

## YAKUP KADRI KARAOSMANOĞLU'NUN ANKARA ROMANINDA BEDEN

Orhan OĞUZ\*

**Özet:** Bu çalışmanın amacı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanında beden unsurunu incelemektir. Roman, Millî Mücadele döneminde başlayıp 1940'lara uzanan bir süreci anlatır. Romanda bu süreç üç döneme ayrılır. Kişilerin psikolojisi ve bu dönemlerde yaşanan gelişmelerle roman kişilerinin bedenleri arasında dikkat çekici bir ilişki kurulur. Bu ilişki; bedenlerin tasvirinde, kişilerin algılarında ve bedenlerdeki başkalaşımında ortaya çıkar. *Ankara* romanında beden; değişimi, olgunlaşmayı ve yozlaşmayı anlatmada önemli bir unsur olarak kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ankara, beden

### Body in Ankara by Yakup Kadri Karaosmanoğlu

**Abstract:** The aim of this study is to analyze the concept of body in Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel: Ankara. The novel tells the process from the period of Millî Mücadele (the Turkish national struggle) to the 1940s. In the novel, the process is divided into three periods. There is a remarkable relation between the psychologies of the characters and the developments of the period with the bodies of the characters. This relation surfaced in the description of the bodies, the perception of characters and the alterations of the bodies. The concept of body in the novel is used as an important element to tell the change, the maturation and the corruption.

**Keywords:** Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ankara, body

### I. Giriş

Bu çalışmanın amacı, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanındaki beden unsurunu tasvir ve olaylardan yola çıkarak incelemektir. Çalışmada, Yakup Kadri'nin eserinde bedenin nasıl tasavvur edildiği ve hangi aşamalardan geçirildiği üstünde durulacaktır.

---

\* Mustafa Kemal Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,  
[orhanoguz1@gmail.com](mailto:orhanoguz1@gmail.com)

Giriş bölümünde romanın teorik arka planı üstünde kısaca duruldu. Ana bölümde romandaki beden unsuruyla ilgili veriler ortaya kondu. Sonuç bölümünde, ana bölümdeki verilere dayanarak, romandaki beden unsuru yorumlandı. Romanın özeti, çalışmanın eki olarak verildi.

### **Yakup Kadri'nin Edebî Hayatında *Ankara* Romanı**

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, modern Türk edebiyatının en önemli isimlerinden biridir. Yazar hakkında birçok araştırma yapılmış; bu çalışmanın konusu olan *Ankara* romanı dâhil, eserleri birçok defa değişik açılardan incelemeye tâbi tutulmuştur. Bu sebeple, bu çalışmaları anma gereği duyulmamıştır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanı 1934 yılında yayımlanır. Yakup Kadri, *Kadro* dergisinde anlattığı “inkılâp edebiyatı”nın örnekleri olarak *Yaban* ve *Ankara* romanlarını gösterir (Tekin, 1934: 48). *Kadro* dergisinde makaleler şeklinde işlenen fikirler, *Ankara* romanıyla edebiyat alanına taşınır; bu fikirler Batılılaşma, kadın ve halk-aydın kopukluğu gibi konularla ilgilidir (Karataş ve Yıldız, 2010: 282-287).

Ankara, Millî Mücadele'yi heyecanla takip eden, Atatürk'e büyük bir hayranlık duyan ve İstanbul'dan Ankara'ya çeşitli zorluklarla seyahat eden Yakup Kadri için millî ideal ve umutların şehridir. Ankara'nın yazar için bu anlamını hatıralarında görmek mümkündür (Öztürk, 2000: 53-56). Akı, Yakup Kadri'nin gerçek hayattaki müşahedelerinin bir sonucu olduğunu belirttiği *Ankara* romanını, toplumun mevcut olumsuz şartlarını anlatmasına rağmen aynı zamanda “bir kalkınışın hikâyesi” olarak niteler (2001: 106). Yalçın, bu romanın Millî Mücadele sonrasındaki iktidar imkânlarının büyümesine karşı Türk aydınını gelecekteki tehlikeler için uyardığını belirtir (2002: 211-212). Yazar, bir idealist gözüyle baktığı genç Cumhuriyet'in başkenti Ankara'nın mevcut durumundan rahatsızdır; fakat, geleceğe dair güzel hayaller besler. Ne var ki bu hayaller gerçekleşmezse, *Ankara* romanındaki ütopya bir distopyaya dönüşecektir. Bu bakımdan romanın bir uyarı niteliği taşıdığı söylenebilir.

Roman, üç bölümden oluşmaktadır. Yazar, romanın 1964 yılında Remzi Kitabevi'nden yapılan ikinci baskısına düştüğü notta ilk bölümü Millî Mücadele dönemine, ikinci bölümü Cumhuriyet döneminde yaşanan olumsuzlukların eleştirisine ve son bölümü hayalini kurduğu geleceğe ayırdığını ifade eder (Karaosmanoğlu, 2009: 9). Birinci bölümde olaylar Sakarya Meydan Muharebesi öncesine kadar gelir. İkinci bölümde, 1926'ya kadar gelen bir zaman dilimi içinde, Cumhuriyetin kuruluşundan sonraki yıllar anlatılır. Geleceği konu alan üçüncü bölümde olaylar 1943 yılına kadar uzanır. Oğuzkan, bu bölümle ilgili üç Ankara'nın anlatıldığını belirtir: Savaş Ankara'sı, Cumhuriyet Ankara'sı, Ütopya Ankara'sı (1968: 14). Hem romanın içeriğine

hem yazarın beyanına dayanarak romandaki kompozisyon aşağıdaki şekilde belirlenebilir:

1. Geçmiş: Kendine has bir “ruh”a sahip olan Millî Mücadele döneminin yaşandığı bir altın çağ.

2. Şimdi: Millî Mücadele ruhunun öldüğü bir yozlaşma devri.

3. Gelecek: Millî Mücadele ruhunun yeniden dirileceği ütöpik bir devir.

Bu kompozisyon içinde altın çağ niteliğindeki geçmiş ile ütöpik gelecek, Atatürk ve çevresindeki idealist kadroyla; bir yozlaşmanın hüküm sürdüğü şu an ise bürokrasi, siyaset ve iş çevreleriyle özdeşleştirilir. Ekonomik menfaatini her şeyin önünde tutan yozlaşmış çevreler, Yakup Kadri'nin hatıralarında “affairiste” (çıkarıcı) olarak tanımlanır (Karaosmanoğlu, 1999: 88-89). Romanda, yozlaşmaya sebep olan çevrelerin iki kısımdan oluştuğu görülür:

a. Geçmişte -Millî Mücadele döneminde- olduğu gibi bugün -Cumhuriyet döneminde- de menfaatini önde tutan ve yazarın kullandığı ifadeyle “oportünizm”le tanımlanabilecek kişi ve gruplar: Bunlar iş dünyasından ve dinî-muhafazakâr kesimden insanlardır.

b. Millî Mücadele döneminde idealistken sonradan yozlaşanlar: Bunların en tipik örneği, Selma'nın ikinci eşi Hakkı Bey'dir. Millî Mücadele döneminde Batı karşıtı ve idealist bir askerken, Cumhuriyet döneminde iş hayatına atılmış ve Batılılarla dostluğunu menfaati uğruna ilerletmiştir.

İdealist kişilerin zihniyeti Selma ve Neşet Sabit tarafından temsil edilir. Kansu, bu iki kişinin gerçek hayatta bir karşılığı bulunmadığını, Yakup Kadri'nin ütopyasının bir parçası olduğunu belirtir (1964: 12). Romanın kadın kahramanı Selma, yukarıdaki kompozisyonu oluşturan dönemlerin her birinde farklı bir kişiyle evlenir. O, romanda verilen sosyal gelişimi ferdî planda yaşar. Günyol, romandaki geçiş dönemlerinin bütün sancılarının Selma'nın ruhuna yansıdığını söyler (1984: 10). Bu anlamda Yakup Kadri'nin Selma'yı Türkiye'nin sembolü olarak sunduğunu söylemek mümkündür.

Romanda Türkiye, bürokrasinin şekillendirdiği bir nesne olarak işlenmiştir. Atatürk ve çevresindeki idealist kadro Türkiye'yi olumlu yönde şekillendirirken, yozlaşmış bürokrasi ve iş dünyası Türkiye'yi fakirliğe, geriliğe mahkûm etmektedir. Geçmişte Atatürk ve kadrosu Türkiye'yi dış güçlerin elinden kurtarmış ve ona istiklâlini vermiştir. Şimdiyse içerideki yozlaşmış çevrelerle mücadele etmeye ve Türkiye'ye bu sefer refahı getirmeye davet edilmektedirler. Nitekim romanın üçüncü bölümü, bu mücadelenin kazanıldığı dönemi anlatır ve romanın yayımlandığı 1934 yılının sonrasına denk gelir; 1943'e, Cumhuriyet'in 20. kuruluş yıldönümüne uzanır.

Yakup Kadri, Moskova'da “Edebiyat Kongresi”nde sunduğu tebliğde, yaşanan devri “epik” olarak nitelendirir ve buna uygun bir edebiyatın oluşturulması gerektiğini savunur. Realizm doğrultusunda bir “tahlil ve tenkit

edebiyatı”, çürüyen bir toplumda yaşananların olduğu gibi yansıtılması anlamına gelecektir ve ilerlemeye bir katkısı olmayacaktır. Anadolu’da bir millet muazzam bir güce karşı varlığını savunmuştur ve bu destansı durum, edebiyatta yansımaları yeni yeni bulmaktadır (Karaosmanoğlu, 1934: 31-32). *Ankara* romanındaki idealizmi ve ütopyaı, romanın yayımlandığı yıl sunulan ve *Kadro* dergisinde yer alan bu tebliğdeki fikirler ışığında değerlendirmek gerekir. Millî Mücadele’nin anlatıldığı ilk bölüm, destan; dönemin gerçeklerinin Kadro düşüncesinin penceresinden anlatıldığı ikinci bölüm, roman; ütopik bir geleceğin anlatıldığı son bölüm ise bir masal atmosferindedir. Ne var ki o, yukarıda bahsi geçen, romanın başındaki notta, aradan otuz yıl geçmesine rağmen Ankara’da bir şey değişmediğini görür ve buna hayıflanır (Karaosmanoğlu, 2009: 9). Yazarın bu romandaki ideal kişisi Neşet Sabit’in *Panorama* romanında bir oportüniste dönüşmesi, bu hayal kırıklığının yansımaları olmalıdır.

### **Türkiye’de Edebî Eserlerde Beden Unsuruyla İlgili Yapılan Çalışmalar**

Michel Foucault’nun fikirlerinin etkisiyle sosyoloji, insanın tutum ve değerlerinin yanı sıra cismine de yönelmiş ve beden sosyolojisi alanında dünyada dikkate değer bir literatür ve çalışma alanı oluşmuştur (Marshall, 1999: 62). Türkiye’de de özellikle sosyoloji alanında son yıllarda bu yönde çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların yanında edebî eserlerde beden unsuruyla da ilgili değerli çalışmalar yapılmıştır. Ortak kitap şeklindeki bu çalışmaları anmak gerekir. *Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) –Yazında ve Çeviride Beden* kitabı, konuyla ilgili Türk ve Batı edebiyatına dair incelemeleri içeren önemli bir eserdir. *Beden Kitabı*’nda diğer disiplinlerin yanı sıra edebî eserlerle ilgili incelemeler de bulunmaktadır. Örneğin Mehmet Narlı’nın “Tanzimat Romanında Beden ve Kişilik” isimli makalesi bunlardan biridir. *Beden Sosyolojisi* kitabında son bölüm “Bedenin Edebiyatı” başlığı altında edebiyata ayrılmıştır. Bu kitapların yanı sıra Salim Çonoğlu’nun “Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme” başlıklı makalesi, Öykü Terzioğlu’nun “İntibâh’ta Kadın Bedeni ve Doğayla Erkek Zihni ve Medeniyetin Karşıtlığı” başlıklı makalesi ve Kerem Gün’ün “Peyami Safa’nın Yalnızız Romanında Ruh ve Beden Sorunsalı” başlıklı yüksek lisans tezi sayılmalıdır.

Mehmet Narlı ve Emel Aydın, “Türk Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri” başlıklı çalışmalarında Yakup Kadri’nin *Yaban* romanını da incelemişlerdir. *Yaban* romanı ayrıca, Salim Çonoğlu’nun yukarıda anılan çalışmasında da incelenmiştir. Her iki çalışmada beden ve karakter arasındaki bağlantılar ortaya konmuştur. Kolunu Millî Mücadele’de kaybetmiş olan Ahmet Celal, gaziliğinin kıymetinin bilineceği ve bedenindeki eksikliği hissetmeyeceği

bir Anadolu köyüne gider; burada köylülerin bedenleri, ruhları ve davranışlarına dair gözlemlerde bulunur (Narlı ve Aydın, 2011: 576-579). Çonoğlu'na göre Ahmet Celal'in kaybedilmiş kolu sembolik bir değere sahiptir; bu kola roman kahramanının şahsî ve millî olumlu değerleri yüklenmiştir (2011: 479). *Yaban* romanındaki beden eksikliği gibi çarpıcı bir unsur söz konusu olmasa da *Ankara* romanı, beden unsuru bakımından dikkat çekici veriler sunmaktadır.

Kişilerin dış görünümü, Batılılaşma çabalarındaki uygulamalara paralel olarak, modern Türk edebiyatının ilk örneklerinden itibaren önemsenen bir husus olmuştur. Sözü edilen uygulamalar daha çok kıyafetle ilgilidir. Bu çalışmada ruh-beden ikiliğinin ve kıyafetin odak noktası olması amaçlanmamıştır; ne var ki, özellikle kıyafet unsurunu beden unsurundan tamamen ayırmak mümkün değildir. Nihayetinde iktidarların kıyafete müdahaleleri, bedeni “temellük etme” niyetleriyle açıklanabilir (Aktay, 2000). Bu sebeple, bedene şekil verilmesi söz konusu olunca, kıyafete değinmek gerekir. Ahmet Mithat Efendi, Osmanlılara Avrupa'yı, Avrupalıların hayat tarzını anlatmayı hedeflediği *Alafranga* adlı eserinde kıyafet üzerinde ayrıntılı bir şekilde durur. O, “Tuvalet” başlığı altında ele aldığı konunun önemini “(...) moda denilen şeye esâret dünyanın her tarafında az çok vardır. En çok olan yer dahi Avrupa'dır” (2001: 124) diyerek belirtir. Osmanlı döneminde iktidar, kişilerin dinî mensubiyetlerini ve sosyal sınıflarını gösterecek şekilde, kıyafeti dine ve cinsiyete dayalı bir anlayışla düzenlemiştir (Yağcı, 2011: 167-168; Arıç, 2007: 11-13). Batılılaşmayla birlikte kıyafetteki değişimin Hıristiyanlaşma olarak algılanmasında bu düzenlemenin payı olmalıdır; kıyafet değiştirmek, bir başka topluluğa benzemek ve onun dinini benimsemek olarak kabul edilmiştir (Arıç, 2007: 139-140). Cumhuriyet döneminde de kıyafet, bedene yönelik politikaların önemli bir unsuru olmuş ve daima tartışılan konulardan biri olarak kalmıştır. Bu konuda şapka inkılâbı başlı başına önemli bir örnektir.

Bilindiği gibi beden ile ruhun veya beden ile aklın zıtlıklar içindeki bir ikili olarak düşünülmesi Eski Yunan'a dayanır ve bu ikiliğin Batı kültüründe ve sanatında çarpıcı yansımaları bulunur. Bu anlayışa paralel olarak beden, ruhun gelişimini engeller; beden hazları kontrol edildikçe süfli olandan uzaklaşılır (Gören, 2007: 91). Belirtmek gerekir ki *Ankara* romanı bu açıdan dikkate değer bir malzemeye sahiptir. Beden-akıl ikiliğinde kadın, bedenle; erkek, zihinle özdeşleştirilir (Aksoy, 2007: 21-22). Örneğin Terzioğlu, Namık Kemal'in *İntibâh* romanında medeniyeti temsil eden erkek zihninin, tabiatı temsil eden kadın bedeni üzerinde iktidar kurmasına dikkat çeker (2007: 17). *Ankara* romanının kahramanı Selma ise bir kadın olarak erkek bedenleri hakkında hüküm verir. Onun hükümleri, kendisinin ve eşlerinin kaderi üzerinde belirleyicidir. Gün, Peyami Safa'da beden, ruhun tekâmülü yolunda bir araç olarak kullanıldığını belirtir (2002: 92-93); *Ankara* romanında ise beden bir

araçtan ziyade amacın bir parçasıdır. Bu farklılıklar, eserdeki beden unsurunun ayrıca ele alınmasını gerektiren hususlar arasındadır.

### **Cumhuriyet'in İlk Döneminde Beden Politikası**

Her türlü dinî, siyasi ve sosyal yapı fertlerin bedenleri üzerinde iktidarını göstermeyi ve denetim kurmayı amaçlar. Bu çerçevede beden, bu yapıların bir müdahale alanıdır; bu yapılar, bedene müdahale yoluyla somutlaşırlar (Aktay, 2000; Okumuş, 2011: 51-52). İktidarın uygulanmasının bedende şekle büründüğünü vurgulayan Foucault'ya göre, bundan daha maddi bir şey yoktur (2003: 41). Foucault, siyasi iktidarın kişilerin bilinçlerinden önce bedenlerini kontrol etmeye yöneldiğini, “siyasi bir beden teknolojisi”yle onların hareket ve konumlarını belirlediğini belirtir (2005: 146). Biyo-politik ve biyo-iktidar kavramlarıyla konuyu derinlemesine ele alan Foucault, siyasi iktidarın hayat, ölüm, üreme, halk sağlığı ve hastalık konularında dikkate değer mekanizmalar oluşturduğunu ve bu mekanizmalarla yaşatmanın yanı sıra yaşama şeklini belirlemeyi hedeflediğini vurgular (2004: 248-253).

Askerî alandaki Batılılaşma faaliyetlerinin bir parçası olarak spora verilen önem, modern anlamda beden eğitiminin ve sporun Osmanlı'ya gelmesinin yolunu açmıştır (Atalay, 2007: 32). Osmanlı'nın ve ardından Cumhuriyet Türkiye'sinin takip ettiği Avrupa'da beden eğitimiyle ilgili modern yaklaşımlar, XVIII. asrın sonlarında belirir; natüralist bir anlayışı çocuk eğitime de uygulayan Rousseau, bu yaklaşımların temellerini atar. Böylece “nefis terbiyesi”nin yerine “beden terbiyesi” ön plana çıkar (Canatan, 2011: 359-360). Daha önce ahlakî gelişmenin önünde bir engel olarak görülen beden egzersizleri, XIX. asırdan sonra bu gelişmeyi tamamlayan bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır (Akın, 2004: 192).

Cumhuriyetin bedenle ilgili politikaları, kuruluşun erken yıllarına dayanır. Sarıkaya, *Gürbüz Türk Çocuğu* dergisinin 1921'de Ankara'da kurulan Himaye-i Etfal Cemiyetinin yayın organı olarak 1926 Ekim ayında yayın hayatına başladığını belirtir. Derginin amacı sağlıklı çocuklar yetiştirmek ve bu çocuklardan kuvvetli bir millet oluşturmak olarak ilan edilir (Sarıkaya, 2009: 217-218). Cumhuriyetin özellikle ilk yıllarında beden eğitimi ve spor alanındaki faaliyetleri Osmanlı döneminin devamı olarak değerlendirmek gerekir (Akın, 2004: 55-56). Temeli Osmanlı'nın son dönemine dayanan bu faaliyetler, Batılılaşma hamlesinden ayrı düşünülmemelidir (Doster, 2009: 239-241). Akın, Cumhuriyetin ilk yıllarında beden eğitimi ve spor alanındaki faaliyetlerin temelinde halk sağlığı, “yeni adam”ın biçimlendirilmesi, iktisadi kalkınma, askerî teyakkuzda bulunma hâli ve kitlenin kontrol edilmesi gibi faktörlerin bulunduğunu belirtir (2004: 43-44).

1938 yılında Beden Terbiyesi Kanunu mecliste görüşülürken İçişleri Bakanı Şükrü Kaya, yaratılmak istenen “vatandaş tipi”ni anlatır:

Her rejim kendine layık bir vatandaş tipi bulmuştur ve onu arar. Bizim Atatürk rejiminin Kemalist inkılâbının rejimin adamı güzel vücutlu sağlam düşünceli cesur, vakur, hakkını ve fikrini her yerde müdafaa eder, neşeli ve ciddi olmaktan ibarettir. Bizim aradığımız budur. Bu beden terbiyesinden maksat, fikri, seciyevi ve ahlaki terbiyedir. Bizim rejimin iltizam ettiği tip budur.

Türk milleti esasen kuvvetlidir. Cihanda –Türk gibi kuvvetli-demenin elbette bir sebebi vardır.

Türkler bütün sporları yapmış ve onlarla vücudunu kuvvetlendirmiş bir millettir (San, 1999: 186-187).

Beden Terbiyesi Kanununun ilk maddesinde, yurttaşın ulusal ve inkılâpçı amaçlara göre şekilleneceği belirtilir:

Yurddaşın fizik ve moral kabiliyetlerinin ulusal ve inkılâbı amaçlara göre gelişimini sağlayan oyun, jimnastik, ve spor faaliyetlerini sevk ve idare etmek maksadile Başvekâlete bağlı ve hükmi şahsiyeti haiz bir Beden terbiyesi genel direktörlüğü kurulmuştur (Resmi Gazete, 1938: 1160).

Gerek Şükrü Kaya'nın sözlerinde gerekse kanunun ilk maddesinde beden ile ruh arasında, ideal vatandaşın bedeni ve değerleri arasında doğrudan bir bağ kurulmuştur. Akın'a göre Osmanlı'nın son dönemiyle Cumhuriyet'in erken döneminde beden, zihin ve ruhla birlikte, eğitimde bir bütün olarak alınmış ve gelişmelerinin paralel olması gerektiği fikri benimsenmiştir (Akın, 2004: 193-195).

Yukarıdaki kanundan önce, fakat ona paralel olarak, *Ankara* romanında Neşet Sabit, Cumhuriyet'in yaratacağı “yeni insan”ın bir tasarı ve planlama sonucunda ortaya çıkacağını anlatır:

Hayır, yeni cemiyet gibi yeni insanda da kaza ve kadere bırakılmış hiçbir taraf olamaz. Her şey, akıl ve irade işidir. Nasıl ki, iptidai insan zekâ ve bilgi sayesinde tabiat kuvvetlerini kendine râm kılmasını bilen insan demektir; öylece, yeni insan –yâni tam

insan da- hem tabiatı, hem o tabiatın bir cüzü olan kendi benliğini iradesi altına almasını bilecektir (Karaosmanoğlu; 2009: 190-191).<sup>1</sup>

Görüldüğü gibi “yeni insan”, ayrıntıları düşünülmüş bir plan ve programın sonucunda şekillenecektir. Nitekim Türk Tarih Tezi ve Avrupa’daki gelişmelere bağlı olarak ırk konusunda ortaya konan fikir ve çalışmalarla güzellik yarışmalarını da bedenle ilgili politikalardan ayrı düşünmemek gerekir.

### **Atatürk’ün Bir İktidar Figürü Olarak Yakup Kadri’nin Eserindeki Yeri**

Atatürk tasvirleri, *Ankara* romanında beden unsurunun anlaşılması bakımından merkezî bir role sahiptir. Yakup Kadri, *Atatürk* adlı kitabının ilk bölümünde, yenilgiler ve kayıplar içinde kendi neslinin bir kurtarıcı beklendiğini etkili bir şekilde anlatır (1983: 17-36). Ona göre Atatürk, bir misyonla ortaya çıkmıştır:

O, milletin başına kazara gelmediği için, milletin başından kazara çekip gitmeyecektir. Ölüncüye kadar milletin mukadderatına nâzım olacaktır (Karaosmanoğlu, 1983: 80-81).

Atatürk, şahsını aşmıştır ve hassasiyeti, kendisiyle ilgili meselelerden ziyade memleketle ilgili meselelerde ortaya çıkar (Karaosmanoğlu, 2010: 34; 2005: 117). Atatürk, Yakup Kadri için gerçek manada bir idoldür. Onun Atatürk’e olan hayranlığı Millî Mücadele esnasında bir gazeteci olarak onunla ilk buluşmasına kadar dayanır; röportajındaki Atatürk tasvirleri ile *Ankara* romanındaki arasında büyük bir benzerlik vardır (Karaosmanoğlu, 2005: 113-114). Yakup Kadri’nin yazılarına bakıldığında, *Kadro* dergisi etrafındaki tartışmalar neticesinde Ankara’dan uzaklaştırılmasının bile onun Atatürk’e karşı his ve fikirlerinde olumsuz bir değişmeye yol açmadığı görülür (2010: 38). Atatürk, onun yazılarında mitolojik unsurlarla anlatılan bir kahraman olarak görünür ve özellikle “kurtarıcılık” vasfı vurgulanır (Uludağ, 2005: 365). Yazılarının yanı sıra Yakup Kadri, *Atatürk* adlı eserinde de mitolojik ve dinî unsurlardan yararlanır:

Atatürk’ün sefahetlerinde, Atatürk’ün kötü iptilâlarında bile Homerik bir destan rüzgârı vardı. İçki sofrasında elini her kadehine uzatışı, Tanrılar Tanrısı Zeus’un altın kupalar içinde Kevser şarabı

---

<sup>1</sup> Bundan sonra bu çalışmada incelenen *Ankara* romanından yapılan alıntılarda yalnızca sayfa numarasına yer verilecektir.



dağıtışını andırırdı ve riyaset ettiği cümbüşler, gerek Çankaya köşkünün samimî havası, gerek Dolmabahçe sarayının ihtişamlı dekoru içinde ve gerekse herhangi bir dost evinin mütevazı çatısı altında olsun; daima Olempus tepesindeki “bezm”ler gibi zaman ve mekân mikyasının dışına taşardı (1983: 121).

Atatürk'ün anlatılmasında dinî ve mitolojik unsurların kullanılması, *Ankara* romanında da görülen bir husustur. Yakup Kadri'nin Atatürk'le ilgili olumlu fikirleri, onun beden tasvirlerine yansımıştır. Yazarın Atatürk tasavvuru, bedenle ilgili fikirlerinde merkezî bir role sahiptir.

## II. Ankara Romanında Beden

### 1- Selma'nın Olgunlaşması: Üç Beden Üç Aşama

Yakup Kadri'nin kadın kişileri arasında gerçek anlamda mutlu olan tek kişi Selma'dır; her üç eşiyile evliliği onun iradesiyle belirlenir, o, erkeğin fikirlerine ve dünya görüşüne bakarak evliliğin gerçekleşmesi veya sürmesi hususunda karar verir (Akı, 2001: 172). Roman boyunca Selma'nın bedeni, dayanıksızlıktan dirence, zayıflıktan kuvvete doğru bir gelişim gösterir. Onun fikir bakımından olgunlaşması, fizikî tasvirlerle verilir; yaşadığı hadiseler, onun bedenine yansır. Giriş bölümünde belirtildiği gibi Selma'nın üç evliliği vardır. Nazif bir banka memuru, Hakkı Bey bir subay, Neşet Sabit ise bir gazeteci ve yazardır. Bu evliliklerin her biri, onun olgunlaşmasının birer aşamasıdır. Selma'nın bedeni ve kıyafetleri kadar, bu olgunlaşma aşamalarında, eşlerinin de beden ve kıyafetlerine yönelik algısı üzerinde durulmaya değer.

Millî Mücadele'nin merkezi olan Ankara, Selma'ya göre değildir. O, ancak bir olgunlaşma sürecinden sonra Ankara'yı, dolayısıyla yeni Türkiye'yi, benimseyecektir. İstanbul'dan gelen Selma'nın Ankara'ya yabancılığı, onun beden tasvirleriyle yansıtılır. O, oldukça narin ve dayanıksız bir beden yapısına sahiptir; yolculuk esnasında konakladıkları yerlerin kirliliği, bakımsızlığı ve Ankara'da yerleştikleri evle onun bedeni arasında bir tezat vardır. Bu tezat, tahtakurularının onun bedeninde bıraktığı izlerle vurgulanır. Nazif, evlerine yerleştikten sonra bir türlü uyuyamayan eşini seyrederek; bu tezadı ve seyrettiği bu bedenin gelecekte alması muhtemel şekli düşünerek yazıkların:

Odanın kaba saba ahşap dekoru içinde bu mahlûk o derece yerinde değil, o derece biçare ve dayanıksız görünüyordu ki, Nazif kendini tutamadı:

“Vah yavrucuğum, sana pek yazık oldu” dedi.

Bu söz dudaklarından dökülürken önünde duran bu beyaz ve ince vücudu, bir an için, elinde bir ıslak bezle tahta silen, cam temizleyen veya iki yanında iki ağır güğümle avludan yukarıya su taşıyan, mafsalları şişmiş, beli kalınlaşmış bir kadın olarak tasavvur etmişti (s. 24).

Selma, uzun zaman sonra bile Ankara'daki ortamına bir türlü uyum sağlayamaz, buradaki çevresiyle bütünleşemez. Bu durumu, Neşet Sabit'le bir diyalogunda, çarpıcı bir şekilde bedeni üzerinden anlatır:

“(...) gün geçtikçe alışacağım yerde, görüyorum ki gün geçtikçe daha ziyade muvazenemi kaybediyorum. Burada, âdeta muallâkta duruyorum. Hiçbir tarafımdan toprağa dokunmuyorum. Bu ağaçlar, bu taşlarla benim aramda öyle bir uzaklık var ki, bir türlü geçip onlara yetişemiyorum.”

“Anlıyorum, harici eşya ile sizin ruhunuz arasında bir münasebet teessüs edemiyor” (s. 79).

Neşet Sabit, Selma'nın söylediklerini ruh-eşya ilişkisi çerçevesinde soyutlaştırır; fakat Selma, Ankara'daki ortamı ve çevresi hakkındaki his ve fikirlerini bedeniyle somutlaştırmıştır. O, yaşadığı yerle neredeyse temas edemez; öyle ki bedeni dengede duramaz.

Selma'nın ilk eşi Nazif, romanın başlangıç sahnesinde, İstanbul ile Ankara arasında uzun süren seyahatlerinin etkisiyle yorgun bir şekilde uyumaktadır. Selma, yataktan kalkmak istemeyen eşine şefkatle bakar. Nazif'in bu ilk sahnedeki yorgunluğu, aslında onun güçsüzlüğünün bir göstergesidir; Nazif, Selma'nın hayatında pasif dönemi oluşturur. Selma'nın şefkati daha sonra tiksine dönmeye dönüşecektir. Bu tiksine, Selma'nın Binbaşı Hakkı Bey'le tanışmasıyla başlayacaktır. Selma, Binbaşı Hakkı Bey'le ilk karşılaşmasından başlayarak ona hayranlık duyar. Onun “cinsiyeti bilinmeyecek kadar madeni olan” (s. 58) bir sesi vardır ve bedeni âdeta donmuştur:

Binbaşı Hakkı Bey'in yüzü, akşamın kızıl aydınlığı içinde, tunçtan bir madalyonun ortasındaki profil gibi hissiz ve hareketsiz duruyordu (s. 58).

Binbaşı Hakkı Bey, Selma'nın zihnine bu imajıyla kazınır; Selma onu “anlaşılmaz”, gizemli ve heybetli bulur. Romanın birinci kısmında yapılan en

etkili beden ve kıyafet tasviri, Selma'nın bakış açısından Hakkı Bey'e dair yapılan tasvirdir:

Selma Hanım, onu seyrederken, âdeta, destani bir rüyaya dalmış gibiydi. Genç binbaşının belindeki kayışa, ayaklarındaki çizmelere bir *trofe*'nin parçaları gibi bakıyordu ve duvarın boz sathı üstünde onun narin silüeti bir ok yayının kaykılıp gerilişlerini resmediyordu... (s. 83)

Bu epik duruş, Millî Mücadele ruhunu veren bir imajdır. Selma, Binbaşı Hakkı Bey'i bu şekilde gördükten sonra muharebeyi sabırsızlıkla bekler; tek hedefi bir şekilde cephede olmaktır. Eskişehir'e gidip hastabakıcı olarak Millî Mücadele'ye katıldıktan sonra asker kıyafetine daha fazla anlam yüklemeye başlar. Binbaşı Hakkı Bey, Selma'nın zihninde bir asker olarak öyle bir imaj oluşturur ki Selma, kocası Nazif'ten tiksinemeye başlar; savaş meydanına gittikten sonra, kocasına karşı olumsuz duyguları artar:

Selma Hanım, kocasından ne kadar uzak olduğunu, onu ise ne kadar sönük, ne kadar şahsiyetsiz ve mıymıntı bulduğunu asıl bugün anlıyordu. Onun ütülü ve tozsuz pantolonundan, beyaz gömleğinden, saçlarının o intizamlı taranışından ve yumuşak, pembe cildinden tiksiniyordu.

Asker kıyafeti haricinde bir erkek timsali, onun için, artık, tasavvuru kabil olmayan cinsiyetsiz bir şeydi ve gene bunun içindirdi ki, Binbaşı Hakkı Bey'i her görüşünde, tekrar o dövüşken erkek mahşerinin içine dönmüş gibi bir helecan duyuyor, onu gittikçe daha derin bir hisle takdir ediyordu (s. 86).

Görüldüğü gibi Nazif, onun için dayanıksızlığı temsil eder. Binbaşı Hakkı Bey'le tanıştıktan sonra, onun dinamizminin de etkisiyle Millî Mücadele'ye hastabakıcı olarak katkıda bulunmak isteyen Selma, Eskişehir'e gider. O, savaşta yaralanan ve ölen askerlerin bedenleri üzerinden Millî Mücadele'ye olan inancını tazeler. Yaralılar, durumlarına aldırılmazlar; korkusuzdurlar, bir an önce cepheye dönmek isterler. Hayatını kaybedenlerin bedenleri, Selma'nın gözünde huzurun göstergesidir; bu bedenler, onun ölüm korkusunu aşmasını sağlar:

“Ben, ay aydınlığındaki ölüyü de gördüm” diyordu. Onu hastanenin avlusunda, kerpiç duvarın kenarına getirip bıraktılar.

Yapayalnızdı. Gittim, yanında oturdum. Ve bundan başka (...) Alay kumandanının gözlerini de ben kapadım. Yüzünde öyle bir huzur, öyle bir bahtiyarlık vardı ki, o andan beri artık, ölüm korkusu nedir bilmiyorum” (s. 85).

Zaferden sonra İzmir’den Ankara’ya dönen Binbaşı Hakkı Bey’in vücudu, Selma’nın gözünde etten olamayacak kadar sağlamdır; vücudundaki kahramanlıkla gözlerindeki masumiyet birleşmiştir:

Selma Hanım Hakkı Bey’in İzmir’den döndüğü günü hatırladı. Çehresi bir tunç rengi bağlamıştı. Bütün vücudu, çelikten daha sağlam, daha çevik bir maddeden yoğrulmuş gibi görünüyordu. Kumral bıyıkları biraz uzunca bırakılmış, dudaklarının keskin çizgisine cengâverce bir ifade veriyordu. Gözleri ise, bir çocuk gözleri gibi masumdu. Temiz, berrak ve şeffaf bir bakışı vardı (s. 97).

Millî Mücadele bitince Binbaşı Hakkı Bey askerliği bırakıp iş hayatına atılır. Bu değişim onun kıyafetine ve bedenine yansır. Selma, yeni hâliyle onu daha genç bulur; fakat, onun etkileyici asker imajı artık yoktur:

(...) kocasının bu yeni yaşayış tarzı, bu yeni kıyafeti ona pek de hoş gelmiyordu. Gerçi bıyıklarını tıraş etmek ve saçlarını uzatmakla Hakkı Bey, olduğundan çok daha gençleşmişti. Lakin bu gençlik hiç hususiyeti olmayan bir gençlik idi ve askerken o kadar vakarlı, karakterli, o kadar olgun ve âmir görünen Hakkı Bey’i, nihayet, yakışıklı denilebilecek bir delikanlı hâline sokmuştu (s. 98).

Batılılaşmayı yansıtan sivil kıyafetler, Hakkı Bey’de iğreti durmuştur.

Yarabbi, asker üniforması içinde o her hareketi o kadar şahsi, o kadar kusursuz olan bu adamı, sivil kıyafet, ne kadar acayipleştirmiş, salaklaştırmış, kendiliğinden ayırıp sunileştirmişti (s. 117-118).

Üstelik bu değişim, Selma’ya danışılmadan gerçekleşmiştir:

Hakkı Bey askerlikten çıkıp da sivil hayata nasıl hiç Selma'ya danışmadan girdi ise, yüzüne, giyinişine, yaşayışına da hiç ona sormadan kendi istediği tarzı, kendi dilediği şekli vermişti (s. 99).

Selma, Hakkı Bey'in bu konuda kendisinin fikrini sormamasına gücenir:

(...) şu dakikada yanında yatan adam o adam mıdır? Buna bin şahit ister. Nazif ne kadar eski Nazif değilse Miralay Hakkı Bey de o kadar eski Hakkı Bey değildir. Selma Hanım, bu Hakkı Bey'e, ikide bir "Nerede o tunç rengin? Nerede o çelik gövden? Nerede o sert ağzın? O kumral bıyıkların" diye soracağı geliyor (s. 98).

Hakkı Bey artık otoriter ve etkileyici bir asker değildir; farklı bir özelliği olmayan sıradan bir yakışıklı delikanlı görünümündedir. İlk eşi Nazif'le evliyken konformizmden tiksinen Selma, Hakkı Bey'in kendisine sunduğu konforlu hayattan da memnun değildir:

(...) Selma Hanım, bileklerine kadar kolonya ile ıslattığı ellerine bakıyordu. Bu eller, hiçbir işe karışmaya karışmaya âdetâ yapma çiçek demetleri halini almıştı (s. 101).

Selma, Eskişehir'e gittikten sonra eşi Nazif'in teninden tiksiniyordu, şimdiyse kendi ellerinin görünüşü onu endişelendirmektedir. Oysa o, Millî Mücadele döneminde yaşadığı yokluğa anlam yüklemeyi başarmış biridir. Bu yokluğun göstergelerinden biri de kıyafettir. Örneğin Selma, Murat Bey'in bağ evine gittiğinde ata binecektir. Ne var ki at üstünde giyecek bir kıyafeti yoktur:

"Hah, buldum, buldum," dedi, "Benim bir tayyörüm var, onun eteklerini külot hâline sokarım. Ceketini ise belden kemerli, arkadan yırtmaçlıdır. Biraz da eteklerinden uzattım mı âlâ bir Amazon olur. Kısa ökçeli spor kunduralarım da var" (s. 50).

Selma'nın bütün çabaları sonuçsuz kalmış; çarşığı gezmesi ise bir işe yaramamıştır. Şimdi ise bolluk içindedir. Bu müreffeh hayatlarında Selma ile Hakkı Bey, birbirlerindeki değişimi farklı algılar. Millî Mücadele esnasında yaşadığı mahrumiyet düşünüldüğünde, Selma büyük imkânlara kavuşmuştur. Bunun en önemli yansımalarından biri yine kıyafetinde görülür. O, artık lüks kıyafetler giymekte ve pahalı takılar takmaktadır. Hakkı Bey, bu durumdan

memnundur. O, eşindeki değişimi modernleşme çabası, hatta “millî dava”nın yeni şekli olarak görür:

Selma Hanım’ın bu monden toplantılardaki muvaffakiyeti büyüktü ve Hakkı Bey kendi monden muvaffakiyetleri kadar karısınınkiyle de iftihar etmektedir. Onu, her kadından daha güzel, daha süslü ve daha itibarda görmek yegâne emelidir. Eski Millî Mücadelecilerden bazıları gibi Hakkı Bey için de kıyafet değişiminden sonra millî dava böyle bir mondenlik iddiası şekline girmiştir. Bir Avrupalı gibi giyinip süslenmek, bir Avrupalı gibi dans etmek, bir Avrupalı gibi yaşayıp eğlenmek ve hele bu iddiada Avrupalılar nezdinde, Avrupalılar arasında muvaffak olmak bunlara büyük bir zafer kazanmak kadar ehemmiyetli görünüyordu (s. 106).

Binbaşı Hakkı Bey’in Selma’nın ruhunda bıraktığı boşluğu Neşet Sabit doldurur. Selma ve üçüncü eşi Neşet Sabit, ikinci karşılaşmalarında baş başa kalır. Neşet Sabit, Selma’yı dikkatle süzer. Anatole France’ın Thais romanına göndermede bulunarak kendisini Paphnuce’a benzeten ve Selma’da Thais’in ruhunu bulan Neşet Sabit, kadının ruhunu bedeni ve kıyafeti üzerinden keşfetmek niyetindedir. Selma, seyredilmekten rahatsız olur:

Ve bu ruhu daha iyi keşfetmek ister gibi gözlerini, Selma Hanım’ın açık küllengi robu, gür ve asi saçları, uzun, narin boynu üstünde gezdirdi. Sonra, eteklerinin yarım yamalak örtebildiği zarif ve yuvarlak dizkapaklarına, pembe atlas ayakkabılarının sivri uçlarına baktı. Dalgın ve *miyop bir entelektüel* bakışı... Fakat Selma Hanım, rahatsız olmuştu. Delikanlıyı, yanına çağırıp oturduğuna çoktan pişmandı. Bereket versin ki, Neşet Sabit, bu tedirginliği hissetti ve Hakkı Bey’in hareminden müsaade alıp ayrıldı (s. 121-122).

Daha sonraki karşılaşmalarında ise Selma aktif konuma geçer; o, artık seyredilen değil seyredendir. Neşet Sabit ise onun bakışları ve sözleri karşısında utanır ve sıkılır:

(...) genç adamın, geniş, güzel ve yuvarlak alını üstüne düşen gür, kara ve dağınık saçlarına baktı:

“Bu saçlar gibi âsi bir tabiatınız var,” dedi (s. 140).

İlginç olan husus, Neşet Sabit'in gözünden yapılan yukarıdaki tasvirde Selma'nın saçlarına "asilik" özelliği yüklenirken bu sefer "asilik" özelliğinin Selma'nın bakış açısıyla Neşet Sabit'in saçlarına yüklenmesidir.

Neşet Sabit'in fizikî portresinde en önemli özelliklerden biri bu tasvirde verilmektedir: geniş, güzel ve yuvarlak bir alın. Yazarla aynı mesleği yapan Neşet Sabit, romanda doğru tezlerin savunucusudur; ayrıca, fikir bakımından Selma'nın olgunlaşma devrine tekabül eder. Eserde onun alınının tasviriyle fikirlerinin doğruluğu arasında bir paralellik kurulmuştur. Selma, Neşet Sabit'le evlendiği devrede dengeyi bulur, iç dünyası ile çevresi arasında uyumu sağlar (Oğuzkan, 1968: 22). Selma'nın ilk eşi sathî fikirlere sahiptir, mantıklı davranmak adına Selma'yı mücadeleden vazgeçirmeye çalışır. İkinci eşi Hakkı Bey, sağlam fikirlere değil heyecana dayalı bir milliyetçilik ve vatanseverlik anlayışına sahiptir. Bu sebeple o, Millî Mücadele'den sonra yozlaşır; Selma da ondan soğur. Selma, hem his hem fikir bakımından doyumunu Neşet Sabit'te bulur. Buna dayanarak Nazif akıl, Hakkı Bey kalp, Neşet Sabit ise her ikisinin kuvvetli bir sentezidir denebilir.

Selma'nın ilerleyen yaşı, bedenine olumsuz bir tarzda yansımaz. Fikren olgunlaşmasına paralel olarak, eskisi kadar olmasa da, vücudu gençliğini ve güzelliğini önemli ölçüde korur:

Selma Hanım, gerçi kırkına varmış bir kadındı. Gerçi endamı, bundan on yıl evvelki fidan tazeliğini muhafaza etmekten epeyce uzaktı. Gerçi güzel yüzünün ince derisi, çok zaman elde sıkılmış bir ipek mendil gibi pörsümeye; gerçi, gür ve kıvrıkcık saçları, yatışıp seyrelemeye yüz tutmuştu. Fakat onun havasında hâlâ ezeli bir gençliğin sırlı taraveti ve etinde her sabah soğuk suyla yıkanan vücutların sertliği vardı. Hele, ağzıyla gözleri eski ferlerinden bir zerresini kaybetmiş değildi. Biraz yoğun gözkapaklarının altından gene o altın suyuna batırılmış billûr parıltıları; kızıl ve etli dudaklarının arasında, gene sağlam ve düzgün dişlerinin o beyaz ateşi...

Hatta bu ağız, zamanla daha olgun bir meyve hâlini almıştı ve Neşet Sabit, bunun balına henüz doymamıştı (s. 174).

Selma ile Neşet Sabit'in bedenlerindeki yıpranma, inkılâba hizmetlerinin işaretidir. Nitekim roman, Neşet Sabit'in beden tasviriyle son bulur:

Kadın, gözünün ucuyla erkeğe baktı. Onu, ilk defa olarak cüssesinin bütün kusurlarıyla görüyordu. Bacakları küçükleşmeye, omuzları kalınlaşmaya, karnı büyümeğe yüz tutmuş ve simasına bir sahtiyan maske sertliği gelmişti (s. 235).

Selma'nın bakış açısıyla verilen bu tasvirde, takip eden satırlardaki ifadelerle birlikte, Neşet Sabit'e sempatiyle bakılır. Roman, buna benzer bir sahneye başlar. Bu ilk sahnede Selma Hanım, ilk eşi Nazif'i uyurken seyretmektedir. Bu sahnede de sempatiyle verilen bir bakış açısı söz konudur; fakat, Nazif'in yorgunluğunun sebebi İstanbul'dan Ankara'ya taşınma hazırlıkları ve yolculuktur. Neşet Sabit'in yorgunluğu ise, Cumhuriyetin 20. yıl kutlamalarına katılmaktan gelir; idealizmi ve başarı hazzını işaret eder.

## 2- Ötekinin Bedeni: Yerliler ve Yabancılar

Nazif'le Selma'nın evinde kiracı olarak kaldıkları Ömer Efendi, Ankara'nın muteber bir ailesi olan Sungurluzadelerdendir. Sungurluzadeler Anadolu'da, özellikle de Ankara'da sürdürülen hayat tarzını temsil ederler (Aktaş, 1987: 82). Bu aile, savaş zamanında birden ve sessizce zenginleşir; bu yönüyle, savaş sayesinde zenginleşen kesimleri temsil eder. Sungurluzadelerin gelirlerine paralel bir tüketimleri yoktur; zenginleşmelerine rağmen hayat tarzlarını değiştirmemişlerdir. Bu durum, bu aileye mensup üç kardeşin kıyafetleriyle verilir:

Eski hayatları, eski maişet tarzları, hatta eski kıyafetleri ne idiye gene onu muhafaza ettiler. Ömer Efendi, elifiye biçimi şalvarla bir nevi külot arasındaki pantolonunu gene paçaları tiftilmiş ve dizkapakları yamalı olarak giyiyordu. Veysel Efendi, rengi atmış zibidi Cer Mollası üniformasını hâlâ sırtında taşıyordu. Tabak Hüseyin ise, hâlâ tabakhane kokuyor ve ellerinin sarımtırak boyasını bir Mekke kınası gibi iftiharla gösteriyordu (s. 29).

Anlatıcı, Sungurluzadelerin bu tavırları sayesinde, itibar kaybetmek bir tarafa, daha fazla saygı gördüklerini belirtir; Anadolu'da gösterişin ve reklâmın yeri yoktur. Burada değişmeyen kıyafet, artan maddi varlığı çevreden gizleme işlevi de görmektedir. Taşranın dar ortamı içinde Sungurluzadeler, çevrenin onları nasıl göreceğini önemser.

Selma ile Ömer Efendinin eşlerinin birbirlerini bedenleri üzerinden dışladıkları, yabancılaştırdıkları, ötekileştirdikleri görülür. Ömer Efendi'nin eşleri, Selma'nın etrafına toplanıp onu dikkatle seyrederek. Onlar, onun narinliğini yadırgar ve bunu bir zayıflık, hatta bir hastalık olarak algırlar:



Endamca hepsinden daha yüksekti. Fakat, en çok teninin rengi ve mafsal yerlerinin narinliği, inceliğiyledir ki, bu hayret ve merhamete mevzu teşkil ediyordu. İş için giydiği kolsuz kısa etekli entarisinin yarından fazla açık bıraktığı kol ve bacakları, etrafını alan bu gürbüz vücutların arasında gerçekten fazla çelimsiz görünüyordu. Boynu, başının üstündeki gür ve kabarık saç yığını güçlükle taşıyor gibiydi. Ne kalça, ne göğüs... Uzun bir hastalıktan yeni kalkmış bir oğlan çocuğuna benziyordu (s. 25).

Ömer Efendinin eşlerinin bedenleri 'gülbüz', Selma'nınki ise 'çelimsiz'dir; iş yapmaya ve doğurmaya uygun olan, onların bedenleridir. Onlar, Selma'nın bedeninde estetik değil, fayda ararlar; veya, farklı bir estetik anlayışları olduğu için, onu "hasta" bulurlar. Bu algıları sebebiyle ona iş yaptırmak istemezler. Aradan yıllar geçse bile, Ömer Efendi'nin eşlerinin gözünde Selma "elleri beyaz derili kadın" (s. 168) olarak kalır.

Yukarıdaki tasvirde Ömer Efendinin eşleri, Selma'yı hasta bir erkek çocuğuna benzetirler. Ankara'ya dışarıdan gelen kadınları "kadınlık"tan çıkarmaları, cinsiyetsizleştirmeleri bir "yaban"laştırma tarzı olarak ortaya çıkar. Romanda bunun tek örneği Selma değildir. Halime, Selma'ya İstanbul'dan geldiği belirtilen esrarengiz bir yabancı hakkında söylediklerini aktarırken de bu durum görülür:

"İstanbul'dan gelmiş kuzum. Belinden aşağısı erkekmiş, belinden yukarısı dişi. Kalaba köylüleri söyleye söyleye bitiremiyorlar. Bağlarda daha çok acayip şeyler oluyormuş" (s. 47).

Ankaralıların dışarıdan gelen "yaban"lara yönelik algılarının önemli bir yönünü kıyafet oluşturur. Halime'ye göre Çankaya'da "kısa fistanlı, çorapsız karılar, saçı başı açık dolaş[maktadır]" (s. 48). Kıyafet konusundaki adlandırmaları, dışarıdan gelenleri ne kadar yadırgadıklarını çarpıcı bir şekilde ortaya koyar: "çıplaklık". Bu çıplaklık üzerinden halk arasında çeşitli söylentiler oluşur. Selma bir Çankaya gezintisinden dönerken Halime ona, oradaki kadınları sorar:

"O çılbah karıları gördün mü?"

Selma Hanım, Halime ile bütün konuşmalarında yaptığı gibi uzun bir kahkaha salıverdi. Bu kadının saffeti, sadeliği, onun yüreğini her haftaki kır gezintileri kadar açıyordu.

“Gördük, görmez olur muyuz hiç Halime Hanım? Her ağaç altında bir çıplak kadın saçlarını tarıyordu.”

Halime bu kadarına inanmadı. Gülmedi de. Arkasını duvara dayayıp uzun uzadıya İstanbullu hanımı süzdü” (s. 66)

Burada Selma'nın Halime'ye sempatisi ve Halime'nin saflığı verilmiştir. Diğer taraftan, bu diyalog, İstanbul'dan gelen kadınların Ankaralılarca nasıl algılandığı hakkında fikir verir.

Selma'nın onların bedenleri hakkındaki algısı da dikkat çekicidir. O, hiçbirini güzel bulmamakla birlikte Ömer Efendinin ikinci eşi Halime'yi güzele yakın ve sevimli bulur. Art arda ve çok sayıda yaptıkları doğumlar, onların bedenlerini bozmuştur:

Dört beş defa ana olmanın ve kimbilir ne büyük zahmetlere katlanmış bulunmanın ağırlığı hep vücuduna çökmüştü. Bu vücudun üst üste konulmuş bohçalardan farkı yoktu (s. 26).

Ömer Efendinin kız kardeşi ise, çirkin olmanın da ötesinde korkunçtur. Fizikî görünümünün iticiliğine bir de bakımsız oluşu eklenmiştir.

Selma'nın kendi bedeniyle ilişkisi ile Ömer Efendi'nin eşlerinin kendi bedenleriyle ilişkileri çok farklıdır. Selma, evlendiği üç erkeğin bedenleriyle ilgili değerlendirmelerde bulunur; fakat bu, Ömer Efendi'nin eşleri için söz konusu değildir. Bu bir tarafa, Ömer Efendi, eşlerinin bedenleri üzerinde neredeyse sınırsız bir tasarrufa sahiptir. Onları sık sık döverek cezalandırır. Selma'nın verdiği daveti pencereden gizlice izlemeleri onu hiddetlendirir. Onları, dışarıdan fark edilecek, davetlilerin duyacağı şekilde şiddetli bir tarzda döver ve azarlar:

“Deyiverin, ne işiniz vardı, ha? Deyiverin..” diye bağıyordu.

Buna, kadınların, yalnız bedenleri cevap veriyordu” (s. 71).

Kadınlar, sözle dahi olsa, ona karşı bir savunma yapma cesaretinde bulunamazlar. Ömer Efendi, onaylamadığı farklı bir hayat tarzını eşlerinin müşahede etmelerinden âdeta ürkmüştür. Diğer taraftan anlatıcı, bu dayağın Ömer Efendi'nin “kiracılara karşı bir protesto nümayışı” (s. 73) olabileceği ihtimaline işaret eder. Nazif'in bir bankada önemli bir mevkide oluşu, Ömer Efendi'nin tepkisini açıktan dile getirmesine engel olur. Bu sebeple o da hincını eşlerinden alır.

### **3- Yeni Nesil Yeni Beden: Yıldız**

Neşet Sabit'in tiyatrosunda oynayan Yıldız isimli genç kız, Selma'da kıskançlık duyguları uyandırır. İlginç olan, yaşı kırka yaklaşan Selma'nın, bu genç kıza, tıpkı Ankaralı kadınların kendisine ve dışarıdan gelenlere yaptığı gibi, cinsiyetsizleştiren bir gözle görmesi ve ona kadınlığı yakıştırmamasıdır:

Selma Hanım, o küçük narin sporcu silüetinin Yıldız olduğunu, ona mahsus bir baş ve gövde hareketinden anlamıştı. Yoksa, bunun, uzaktan bir oğlan çocuğundan hiç farkı yoktu. Ne göğüs ne kalça... Öyle dümdüz, öyle fidan gibi bir kız vücudu ki, eski Yunan fresklerindeki Hermafrodita bedenlerinin tam örneğidir (s. 211).

Arat, Atatürk döneminde kadına biçilen en önemli rolün analık olduğunu ve kıyafetle ilgili yasal düzenlemelerde kadından ziyade erkeğin hedef alındığını belirtir. Kadının görünümü bir taraftan Batılılaştırılırken, diğer taraftan tam anlamıyla bir Batılı kadın gibi olmasının tehlikeli olabileceği ve dolayısıyla kadının "iffetini" koruduğunu gösterecek şekilde giyinmesi istenmiştir (1998: 54-55). Kadının sosyalleşmesi ve iş hayatına atılması desteklenmiş fakat ev dışında iffetini koruduğunu göstermesi bakımından dişiliğini gizlemesi veya en azından "cinsiyetsiz" bir görünümde olması beklenmiştir (Kandiyoti 1987'den aktaran Arat, 1998: 55; Kandiyoti, 1987: 328). Selma'nın Yıldız'ı cinsiyetsizleştirmesinde farklı nesillere ve dolayısıyla farklı anlayışlara sahip olmaları kadar, Arat ve Kandiyoti'den aktardığımız şekilde kadının ev dışında, iş hayatında, kamusal alanda dişiliğini örtmesi beklentisinin de payı olmalıdır.

Yıldız, Cumhuriyetin yarattığı yeni neslin, romandaki adlandırılmayla "yeni insan"ın temsilcisidir. Neşet Sabit ve Selma Hanım, bu neslin yaratılması için çalışan nesli temsil eder. Selma Hanım, kendilerinin çabaları olmasa, Yıldız'ın ve sahip olduğu imkânların var olamayacağını düşünür:

Yeni nesle biz vücut verdik; onu bizim neslimiz yarattı (s. 219).

Kendi nesilleri, içinde yaşadığı kötü şartlar sebebiyle yıpranmıştır. Hâlbuki yeni nesil, hem daha iyi şartlarda yetişmekte hem sporla bedenini ve zihnini koruyup geliştirmektedir. Neşet Sabit, bu fikrini şu şekilde ifade eder:

(...) Sabahtan akşama kadar her saati bir meşguliyetle doludur ve sporun rasyonel usulleri sayesinde onun bünyesi gibi ahlakı da sıhhatli ve faziletli bir inkişafa doğru feyz alıp gitmektedir (s. 220).

Yeni neslin en önemli özelliği bedenen sağlıklı olmasıdır. Bu, aynı zamanda inkılâplar çerçevesinde yetiştirilmesi hayal edilen nesildir. Bu durum, Yakup Kadri'nin bir teklifi olarak da kabul edilmelidir. Neşet Sabit, Selma'ya hitaben Yıldız'dan bahsederken iki neslin karşılaştırmasını şu şekilde yapar:

Heyhat, bu yeni nesilde bizim neslimizin derinliği yok.

Çünkü o, artık derini aramıyor. Aldığı istikamet ve her gün biraz daha artan hızı buna manidir. Biz, birtakım şakulî insanlardık. Hâlbuki bunlar ufkîdirler. Kuşlar gibi ufkîdirler. Bunlara artık yürüyor denilemez. Uçuyorlar. Kanatla hiç derine gidilir mi? Kanat, daima yükseğe ve uzağa götüren uzuvdur. Yüksek, uzağa. Bak, şimdi, Yıldız Hanım çoktan stadyuma vardı bile. Şu dakikada egzersizlerini yapıyor ve burada geçirdiği iki üç saati hiç aklından geçirmiyor. Hâlbuki biz, şu anda, karşı karşıya geçmişiz, onun felsefesini yapmakla meşgulüz (s. 213).

Bu satırlara göre kurucu neslin özelliğini belirleyen unsur, düşünce; yeni yetişen neslin özelliğini belirleyense harekettir. Bir bakıma kendilerinin teoride attığı temeli yeni nesil pratiğe dökmektedir. Yıldız'ın temsil ettiği yeni neslin başlıca özelliği bedenen ve zihnen sağlıklı olmasıdır.

#### **4- Mondenlik: Bedenle Sınırlı Kalan Batılılaşmanın Eleştirisi**

Tanzimat'tan başlayarak Türk romanında Batılılaşma, hem hayata geçirilmesi gereken mecburi bir değişim reçetesi hem yanlış uygulanabilecek bir ideal olarak işlenmiştir. Bu konudaki en büyük eleştiri, Batılılaşmanın şekilde kalması, taklit aşamasından ileriye gitmeden bir özenti hâlini almasıdır. Sosyo-ekonomik açıdan üstte bir hayatın özlemi olarak mondenlik, *Ankara* romanında hatalı bir Batılılaşmanın eleştirisi için kullanılmıştır.

Neşet Sabit, belli bir kesimin hayat tarzını eleştirir. Ona göre, hâkim olan hayat tarzına ait dış çizgiler, Millî Mücadele sonrasında gerçekleştirilen inkılâbın kendi ürünü değildir; ikinci olarak bu hayat tarzı, geniş halk kitlelerine mal olmamıştır, dar bir kesimle sınırlı kalmıştır:

Ben, inkılâbı hiçbir zaman, hayatın dış şekillerini değiştirmek manasına almadım. Hele, bir konfor ihtiyacı, bir konfora eriş cehti manasına hiç alamıyorum. Şüphesiz, içimizde yeni bir hayat hamlesiyle çatlayan şey yeni bir şekle vücut verir, yani yeni bir kabuk bağlar. Fakat bu safhada artık inkılaptan bahsedilemez.

Burada, artık, muayyen bir çeşit hayatın kalıpları vardır. Biz, sanki inkılâbımızın böyle bir safhasına mı geldik sanıyordunuz? Yok canım, bu gördüğünüz şeyler, bu balo, bu otel, sizin Yenişehir evleriniz, bunlar hep birer hayat kalıbıdır ama bizim kendi inkılâbımızın ateşinde dökülmüş kalıplar değil. Bizim ruhumuzdaki hayat prensibinin, yeni hayat özünün tomurcuğu da çatlamadı. Çatlamış olsaydı, memleketteki hayat şartlarının yalnız küçük bir ekalliyet lehine değil bütün millet için değişmiş olması lazım gelirdi (s. 123).

Neşet Sabit, Millî Mücadele şartlarında yaşamaya devam edilemeyeceğini bilir; fakat, o dönemin ruhunun tersine yol alınmasına karşıdır:

Türk kadınları, çarşaf ve peçelerini işe gitmek, çalışmak için daha kolaylık olur diye çıkarıp atacaklardı. Onlar için cemiyet hayatına atılmanın manası yalnız bu çeşit salon cemiyetlerine karışmak olmayacaktı (s. 135).

O, Batıcılıkla milliyetçiliğin bir çeşit sentezini kurmak ister; Batılı şekillere millî bir damga vurulmasını savunur:

Milliyetçi Türk Garpcısı için Garpcılığın en *karakteristik* vasfı Garplılığa Türk üslubunu, Türk damgasını vurmaktır. Şapka bize hâkim değil, biz şapkaya hâkim olmalıydık (s. 136).

Bu satırların devamında Neşet Sabit, Avrupa'nın çökmeye mahkûm olduğu, sağlam olmayan üretim ve tüketim prensiplerine sahip bir sınıfın hâkimiyetinde bulunduğu yönünde ifadeler kullanır. Burada Batı nefretiyle hayranlığının bir arada bulunması dikkat çeker.

Neşet Sabit, inkılâbın yanlış anlaşıldığı ve yorumlandığı kanaatindedir. Bu durumu o, bir dinin değişik tefsir ve içtihatlar yoluyla farklı şekillere bürünmesine benzetir. Ona göre, bu durum, inkılâbın asıl meselesidir. O, kimileri tarafından inkılâbın şekilden ibaret anlaşılmasını buna bağlar. O, inkılâbı balolarda boy göstermek olarak anladıklarını düşündüğü bürokrasi ve siyaset çevresindeki elitlere şu şekilde hitap etmeyi hayal eder:

Efendiler, Garpcılık bu demek değildir. Garpcılığı bir eğlence tarzı telakki etmeyiniz. Garpcılık her şeyden evvel bir *yapma*,

*yaratma, kurma, iletme ve işletme* gücüdür. Bütün bu yaptığınız şeyler hep ondan sonra gelir (s. 144).

O, bu sözleri sarf etmesi hâlinde “bir ukala” olarak algılanacağını düşünür ve bu yüzden umutsuzluğa kapılır. Açıktır ki Neşet Sabit, Batılılaşmanın tüketimden ibaret algılanmasına karşıdır. O, özel olarak bir tüketim şeklini değil, bunun bir üretime dayalı olmamasını eleştirir. O, belli bir kesimde geçerli olan hayat tarzının, ona uygun bir altyapısı olmadığını tespit eder.

Selma Hanım, Neşet Sabit’in fikirlerinden etkilenir. Balolarda “monden” kıyafetlerle arz-ı endam etmek, çalışmadan tüketmek onu rahatsız eder. O, Hakkı Bey’e bu rahatsızlığını anlatırken, geçinmek için değil, üretmek için çalışmak istediğini söyler:

“Hayatımı kazanmak için değil, fakat bir şeye yaramak için. Bizi, yalnız süsleyip dans ettirmek için mi açtınız? Yalnız buna yarayan bir kadın hürriyetinin ne kıymeti var?” dedi.

Hakkı Bey, onunla bir çocuk gibi alay etti.

“Geriye alırsak kıymetini o vakit anlarsınız.” (s. 152)

Hakkı Bey, Millî Mücadele esnasındaki tavrı ve gayretiyle, gerçekten önemli roller oynamış bir askerdir. Asıl mesele, var olan hayat tarzını değerlendirme şeklindedir. O, mahrumiyeti ciddi anlamda yaşamış biri olarak, kendini tüketimin nimetlerine kaptırmıştır.

Toplumun belli katmanlarında bir değişim gerçekleşirken, alt katmanlarda hayat olduğu yerde durmuştur. Selma, Hakkı Bey’den boşandıktan sonra, Tacettin Mahallesi, Ankara’ya ilk geldiğinde yerleştiği mahalleye gider. Bu mahallede zaman, âdeta donmuştur; buraya “mondenlik” gelmemiştir. Kiracısı olduğu Ömer Efendi’nin eşleri, aralarına dönen Selma’yı tıpkı ilk gelişinde olduğu gibi tuhaf bir tarzda karşılar ve incelerler:

(...) Selma Hanım, şu dakikada, onlar için ne bir misafir, ne bir eski tanıdık, hatta ne de bir insandı. Önlerinde duran bu kürklü, kadife şapkalı ve beyaz eldivenli mahlûk, onlar için, kaç yıldır uzaktan uzağa yaratıldığını işittikleri bir âlemin ilk defa yakından görebildikleri, ilk defa olarak kokusunu duyup elleriyle dokunabildikleri canlı bir parçası, merak uyandırıcı bir örneği idi (s. 166).

Toplumun değişik katmanları arasındaki tezdin yansıma yerlerinden biri resmi günlerde düzenlenen balolardır. Balolar, modernleşmenin göstergesi olarak kıyafetlerin sergilendiği önemli bir alandır. Balolarda giyilecek kıyafetlerin hazırlıkları aylar öncesinden yapılır:

Bu kış, Noel ve yılbaşı balolarına, Ankara'da, her seneden daha zevkli bir hazırlanış vardı. Çünkü, bu eğlenceler, henüz açılmış olan Ankara Palas'ın büyük *hall* ve salonlarında yapılacaktı. Buranın bin kişiden fazla davetli alabileceği söyleniyordu. Onun için, birçok ailelerin daha iki ay evvelinden İstanbul terzilerine taşındıkları görülmeye başladı. Gerek Kaligurusi'de gerek Fegara'da en son Paris modelleri Ankaralı hanımlar tarafından kapışılıyordu. Beyler, fraklarını ya daralmış ya eskimiş bularak yeniden gece esvapları ısmarlıyorlardı. İlk yıllar bir kuruklu ceketle bir silindir şapkayı kâfi sananlar, şimdi, klak ve makferlan peşinde koşuyorlardı. Yazık ki, bu *artikl*lerin bir kısmını stoklar tükenmiş olduğu için bulmak kabil olmuyor ve Beyoğlu'nun belli başlı mağazaları vasıtasıyla Avrupa'ya ısmarlamak lazım geliyordu. Bu sırada dans iskarpinlerinin fiatı üç dört misline fırladı (s. 109).

Balo esnasında, Ankara Palas'ın önünde bekleyen "halk"tan kişilerin durumu ise, Neşet Sabit'in ağzından yapılan eleştirilere temel oluşturur:

Bunları, ağırlaştırılmış birer sinema şeridi gibi seyre dalan yerliden ve köylüden mürekkep sokak kalabalığı için, hiç şüphesiz balo denilen şey burada başlıyor ve burada bitiyordu. Çünkü, bu kalabalık, otomobillerden inip, merdivenlerden çıkan bu insanların içeriye girdikten sonra vestiyere yanaşıp palto ve şapkalarını nasıl bıraktıklarını ve oradan dans salonuna nasıl girdiklerini, artık göremiyordu. Bundan ötesi, artık, faraziye ve muhayyelenin işi oluyordu.

Nitekim, bir köylü donu üstünde bir redingot eskisi giymiş ve bunun üstüne bir kuşak bağlamış acayip kıyafetli bir adam, yanındakine diyor ki:

Sen, sanki, buradan bir şey gördün mü sanıyorsun? He, he, he... Aklına şaşayım."

Öbürü, siperi arkaya çevrilmiş kasketinin üstüne bir sarık geçirilmiş başını iki yana sallayarak cevap veriyordu (s. 111).

Ankara Palas'ta yılbaşı balosu düzenlenirken dışarıda bir köylü yerde yatmaktadır. O esnada, baloya gelenleri dışarıdan seyreden grupta bulunan bir imam, köylüye çarpar:

Hoca arkasına doğru çekildi. Fakat çekilmesiyle öne doğru atılması bir oldu. Ayağı, yerde yığılı duran canlı bir şeye çarpmıştı. Bu yığın onun çarpmasıyla yavaş yavaş yukarı doğru uzanmaya ve kanatları yarı açılmış bir kocaman, korkunç kuş şeklini almaya başladı. Hoca, az kalsın, salavat getirip: “İn misin, cin misin?” diye bağıracaktı. Lakin gördü ki, bu, yorganına sarılmış bir köylüden başka bir şey değildir (s. 112).

Ankara Palas'a yılbaşı balosu için giden Selma, belli katmanlar arasındaki farkı gördükçe içinde bulunduğu ortamın sahiciliğinden şüpheye düşer:

Demin, artık otelin merdivenlerinden çıkarken tuhaf bir baş dönmesi hissettim. Bana öyle geldi ki, ayağımı bastığım her basamak, halkla benim aramdaki uçurumu bir parça daha derinleştiriyor. Ters yüzü geri dönüp arkamda bıraktığım bu uçuruma atılmak istedim; ta ki onlara karışayım ve içinde bulunduğumuz bu suni âlemi, onların arasından, onların gözüyle uzaktan seyredeyim diye (s. 113).

Burada merdiven, sosyo-ekonomik yükseliş için bir sembol olarak kullanılmıştır. Selma, merdivenleri çıkarken attığı her adımın onu halktan kopardığını hisseder ve başı döner; bu, aslında onun içine sinmeyecek bir yöntemle sınıf atladığını düşünmesinden kaynaklanır.

“Arsa spekülasyonları” sayesinde iyice zenginleşen Murat Bey'in kızkardeşi Cemile, Selma'nın eleştirdiği Batılılaşma anlayışının temsilcisidir. Cemile'nin zayıflama çabaları, modernleşme ve beden arasındaki ilişkiyi dolaysız ve çarpıcı bir şekilde verir. Yengesiyle birlikte İsviçreli bir mürebbiyeden “Fransızca, dans, adab-ı muaşeret” dersleri alan Cemile, zayıflamak için yürüyüşe çıkar:

Hem yürür hem kendi kendine “Fransızca öğrenmişim, dans öğrenmişim, asrice oturup kalkmayı öğrenmişim, bu vücut böyle kaldıkça bütün bunlar neye yarar?” dedi (s. 107).



Bedeniyle uğraşan Cemile'nin ruh hâli bozulur. Selma'nın cana yakın bulduğu Cemile, bir türlü uyum sağlayamadığı yeni hayat tarzında bocalamış, tuhaf tavırlar takınmaya ve abartılı tepkiler vermeye başlamıştır:

Bütün gayretlerine rağmen bir türlü kaynaşamadığı bu *monden* hayatı gittikçe daha ziyade yadırgıyor ve bu yadırganlığı, onda, bu hayatta muvaffak olmuşlara bir kin ve düşmanlık şeklinde tezahür ediyordu (s. 116).

Cemile'nin bedeniyle uğraşmasıyla ağabeyi Murat Bey'in fikirleri paraleldir. Mebus Murat Bey, Milli Mücadele devam ederken Nazif ile Selma'yı çiftliğine misafir eder. Bu esnada Şeyh Emin'le Nuri Hoca da gelirler. Onların gelişi Murat Bey'i endişelendir; çünkü bu "sarıklılar" (s. 42) onların kadın erkek bir arada olduklarını göreceklidir. Murat Bey'i herkes gibi ürküten husus, "sarıklılar"ın seçim bölgelerindeki nüfuzlarıdır. Binbaşı Hakkı Bey onları "kara terör" ve "düşman" (s. 42) olarak niteler ve Avrupalılarla savaş son bulduğunda "bunlarla" çarpışmak gerekeceğini belirtir. Ne var ki Millî Mücadele'nin ardından hem Murat Bey hem Şeyh Emin, devrin ruhuna uyum sağlar. Selma, Murat Bey'in görünümündeki değişimin olumludan olumsuz doğru olduğunu düşünür:

Bu adam, ben kendisini tanıdığım vakit, bütün ailesiyle birlikte cana en yakın, en *sempatik* ve en halis insanlardan biriydi. Şimdi görüyorsunuz; en birinci terzilere diktirilmiş frakının içinde şişkin bir "*parvenu*" karikatürüdür ve eski sadeliğini o kadar kaybetmiştir ki, onun sırtına her millet: "Bu bir *spekülasyoncu* tipidir!" yaftasını yapıştırabilir. Ve bu mutantan görünüşü arkasında, yeni hayat şartlarından ürkmüş bir ana, hırçın bir karı, huysuzlaşmış bir kız kardeş ve bir alay şımarık çocuk var!" (s. 142)

Şeyh Emin ise, Selma'nın gözünde olumsuz bir görünümünden bir diğer olumsuz görünüme geçmiştir:

"Geçen sene" dedi, "gene burada, böyle bir akşamdı. Büfe başında idik. Bir ihtiyar sarhoş bana yaklaştı. Fena yolunmuş bir Mısır tavuğuna benziyordu. "Beni tanıyamadınız mı?" dedi. Meğer bundan altı sene evvel, bir gün, Murat Beyler'in Etlik'teki bağında rastgeldiğim bir Şeyhmiş. Hatırlıyorum, kuzguni top sakallı, kelli fellî bir adamdı ve gözlerini bir kadın üstüne çevirmeyi günah sayacak kadar mutaassıp, nemrut bir şeydi. Gerçi eski hâli bir

riyakârlık, bir kara tasalluftu [görünürde erdemlik taslama, övünme]. Fakat bu hâlinin de bir maskaralık olduğunu itiraf etmek lazım gelir (s. 142).

Türk insanının şekli, romanda ciddi manada bir problem olarak ele alınmıştır. Üçüncü bölümde sunulan ütopyada, özellikle köylülerin kıyafetine ve bedenine yönelik satırlar ilginçtir:

Artık, bunlar arasında eskisi gibi kirli paçavralarına sarılmış dilenci kıyafetinde, hasta, sakat sıtmalı ve kavruk köylülere hiç rastgelinmiyordu. Bir defa İctimai Mükellefiyet Teşkilâtı'nın genç hekimleri tarafından bunların yedikleri yemekler, yattıkları yerler üstünde daimi bir murakabe tesis edildiği gibi, ayrıca, haftada bir kere de muayeneye tâbi tutuluyorlardı. Sonra, yalnız köylüler için kurulmuş büyük istihlâk kooperatiflerinde giyim ve kuşama ait şeyler satılıyordu ki her köylü bir aylık ekonomisiyle bütün bir yıl için tepeden tırnağa giyinip donanabilmek imkânını kolaylıkla temin ediyordu (s. 186).

Bu satırlarda “sosyal devlet” denebilecek bir anlayış vardır. Bunun yanında “bunlar” diye söz edilen köylülerin bir “yığın” gibi algılandığını görmek mümkündür. Köylüler burada pasif, müdahale edilmeye muhtaç bir kitledir.

Köylü, Ankara'nın manzarasında önemli bir unsurdur. Yukarıdaki satırlarda bu bakımdan onun görüntüsünün ele alınması, Cumhuriyetin imajına yönelik bir çaba olarak da değerlendirilebilir. Köylünün aldığı şekil, romandaki ütopyanın gerçekleştiğinin kanıtı olacaktır; Refah, halkın geneline yayılmış olacaktır.

##### **5- Atatürk: Bedenin Ebedi Gençliği**

Enginün, Atatürk'ün *Ankara* romanında adının anılması ve resminin görülmesi dışında bizzat şahıs olarak yer aldığını vurgular ve dış görünüşünün diğer şahısların gözünden verildiğini belirtir (1983: 16). O, hem halk içinde ve halka yakın bir önderdir hem diğer insanlardan farklıdır:

Ankara romanında halk içinde gösterilen bu çok canlı, diriltici, yaratıcı ve sevilen önder portresine Yakup Kadri'nin Atatürk'ten bahseden çeşitli yazılarında rastlanır. Yazar, bir ilâh gibi yücelttiği Atatürk'ün fizikî portresini yaparken, bir sanatkâr yaratıcılığı ile onda çeşitli unsurlar bulur (Enginün, 1983: 31).

Romanda Atatürk, inkılâbın sürekli diri kalan, heyecanını kaybetmeyen önderidir; buna paralel olarak onun gençliğine, genç kalışına vurgu yapılır.

Anlatıcı, Atatürk'ü saygı mesafesi denebilecek bir uzaklıktan anlatmaya başlar. Selma, ilk olarak bir Çankaya gezintisi sırasında onun evini uzaktan görür ve hayranlıkla seyrederek. Romanın son bölümünde ise Atatürk, diğer bölümlere göre daha yakından tasvir edilir. Yukarıda belirtildiği gibi romanın son bölümü, yazarın ütopyasının gerçekleştiği bir Ankara'yı anlatır. Atatürk bu bölümde kuvvetli çizgilerle verilir; diğer bölümlerde olduğunun tersine odaktadır. Selma'nın Atatürk'le mesafesi ortadan kalkmıştır. Onun bakış açısından, 10. Yıl Nutkunu okuyan Atatürk aşağıdaki şekilde tasvir edilir:

Ve onun sonsuz bir gençlikle taravetli sarışın *profiline* bakıyordu.

Bu *profilin* en belli, en göze çarpan hususiyetleri, alında, gözyuvasında ve çenede toplanmıştı. Bu alın, çok geniş olmamakla beraber, eski Yunan heykeltıraşlarına bir genç Tanrı kafası örneği olacak derecede düzgün, âhenkli ve yontulmuş idi. Göz oyukları çukur değildi, fakat bakışlarının derinden, çok derinden gelen bir hâli vardı. Ve bütün yüzün enerjisi çenede toplanmış gibiydi. Bu kuvvetli, bu sert çene, kendi gücünden emin bir yumruk gibi hafifçe öne doğru uzanıyordu. Ve aynı ses... Selma Hanım'ın bundan on iki yıl evvel, bir kere Eskişehir İstasyonu'nda işittiği sıcak ve tesirli ses... (s. 172)

Görüldüğü gibi Atatürk, dinamizmi temsil eder. Yukarıdaki satırlarda Yunan mitolojisinden yararlanılmıştır; anlatıcı, Selma'nın bakış açısını verirken Kitab-ı Mukaddes'e göndermeler ve ondan alıntılar yapılır:

Bu bir "*dünyanın ikinci yaradılışı*" idi. Bundan dört yıl evvel yüzünü gördüğü ve sesini işittiği Tanrı, aydınlığa, ol! demişti, aydınlık oluyordu. Suya ol! demişti, su oluyordu (...) (s. 174).

Burada mitolojik ve dinî unsurlar kullanılarak, Atatürk'ün, inkılâbın lideri olarak, yukarıda sözü edilen dinamizmi ve kuvveti anlatılır. Atatürk, Çankaya'dan etrafına bitmeyen bir "energie" yayar:

Ankara, bütün manasıyla bir Orfe masalını yaşamaya başlamıştı ve bu masalın kahramanının, saçlarındaki güneş, gözlerindeki gök parıltısıyla daima taze, daima coşkunun bir ezeli

gençlik kaynağı gibi yeşil Çankaya tepesinde çağıladığı ve onun varlığından bir seyyalenin daima aşağıya doğru aktığı hiss olunuyordu (s. 178).

Neşet Sabit, “Kaltabanlar” isminde, romanda hicvedilen “oportünist tipler”i hedef alan “satirik” bir tiyatro eseri kaleme alır. Atatürk, Neşet Sabit’in sahneye koyduğu oyunu seyretmek üzere “Büyük Devlet Tiyatrosu”na gelir. Atatürk’ün salona giriş anı büyük heyecan uyandırır. Bu sahnede Selma Hanım’ın Atatürk hakkındaki izlenimleri önemlidir:

Gazi, yerlerine oturdular. Halk duruldu. Fakat Selma Hanım, gözlerini hâlâ ondan alamıyordu, ve yüreği küt küt atıyordu. Neden? O hiç de sert ve asık suratlı değildi; bilakis, güzel ve yuvarlak başı insana, dayanılmaz bir okşama arzusu veren ehlileşmiş, munisleşmiş bir pars yavrusu kafasını andırıyordu. Fakat gene öyle bir kafa gibi, kalbe bir korku ve çekinme hissi vermekten de hali kalmıyordu. Onun mayası, öbür insanlarınkinden büsbütün başka bir cevherle yoğrulmuş gibiydi. Ne derisi bizim derimize, ne saçları bizim saçlarımıza benziyordu ve senelerle ve zamanla hiçbir alakası yoktu (s. 196).

Bu paragrafın önemi, Atatürk’e karizmatik olduğu kadar sempatik bir lider vasfı veren bir tasvir içermesidir. Bunun yanında Selma Hanım, onun eşsizliğine vurgu yapar; onu diğer insanlardan tamamen ayırır. Atatürk’ün genç kalışı, romanda bir leitmotive gibi tekrarlanır ve vurgulanır:

(...) Gazi, artık, Sakarya Harbi arifesindeki o kızgın çelikten adama benzemiyordu. Onda şimdi, som altın külçesinden yapılmış bir heykelin ağırlığı ve mahabeti vardı. Fakat aynı ebedî gençlik soluğu o çelikten adam gibi, bu som altından heykeli de canlandırıyor gibiydi (s. 196).

Bu satırlarda, Atatürk’ün bedeninde, olumlu yönde gerçekleşen değişimler verilmiştir.

### III. Sonuç

Yakup Kadri, *Ankara* romanında beden tasvirlerine ayrı bir önem vermiş ve bu tasvirlerle çeşitli fonksiyonlar yüklemiştir. Kişilerin ruh hâlini, sosyal sınıfını ve dünya görüşünü gösteren bu tasvirlerde roman kişilerinin bedeni genelde

başkalarının gözünden verilir. Roman kişileri, özellikle ilk karşılaşmalarında birbirlerini seyrederek ve anlatıcı, bu durumlarda devreye girerek onların beden ve kıyafet konusundaki intiba ve fikirlerini ortaya koyar. Seyreden göz, bedene dair algıyla birlikte hem seyreden bakış açısını hem seyredilenin durumunu yansıtır. Nitekim roman, Selma'nın ilk eşi Nazif'i henüz uyanırken seyrettiği bir sahneyle başlar ve yine sabaha karşı üçüncü eşi Neşet Sabit'i seyrettiği bir sahneyle biter.

Romanda “yeni insan” ideali hem mitolojik unsurlara, mukaddes kitaplara ve kadim medeniyetlere hem modern Batı'ya ve geleceğin dünyasına göndermeler yapılarak inşa edilmektedir. Beden ve kıyafetteki değişim ile bu değişim esnasındaki direnme ve taklit etme tavırları; eski kalıptan sıyrılma ve yeni bir kalıba girme çabalarının yarattığı sancının işaretleridir. Yazar, kalıp değiştirme sürecini yer yer trajik bir tonda verirken yer yer de karikatürize eder.

Dıştan içe değişimin işe yaramayacağını söylemek iddialı olacaktır; fakat romandaki olumsuz örneklerde, değişimin dışla sınırlanması ya da dışta kalması söz konusudur. Bunun anlamı, hem kültürel hem ekonomik anlamda, üretmeye çalışmak yerine tüketici olmayı tercih etmektir. Romanda Batılılaşma ve ilerleme, “yeni insan” tipine dayandırılmaktadır. Bu “yeni insan”ı eskiden ayıran en önemli unsur olarak beden işaret edilebilir. Bu anlamda, yazarın sözcüsü konumundaki Neşet Sabit'in “Ben, inkılâbı hiçbir zaman, hayatın dış şekillerini değiştirmek manasına almadım” (s. 123) sözü boşluğa düşmektedir.

Selma'nın bedeni, üç evlilikte üç aşamadan geçerek olgunlaşır. O, esasında ideal bir bedene sahip değildir; fakat “yeni insan”ın yaratılmasında bedel ödemiş olan onun bedenidir. Aynı olgunlaşma Neşet Sabit'in bedeni için de geçerlidir. Onların bedenlerindeki olgunlaşmanın meyvesi, “yeni insan”ı temsil eden Yıldız'ın ve romanda üzerinde pek durulmayan sporcu eşinin bedenlerinde görülür. Her ne kadar Selma'yı kışkandırsa da Yıldız'ın bedeni erotize edilmez, hatta Selma'nın bakış açısından cinsiyetsizleştirilir. Bu durum, onun Neşet Sabit'in yanında çalışmasını ve bir bakıma öğrenciliğini yapmasını kolaylaştırır. Hem zihnen hem bedenen sağlıklı olan Yıldız, bir “evlat”tır; Cumhuriyet'in doğurduğu yeni nesildir.

Ömer Efendi'nin eşlerinin bedenleri, eski kadını temsil eder. Onların düşünme hakkı yoktur; bedenlerinin mülkiyeti Ömer Efendi'nindir. Selma ise tam tersine hem kendi bedenine sahiptir hem her üç eşinin bedenlerini kritize eder. Selma ile Ömer Efendi'nin eşleri birbirlerini bedenleri üzerinden yargılar ve eleştirirler. Selma onların esaretine acırken, onlar da Selma'yı kadınsılıktan mahrum bulurlar. Yıldız'ın tersine, onların bedenleri artık tasfiye edilen bir şekle ve estetiğe karşılık gelir. Onlar, dolgun hatlarıyla doğurgandırlar; Yıldız ise ince hatlarıyla dinç ve sağlıklıdır. O, cinsiyetsizleştirilmesiyle veya çift cinsiyetli bir görünümde olmasıyla Ömer Efendi'nin doğurgan eşlerinin tam

tersidir. Selma'nın nesli, Yıldız'ın bedenini inşa ederken Ömer Efendi'nin eşlerinin bedenlerini ortadan kaldırmak amacındadır.

Selma ile Neşet Sabit'in bedenleri olgunlaşırken Hakkı Bey, Murat Bey, Şeyh Emin ve Cemile'nin bedenleri yozlaşmıştır. Bu yozlaşma hem Cemile ile Hakkı Bey'in bedenlerinin aldığı şekilde hem kıyafetlerinde görülür. Hakkı Bey, bütün heybetini kaybetmiştir; Cemile, istediği kıyafetleri giyemeyecek derecede kilo almıştır. Yozlaşmış bedenler, Selma ve Neşet Sabit için günün acı bir realitesi olsa da, Cumhuriyet'in ütopyik geleceğinde yerleri yoktur; hatta varılmak istenen noktada birer engeldirler.

Romanda bedenle ilgili tezler, özellikle kadınlar üzerinden çarpıcı bir şekilde ortaya konur. Selma'nın bedeni olgunlaşmış, Ömer Efendi'nin eşlerinin bedenleri köhnemiş, Cemile'nin bedeni yozlaşmış, Yıldız'ın bedeni ise yaratılmıştır. Selma'nın gözünde, savaş meydanında gördüğü şehit ve gazi askerlerin bedenleri, yozlaşmış ve köhnemiş bedenlerden daha olumlu bir algıyla tasvir edilir.

Atatürk'ün bedeni, sonsuz bir gençlik ve enerji unsuru olarak, "yeni insan"ın yaratılmasının asıl kaynağını temsil eder. Mitolojik ve dinî unsurlar kullanılarak tasvir edilmesinin sebebi budur. Atatürk, bedendeki olumlu değişimin ilhamıdır; örneğin Selma, Millî Mücadele'ye katılma azmini ondan alır.

*Ankara* romanında beden, bir metafor olmanın ötesinde, somut bir unsur olarak dikkat çekici bir şekilde kullanılmıştır. Beden, "yeni insan"ın yaratılması yolundaki değişimde olgunlaşma ve yozlaşmayı, eski ve yeni değerlerin çatışmasını cisimleştirmiştir.

### Kaynakça

- Ahmet Mithat (2001). *Avrupa Âdâb-ı Muaşeretî Yahut Alafranga*. Yayına haz.: İsmail Doğan, Ali Gurbetoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- AKI, N. (2001). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, İnsan - Eser - Fikir - Üslup*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- AKIN, Y. (2004). "Gürbüz ve Yavuz Evlatlar" *Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- AKSOY, N. (2007). "Kadın Otobiyografileri ve Beden". *Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) Yazında ve Çeviride Beden*, s. 21-32. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Rektörlük Yayınları.
- AKTAŞ, Ş. (1987). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- AKTAY, Y. (2000). "İktidarın Nesnesi ve Kaynağı Olarak Beden ve Kimlik Politikaları", 3. Ulusal Sosyoloji Kongresi, 2-4 Kasım 2000, Eskişehir.
- ARAT, Z. F. (1998). "Kemalizm ve Türk Kadını". *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, s. 51-70. Ed.: Ayşe Berktaş Hacımiraçoğlu. İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı.
- ARIĞ, A. S. (2007). *Atatürk Türkiye'sinde Kılık Kıyafette Çağdaşlaşma*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- ATALAY, A. (2007). "Osmanlı ve Genç Türkiye Cumhuriyeti Döneminde Sporda Batılılaşma Hareketleri", *Spor Yönetimi ve Bilgi Teknolojileri Dergisi (Elektronik Dergi)*, Cilt: 2, Sayı: 2, s. 30-35.  
<http://www.sporyonetimi.com/dergi.asp?cilt=41&sayi=59&id=50&ref=05&con=dlb>  
(12.04.2013)
- CANATAN, K. (2011). "Medeniyet Değişimi: 'Nefis Terbiyesi'nden 'Beden Terbiyesi'ne", *Beden Sosyolojisi* (Ed.: Kadir Canatan), s. 345-367. İstanbul: Açılımkitap.
- ÇONOĞLU, S. (2011). "Cumhuriyet Devri Türk Romanında Beden Yapısı, Bedensel Davranışlar ve Kişilik İlişkileri Üzerine Bir Çözümleme", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 6/4 Kış 2011, s.475-496.
- DOSTER, B. (2009). "Cumhuriyetin İlk Yıllarında Beden Eğitimi ve Spor", *Beden Kitabı* (Ed.: Emine Gürsoy Naskali, Aylin Koç), s. 237-249. İstanbul: Kitabevi.
- ENGİNÜN, İ. (1983). *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- FOUCAULT, M. (2003). *İktidarın Gözü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.  
\_\_\_\_\_ (2004). *Toplumunu Savunmak Gerekir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.  
\_\_\_\_\_ (2005). *Büyük Kapatılma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÖREN, E. (2007). "Luigi Pirandello'nun Metinlerinde Bedenin Med-Ceziri". *Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) Yazında ve Çeviride Beden*, s. 91-105. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Rektörlük Yayınları.
- GÜN, K. (2002). *Peyami Safa'nın Yalnızız Romanında Ruh ve Beden Sorunsalı*. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara.
- GÜNYOL, V. (1984). *Dile Gelseler (Eleştiriler)*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- KANDİYOTİ, D. (1987). "Emancipated but Unliberated? Reflections on the Turkish Case". *Feminist Studies* Vol. 13 No 2 Summer 1987, p. 317-338.  
<http://www.jstor.org/stable/3177804> (06.06.2013)
- KANSU, C. A. (1964). "Genç Kuşaklarca Okunması Gerekli Bir Kitap: Ankara". *Yön*, 4 Aralık 1964, s. 12-13.

- KARAOŞMANOĞLU, Y. K. (1934). "Moskova Edebiyat Kongrasında", *Kadro Dergisi*, C. 3, S. 33, Eylül 1934. s. 27-32
- \_\_\_\_\_ (1983). *Atatürk*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Politikada 45 Yıl*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Vatan Yolunda*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Ankara*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Zoraki Diplomat*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- KARATAŞ, E. ve YILDIZ, İ. (2010). "Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Kadro Dergisindeki Yazıları ve Kadro Düşüncesinin Ankara Romanına Yansımaları", *Uluslar arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C. 3 S. 14, 2010.
- MARSHALL, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü* (çev. Osman Akınhay ve Derya Kömürçü). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- NARLI, M. ve AYDIN, E. (2011). "Türk Romanında Beden ve Kişilik İlişkileri", *Beden Sosyolojisi* (Ed.: Kadir Canatan), s. 561-581. İstanbul: Açılımkitap.
- OĞUZKAN, A. F. (1968). *Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Hayatı Sanatı Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- OKUMUŞ, E. (2011). "Bedene Müdahalenin Sosyolojisi", *Beden Sosyolojisi* (Ed.: Kadir Canatan), s. 45-65. İstanbul: Açılımkitap.
- ÖZTÜRK, E. E. (2000). *Hikâye ve Romanlarına Yansıyan Yönleriyle Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Siyasî ve Edebî Hatıraları*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Denizli.
- RESMÎ GAZETE (1938). "Beden Terbiyesi Kanunu", 16.07.1938, Sayı: 3961, s.1160-1164  
[http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR\\_KARARLAR/kanuntbmmc018/kanuntbmmc018/kanuntbmmc01803530.pdf](http://www.tbmm.gov.tr/tutanaklar/KANUNLAR_KARARLAR/kanuntbmmc018/kanuntbmmc018/kanuntbmmc01803530.pdf) (29.04.2012)
- SAN, H. (1999). *Türk Spor Tarihinde Atatürk*. İstanbul: Toplumal Dönüşüm Yayınları.
- SARIKAYA, M. (2009). "Gürbüz Türk Çocuğu", *Beden Kitabı* (Ed.: Emine Gürsoy Naskali, Aylin Koç), s. 217-235. İstanbul: Kitabevi.
- TEKİN, M. (1934). "Ankara", *Kadro Dergisi*, C. 3, S. 28, Nisan 1934, s. 48-50.
- ULUDAĞ, M. N. (2005). *Üç Devrin Yol Ayrımında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- YAĞCI, Z. G. (2011). "Toplumal Bir Gösterge Olarak Osmanlı Devleti'nde Kıyafet ve Kıyafet Politikaları", *Beden Sosyolojisi* (Ed.: Kadir Canatan), s. 149-168. İstanbul: Açılımkitap.
- YALÇIN, A. (2002). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*. Ankara: Akçağ Yayınları.



### **Ek: Romanın Özeti**

Olayların düz çizgi şeklindeki bir olay örgüsüyle verildiği roman, metindeki bölümlere dikkate alarak şu şekilde özetlenebilir:

Birinci bölümde Selma Hanım, bir banka şefi olan Nazif'le evli olarak İstanbul'dan Ankara'ya gelir. Genç çift, Sungurluzade Ömer Efendi'nin kiracısı olurlar. Selma Hanım, kendini yalnız ve yabancı hissettiği bir ortamdadır. Çok eşli Ömer Efendi'nin hanımlarının gözünde o bir "yaban"dır; yine de onlarla olumlu sayılabilecek bir ilişki geliştirir. Eşi Nazif'in milletvekili arkadaşı Murat Bey'in çiftliği, onun Ankara'da bulduğu ilk ferahlatıcı mekândır. Bu çiftlikte Binbaşı Hakkı Bey'le tanışır. Selma Hanım, Binbaşı Hakkı Bey'e her bakımdan hayran kalır. Onun Millî Mücadele'ye bağlılığı, atılganlığı, disiplini ve heybeti bu hayranlığın sebepleridir. Onda gözlemlediği bu özellikler, aynı zamanda, bunları taşımayan eşi Nazif'ten soğumasının da temelini oluştururlar. Nihayetinde Selma Hanım, eşi Nazif'ten ayrılır.

İkinci bölümde Selma Hanım, Binbaşı Hakkı Bey'le evlenir. Millî Mücadele başarıya ulaşmış, Ankara'da yeni bir ortam oluşmuştur. Bu yeni ortamda Binbaşı Hakkı Bey de değişmiştir. Ordudan ayrılan Hakkı Bey, iş hayatına atılmıştır. O, artık ideallerinden ve Millî Mücadele dönemindeki özelliklerinden sıyrılmıştır; tek hedefi şahsî çıkarlarını kollamaktır. Yenişehir'de oturan Hakkı Bey ve Selma Hanım çifti, halktan uzak bir hayat sürmektedir. Hakkı Bey, hayatından memnundur, eşini en iyi şartlarda yaşattığını düşünmektedir. Oysa Selma Hanım, evde bir süs gibi durmaktan, parti ve balolarda boy göstermekten rahatsızdır. O, Millî Mücadele dönemindeki ideallere sırt çevirdiğini düşünmektedir. Onun bu düşünceleri, tanıştığı "genç muharrir" Neşet Sabit sayesinde pekişir. Neşet Sabit'le benzer fikir ve tespitleri paylaştıkları samimi bir dostluk kurarlar. Selma Hanım, Millî Mücadele ideallerine sırt çevirişin tipik bir örneği olarak gördüğü eşinden soğumaktadır. Nihayetinde bu durumu eşiyile paylaşır; fakat onun kendisini anlayamadığını görür ve ondan boşanmaya karar verir. O, Ankara'ya ilk gelişinde kaldığı Tacettin Mahallesi'ne geri döner ve öğretmenlik yapmaya başlar.

Üçüncü bölüm Cumhuriyet'in 14. yıldönümü kutlamalarıyla başlar. Mustafa Kemal halka hitap etmekte, halk onu coşku ve heyecanla dinlemektedir. Selma Hanım, Neşet Sabit'le evlenmiştir. Selma Hanım'la Neşet Sabit, Cumhuriyet'in ulaştığı ideal ortamda ideal bir evlilik hayatı yaşarlar. Neşet Sabit, inkılâba hizmet etmek için sanatla ilgilenir; oyunlar yazar ve onları sahneler. Atatürk'ü can kulağıyla dinleyenler arasında Selma Hanım da vardır. Bu bölümde her alanda hamleler yapmış ve ilerlemeler kaydetmiş bir Ankara ve Türkiye manzarası vardır. Bilimden sanata, kültürden ekonomiye, sanayiden tarıma kadar her alanda Türkiye bambaşka bir yer hâline gelmiştir. İkinci bölümde inkılâpların başarılı olmasını engelleyen bir ortam vardı. Bu ortam artık değişmiş, inkılâplar başarıya ulaşmıştır.