eder. Vekil beybabasının kızı olarak Mevhibe Hanım, devlet ideolojisinin içine işlediği bir aile ortamında büyür ve bu işleyişi, evlenip çocuk sahibi olduktan sonra kendi evinin içinde de sürdürür. Mevhibe Hanım, bu ideolojinin sınırlarını çizdiği iyi annelik, iyi ev hanımlığı ve iyi eşlik gibi kalıpların kusursuz bir örneği olmak için çabalarken, bir yandan da çocuklarını “iyi özneler” olmaları konusunda baskı altında tutar. Böylece, Hatice Hanım’ın okulda yaptığını Mevhibe Hanım evin içinde uygular ve bir anne olarak iktidarın dayattığı norma dayalı yapının gelecek kuşaklar tarafından benimsenmesini mümkün kılmak için çalışır.

Bu iki karakteri tanımak için, onların sakıncalı bulunduğu kimliklerin üzerinde durmak gerekir. Hatice Hanım’ın sakıncalı bulunduğu kimlikleri en açık şekliyle Büyük Mağaza’nın girişinde kendisine çarpan Ahmet’e sinirlendiği sahnede öğreniriz. Hatice Hanım için toplumsal düzlemde olumsuz ve dolayısıyla arzu edilmez kimlikler

ve davranışlar, anlama ve tanımlama sınırlarının dışına taşmaktadır; demek ki ona göre doğru olan kimlikleri ve davranışları çevreleyen bir sınır vardır. Bu sınırın içinde huzur bozmayan, büyüklerinin yanında el ele tutuşmayan, bacak bacak üstüne atmayan gençler yer alır; yani okullarda, aile içinde öğretilen davranış biçimlerini uygulayanlar, olumlanabilecek kimliklere sahiptirler. Sınırın dışında ise bu davranış biçimlerini yok sayan, örneğin gerektiğinde özür dilemeyen, dar pantolon giyen, saç-bıyık uzatan kimlikler yer alır:

Hatice Hanım da, aslında Ahmet'e sövmüyordu yalnızca. Ahmet, onun için, bir yığın edepsizliği, bozgunculuğu, haddini ve yolunu yordamını bilmezliği iki ayak üstünde gezdiren, her türlü anlama ve tanımlama sınırının dışına taşan gençlerden biriydi. İşte hep bu, yolda adama çarpıp özür bile dilemeden geçip gidiverenler, bu dolmuşta cigara içenler, büyüklerin karşısında bacak bacak üstüne atanlar, ulu orta yerde el ele yürüyüp fuhuş yapanlar, gavur oğlanları gibi saç uzatıp hamal gibi bıyık bırakanlar, yüksek sesle kahkaha atanlar, her yanlarını gösteren dar pantolon giyenler, sonra boyun damarlarını şişire şişire, iyi, doğru, adam gibi ne varsa hepsinin aleyhine ileri geri konuşanlar; işte hep bu kendileri başıbozuk oldukları için her bir şeyin de başını sonunu bozmaya kalkan sözde gençlerdi bütün sıkıntıların başı ve sonu. Sözde gençlerdi bunlar. Hiç mi genç görmemişti Hatice Hanım? Ne iyi, ne huzur bozmaz, analarının yanında nişanlılarının bile elini tutmayan, büyüklerinin karşısında ayak ayak üstüne atmayan gençler tanıdı mı o (Soysal, 2010, s.37-38).

Burada hem geleneksel Türk toplumunun hem de kamusal alandaki Kemalist kadının temsilcisi olan Hatice Hanım'ın iç sesi duyulur. Türkiye'deki modernleşme tarihinin Kemalizm'le birlikte radikal bir kültürel değişimi içerdiğini, bu değişimin Kemalist reformlar aracılığıyla imparatorluktan "laik, cumhuriyetçi bir ulus-devlete" dönüşümünden çok daha ileriye gittiğini unutmamak gerekir (Göle, 2011, s.26-27). Nilüfer Göle, "Kemalizm, devletin yapısını değiştirmenin ötesinde ... gündelik aile yaşamına nüfuz etmekte olan medeniyet değiştirmenin en bilinçli ifadesidir" diyerek Kemalizm'in insanların yaşam şekilleri, davranış biçimleri ve gündelik alışkanlıkları üzerinde belirleyici olduğunu vurgular (s.82-83). Alıntıda Hatice Hanım, bir yandan vatandaşlardan beklediği davranış biçimlerini sergilemeyenleri, adabına göre konuşmasını, sokakta yürümesini

bilmeyenleri eleştirmektedir; diğer yandan, dar pantolon giymeyi ve sokakta el ele gezmeyi müstehcenlikle özdeşleştirerek eleştirisini geleneksel normlara da dayandırmaktadır. Her ne kadar Kemalist ideoloji geleneksel normları yıkmaya çalışsa da yer yer bireyi, reformlar aracılığıyla yeni üretilen normlara uymaya zorlar. Sosyal, Hatice Hanım’ın olumsuzladığı davranış biçimleri üzerinden, Kemalizm ile geleneksel normun, farklılıklar arz etseler de, aslında baskıcı ve zorlayıcı olmaları bakımından birbirlerine çok benzediklerini vurgular.

Bunun yanında, Hatice Hanım olumlu ve olumsuz kimlikler arasına bir sınır çekerken, bu sınırın dışında kalan kimlikleri edepsiz, bozguncu, başıbozuk ve fuhuş yapan kişiler olarak nitelendirir. Böylece kendini “öteki”lere karşıtlığıyla, yani “olumlu” olarak tanımlayabilir. Bu tutum Foucault’nun “normalleştirme toplumu”nun şekillenmesi hakkındaki düşüncelerini hatırlatır. Foucault (2007c), normalleştirme toplumu içinde bazı kimliklerin “olumlu”, bazı kimliklerinse “olumsuz”, “sakıncalı” ya da “arzu edilmez” olarak sınıflandırılabilirliğini, normun bireyleri bölümlere ayırmanın ölçütü halini aldığını ileri sürer (s.78). Ona göre doğal toplum olmadığı gibi kuralsız toplum da yoktur ve her toplum, norma dayalı kısıtlamalar getirerek “bazı bireyleri, bazı tavırları, bazı davranışları, bazı sözleri, bazı durumları, bazı karakterleri kendi alanı ve sistemi dışında” bırakır (2007a, s.216). Normalleştirme toplumunun sürekliliği için dışarıda bırakılan davranışları sergileyen veya sözleri söyleyenlerin cezalandırılması, tecridi veya ıslahı meşru hale gelir. Öyleyse bu toplumda tecrit edilmek, cezalandırılmak veya yok edilmek istemeyen bir kişi, “olumsuz” kimliklerden kaçınarak kendini kısıtlayabilir. Bu sınıflandırmaların doğru olduğuna inanan ve olumsuzlanan kimliklerin arzu edilmez olduğunu düşünenler, kendilerini sakıncalı buldukları bu kimliklerden uzaklaştırarak, dolaylı olarak dayatılmış başka bir kimliğin, olumsuz davranışlardan arındırılmış bir negatif kimliğin öznesi haline gelebilirler. Böyle bir özne haline gelme durumu ise dikkate değer sonuçlar doğurur: Bazı başkalarını dışlayarak kendilerini dolaylı olarak kurarken kişiler, normleşme toplumunun denetimine gönüllü olarak boyun eğerler; bir diğer deyişle, özneleşirken iktidara tabi olurlar (Foucault, 2011a, s.107).

Hatice Hanım romanda, içinde yaşadığı normalleştirme toplumunun dayattığı dinsel, ahlaki, yasal normların doğruluğuna inanmış, olumsuz ve sakıncalı kimliklerden kendini uzaklaştırmış ve böylece iktidara tabi olmuş bir özne örneği sergiler. “Normal” insan kimliğinin sınırlarına büyüklere saygı göstermemek, toplum içerisinde el ele tutuşmak, dar pantolon giymek gibi “genel ahlaka aykırı” davranışlarda bulunmak, “boyun damarlarını şişire şişire” bağırarak iktidarın söylemlerine itiraz etmek dâhil olamaz. Hatice Hanım, bu tür davranışları sergileyenleri öteki olarak konumlandırarak, kendini bunlardan farklılığıyla öne çıkan normal özneye uygun kimlikle donatır:

Hatice Hanım, kızını herkesten önce, herkeslerin oğlundan iyi okumuş, askerliğini yapmış, eli doğru dürüst ekmek tutan biriyle evlendirmeli; oğluna, kabul günlerinde gelen gelin adaylarının en hanım hanımcığını, en bakiresini almalıdır bir an önce. Çünkü hak etmiştir bunu o, öyle işte, hak etmiştir (Soysal, 2010, s.39).

Hatice Hanım gibi normlara uyan ve iktidara tabi olmuş birinin gelini ve damadı da normalleştirme toplumunun dayattığı sınırlara dâhil olmalı, gelini bakireliğiyle ve hanımlığıyla, damadı da iyi okumuşluğu, askerlik hizmetini tamamlamışlığı ve ekonomik faaliyete katkılarıyla normlara uygun kimliklerle donatılmış olmalıdırlar. Onun bunu hak ettiğini düşünmesi ve bu hak talebini bir gerekçe göstermeden, “öyle işte” diyerek açıklaması, yazarın bu karakterin davranışlarını iğneleyen tonunu belirginleştirir. Hatice Hanım’ın bütün sıkıntılarının başı sonu olan, normların ve sınırların dışına taşan ve iktidara boyun eğmeyenlerin cezalandırılması, dışlanması veya tecrit edilmesi gerektiğini savunması da önemlidir:

[B]unlar, bir de utanmadan, yaptıkları yetmiyormuşçasına adama çarpıp çarpıp özür bile dilemeden geçiyorlardı. ... Hepsi ha üniversiteye gidiyorum diye meydanlarda bağırın, ha diskoteklerde utanmaz hareketler yapan, ha pastanelerin önünde deli gibi babalarının arabalarının gaz pedalına basan, ha elini kolunu sallaya sallaya, bağıra çağıra büyüklerine akıl öğretmeye kalkan, hepsi aynı suçun iflah olmaz sanıklarıydılar. İşte bu cezalandırılmaları gereken suçluların tümüne, sadece “Allah canlarını alsın,” demekle yetinerek hisımla daldı kalabalığa (s.38).



Yukarıda da belirttiğim gibi “olumsuz” olarak sınıflandırılan kimliklerin tecridi, ıslahı ve cezalandırılması normalleştirme toplumunun bekası için meşrudur. Hatice Hanım da norm dışı olanlar ya da kendi deyişle “kanun bozucular” üzerinde bu pratikleri uygulamaktan kaçınmaz:

Hatice Hanım her sokağa çıkışında bu kanun bozucularını tespit eder, onları kendince cezalandırırdı. ... Unutmazdı Hatice Hanım; suçlular unutulmaz, cezalar hiç unutulmaz, unutkanlık düzeltici, yapıcı değildir. Affetmek sağlıksızdır. Mikroplara karşı ilaç kullanmamak, kanyon yaraya tentürdiyot dökmek gibi bir şeydir affetmek. Uygur insan affetmez ve unutmaz Hatice Hanım’a göre, uygar insan cezalandırır; affetmek ve unutmak barbarlık, ilkeliktir, bu memleket yumuşak kalplilikten kalkınmamaktadır (s.43).

Hatice Hanım kendisi gibi “uygar” olanlarla kanun bozucu “mikropları” ayırıştırır ve ötekileri cezalandırırken, iktidarın toplumun içinde yayılmasını sağlayan bir aracı haline geldiğini kanıtlar. İktidarın öznelere baskı altında tutan araçlarının yalnızca cezalandırma yetkisi görünür olan unsurlar değil, toplumun içinde yaşayan sıradan insanlar da olabileceği; onun kollarının bu kadar alışılagelmiş ve doğal görünen yollarla öznelere ulaşabileceği Hatice Hanım karakterinin çizilişinde açık hale gelmiş olur.

Romanda Hatice Hanım’ın kendini “uygar insan” olarak tanımlaması, onun içinde yaşadığı toplumdaki normun nasıl belirlendiğine dair de ipuçları verir. Yukarıda üzerinde durduğum gibi Hatice Hanım, Cumhuriyet ile başlayan Kemalist medeniyet projesinde tanımlanan “medeni insan”ın bir temsilcisi olarak romanda okurun karşısına çıkar. Cumhuriyet’le birlikte toplumsal adaba uyan, oturup kalkmasını bilen, kentli, eğitilmiş insan, “medeni insan mertebesine erişmiş kişi” olarak tanımlanır (s.84). Hatice Hanım’ın da uygar bir insan olarak Kemalist ideoloji tarafından belirlenen bu kurallara bağlı kalmaya çalıştığı, davranışlarını bu uygar insan tanımına uyacak şekilde belirlediği görülür; yukarıdaki alıntılarda onun toplumsal adabı, oturup kalkmasını, düzgün giyinmesini bilen kişileri olumladığına yer verilmiştir. Bu da romanın Hatice Hanım’ın karakterini belirlediği sınırlar ve olumladığı davranışlar üzerinden Kemalist ideolojiyi de eleştirdiğini ima eder; medenileştirme projesi

aracılığıyla belirli kimlik kalıplarının insanlara dayatılmasının, bu kalıpların dışında kalan davranışları nasıl ötekileştirdiği ve cezalandırılabilir hale getirdiği gözler önüne serilir.

Hatice Hanım'ın iktidara boyun eğen bir özne olarak katıldığı pratikler, norma uygun davranmakla; uygun davranmayan, boyun eğmeyen ve tabi olmayanları dışlamakla ve cezalandırmakla sınırlı kalmaz. Emekli bir öğretmen olarak görevlerinden biri, iktidarın genç kuşakların da bedenlerini kuşatmasını mümkün kılmak, onların iktidarın dayattığı kimlikleri benimseyip normlara uygun davranmasını sağlamak olmuştur. Althusser'in (2010) *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*'nda okul hakkındaki yorumlarına dayanarak bu görevin oldukça önemli olduğu söylenebilir: Ona göre okul, egemen ideolojiyi çocukların kafasına yerleştiren, böylece onların sınıflı toplumda yerine getirmesi gereken role uygun pratikle donatılmasını sağlayan en etkili kurumdur (s.180). Benzer şekilde "Tımarhaneler, Cinsellik, Hapishaneler" başlıklı söyleşide Foucault da (2007d) okulu bir iktidar merkezi olarak tanımlar (s.48). Okul, "disipline edici rejimler"ın kaynaklarından biridir ve Hatice Hanım gibi öğretmenlerin de bu iktidar merkezi içinde yapması gereken, öğrencilerin norma dayalı sınırlandırmaları kabul etmesine, içselleştirmesine ve böylece iktidarın dayatmalarına boyun eğerek öznelliklerini doğru olarak dayatılan kimliklerle inşa etmesine olanak sağlamaktır. Bunlara dayanarak Hatice Hanım'ın "okul koridorlarında çınlayan sesi"nin yankılanarak "kabuk bağlamamış çocuk yürekleri[ne]" yayıldığını okuduğumuzda, onun kabuk bağlamamış bu yürekleri egemen ideolojiyle doldurmak yolunda çalıştığından emin oluruz (Soysal, 2010, s.40). Okul gibi masum görünen bir alan bile, iktidarın yaygınlaşma alanlarından biridir ve Hatice Hanım'ın burada çocukların yüreklerine ulaşan sesi, onun hem yukarıdaki paragrafta görüldüğü gibi kanun bozucuları cezalandırarak hem de okuldaki öğrencileri disipline ederek iktidarın baskı uygulayıcılarından biri haline geldiğini tasdik eder.

*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nde Hatice Hanım gibi Mevhibe Hanım da iktidarın toplumun içinde yaygınlaşmasını sağlayan araçlardan biridir. Karakterlerin çoğunluğu romanda bir-iki kez okurun karşısına çıkıp ardından kaybolurken, Olcay ve Doğan kardeşler ro-

manda daha çok alana sahip olan ve daha detaylı ele alınan karakterlerdir. Üniversite öğrencisi Olca’y, kendinden birkaç yaş büyük ağabeyi Doğan, babaları hukuk profesörü Salih Bey ve anneleri Mevhibe Hanım, Yenişehir’de kendilerine ait olan apartmanda, iyi bir yaşam standardına sahip dört roman kişisi olarak okurun karşısına çıkarlar. Bu dört kişilik aile, romandaki iktidar ilişkilerinin işleyişini takip etmek açısından da elverişli bir alan açar; çünkü okulu iktidarın bedeni kuşatmasını sağlayan disipline edici rejimlerin kaynaklarından biri sayan Foucault (2007b, s.41), aile kurumunu da bu kaynaklara dâhil eder. Romanda önemli bir yer kaplayan bu aile de iktidarın disipline edici rejimlerinin içine işlediği bir ailedir; bu rejimlerin koruyuculuğunu da evin annesi olan Mevhibe Hanım üstlenmiştir. Kendisi de iyi bir aileden gelen Mevhibe Hanım, hayatı boyunca norma dayalı toplum yapısının sınırları içinde kalmıştır. Kendi çocukluğu bu sınırlar içinde geçmiştir; böyle evlenmiştir; çevresindekilerle ilişkilerini böyle kurmuştur ve şimdi de kendi çocuklarını bu sınırlar içinde yetiştirmeye çalışmaktadır. Mevhibe Hanım’ın bu sınırların mevcudiyetini korumak konusundaki istikrarlı duruşu, Soysal’ın iktidarın toplum içindeki işleyişini eleştirmesi için elverişli ortamı hazırlar. Yazarın eleştirisini ayrıntılandırabilmek için önce Mevhibe Hanım’ın bir özne olarak inşa sürecinde devlet ideolojisinin belirleyiciliğine, ardından da onun bu ideolojiye dayanarak kendi çocuklarının hayatlarına çizdiği sınırlara bakmak faydalı olacaktır.

Mevhibe Hanım’ın en belirleyici özelliklerinden biri, Atatürk zamanında vekillik yapmış bir babanın kızı olmasıdır. Bunun belirleyici bir özellik olmasının nedeni, Mevhibe Hanım’ın bir özne olarak inşasının anlatımında sıklıkla vekil beybabanın etkisine gönderme yapılmasıdır:

“Beybaban münasip görürse!”

Bu, Mevhibe’ye her gün söylenen ve onun kuşkusuz kabullendiği bir cümleydi. “Vekil beybaba” neyin münasip olup olmadığını bilir. “Vekil beybaba” münasip olanı uygun görür. Çünkü hükümdettir, devlettir “vekil beybaba”. Mevhibe de hükümetin, devletin kızıdır. Devleti, hükümeti o saymayacak da kim sayacak? Vekil beybabaya karşı çıkmak bir anlamda hükümete, devlete karşı çıkmaktır. Mevhibe Hanım daha ufak yaşta, devletin, hükümetin dokunulmazlığını, yüceliğini kavrayıp yerleştirdi kafasına. Ve zamanla kişiliğini belirleyen başlıca özelliklerle-

rinden biri, ağızından hükümete, büyüklere, kanunlara saygı kavramlarını düşürmemek oldu. Ve herkesin, evde ve dışarıda, kendisine düşen görevleri, beybabasının gümüş çerçeve içindeki resminin tozunu alır gibi, sessizce yerine getirmesi gerekirdi (Soysal, 2010, s.130).

Alıntıda görüldüğü üzere Mevhibe Hanım'ın kimliği doğrudan devletin ideolojik aygıtının belirlediği sınırlar içerisinde inşa edilir. Bu sınırlar, vekil beybabanın bir uzantısı olarak görüldüğü Cumhuriyet ideolojisinin sınırlarıdır aslında. Ancak Öznur Şahin'in (2007) "*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Kırk Yedi'liler ve Bir Düşün Gecesi*"nde Kemalist Anneler, Solcu Kızlar" başlıklı tezinde altını çizdiği gibi, Mevhibe Hanım'ın kimliğinin Cumhuriyet ideolojisi tarafından belirlenmesi, onu "sadece Cumhuriyet'in bir piyonu haline getirmez; aksine ona sağladığı kimlik imkânı ile özne olmanın kapılarını açar" (s.31-32). Dolayısıyla Mevhibe Hanım'ın öznel deneyimleri Cumhuriyet ideolojisi tarafından belirlenen normlarla uyumlu olarak şekillenir; küçük yaştan itibaren büyüklere saygısızlık etmek, yasaları çiğnemek, hükümete karşı gelmek bu deneyimlerin içerisinde yer almamıştır. Üstelik bu ideoloji yalnızca Mevhibe Hanım'ın bir özne olarak inşasıyla sınırlı kalmaz:

Günümüz toplumlarında devletin yalnızca iktidarın uygulanma biçimi ya da yerlerinden biri –en önemlisi olsa bile- olmadığı, tüm diğer iktidar ilişkisi türlerinin bir biçimde devlete gönderme yaptığı bilinen bir olgudur. Ancak bunun nedeni, bütün iktidar ilişkilerinin devletten türemesi değil; tam tersine, iktidar ilişkilerinin gün geçtikçe daha fazla devletleşmesidir (Foucault, 2011b, s.79).

Foucault'nun iktidar ilişkilerinin giderek daha fazla devletleşmesi hakkında söyledikleri Mevhibe Hanım'ın kendi kimliğini devlet ideolojisinin sınırlarıyla belirlemekle kalmayıp hem kendi evindeki hem de dışarıdaki ilişkilerin bu ideolojinin gerektirdiklerine uygun olarak ilerlemesi düşüncesini anlamak açısından zaruridir: Demek ki ona göre kendisinin kocasıyla, çocuklarıyla, hizmetçisiyle kurduğu ilişkilerin yanı sıra dışarıdaki diğer ilişkiler de "beybabasının gümüş çerçeve içindeki resminin tozunu alır gibi", yani Kemalist devlet ideolojisinin yeniden üretecek biçimde şekillenmeli, bu sayede bu ideolojinin toplumun her katmanı tarafından benimsenmesi,

herkesin bu ideolojiye boyun eğmesi ve iktidar ilişkilerinin bir parçası haline gelmesi garantilenmelidir.

Mevhibe Hanım kendini vekil beybabasının, dolayısıyla da devlet ideolojisinin bir uzantısı olarak gördüğü için çocukluk ve gençlik yıllarında ne babasına ne de üvey annesine itiraz eder. Babası vekil olunca öz annesini köyde bırakıp üstüne ikinci bir eş aldığında veya üvey annesi ona eziyet ettiğinde ikisine de boyun eğer; çünkü onlara karşı gelmek “vatana ihanet gibi akıl dışı bir şey”dir (Soysal, 2010, s.129). Büyüdükten sonra da devlet ideolojisine boyun eğmeye devam etmiş ve buna bağlı normları yerine getirmiştir. Althusser (2010) bireylerin bağımlı bulunduğu ideolojik aygıtın bazı düzenlenmiş pratiklerine katılmasını, Tanrı’ya inanan bireylerin kiliseye gidip dua etmesi, adalete inanan bireylerin hukuk kurallarına boyun eğmesi ile örnekler (s.193-193). Mevhibe Hanım da doğrudan devletle iç içe geçen kimliğinin bir uzantısı olarak babasının partisinin kadın kollarında çalışır, bu kollara bağlı yardım derneklerindeki görevleri çerçevesinde hastanelere, öksüzler yurtlarına yapılan ziyaretlere katılır. Bunların yanında, aile kurumunun normlara uygun olarak işlemesine özen gösterir, “iyi bir ev hanımı,” “iyi bir eş” ve “iyi bir anne” kimlik sınıflandırmalarına uymaya çalışır. Ailesinin de aynı ideolojinin bir uzantısı olmasını bekler, “devletleşen” iktidar ilişkileri evin içinde de işlemelidir. “Normun Toplumsal Yayılımı” başlıklı söyleşide Foucault, (2007c) “norma dayalı bir toplum haline gelmekteyiz,” ifadesiyle bazı insanları şüpheli gören, tecrit eden, sorguya çeken iktidar pratiklerinin karşımıza çıkmakta olduğuna işaret eder (s.77). Norma dayalı toplumda, normun dayattığı kimlik sınırlamaları dışında kalanların sorgulanması ve dışlanması için gereken “gözetleme ve kontrol sistemleri”nin, “bitip tükenmeyen bir görünürlük, bireylerin sürekli sınıflandırılması, hiyerarşikleştirme, nitelendirme, sınırların oluşturulması, teşhis koyma” gibi pratikleri kapsadığından bahseder (s.77-78). Mevhibe Hanım’ın evinde ve ailesinde de kendisinin iyi bir ev hanımı, eş ve anne normlarına uyması ve çocuklarının bu normlara tabi olarak büyümesi için tüm düzen bu pratikler üzerine kurulmuştur.

Mevhibe Hanım’ın bu pratikleri uygulama biçimlerini, çocukları Olcay ve Doğan ile olan ilişkisinde açıkça görebiliriz. Onun evinin

düzeni içerisinde alt sosyo-ekonomik arka plandan gelen insanlarla yakın ilişkiler kurmak hoş karşılanamaz, onlarla kurulan ilişki ancak disipline edici bir iktidar ilişkisi olabilir. Çocukken kapıcılarına sarıldığı için annesinin kendisine söylediklerini hatırlayan Olcay, onun “Sen onları anlamazsın, onlar başka dünyaların adamları, buna göre davranmazsan sana saygı göstermezler, alaşağı ederler seni...” minvalindeki düşüncelerinin değişmediğini şu konuşmayla anlar (Soysal, 2010, s.123): “Babam halk adamıydı. Halktan anlardı... Halk dediğin çocuk gibidir, derdi. Sana güvenecekler, senin onları kolladığını bilecekler. Ama onları disiplin altında tutmaz, pençeni gevşetirsen de ne yapacaklarını şaşırırlar. Huzurları kaçır, saldırgan, işe yaramaz olurlar” (s.124). Kendisini devlet ideolojisinin bir uzantısı olarak konumlandıran Mevhibe Hanım için kendisiyle aynı sınıflandırmaya girmeyen, kendi deyimiyle halktan insanlar, ancak kendisi gibiler tarafından disipline edilmek için vardır, bu nedenle de iktidarın kimin elinde olduğu sürekli onlara hatırlatılmalıdır. Bu cümlelerle Mevhibe Hanım, Kemalist ideolojinin elitist yaklaşımını örneklendirmiş olur. Kemalist medeniyet projesiyle üretilen medeni insan, aslında halktan kendisini ayırtmış küçük burjuva sınıftan başkası değildir. Annesi kendisini böyle bir hiyerarşik ayırım üzerinden kurguladığı için Olcay, halktan biri olan Ali’yle ilişkisini annesine açıklayamaz, annesinin onu içinde kalması gereken sınırlardan dışarı çıkarma riski olan “bu ilişkiyi engellemek için elinden geleni ardına koyma[yacağına]” düşünür (s.200).

Mevhibe Hanım’ın, norma dayalı sınırları Olcay’ın yanında oğlu Doğan için de geçerlidir. Bu sınırların içinde, örneğin, film işiyle uğraşmak yer alamaz, bu nedenle atom fizikçisi olmak için gittiği Fransa’da fikrini değiştirip sinemaya yönelen Doğan’ın kararına karşı çıkar:

Koskoca vekil beybabanın torunu filmci olacakmış. Yok, hiç hazmedemiyordu bunu. İnsan kendi kendine nasıl ayakta kalacağını arasına karıştırmış? ... Türkiye burası, burada filmcilik söker mi? ... Kimse anlamaz burada. Hep eşkıyaların elinde bu işler. Artist dediklerin de hep orospu. Doğan ne bilsin? İyi aile çocuğu o. Sonunda sefil olur, rezil olur (s.145-146).

Ona göre “Elbet güzel şey”dir sanat, ama “öyle rabıtalı ailelere göre değil”dir (s.147).

Mevhibe Hanım, yukarıda örneklenen hiyerarşikleştirme ve nitelendirme pratiklerinin yanı sıra çeşitli yollarla, çocuklarını iyi ailelerin norma uygun evlatlarından olmaları için gereken kimliklerle donatır. Her gece kızını çok okumaktan gözlerinin bozulacağı konusunda uyarmak üzere odasına giderek gözetleme, onun hakkında “hep üzölmek, ağlamak için bahane arayan bir çocuk” diye kesin yargılara vararak teşhis koyma, oğlunun “serseriler gibi filmci” olmaması için Fransa’da sinema tahsili yapmasına müsaade etmeyecek sınır oluşturma pratiklerini kullanması örnek olarak verilebilir. Olca’yın tanımıyla Mevhibe Hanım’ın evindeki “her şey, Mevhibe Hanım’ın düzeninin bir parçasıydı. Bardaklardan çatallara kadar her şeyde Mevhibe Hanım’ın kuralları yürürlükteydi” (s.200). Bu düzendeki tüm iktidar ilişkileri de devletleşmiştir ve Mevhibe Hanım bütün düzenini çocuklarının da bu ilişkileri içselleştirmesini sağlayacak şekilde inşa etmiştir.

Hatice ve Mevhibe Hanım, Althusser’in (2010) terminolojisiyle, koyuldukları yolda kendiliklerinden yürüyen “iyi özneler” olarak sınıflı toplumda yerine getirmeleri gereken role uygun ideolojiyle donatılmışlardır. Dahası, iktidarın bedeni kuşatmasını sağlayan disipline edici rejimin kaynaklarından okul ve aile kurumlarının içerisinde üzerlerine düşen rolleri de yerine getirirler. Sevgi Soysal, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nde bu iki karakterle, toplumun her üyesinin baskı uygulayıcısı haline gelebileceğini ortaya koyar. Kendisine baskı sorunuyla ilgili bir soru yöneltildiğinde Foucault (2007d) şu yanıtı verir: “İktidarın işleyişinden söz ettiğimde ... bireylerin gündelik davranışlarında, bedenlerine varıncaya kadar üzerlerinde işleyen, giderek daha da incelen tüm mikroskobik iktidarlar dizisine gönderme yapıyorum. İktidarların siyasi ağına gömülmüş yaşıyoruz; tartışma konusu edilen de bu iktidardır” (s.48).

Mevhibe Hanım ve Hatice Hanım örneklerinde gördüğümüz gibi, okul ve aile gibi kurumlar da iktidar merkezleridir ve iktidar ilişkilerinin gelecek kuşaklar tarafından benimsenmesi için gereken sınıflandırmaların içselleştirilmesi için işlerler. Üstelik onların işleme biçimleri polis ve askerın şiddet uygulaması, işkence çekirtmesi gibi fiziksel etkileri doğrudan gözlenebilen yöntemler içermez. Hatice Hanım’ın okul koridorlarında çınlayan sesinin kabuk bağlama-

mış çocuk yüreklerine yayılması da, Mevhibe Hanım'ın çocuklarına halktan insanlarla ancak hiyerarşik bir ilişki kurabileceklerini öğretmesi de iktidarın disipline edici rejimlerinin bireylerin özne olarak inşa edilmesinin her adımında etkili olduğunu kanıtlar. Bu iki karakterin aktif olarak şiddet uyguladıklarını görmeyiz; ancak, hem kendi öznelliklerini kurarken, hem de çocuklarını ve öğrencilerini yetiştirirken iktidar ilişkilerinin yayılması amacına hizmet ederler. Bu dayatmanın alıcısı da, görüldüğü gibi, toplumun her kademesindeki bireyler olabilir. İkinci bölümde odağı bu alıcılardan ikisine, Olcay ve Doğan'a çevireceğim. Bu iki karakter bize, normun dayatmalarını bir yandan sorgularken diğer yandan sınırları aşmakta zorlanan karakterlerin de Soysal'ın kalemine takıldığını hatırlatacak.

### **Çemberin Sınırdakiler: Olcay ve Doğan**

*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nin Olcay ve Doğan'ı, sosyo-ekonomik olarak iyi bir ailede yetişmiş ve iyi liselerde okumuş iki kardeştir. Öykü şimdisinde üniversite öğrencisi olan bu ikili, aynı çatı altında yaşasalar da birbirleriyle çok yakın bir ilişki kurmazlar. Aralarındaki mesafenin bir sebebi, ailenin tek oğlu olarak Doğan'ın çocukluğundan itibaren hep kayırılması; Olcay'ınsa kız çocuk olarak ikinci sırada kalmasıdır. İlk göz ağrısı Doğan, liseyi bitirdikten sonra annesinin övgüleriyle sarmalanarak yurtdışına okumaya gider; ancak, orada tutunamayıp eğitimine devam etmek üzere Ankara'ya döner. Olcay da bu sırada üniversiteye başlamıştır ve hâlâ yemek sofrasında bile tabağına Doğan'a konduğu kadar yemek konmamaktadır. Tüm bunlar Olcay ile Doğan'ı birbirlerinden uzak düşürse de ikisinin de ortak bir derdi vardır: Bardaklardan çatallara kadar her şeyde Mevhibe Hanım'ın kurallarının yürürlükte olduğu bir evde büyüyen bu gençler, bu kurallara uyacak şekilde, baskı altında tutularak yetiştirilirler. Ancak ikisinin de bu kurallarla başı derttedir ve Olcay'da da Doğan'da da bunların dışına çıkmaya yönelik bir çaba gözlemlenir. İki karakter sınırların dışına adım atmayı deneseler de değişmek çok kolay değildir; yine de, tüm zorluğuna rağmen, yazar değişimin kapısını Olcay ve Doğan için aralık bırakarak umudu ayakta tutar.

Ev içinde Olcay'a verilmeyen öncelik, yazar tarafından verilir



ve romanda ona, ağabeyine kıyasla biraz daha geniş bir yer ayrılır. “Mevhibe Hanım Duvarlara Bekçilik Ediyor” bölümünde Mevhibe Hanım’la ve onun duvarlarıyla tanıştıktan sonra Olcay’ı “Olcay Kafdağı’nı Aşmak İstiyor” bölümüyle tanımamız, Olcay’ın roman-daki temel sıkıntısını daha baştan görmemizi kolaylaştırır. Olcay, Mevhibe Hanım’ın vekil beybabasından beri değişmeden muhafaza edilen norma dayalı aile yapısının bir üyesidir. Mevhibe Hanım bu yapıyı bir saate benzetir ve çocuklarını bu ev içi saatin parçaları gibi görür:

Onlar akreple yelkovanın aynı yönde dönebilmesi için yerlerinde durmalıdırlar. Kendi başlarına bir şey yapmaları bu gidişi bozar. Çocuklar için, bu makinenin içinde, bu makineyi belirli bir biçimde işletmekten başka bir durum söz konusu olmayacağına göre, onlar ancak bu makineden koparak aynı yönde dönmenin aracı olmaktan kurtulabilirler. Ama o zaman makinenin çalışmayacağını bilir Mevhibe Hanım. Buna göz yummaya da hiç niyeti yoktur (Soysal, 2010, s.134).

Mevhibe Hanım, aile üyelerinin mevcut sınırların dışına çıkmaması konusunda ısrarcıdır; buna rağmen Olcay, küçük yaştan itibaren bu saatle tamamen barışık olamamıştır. “Sevgi Soysal’da Karar Anları, Eşikler ve Yeni Başlangıçlar” makalesinde Fatih Altuğ (2013), Olcay’ın “çocukluğundan beri kendisine zaten böyle olduğu söylenen dünyayı olduğu gibi kabul etmeyen, verili dünyanın ötesine geçmeye çalışan bir hayat telakkisi” olduğundan bahseder (s.186). “Olcay Kafdağı’nı Aşmak İstiyor” bölümünde onun kendisiyle aynı saatin parçaları olmayan, normun sabit ve değişmez sınırlarının dışında kalan insanlarla ilişki kurma eğiliminde olduğunu görürüz. Çocukken bütün çingene çocuklarını, dilencileri içine alacak bir ev kurma hayali kurar, yoksul çocukların olumsuz şartlarından kurtulmaları için onlara balon hediye eder; tüm bunların karşısında annesinin tavrıysa onu “Dünyayı değiştirmek sana mı kaldı akılsız?” diye azarlamak olur (Soysal, 2010, s.111). Büyüdüğünde sınırlarını aşmak yolunda attığı önemli adımlardan biri, ailesinin çizdiği hiyerarşik sınıflandırmanın dışında kalan Ali ile yakınlaşmasıdır. ’68 kuşağının öğrenci örgütlemelerinin bir temsilcisi olarak romana dâhil olan Ali’nin etkisiyle Olcay, darbe öncesindeki aktif sol hareketinin bir parçası haline gelir. Güvenli kabuğunu kırmak için çabalayan bu

genç kadın, Ali ile tanıştıktan sonra örgütlü sol içinde rol almaya başlayarak, bakışını kendi “makinesinden” dışarıya çevirir ve “halkla daha çok ilgili” olmaya yönelir (s.121).

Olca'yı aynı makinenin bir parçası olan Doğan da bu makineden kopmanın yollarını küçük yaştan itibaren aramıştır. Olca'yın normun dışında kalan insanlarla ilişki kurarak gerçekleştirmeye çalıştığı sınır ihlalini Doğan, kendisini aile çemberinin dışına itebilecek küçük uğraşlarla sağlamayı dener. Odasını ipekböceği beslediği kutularla doldurmaktan okuldaki duvar gazetesinin yöneticiliğine kadar birçok farklı uğraşla ilgilenir. Romanda Doğan'ın bu yöndeki denemeleri şöyle anlatılır:

Sanki anasının, o hep bir yönde işleyen saatinden her an dışarı taşmak istediği için bu çemberin herhangi bir boşluğundan dışarı çıkabilmek umuduyla her yöne doğru uzanmıştı. Hep o sıkıcı, boğucu çemberin dışına taşmak istediği için yapmıştı çıkışlarını. Çocukluğundan beri türlü meraklar geliştirmişti (s.142).

Doğan için geliştirdiği ipekböcekçiliği, okuldaki duvar gazetesi gibi meraklar, hiçbir zaman sıradan birer hobi olarak kalmaz; bu uğraşlarla kendisini tamamen kaptıracak derecede ilgilenir. Bütün odasını ipekböceği kutularıyla doldurur; okul gazetesinin başına geçtiğinde “bu işe kendisini öyle kaptır[ır] ki, piyasada satılan bütün gazetelerle başka türlü ilgilenmeye, yazı işleri müdürlerini merak etmeye ve kendisini ilerinin yazı işleri müdürlerinden biri olarak görmeye başla[r]” (s.143). Merakını, sanki onu bağlı olduğu makineden koparabilsin diye, en uç noktaya kadar götürür. Doğan'ın meraklarından sonuncusu sinemadır ve bu ilgi onu Mevhibe Hanım'ın çemberinden uzaklaştırdığı için, daha önce de değindiğim gibi, annesi tarafından onaylanmaz.

Doğan ilk kısa filmini, bir toplumcu sinema örneği olarak yoksul Altındağ halkının yaşantısı üzerine çekmek ister. Ancak filmin gösteriminde Ali'nin de hatırlattığı gibi, Doğan'ın filminin teorideki toplumsal dinamizmi artırma göreviyle filmin ekranda gösterilen hâli arasında ciddi bir uyumsuzluk vardır: O, kendi çemberinden dışarıya bakarken, parçası olduğu makineyle birlikte gelen sınıflandırmaların dışına çıkamamıştır. Belgeselde Altındağ halkının

“gerçekliğini” yansıtmayı amaçlar; ama kafasında tasarladığı halkla filmi çekerken ilişki kurduğu halk aynı değildir, Doğan onları tanımamaktadır. Doğan’ın çekime giderken tekil, homojen, dışarıdan izlenerek ulaşılabilir ve sanat aracılığıyla doğrudan yansıtılabilir bir halk tahayyülü vardır. Fakat kamerasını eline alıp Altındağ’a gittiğinde, onu görünce “Beni çek ağbi... Onu değil beni çek ağbi...” diye bağırarak, her biri diğer çocuklardan farklılığını ön plana çıkararak dikkati ve kamerayı üzerine çekmeye çalışan çocuklarla karşılaşır (s.150). Bu manzarayla Doğan’ın onlara bakışı arasındaki tezat, onun Altındağ’ı görmeden önceki halk algısının ne kadar eksik ve sorunlu olduğunu ortaya çıkarır.

Soysal, Doğan’ı tamamen yabancı olduğu bir sınıfın tam ortasına yerleştirerek küçük burjuva aydınlarının halkla arasındaki uçurumu gözler önüne serer ve onların toplumun belli bir sınıfını yeterince tanımadan onlar adına karar alma, onları başkalarına tanıtmaya çalışma çabalarına yönelik bir eleştiri getirir. Bütün yabancılığına rağmen, Doğan “mahalle halkıyla yakın ilişkiler içinde olmadan” filmi çekemeyeceğini kavrar, çünkü oranın insanıyla bir araya geldiğinde onlara ne kadar yabancı olduğuyla yüzleşmiştir (s.150-151). Doğan, gösterim sırasında Ali’nin filmin Altındağ halkını temsil etmekte başarısız olduğu eleştirisi üzerine ona teşekkür edip “Bana aslında farkında olduğum bir saçmalığı kabullenme fırsatı verdiniz,” der; eve döndüğünde de annesine “Biraz huzurun kaçsın. İyi gelir,” sözleriyle çıkışır (s.160, 175). Böylece kendi çemberinin sınırlayıcılığının farkında olduğunu ve Ali’nin yardımıyla, annesinin huzurunu kaçırmak pahasına, onun makinesinden uzaklaşmaya hevesli olduğunu kanıtlar. Olcay gibi o da, film gösteriminin ardından Ali’yle olan dostluğunu ilerleterek kendi güvenli kabuğunun dışına doğru adımlar atmaya başlar.

Bütün bunlar romanda Olcay ve Doğan’ın norm makinesini belirli bir biçimde işletmekten başka bir seçenek arayışında olduklarını gösterir. Mevhibe Hanım ve Hatice Hanım kendilerine dayatılan kimlik sınıflandırmalarını ne kadar sorgulamadan benimsemiş, içselleştirmiş ve hayatlarını bu öznel sınırlarının içinde kurmuşsa; Olcay ve Doğan bu sınırların sabitliğini o kadar sorgulamaktadır. Bu sorgulamayı sürdürmekle birlikte, iki kardeş, kendilerini birer

özne olarak inşa eden yapıyı tamamen reddetmekte güçlük çekerler: “[Mevhibe Hanım’ın] çocukları aslında belirli bir makinenin parçası olduklarını bildiklerinden, bu makineden kopsalar da tek başlarına anlamsız bir parça olarak kalmak ya da beğendikleri makineye uymamak ya da uydukları makinenin yine beğenmedikleri bir makine olması korkusuyla olumsuz bir sınırdan yaşarlar” (s.134). Çocukluktan itibaren kendi dünyalarının halktan insanların dünyalarından farklı olduğunu, o insanlarla ancak disipline edici bir ilişki kurulabileceğini öğrenerek büyüyen, evlerinde her gün vekil beybabanın fotoğrafının tozu alınan Doğan ve Olcay için, kendi sınıflarının elitizminden vazgeçmek, o fotoğrafla birlikte gelen norma dayalı düzenden bir anda kurtulup kimliklerinin bir parçası olmuş sınırları, hiyerarşikleştirme-leri ve nitelendirmeleri alaşağı etmek korkutucudur. Doğan, bu korkuyla mücadele etmenin yolunu, kendi çemberinden çıkıp bir parçası olduğu makinede “disiplin altında tutulmazsa işe yaramaz” olarak tanımlanan halktan insanlar ile ilişki kurmak istediğinde sırtını teoriye yaslamakta bulur. Yer yer anlatıcının olumladığı sağduyunun sesi haline gelen Ali, Doğan’ın bu tavrını şöyle eleştirir:

[S]enin gibi, sorunlara sadece okuyarak yaklaşanlar katıdır. Olaylar karşısında gerekli uyum ve değişim gücü genellikle yoktur onlarda. Çünkü aslında suçlu ve korkaktırlar. Kim ki bir şeyi gizlemek ister, duvar çekmeye meraklı olur. ... Kendilerini değiştirememek korkusu, onlara sözde her şeyi bir çırpıda değiştirme ataklığı verir. Bazen teoriyi, korkaklık ve suçluluklarını gizleyecek bir duvar gibi kullanırlar (s.161).

Burada Ali aracılığıyla, Doğan’ın teoriye yaslanmasının, söz konusu ilişkinin hep yüzeyde kalmasına sebep olduğu vurgulanır. Bu durumda Doğan, aslında norma dayalı kimliklerle birlikte gelen hiyerarşik ayrımları bir kenara bırakıp halktan insanlarla eşitlikçi düzlemde bir ilişki kurmaktansa kendi ayrıcalıklı konumunda kalıp bir küçük burjuva aydını olarak onlar üzerine çıkarımlar yapmaya çalışmaktadır.

Olcay da arzuladığı değişimin Doğan’inki gibi yalnızca yüzeyde kalmasından endişelidir. Ali’yle kurduğu duygusal yakınlıkla ve partide aldığı görevle kendi çemberinin dışına adım atsa da kendini donatan kimliklerden tam olarak kopamadığı için kendisini arafta hisseder:

[İ]kili bir yaşamı sürdürmekten yorulmak. Giderek birbirinden kopan, yabancılaşan iki parçaya bölünmekten korkmak, parçaları umutsuzca, boşa bir çabıyla yamamaya çalışmak ... Parçalanan kişiliğini, gereksiz kum torbalarını atarak daha ileriye götüremediği, yeniden bütünleyemediği için. Ali ile Ali’nin düzenini yaşamak. Birkaç saat için. Sonra, ayrıldıktan sonra, eve dönmek, sıcak köpüklü banyo yapmak, anası babasıyla operaya gitmek, bazen pantolon giymek. Sonra operaya giderken saçlarını yaptırmak. Anasıyla birlikte terziye gitmek. Bir öyle, bir böyle, berbere gidip pedikür yaptırmak ansızın, öyle kafasına yerleştirilmiş olduğu için; sonra yine, bütün bunlara boş vererek, saçlarını arkadan bağlayıvermek. Çat burada, çat kapı arkasında, bir süpürge yaşamı sürdürmek (s.199).

Olcay’ı rahatsız eden “kafasına yerleştirilmiş” olan kalıplardan tamamen uzaklaşmamasıdır. “Bir düzenden kopmak korkusu”na, hatta “toplumun dışına düşmek korkusu”na kapıldığıнын farkındadır (s.205). Ali’nin sunduğu düzenin içinde kendi ev-içi saatinden uzaklaşırken dönüp dolaşıp yine onu saatin kollarından biri haline getiren kum torbalarından kurtulamadığı için değişiminin yüzeyde kaldığını düşünür. Fatih Altuğ’un (2013) da ileri sürdüğü gibi, “bir yanıyla ‘makine’nin ötesini, daha toplumcu ve hakiki hayatı arzulayan Olcay”ın diğer yanıyla makinenin içindeki yaşam tarzının ona sunduğu konforlarla olan bağıını koparamaması, onu sıkıntıya düşürür (s.189). “Ali’nin dışında, Ali’ye düşman bir çember içinde” kalan parçası, “Ali’den ayrılıp evine döndüğü zamanlar” hâlâ eski alışkanlıklarını, “düşmanlığı, yabancılığı” sürdürür (Soysal, 2010, s.201). Olcay bu çemberden tamamen kopmadıkça “Ali’ye ve topluma yönelik sevgisinin tamama eremeyeceğinin farkına varmaktadır” (Altuğ, 2013, s.189).

Elbette, Olcay ve Doğan, Ali’yle tanışır tanışmaz o güne kadar ki kimliklerinden sıyrılırsalardı hem öznel üzerindeki baskının şiddeti hafife alınmış hem de karakterler farklı bir var olma biçimine ikna edici olmayacak şekilde geçiş yapmış olurdu. Yaşadıkları bocalama süreci, romandaki kişileştirmeyi güçlendiren, karakterleri gerçekçi kılan bir etken olarak okurun karşısına çıkar. Buradaki karakterlerin gerçekçiliğinden söz ederken 12 Mart romanı başlığı altına giren birçok eserin ve ondan önceki Anadolu romanının toplumcu gerçekçi anlayışını Sevgi Soysal’ın da benimsediğini kastetmiyorum. Yazarın romanlarının yayınlandığı dönem, Türk edebiyatında toplumcu ger-

çekçi anlayışın baskın olduğu bir dönemdir. Berna Moran (2005), hem 12 Mart romanı hem de onun öncesinde gelen Anadolu romanı yazarlarının, köydeki ve kentteki haksız düzene isyanı ve sömürüye başkaldırışı gerçekçi bir yöntemle eserlerine yansıtmayı amaçladıklarını belirtir (s.11). Ancak gerçekliği bütün çıplaklığıyla okura yansıtma amacının ön planda tutulması, zaman zaman karakterlerin tek boyutuyla çizilmesine yol açar. Roman kişileri sömürülen köylü ya da 12 Mart öncesinin sömürülen Türk vatandaşı, sömüren toprak ağası ya da kapitalist burjuva sınıfı temsilcisi, başkaldıran kurtarıcı köylü ya da devrimci genç olarak çizilirken belli bir düşüncenin, ideolojinin ya da siyasi sloganın temsilcisi ve taşıyıcısı olmakla kalırlar. Murat Belge (2012), az da olsa bu şemanın dışında kalan romanların da bu dönemde kaleme alındığını, çoğunluğu oluşturan şemaya uygun romanlarınsa dönemin gerçeğini yeterince anlatamadığını, propaganda değeri nedeniyle bu romanların pratik bir yararı olsa da “teorik bilgiyi tamamlayan sanatsal bilgi”yi eksik bıraktıklarını vurgular (s.120). Soysal’ın, Moran ve Belge’nin söz ettiği romanlardaki gerçekçilik çabasının amacından uzaklaştığı görüşünde olduğu, şu yorumundan anlaşılabilir:

Önceki kuşağın yazdıklarına, özlerinden çok biçimlerinin cılızlığı açısından karşı çıkmak istedik... Biçimlerin tekdüzeligi, anlatımlarında sadelik adına katlandıkları sığlık, bütün gerçeklik çabalarına karşılık, yaşamayan bir örnek kişiler götürüyordu kendilerini. Kişiyi yeniden ele alıp yeni baştan yaratmak gerekiyordu bu durumda (Soysal’dan aktaran Türkeş, 2013, s.85).

Soysal kendinden önceki toplumcu gerçekçi edebiyat anlayışındaki biçimi, anlatımı ve karakterleri yalnızca bu yorumuyla eleştirmez. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nde tanımadığı bir sınıfın insanları hakkında film yapmak isteyen Doğan karakteri aracılığıyla, eleştirisini dönemin edebiyat ortamına yöneltir: Anadolu halkının gerçekliğini ya da sömürülen kesiminin yaşadıklarını okurlarına aktarma amacındaki toplumcu gerçekçi yazarların, eserlerinde anlattıkları kesimi ne kadar tanıdıklarının sorgulanması gerektiğinin altını çizer. Ayrıca Soysal, romanlarında toplumcu gerçekçi estetik anlayışla yüzleşirken ona bir alternatif sunar. Tüm romanlarının çok sayıda karakterin kesişen hikâyeleri üzerine kurulu olması, onun biçim

anlayışına getirdiği yeniliğin bir örneğidir. Karakterlerinin iç dünyalarını okura açarak ve iç seslerini okura duyurarak anlatımın tek düzelikliğini kırar. Olca’y ve Doğan’ın arada kalmış karakterler olarak tasvir edilmeleri de kişinin yeniden ele alınıp baştan yaratılmasına bir örnek olarak düşünülebilir. Onlar burjuva sınıfından gelseler de toplumun diğer sınıflarıyla ilişki kurma, onlara yönelik sorumluluk alma çabasıyla sömüren kapitalist burjuva kalıbının dışına düşerler. Fakat kendi sınıflarıyla olan bağlarını tek bir hamleyle koparmadıkları için kurtarıcı devrimci kalıbına da tam olarak uymazlar. Yazar, roman karakterlerini belli bir ideolojik söylemin taşıyıcısı olarak tipeştirmeden, çatışan iki dünyanın arasında kalmış çok boyutlu karakterler olarak kurgulayarak, bu çok boyutluluğu da onların iç konuşmaları aracılığıyla okurlarına göstererek, onları “yaşamayan bir örnek” kişiler olmaktan kurtarır.

Olca’y ve Doğan’ın gerçekçi birer karakter olması, alıştıkları sınıfsal konfordan bir anda vazgeçememeleriyle ve kendilerine ve davranışlarına dair belli bir anlayışın tutsaklığından kolaylıkla kurtulamamalarıyla sağlanmıştır. Peki, onlar için normun çemberini kırmaya ve bu çemberin dışındakilerle yüzeysel olmayan bir ilişki kurmaya dair bir umut yok mudur? Olca’y bu konudaki sıkıntılarını ağlayarak Ali’ye anlattığında, Ali hem Olca’y’ı hem de Doğan’ı kastederek “Sizler nasıl da acelecisiniz,” der ve ekler:

Bir şeyi kavramak, istemek, hemen onun olması demek değildir, alıyor musun? Böylesi güçlü bağlar bir Çarşamba günü kopmaz baci; bunu isteyip de, daha gerçekleştiremiyorsan, henüz günü gelmediğindedir. ... Günü gelecek be Olca’y, yeter ki iste, yeter ki istemesini bil. Asıl yalan koparmadan, koparma günü gelmeden, kopardım sanmak... (Soysal, 2010, s.205)

Ali’ye göre günü geldiğinde Doğan ve Olca’y için çemberden kopmak mümkün olacak, umut edilen değişim gerçekleşecektir. Öyleyse bu zamanın geldiğini, çemberin varlığını mümkün kılan sınıflandırmaların ve nitelendirmelerin geçersizliğinin, ömrünün dolduğunun kanıtlanmasıyla anlayabiliriz. Bu noktada, romanda Doğan’ın gözünden ömrünü dolduran temel bir ögenin, kavağın tasviri bize bazı ipuçları verir:

Doğan pencereye yanaştı. Dışarı baktı. Bahçedeki kavak ağacına ilk kez o gün dikkat etti. Çok yaşlı bir kavaktı bu. Bu apartman yapılmadan önce bu bahçeye dikilmiş olmalıydı. ... Bu apartmanı yaptırırken kavağı niçin kesmemişler acaba, diye düşündü Doğan. Mutlaka anası kıyamamıştır. Evimin önünde hazır dikili ağaç olur, diye. ... Hastalıklı görünüşü, bütün çirkinliğiyle, apartmanın yüzünün tatsız görünüşüyle uyum halindeydi. Eski bir bozkır parçasının arta kalan güzel bir canlısı değil, çirkin bir yapının hastalıklı bir uzantısıydı sadece (s.176-177).

Doğan'ın bahçedeki kavak ağacının varlığını annesinin düşünce biçimine dayandırması dikkatten kaçmamalıdır; çünkü bu yoruma göre Mevhibe Hanım'ın, çocuklarının normun dayattığı kimlik sınırlarına boyun eğmeleri için inşa ettiği ev içi düzenin temelleriyle kurulum üzere olan cansız görünüşlü kavak aynı kökleri paylaşmaktadır. Olca ve Doğan'ın sınırlandırılmış çemberlerinin kaynağı olan bu evle kavağın arasındaki uyum, bu iki öğeyi özdeşleştirir; hatta kavak, bu yapının bir uzantısı olarak tarif edilir.

Kavak ağacı, edebiyatta genel olarak yapraklarının bir tarafının koyu, bir tarafınınsa açık yeşil olmasından ötürü pozitif ve negatif anlamları bir arada barındıran bipolar semboller içinde kendine yer bulur (Cirlot, 2001, s.261). *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*'nin leitmotifi olan kavak da hem mevcut düzenin çürümüşlüğüne hem de yeni gelecek düzenin taşıdığı olumlu potansiyeli barındıran bir simge olarak düşünülebilir. Ağacın romandaki simgesel rolü ve en sondaki yıkılışı konusuna farklı eleştirmenler benzer yorumlar getirir. Atilla Özkırmımlı kavağın devrilişinin “çürümenin doğurduğu bir değişim başlangıcı,” Priska Furrer (2004), “devrim ve değişimin bir sembolü” olarak algılanabileceğinden bahseder (s.99). Fatih Altuğ ise (2013) bu tespitleri bir adım ileriye taşır ve “romanın sonunda eskimiş düzenin çürümüşlüğüne temsil eden kavağın devrilmesi tüm toplum için doğru zamanın geldiğinin habercisi olarak okunabilir” diye yazar (s.190). Kavağın bir değişim umudunun sembolü olarak yorumlanması, bu yazıda kavak ve Mevhibe Hanım'ın ev içi düzeni arasında kurmaya çalıştığım bağ ile uyumludur. Bununla birlikte, bu iddianın biraz daha açılmaya ihtiyacı vardır; çünkü bu yorumlar genellikle kavağı toplumsal ölçekteki değişimin sembolü olarak okur; ancak bu yeterli değildir: Sosyal bize, toplumsala bakarken özneyi



unutmamayı öğretir. Kavak, Olca’y ve Doğan’ın birer *özne olarak değişimi* üzerinde belirleyici bir rol oynar. Ağacın devrilmesiyle simgelenenin, mevcut toplumsal yapıda gerçekleşecek ciddi değişimler olduğu yanlış değildir; fakat bu değişimler aynı zamanda Doğan ve Olca’y gibi mevcut toplumsal yapıya sinmiş olan normların çemberinde sıkışıp kalan bireyler için özgürleşme umudunu da barındırır. Mevhibe Hanım’ın ev içi düzeninin bir uzantısı olan kavağın devrilmesiyle birlikte, belki de Ali’nin bahsettiği güçlü bağların kopma günü gelir. Biz bu kırılmanın tümüyle gerçekleştiğine roman içinde tanık olamasak da Doğan ve Olca’y’ın çemberlerini kırmaları için gereken şartların hazır olduğunu anlarız.

Soysal’ın burada özgürleşmenin ne pahasına kazanılacağını hatırlatmaktan geri kalmadığı da dikkatlerden kaçmamalıdır: Kavak ağacının yıkılışı, Olca’y ve Doğan için içine sıkıştıkları düzenden kurtulabilmek anlamına gelirken, ağacın altında kalarak ölen kapıcı Mevlüt için herhangi bir kurtuluş ihtimali kalmamıştır. İşvereni Mevhibe Hanım’ın gözünde disiplin altında tutulması gereken halkın bir parçası olan ve bu nedenle onun baskılarına düzenli olarak maruz kalan Mevlüt, romanın sonunda yine Mevhibe Hanım’dan azar işitmiş ve karısının ön bahçeye astığı çamaşırları indirmek üzere kavak ağacının yanına gitmiştir. Romanın iktidar uygulayıcılarından Mevhibe Hanım’ın verdiği emri uygularken Mevlüt’un kazaya kurban gitmesi, okurları yıkılan kavakla simgelenen değişim umudunun kimleri kapsayıp kimleri mağdur edeceği üzerine düşünmeye davet eder.

*Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’nin bu incelemesinin merkezine, Mevhibe Hanım, Hatice Hanım, Olca’y ve Doğan karakterlerinin iktidar karşısındaki konumlarının sorunsallaştırılmasını yerleştirdim. Romanda bu konumları sorunsallaştırılabilecek karakterler burada ele alınanlarla sınırlı değildir; yazar romanını geniş bir karakter çeşitliliği üzerine kurar. Bu karakter çeşitliliği konusunda “roman karakterlerinin hemen tek ortak noktaları”nın Yenişehir’de herhangi bir öğle saatinde bulunmaları olduğu (İdil, 1990, s.77), kişilerin roman içindeki işlevleri üzerinde gereğince durulmadığı, gerekli birtakım kişilerin romanda gösterilip gösterilmemesine önem verilmediği, bir roman kurgusu için çaba harcanmadığı (Naci, 1990, s.373)

yorumları yapılmıştır. Benim okumama göre, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*, bir öğle saatinde yolu Yenişehir'e düşen çeşitli karakterleri bir araya getirir, ancak bu karakterler rastgele seçilmemiştir. Hatice Hanım, Olcay, Ali, bu incelemede yer alan ve almayan karakterler sadece o anda Yenişehir'de oldukları için hikâyeleri anlatılan karakter degillerdir. Hepsinin ortak noktası, iktidarın özneleştirme pratikleri içinde farklı konumlarda yer almaları, farklı özne ve iktidar ilişkilerine dair ipuçları vermeleridir. Bu ipuçları aracılığıyla yazar, özne ve iktidar arasındaki dayatmacı, sınırlandırıcı, içselleştirici ve dışsallaştırıcı ilişkileri çeşitli karakterler üzerinden gösterebilmiştir. Değişik arka planlardan gelen birçok karakterin hikâyelerini yan yana koyarak yetişkinlerle çocuklar arasında, aile üyeleri arasında, hastalarla sağlıklılar arasında, normallerle anormaller arasında var olan iktidar ilişkilerini görünür kılar ve bu ilişkiler içinden iktidara başkaldırma ihtimali, umudun kaynağı olarak değer kazanır.

#### KAYNAKÇA

Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.

Altuğ, F. (2013). Sevgi Soysal'da Karar Anları, Eşikler ve Yeni Başlangıçlar. Seval Şahin (Ed.), *"Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!" Sevgi Soysal İçin Yazılar* (s.159-196). İstanbul: İletişim.

Belge, M. (2012). 12 Mart Romanları. *Edebiyat Üstüne Yazılar* (s.114-134). İstanbul: İletişim.

Cirlot, C. E. (Ed.) (2001). *A Dictionary of Symbols*. Jack Sage (Çev.). Londra: Routledge.

Foucault, M. (1994). Technologies of the self. Paul Rabinow (Ed.), *Michel Foucault: Ethics, subjectivity and truth* (s.223-254). New York: The New York Press.

Foucault, M. (2007a). Delilik ve Toplum. Işık Ergüden (Çev.). Ferda Keskin (Ed.), *İktidarın Gözü* (s. 210-233). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2007b). İktidar ve Beden. Işık Ergüden (Çev.). Ferda Keskin (Ed.), *İktidarın Gözü* (s.38-46). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2007c). Normun Toplumsal Yayılımı. Işık Ergüden (Çev.). Ferda Keskin (Ed.), *İktidarın Gözü* (s.76-81). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2007d). Tımarhaneler, Cinsellik, Hapishaneler. Işık Ergüden (Çev.). Ferda Keskin (Ed.), *İktidarın Gözü* (s.47-60). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2011a). Bireylerin Siyasi Teknolojisi. Işık Ergüden ve Osman Akınhay (Çev.). Ferda Keskin (Ed.), *Özne ve İktidar* (s.106-122). İstanbul: Ayrıntı.

Foucault, M. (2011b). Özne ve İktidar. Işık Ergüden ve Osman Akınhay (Çev.). Ferda Keskin (Ed.), *Özne ve İktidar* (s.57-82). İstanbul: Ayrıntı.

Furrer, P. (2004). Değişim ve Durgunluk Arasındaki Temel Karşıtlıklar. Yasemin Bayer (Çev.). *Sevgi Soysal: Bireysellikten Toplumsallığa* (s.90-103). İstanbul: Papirüs.

Göle, N. (2011). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. İstanbul: Metis.

İdil, A. M. (1990). *Bir Sevgi'nin Öyküsü*. İstanbul: Kavram.

Moran, B. (2005). 12 Mart Romanının Amacı ve Yapısı. Nazan Aksoy ve Oya Berk (Ed.), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3* (s.11-17). İstanbul: İletişim.

Naci, F. (1990). *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*. İstanbul: Gerçek.

Soysal, S. (1974). *Yürümek*. Ankara: Bilgi.

Soysal, S. (1985). *Şafak*. Ankara: Bilgi.

Soysal, S. (2010). *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*. İstanbul: İletişim.

Şahin, Ö. (2007). *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti, Kırk Yedi’liler ve Bir Düşün Gecesi’nde Kemalist Anneler, Solcu Kızlar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Boğaziçi Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Türkeş, Ö. (2013). Sevgi Soysal 68’liydi. Seval Şahin (Ed.), *Ne Güzel Suçluyuz Biz Hepimiz!*” *Sevgi Soysal İçin Yazılar* (s.75-88). İstanbul: İletişim.