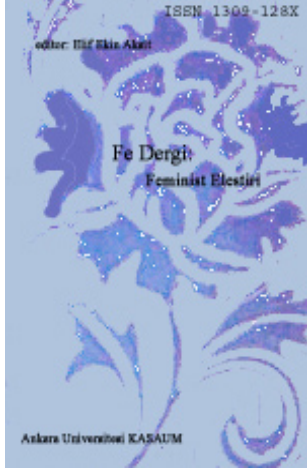


Yayınlayan: Ankara Üniversitesi KASAUM  
Adres: Kadın Sorunları Araştırma ve Uygulama Merkezi, Cebeci 06590 Ankara



Fe Dergi: Feminist Eleştiri 13, Sayı 2  
Erişim bilgileri, makale sunumu ve ayrıntılar için:  
<http://cins.ankara.edu.tr/>

***Kaya, Buzdan Şehir Maketi ve Ev: Selma'nın Ankara'sı  
Walter Benjamin üzerinden Ankara Romanı Analizi***

*Fikriye Yücesoy*

Çevrimiçi yayına başlama tarihi: 15 Aralık 2021

Yazı Gönderim Tarihi: 26.03.2021

Yazı Kabul Tarihi: 08.10.2021

Bu makaleyi alıntılar için: Fikriye Yücesoy, “**Kaya, Buzdan Şehir Maketi ve Ev: Selma'nın Ankara'sı  
Walter Benjamin üzerinden Ankara Romanı Analizi**” *Fe Dergi* 14, no. 2 (2021), s. 1-12.  
URL: [http://cins.ankara.edu.tr/26\\_1.pdf](http://cins.ankara.edu.tr/26_1.pdf)

Bu eser akademik faaliyetlerde ve referans verilerek kullanılabilir. Hiçbir şekilde izin alınmaksızın çoğaltılamaz.

***Kaya, Buzdan Şehir Maketi ve Ev: Selma'nın Ankara'sı Walter Benjamin üzerinden Ankara Romanı Analizi\****  
Fikriye Yücesoy\*\*

*Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Ankara (1934) romanında Kurtuluş Savaşı yıllarından başlayarak Cumhuriyet'in kuruluşu ve sonrasına uzanan toplumsal hayatın çalkantılı dönemleri bir kadın kahraman ekseninde anlatılır. Romanın baş kahramanı Selma ile birlikte toplumsal yaşamdaki değişimleri nesnelere, imgelere, duygu durumları ve kahramanın kentle ilişkisi üzerinden okuruz. Bu makalede, söz konusu roman Walter Benjamin'in "Mesihî güç" olarak adlandırdığı "şimdinin devrimci gücü" olan kurtuluş üzerinden ele alınacaktır. Ankara romanını bu şekilde okumak, "şimdi"nin zamansal bir ifadeden çok duygu durumlarıyla, mevcut koşullarla oluşan bir deneyim atlasına işaret ettiğini ve ilişkisel olduğunu anlamaya imkân vermiştir. Benjamin'in imkânını nesnelere ve tozlarda bulabildiği o devrimci güç de şimdide var olan potansiyelin eyleme dönüşmesi olarak ele alınmıştır.*

*Anahtar Kelimeler: Walter Benjamin, Ankara, imgeler, kent, devrimci güç*

***Rock, Iced City Model and Home: Selma's Ankara Ankara Novel Analysis Through Walter Benjamin***

*In Yakup Kadri Karaosmanoğlu's novel Ankara (1934), the turbulent periods of social life, starting from the years of the War of Independence and extending to the foundation of the Republic and afterwards, are narrated in the axis of a female hero. Together with Selma, the protagonist of the novel, we read the changes in social life through objects, images, moods and the relationship between Selma and the city. In this article, the novel in question will be analyzed in terms of salvation, the "revolutionary force of the present", which Walter Benjamin calls "Messianic power". Reading the Ankara novel as such, made it possible to understand that the "present" is a kind of experience atlas formed by emotional states and current conditions rather than a temporal expression; and that it is relational. The revolutionary power, which Benjamin could find its possibility in objects and dusts, is considered in this article as the transformation of the potential that exists in the present into action.*

*Keywords: Walter Benjamin, Ankara, images, city, revolutionary force*

**Giriş**

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* (Karaosmanoğlu 2017) romanını Walter Benjamin'in metinleri ve Susan Buck-Morss'un Benjamin'in Pasajlar projesi incelemesi olan "Görmenin Diyalektiği" (Buck-Morss 2015) üzerinden ele aldığım bu yazıda kent, mekân, nesne ve imgeler okuması yapmaya çalıştım.

Evrensel kavramlarla ve kapsayıcı soyutlamalarla değil, "şeyler"e bakarak tarih okuması yapan Benjamin, egemen anlatının dışarıda bıraktıklarını görünür kılar. Bakışı, egemen anlatıya dahil edilmemiş "şeyler"e çevirmek başka imkânları, anlatıları görmeyi mümkün kılar. Hemen şimdi mümkün olabilecek bu başkâlığın keşfi değişime, 'şimdi'nin devrimci gücüne kapı aralar ve kurtuluşun mümkün olduğunu gösterir. Fark etmekle başlayan bir kurtuluştur bu. Mesela çöpler burjuva tarihini okumanın (Benjamin 2002, 172) bir aracıdır Benjamin'de. Çöpteki bir şey ya da egemen anlatının içinde önemsiz duran bir detay bizim için başımıza gelenlerin "ne kadar uzun zamanda hazırlanmakta olduğunu" (Buck-Morss 2002, 315) okumanın bir aracı olabilir. Buck-Morss bunu "maddenin ifade gücüne açık" (a.g.e., 89) olmak biçiminde açıklar. Böylece kendimizi anlamlandırmak ve dönüştürmek, her an belirebilecek olan o Mesihî kurtuluş anına ve "şimdinin devrimci gücüne" kapı aralamak mümkün olur. Bir felaket böylece kurtuluşa dönebilir. Bir kentin okumasını da bu doğrultuda yapmak anlamlandırma ağlarını genişletir. *Ankara* romanında satır aralarını sokaklar bilip Benjamin'le bir gezi yaptığımızda 'tarihin toz'larını (a.g.e., 115) da görmeye başlarız.

\*Bu metnin ilk hali Prof. Dr. Seval Şahin'in "Gündelik Hayat ve Edebiyat" doktora dersi kapsamında yazılmıştır.

\*\*Doktora Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Doktora Programı, 100/2000 YÖK Doktora Bursiyeri, [fikriyeyucesoy@gmail.com](mailto:fikriyeyucesoy@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-8459-8913>, Yazı Gönderim Tarihi: 26.03.2021, Yazı Kabul Tarihi: 08.10.2021

Yakup Kadri, *Ankara* romanında 1921-1942 yılları Ankara'sını üç bölümde ele alır. Romanın ana karakteri olan Selma'nın üç farklı adama, üç farklı yaşamını, üç farklı Ankara yaşayışı üzerinden okuruz. Romanın ilk iki bölümü Yakup Kadri'nin bizzat tanıklık ettiği yıllara, üçüncü bölüm ise ütopyasına tekabül eder. Düşlediği Ankara ile tanıklık ettiği Ankara kurgusunu birlikte okumak ayrıca heyecan vericidir.

Romanda anlatıcı Yakup Kadri'dir, yani biz yazarın anlatımıyla kahramanların duygularını ve düşüncelerini öğreniriz. Yazar, dönemin ruhundan ayrı düşmeyerek milli söylemlere yer vermesiyle Dilek Çelik'in ifade ettiği gibi zaman zaman "didaktik ve idealist" (Yalçın Çelik 2014, 94) bir üslup edinmiştir. Bu minvalde romanda ara ara Garpcılık tartışmalarına rastlarız. Fakat Yakup Kadri, bu tartışmaları bize farklı hayat deneyimleri üzerinden gösterir. Örneğin romanın baş kahramanı Selma ile Batılılaşma çabası sürdüren hayatların içindeyken partiden ayrılan biriyle beraber daha yoksul mahallelerde dolaşmaya başlayabiliyoruz ve bambaşka hayatları da ilişkisellik içerisinde okuyabiliyoruz. Yani Yakup Kadri, sadece Selma'nın ekseninde kalarak okuyucuya tek bir Ankara portresi sunmamıştır. Herkesin aynı Ankara'yı yaşamadığını anlıyor ve kendimizi homojen değil, parçalarıyla malul bir toplum anlatısının içinde buluyoruz. Sadece üçüncü bölümde daha homojen bir ulus anlatısı yani Benedict Anderson'ın deyişiyle "hayali cemaat" çıkagelir ve bu, Yakup Kadri'nin ütopyasıdır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Ankara* romanını Selma karakteri üzerinden ele alan çalışmalarda Selma karakterinin sıklıkla Batılılaşmanın ve Cumhuriyet inkılaplarının etkisi üzerinden ele alındığına rastlarız. Bu etkiler beden (Oğuz 2013), kimlik çatışması (Yumuşak 2016), modernleşme (Küçükalioglu 2005; Dönmez 2019) ve toplumsallaşma (Yılmaz 2018) üzerinden okunur. Bu çerçevede Selma "Türk kadın modeli" (Yılmaz 2019; Durmuş 2008), "fikri olgunlaşma yaşayan" kadın (Oğuz 2013), "ferdiyetçilikten toplumsallığa geçen" (Yılmaz 2018) kadın olarak ele alınır. *Ankara* romanı üzerine yapılan çalışmalardan birini ayrıca belirtmeliyim: Romanı Batılılaşma meselesiyle ele alsa da yukarıdaki çalışmalardan farklı bir yerde duran İ. Hakan Dönmez'in "Cumhuriyet 'İmkânsız Aşk'a Karşı" (2010) makalesidir. Psikanalitik bir okumayla Yakup Kadri'nin romanlarındaki aşk kurguları imkânsız aşk ve mümkün aşk karşıtlığı üzerinden ele alınır. *Ankara* romanında tutkulu aşk olmadığını belirten Dönmez, Selma'nın yaşadığı mantığa ve bilime dayalı aşkın "mümkün aşk kurgusu ile idealize" edildiğini (a.g.e, 14), diğer romanlardaki erkek egemen aşk kurgusu üzerine bina edilmiş "imkânsız aşk"ın karşımıza çıkmadığını belirtir. Fakat bu çalışma başka bir teorik çerçeveden yararlandığı için benim yapmak istediğim okumayla kesişmemektedir.

Yapılan çalışmalarda *Ankara* romanını Walter Benjamin'le okuyan ve Selma karakterinin duygu durumu üzerinden romanı inceleyen bir çalışmaya rastlamadım. Selma'yı baştan kabul edilmiş modernleşme, Batılılaşma etkileriyle okuyup bu karakterde toplumsallaşma, millî ülküler, özgürleşme aramak yerine Selma'yı kendi salınımlarıyla, arayışlarıyla okumaya çalıştım. Bu yazıda romanın bölümlerine sadık kalarak her bölümü kendi baskın mekânı ve duygu durumunu içerisinden okumaya çalıştım. Selma'nın hem kendisi üzerinde hem kentte hem de ilişkilerinde kat ettiği yolları ve potansiyelini eyleme dönüştürme çabasını modernite ve gündelik hayatın gerilimli ilişkisi içerisinden ve ayrıca 'mekânların toplumsal üretimler' olmasıyla, yani bizim edimlerimizle üretildiği savı üzerinden okudum. Metin içerisinde akışı bozmamak için Henri Lefebvre'den tartışmalara ve alıntılara girmedim; ancak bütün bu kent ve mekân okumamın arka planında Lefebvre'ün *Mekânın Üretimi* ve *Gündelik Hayatın Eleştirisi-1* eserlerinin de Benjamin'in yanı sıra yer aldığını belirtmeliyim.

### **Can Sıkıntısından Enerji'ye: 1921-1922 Taceddin Mahallesi**

*Yaşam peş peşe ıslanmaktadır.  
Yaşam "şimdinin" havuzunda yıkanmaktadır.<sup>2</sup>*

İstanbul'da yetişmiş, iyi eğitim almış bir kadın olan Selma, banka şefi Nazif Bey'le evlidir. Henüz cumhuriyetin ilan edilmediği ve savaşın devam ettiği bu yıllarda Nazif Bey'in tayini Ankara'ya çıkar ve Selma'nın Ankara yaşamı böylece başlamış olur. Diğer İstanbullular için olduğu gibi Selma için de Ankara, millî mücadele mekânıdır; hatta Ankara'ya gidenler bile "millî mücadele kahramanı" görülmektedir. Selma'nın Ankara imgesini besleyen kaynaklardan biri de dönemin gazeteleridir: "Memleketin kalbi Ankara'da atıyor" (Karaosmanoğlu 2017, 18) gibi ifadeler, Selma'nın zihninde masalsı bir Ankara imgesine kapı açmıştır. Ancak Ankara'daki ilk sabahında tahtakurularının vücudunu ısırması ve oturdukları evin sahibi Ömer Efendi'nin avluda eşini dövdüğünde duyduğu bağırtılar Selma'nın masalsı Ankara'sını yıkan ilk olaylardır.

Selma, öncelikle Taceddin Mahallesi gibi muhafazakâr bir mahallede Ankara yaşantısına başlar. İlk bölümde Selma'nın ev sahibi Ömer Efendiler<sup>3</sup> ve Selma'nın eşi Nazif Bey'in okuldan arkadaşı Mebus Murat Beyler'in yaşantılarıyla farklı Ankara yaşamlarına tanık oluruz.

Ömer Efendi, Sungurlu Zade olarak bilinen ve ne kadar zamandır böyle bilindiği de belli olmayan bir tüccar ailesinin ferdi<sup>4</sup> olup iki karısı, annesi, kız kardeşi ve çocuklarıyla iki oda bir evde yaşamaktadır. Selma için bu aile ne ev ne de aile düzenleriyle modernleşen Türkiye portresine uyar. "Ayol, evlerinde bir minder yok" (a.g.e., 29) diyerek belli bir sınıfın tüketimine ilişkin algısını dile getiren Selma, kendisini bu aileden de mahalledeki diğer ailelerden de üstün görür. Kuşkusuz bunda hem eğitilmiş hem lüks tüketim nesnelere biliyor hem de Avrupalı olmaya daha yakın olmasının etkisi vardır. Dönemin modernleşme çabalarının keskin bir kopuş yaşamaya çalıştığı hayatın temsili olan Ömer Efendilerle ve yaşadığı mahalleyle bağımlı Türklük üzerinden (a.g.e., 31) kurmaya çalışan Selma, farklılıkları bir an için bile eritmeye çalışsa da bu bambaşka yaşamlar onun istemediği ve yıkım olarak gördüğü hayatlar olarak kalacak ve hep "öteki" olacaktır. Bu ötekilerle Selma'yı hiçbir şeyin birleştirmesi mümkün olmayacaktır; ta ki 3. bölüme kadar. Romanın ilk iki bölümü boyunca da homojen toplumun, Türklük veya herhangi bir başka unsur üzerinden kurulmadığını görüyoruz.

Selma, bu ilk bölümde hem hayalindeki Ankara imgesiyle karşılaşmadığı için hem de İstanbul'da alıştığı konforlu hayatı burada bulamadığı için can sıkıntısı çeker. Umduğunu bulamadığı durgun, sıkıcı Ankara mahalledeki evlerin kerpiç duvarında birleşir. Selma bu duvarlara bakarken tam da bu sıkıntıyı tarif eder:

Ah, bu yamru yumru boz duvar!.. Bu, insana, her dakika, fukaralığı, sefaleti, aczi söyleyen; kah bir uyuz deve sırtı insanın üstüne yürür gibi olan; kah, taş kesilmiş bir kabus gibi kafaya, en ağır, en feci, en sıkıntılı rüyaları yığan çamurdan perde... (a.g.e., 31)

Toprağın suyla karıştırılıp balçık kıvamına getirilmesiyle yapılan bu kerpiç duvar, doğa ve tarihin kaynaşmış<sup>5</sup> hali gibidir. İnsanın kendisini tecrit etmesinin, bir yere kapanma ihtiyacının bu en yoksul versiyonu doğadan sağlanan imkânlarla karşılanmıştır. Daha varlıklı biçimlerine kıyasla ilkel ve boğucu durur kerpiç duvarlar. Çünkü betondan yapılmış güzel bir bina veya ahşap bir konak da insanı tecrit etse bile yoksulluk gibi kuşatıcı ve aşılabilir olanla sınırlanmıştır duvarları. Nitekim Selma için de kerpiç duvar, üstüne kapanan bu sosyal ortamın, mecburiyetin yarattığı can sıkıntısının somutlaşmış halidir.

İlk bölümde okuduğumuz Ankara, doğayla daha iç içedir; doğa Selma'nın yaşantısına da sızmaktadır ve şimdi ile ilişkisini şekillendirmektedir. Selma'nın penceresinden bakarken gördüğü manda sürülerinin evlere dağılıp seremonisi ona fable gibi gelir. Hepsinin jestleriyle, mimikleriyle ayrı ayrı kim olduklarını, hangi eve gireceklerini ezberlemiştir. Ulaşım vasıtası olarak kullanılan eşeğin sık sık anlatımlarda geçmesi, üzüm bağlarının ve korulukların varlığı Selma'yı yaşayan bir zamanın, şimdinin içine en dolaysız haliyle çekmeye çalışır. Fakat Selma için İstanbul nostaljisi gibi başka dolaylımlar sıklıkla devreye girer ve onun şimdide kalamamasına, can sıkıntısına sebep olur. Bu ilk bölümde İstanbul nostaljisi sık sık karşımıza çıkar, ta ki Selma Ankara'da istediği gibi konumlanıncaya kadar.

Selma'nın can sıkıntısını gösteren bir başka "şey" de gramofonlarının olmamasıdır. O kadar ıssızdır, o kadar sessizdir ki Ankara, Selma'ya ne mücadele mekânı ne de atan bir kalp gibi gelir. Nitekim bu günlerde eve daha çok kapanmasının nedeni de evini İstanbul'u anımsatan nesnelere döşemiş olmasıdır. Böylece Selma daha çok geçmişe çekilmiş ve şimdiden koparılmış olur. Selma'nın gramofon arzusu hayatının *enerjisini* bulacağı ve şimdinin bütün olasılıklarını göreceği ilk yeri verir ona: Ankara'daki bağları.

Deneyime erişimin olmadığı, deneyim yetersizliğinin bulunduğu durumlarda ortaya çıkan can sıkıntısı, Benjamin'e göre gündelik hayat ve modernitenin gerilimli ve karmaşık ilişkisinin sonucudur. Modernlik, değişimi barındırır ve değişimle kurulan gerilimli ilişki ve değişimin getirdiği deneyimden uzak kalmak can sıkıntısını kaçınılmaz olarak doğuracaktır. "Tüketime dayalı kitle üretiminin" yarattığı illüzyonda aklıktan değil ama can sıkıntısından ölünebilir imajı doğar (Moran 2003, 168-170). Gramofon, kolonya, diş macunu gibi lüks tüketim nesnelere yokluğu Selma'nın canının sıkılmasına neden olurken yoksullukla başı dertte olan biri, komşusu mesela, düşüncelerinde hiç yer almaz bile. Benjamin'in dediği gibi can sıkıntısı "kolektif uykuya katılımın bir göstergesidir" (Benjamin'den akt. Buck-Morss 2015, 125). Fakat bu, Benjamin'e göre bedensel bir uyku değildir. "Uyku bedensel gevşemenin doruğuydu eğer, can sıkıntısı zihinsel gevşemenin doruğudur. Deneyim yumurtası üstünde kuluçkaya yatan bir hayal kuşudur can sıkıntısı" (Benjamin 2008, 84). Başka bir yazısında ise şöyle ifade eder: "Deneyimden yoksun kalan kişi, kendini takvimden atılmış gibi hisseder. Büyük şehir insanı pazar günü bu duyguyla tanışır" (Benjamin 2008a, 168). Ancak Selma elbette böyle kalmaz ve

'şimdinin havuzunda' yüzmeye başlar, deneyimin içine çekilir ve *enerjisini* bulur, böylece can sıkıntısı dağılır. Yine Benjamin'e kulak verirse Selma'nın can sıkıntısı, devrimci ihtimallere erişmeye kapı aralamış olmasıyla, can sıkıntısının en yaratıcı tiplerinden biridir (Moran 2003, 180) çünkü farkındalık ona eşlik etmeye başlamıştır (a.g.e., 180).

...metadan oluşan sert kabuğu kırmanın ve içine hapsolmuş o vaatle yeniden bağlantı kurabilmenin, bastırılmış olan muazzam bir insan enerjisini açığa çıkaracağını iddia ediyordu. Bu enerji, diyalektik imgenin yol açtığı dünyevi hesaplaşmayla (imgeye bakana, mutluluk hayallerini en sonunda gerçekleştirebileceği inancı aşıl原因 bir hesaplaşmayla) birlikte devrimi motive eden bir güce dönüşecekti (Thompson 2013).

A.K. Thompson'ın yukarıdaki alıntıda, Benjamin'in diyalektik imge<sup>6</sup> kavramıyla metanın içine hapsolan enerjiyi açığa çıkarmanın imkânlarını bulduğunu ve devrimi motive ettiğini ifade etmesine benzer şekilde can sıkıntısının *enerjiye* dönüşmesi de tam olarak bu diyalektik üzerinden okunabilir: Selma'nın kendi kabuğunu kırmasıyla ve üzerine kapanan şehri yırtıp içinden çıkmasıyla ortaya çıkan enerji, onu millî mücadeleye katılmaya teşvik edecektir.

Etlik'te bir bağı giderek Murat Beylere misafir olan Selma, Ankara'dan uzaklaştığı için çok mutlu olur ve bağ evinden Ankara'ya baktığında Ankara'yı "çölün ortasında bir kaya parçası"na (Karaosmanoğlu 2017, 36) benzettir. Selma için Ankara henüz şekillenmemiş, içine giremediği, aşamadığı, ilişkiselliği kuramadığı bir yerdir; fakat aynı zamanda bir yıkıntı imgesidir, çarşıda aranan iğne iplik yerine yalnızca "hırdavat" bulması da bu Ankara imgesini besler. Bu, savaşın yıkıntılarının ardından kalan tablodur. Fakat herkes için aynı Ankara imgesi yoktur elbette; savaşın ardından kalan yıkıntıda kimi yoksulluğu yaşarken kimi koşulları elverdiğince konforun tadını çıkarır. Mebus Murat Bey ve ailesinin de Etlik'teki bağ evlerinde doğanın içinde yaşadıkları hayatın konforu, doğanın bütün nimetlerinden faydalanmak için bağın ortasında kurulmuşlar hissi verir. Yıkıntının içinde bile değildirlir.

Binbaşı Hakkı Bey ise bütün bu yıkıntının kurtarıcı figürü gibidir. Selma için Hakkı Bey, Hillach'ın "Siyaset Estetiği: Walter Benjamin'in 'Alman Faşizminin Kuramları'" makalesinde askerler için yaptığı betimlemesiyle tarif edilebilir: "Heroik bir ruh"tur (Hillach 2007, 67). Hillach, geçmiş ve yaşanan günün diyalektik ilişkisinin savaş durumundaki bulanık iç içeliğinin savaşçıyı, gelecekle ilgili beklentilerde daha önce yapılamamış olanı yapacak "heroik misyona" indirgediğini belirtir (a.g.e., 67). Hakkı Bey'in üzerinde taşıdığı asker üniforması onun heroik imgesini kurar ve bu imgenin sürekliliğini sağlar. At binmesi ve şehirde atla gezmesi "doğaya egemen olma" (a.g.e., 69) durumunu çağrıştırmış ve Selma'nın millî mücadele enerjisinin açığa çıkmasını tetiklemiştir. İkinci bölümün başında Hakkı Bey'in değişiminde Selma'yı hayal kırıklığına uğratan da bu "heroik" imgenin çöküşüdür.

Bir kaya parçasına çarpan Selma, Binbaşı Hakkı Bey'le karşılaşmasıyla içindeki potansiyelini eyleme dönüştürmenin imkânını yakalar. Eşi Nazif'le beraber ata binmek için Hakkı Bey ile randevulaşmaya, böylece bu kaya parçasının içine girmeye ve onu şekillendirmeye başlar. Çoğunlukla savaşçının ayrılmaz bir figürü olarak resmedilen at, Selma'nın Ankara ile yaklaşmasına vesile olur. Selma savaşçı değildir, ata ilk binişinde gündelik hayattaki kıyafetiyle, çarşafı ve peçesiyle biner, daha sonra amazon denilen külotlu bir spor kıyafet giyer ki dönemin ata binerken giyilen kıyafetidir. "Tarihin sürekliliğinden vareste kılınmış ve şimdide edimsel kılınmış olan" (Buck-Morss 2015, 246) at burada diyalektik bir imgedir. Ankara'nın bağlık alanlarında atla gezinti ve şehrin çehresini tanıma ne atın bir fetih unsuru olarak kullanılması ne de İslam öncesi Türk boylarındaki savaşçı kadın konumuna gönderme yapan mitik bir kullanımdır. Şimdideki görüntüsünü, arkasına bunları alarak kurar ve dönüşümünü gözler önüne serer. Selma için ata binmek hem Hakkı Bey ile zaman geçirmenin hem de Ankara'yı keşfetmenin aracıdır. Tabii ki sınıfsal bir farklılığa da işaret eder, nihayetinde şehirdeki yoksul ailelerin tasvirinde vasıta olarak eşeğin kullanılıyor olması atın belirli güçteki insanların kullanımında olduğunu gösterir.

Bağda oturdukları ilk akşam gelen "sarıklılar"ı işaret eden Hakkı Bey, "bizim düşmanımız aynı zamanda bunlardır" da diyerek değişen tabloda istenmeyenleri işaret eder. Sarıklılar "...geçmiş yüzyılın istek imgelerinin şimdide moloz olarak görüldüğü biçim" (a.g.e., 236) gibidir. Romanın geçtiği yılın "istek imgesi" Türklüktür. "[K]olektifin hayal gücü daha uzak bir kök-geçmişe ait mitlerden ve (...) semboller"den (a.g.e., 136) yakın geçmişle radikal bir kopuş yaşamak için yardım aldığı noktada, der Buck-Morss, istek imgesi ortaya çıkar. Osmanlı'nın millet sistemiyle kesin bir kopuşun gerçekleştirilmeye ve modern olan ulus devletinin inşa edilmeye çalışıldığı an din ve dinsel olan her şey "ilerleme" fikrinin önündeki en büyük engel olarak görülür ve içinden

çıkılmak istenen tertibatı temsil eder. Bu yüzden Hakkı Bey sarıklılarla olan mücadeleyi, yakın geçmişle kopuş isteği nedeniyle, onların bir kürekle toplanıp atılması gerekenler olduğu şeklinde ifade eder. Şimdide geçmiş, geride olanı anımsatan fosil gibi olsalar da “sarıklılar” hiç gitmeyecek ama dönüşecek ve Türkiye’nin muhafazakâr-Batıcı hattının bir kutbunu her zaman tutacaklardır.

İlk bölümde gezilen bağlar, ikinci ve üçüncü bölümlerde binalarla dolacaktır ama ilk bölümde Ankara’nın doğası korunur. Örneğin Selma’nın her zaman merak ettiği Çankaya koruluktur. Romanda Çankaya, şehrin deneyimlenmesindeki farklılığı da anlatan bir mekân olarak karşımıza çıkar. Ömer Efendi’nin “haremi” ve mahalledeki diğer kadınlar, Çankaya’da kadınların çıplak yıkandığını iddia eder ve bunu kınarken orada bambaşka bir dünya olduğunu varsaymaktadırlar. Selma ise eşi Nazif ve Binbaşı Hakkı Bey ile gezdiğinde, hep merak ettiği Ankara’nın hayalindekinden bambaşka bir çehresiyle karşılaşacaktır. Koruluğun en tepesine çıktıklarında karşılaştıkları küçük, gösterişsiz taş evde Mustafa Kemal’in yaşadığını öğrenmesiyle millî müdafaaya ve Ankara’ya dair kalan son hayal imgeleri de darmadağın olur. Ormanın içindeki bu taş evin önünde duran nöbetçiler Selma için “*allegorik bir mahiyet*” (Karaosmanoğlu 2017, 65) kazanır. Müdafaanın ve mücadelenin belki de en şaşaasız, gösterişsiz biçimi olan nöbetçiler, büyük bir hareketlenmenin, dönüşümün muhafızları gibidir. Sessiz, hareketsiz Ankara imgesi dağılmış, yerine Selma’yı da mücadelenin içine çeken bir kaleye dönmüştür. Böylece Selma kafasını kaldırıp yeniden Ankara’ya baktığında her şeyi bambaşka görür. Bağ evindeki bir başka buluşmada diğer erkek konuklarla birlikte silah talimi yapması Selma’nın mücadelede aktif görev alması için karar vermesine vesile olur. Önce Eskişehir’de sonra Ankara’da Cebeci’de hastanede savaş yaralılarıyla ilgilenen Selma, sonunda *enerjisini* bulmuştur. Nazif’le aynı heyecanı paylaşmamaları ve Nazif’in millî mücadelenin bir parçası olamaması yollarını ayırmalarına sebep olmuştur.

İlk bölümde Selma’nın millî mücadelenin bir parçası olarak kavuştuğu *enerjisi* ikinci bölümde modernleşmenin “cereyanına” dönecektir. Yine üstüne kapanan bir Ankara hayatı Selma’yı kuşatacaktır.

## Monden<sup>7</sup> Ankara: 1924-1926 Yenişehir

*Atalım giysileri;  
su bir adım ötede.*<sup>8</sup>

Bu bölümde modernleşmenin cereyanına (Karaosmanoğlu 2017, 114) kapılan Selma’nın ve eşi Hakkı Bey’in yeni hayatındayız, yepyeni bir Ankara çehresindeyiz. Romanın ikinci bölümü, bu yeni hayata Selma’nın yabancılaşmasıyla başlar ve bölüm boyunca da bu huzursuz his bize eşlik eder. Selma bir yandan inkılabın coşkulu hayatının içindedir; sürekli çay davetlerinde, sabahlara kadar süren partilerde giyimiyle kuşamıyla (artık çarşaf giymez, peçe takmaz), haliyle tavrıyla “olması gerektiği” gibidir. Bir yandan da bu dans partilerinde zaman zaman kenara çekilip yaşantısına uzaktan bakar ve huzursuzluk, yabancılık içini daha da kaplar. Fakat bu his Selma’nın özgürleşmesinin önünü açacaktır. “Yaşamdaki şeyleşme”nin farkında olan Selma, “özgürleştirici öğeler”i de yakalayacaktır (Oskay 2007, 167).

Ankara betonlaşmaya başlamıştır, bağların yerini apartmanlar, binalar almaya; şehir kapitalist tüketime özgü mekânları ve mekân kullanımlarını da barındırmaya başlamıştır. Hakkı Bey’in bir iş görüşmesi için misafirleriyle lokantada buluşması, kapitalist tüketimin dış mekân üzerinden en göze çarpan örneklerinden biridir. Benzer tüketimi bir iç mekân olan evde de görürüz. Selma ile Hakkı Bey’in ve içinde buldukları çevrenin evleri, ev kullanımları burjuva iç mekânının örnekleridir. Selma, Yenişehir’deki evleri “benlik ve benlikçilik kalesi”, “egoizm yuvası” olarak ifade eder (Karaosmanoğlu 2017, 149). Benjamin’in dediği gibi “konfor tecrit eder” (Benjamin 2008a, 135). Bu konforlu evler kimsenin bir diğerinin hayatından, acısından, sevincinden haberdar olmadığı, herkesin sadece kendi yalıtılmış hayatlarına kapalı kaldığı evlerdir. Selma, Taceddin Mahallesi’ni anımsadığında “mandalar bile daha cana yakındır” (a.g.e., 149) diye düşünür.

Selma bulunduğu ortamın yapaylığından, samimiysizliğinden yakınmaktadır ve bu duygu Ankara imgesine de yansır. Kaya parçasından “buzdan şehir maketi”ne (a.g.e., 150) dönmüştür Ankara: Hem soğuk hem yapmacık. Doğadan bir maddenin maket gibi bir teşhir nesnesi üzerinden ifade bulmasını, Selma’nın sosyal çevresi ve nesnelere ilişkisi üzerinden; “buz” gibi her an eriyip gidebilecek bir maddenin bu ifadeye yer almasını ise Selma’nın güvensizlik duygusu üzerinden okuyabiliriz. “İşlek bölgelerde bile egemen olan güvensizlik” der Benjamin “şehir sakinini (...) saydımlıktan uzak ve gerçekten ürkünç bir durumda bırakıyor” (Benjamin 2008b, 61). Temassız, hemen yanındakinin ne yaşadığını bilmediği bu fetişize hayat, Selma için de samimiyetten yoksun ve güvensizdir.

Yapaylığın bir başka alegorik anlatımı da Selma'nın ellerini "yapma çiçeklere" benzetmesidir: Selma bunu, "bu eller hiçbir işe karışmamaktan yapma çiçeklere benzediler iyice" (Karaosmanoğlu 2017, 101) diye ifade eder. Buck-Morss'un "yeni doğa" (Buck-Morss 2015, 89) dediği, "sanayileşmenin ürünü olan inorganik" (a.g.e., 88) nesne olarak yapma çiçek, adeta Selma'nın kendisiyle kurduğu memnuniyetsiz ilişkinin de bir ifadesidir. Modanın her zaman yeninin taklidi olduğunu belirten Benjamin, "yapay bir insanlık icat" (Benjamin'den akt. Buck-Morss 120) ettiğini söyler. Mesela doğayı tahrip ederek doğayı taklit eden bu yapay insanlık, lavanta gibi kokmaya çalışır.<sup>9</sup> Bu, şimdinin zamanı değildir, hep yeninin tekrarıdır. Bu nedenle Benjamin'e göre "burjuva iç mekânları ancak bir ceset için uygun bir barınak olabilir" (Benjamin 2008b, 53).

Romanın ikinci bölümünde yine kimsenin Ankara'yı aynı şekilde yaşamadığını anlarız; aynı çevreyi paylaşanların bile. Meclis idare reisi olan Hakkı Bey'in bu *monden* hayata bütün abartısıyla kendini kaptırmış olması Selma'nın bütün huzursuzluğunun ve yabancılaşma hissini başlıca kaynağıdır. Eski asker yeni mebus Hakkı Bey hem modernleşme coşkusu taşıyan hem de kapitalist tüketim kültürüne kolay adapte olmuş figürlerden biridir. İlk bölümde karşımıza çıkan Murat Bey ve ailesinin de *monden* hayata uyum sağlamaya çalıştığını görürüz. Murat Bey'in partilerde kadınlarla dans etme çabası, evini sürekli modern mimari üslupta dekore etme ısrarı, ailesine âdâb-ı muaşeret dersleri aldırması bu hayata uyum sağlama çabasının işaretleridir. Murat Bey ve ailesinin çabası, partilerdeki eğreti duruşları Selma'nın içinde bulunduğu *fantazmagoriyi*<sup>10</sup> parçalar ve dağıtır. Fakat bir yandan da bu çevre için dedikodu malzemesi olmaları ve *monden* hayatın dışında kalan, dahil olamayan olmaları *fantazmagoriyi* yaşayanlar için güçlendiren ve yeniden üreten bir unsur teşkil eder.

*Monden* hayatın dışında kalan bir diğer figür de gazeteci Neşet Sabit'tir. Kendi deyimiyle, ait olmadığı bir hayatı merak ettiği için bu ortamlara girmektedir (Karaosmanoğlu 2017, 124). Neşet Sabit, Yenişehir'de bile oturmamaktadır. Neşet Sabit, Ankara'nın içi olarak tabir edilen Taceddin Mahallesi'nin de bulunduğu semtte yıllardır yaşamaktadır. Neşet Sabit'e göre yaşadığı yerde hiçbir şey değişmemiş ve hâla milli mücadele şartları devam etmektedir; kendisi de bundan sıkıntı duymaktadır (a.g.e., 123). Bu nedenle Neşet Sabit, *monden* hayatı paylaşanların gerçekleştiğine inandığı inkılabın sadece küçük bir çevre için gerçekleşmiş olduğunu, yani inkılap *fantazmagorisinin* farkındadır.

Bu iki farklı hayatın zıtlığını ve ilişkisizliğini, Neşet Sabit'in Selmalar'ın evindeki çay partisinden çıktığında yakalıyoruz. Yenişehir'in sokaklarında yürürken "bu ıssızlığın bu kadar aydınlığa ne ihtiyacı var" (a.g.e., 134) diye düşünür Neşet Sabit. Evine yürürken geçtiği muhafazakâr, yoksul mahallelerin karanlığında, "Garp medeniyetinin ne acayip, ne akıl almaz taksimi!" (a.g.e., 137) diye düşünür. Aydınlık ve ışıltı bu hayatın tasvirinde sık kullanılır, tıpkı kerpiç duvarın yoksul, muhafazakâr mahallelerin tasvirinde hep yer bulması gibi. Yenişehir'de ne kadar aydınlık varsa o kadar teşhir vardır, şehrin ışıl parlayan, parlatılan ayrıcalıklı yeri, vitrinidir sanki. Taceddin Mahallesi gibi yoksul semtlerin karanlığı ise görülmek, gösterilmek, vitrine çıkarılmak istenmeyeninin temsildir. Neşet Sabit için inkılap ne bol ışıltılı, aydınlık *monden* hayattır ne de karanlık sokaklı, kerpiç duvarlı evlerin olduğu bu mahallelerdir. Neşet Sabit'in inkılap anlayışı üçüncü bölümde bahsedilecek olan *millî dinamizmadır*.

Ankara'nın farklı çehresini okuduğumuz bir diğer sahne de yılbaşı eğlence partisinin mekânı olan Ankara Palas'taki balodur. Otelin önünde baloya gelen üst sınıftan insanları görmek için toplanmış bir kalabalık vardır. Yakup Kadri bize burada alt gelir sınıfına mensup çeşitli insan tiplerini tasvir eder. Ankara'ya yeni göçmüş evsiz biri, imam ve kentin başka yoksulları... *Monden* hayatın ve onu yaşayanların teşhir nesnesi olduğunu bir kere daha bize gösterir. Otelin önündekiler için balo orada, o seyir anında başlayıp biter. Otomobillerle otelin önüne gelen ve modaya uygun, pahalı kıyafetleriyle kalabalığın önünden geçip otele giren bu insanlar bir *fantazmagoriye* intikal ederler. Bu yanılmalı dünya 'şimdi' değildir; şimdinin imkânları, potansiyelleri yoktur burada. Sürekli tekrarlanan yeni, sürekli yakalanmaya çalışılan bu ideal yeni, Buck-Morss'un deyimiyle "cehennemdeki mükerrer ceza" (Buck-Morss 2015, 119) gibidir; bu nedenle burada yaşam değil, ölüm vardır ve Buck-Morss'a göre bu bilhassa "kadına hamledilmiştir"; "sürekli genç kalmak zorunda kalan kadına" (a.g.e., 119). Buck-Morss'a göre modern kadın tarihe ceset olarak, mankeni taklit ederek girer (a.g.e., 121). İşte Selma da bu cehennem imgesinden kurtulmak, yeniden yaşama kavuşmak ister. Ankara'nın Selma'ya "buzdan maket" gibi gelmesi bu ölüm halinin de bir ifadesidir.

Selma, eşi Hakkı Bey'den boşanmaya ve çalışmaya, kendi hayatını kurmaya karar verir. Yeni bir hayat kurmak ister ama Ankara'dan asla taşınmak istemez. Önce eski mahallesine, yani Taceddin Mahallesi'ne giden Selma, bu ziyareti bir *katastrof* olarak tanımlar. Neşet Sabit'in arkadaşının baloda 'halkın yukarı doğru gelmediği, halka doğru gidildiği takdirde *katastrof* olur' tanımlamasını hatırlar ve hak verir. Mahalleyi bulmakta, yürümekte zorlanır. Mahalle aynı kalmıştır ama civarındaki mahalleler değişmiştir, bu nedenle kestirme yolu

bulamaz. Üstelik eski ev sahipleri de onu pek sıcak karşılamamıştır. İçinde değilken nostaljik bir özlem duyduğu ve samimiyetle kodladığı bu mahalle, bu hayat da onun olmayı arzuladığı yer değildir. Selma artık daha da değişmiştir, Ankara da değişmiştir ve yeninin eskiye dönüşü bu nedenle bir yıkım gibi gelir Selma'ya.

Ankara'nın üstüne kapanan bu halinin de içinden çıkan Selma, modanın onu öldüren giysilerini çıkarıp atar ve 'şimdinin yaşam havuzuna' yeniden girer.

### Millî Dinamizma<sup>11</sup>, Genç Ankara: 1937-1942 Kaledibi

*Şehir görünüyordu:*

*Çimentonun, demirin ve taşın geometrik yükselişi<sup>12</sup>*

Romanın bu bölümü Yakup Kadri'nin ütopyasıdır. Ankara artık Selma'nın üstüne kapanabilecek bir mekân değil, Selma'nın evidir (Karaosmanoğlu 2017, 177). Selma içindeki potansiyeli yine eyleme dönüştürmüştür, artık çalışmaktadır. Yenişehir'deki hayatını, çevresini ve Hakkı Bey'i tamamen terk etmiştir. Neşet Sabit'le bambaşka bir hayata başlamıştır. Ne evlilikleri ne de evle ilişkileri Selma'nın diğer iki hayatına benzer. İkisi de çok yoğun çalışmaktadır ve Ankara'nın millî *dinamizmasını*, genç ruhunu yakalamışlardır. Neşet Sabit'in ikinci bölümdeki inkılap hayalinin büyük oranda yakalandığı bir hayattır bu. Yakup Kadri, Kaledibi'nde yamaçtaki evleri *anfiteatr* (a.g.e., 185) şeklinde tasvir etmiştir. *Anfiteatrda* sahnenin bulunduğu yerde Ankara vardır; yani Selma ve Neşet Sabit Ankara'yı izler, Ankara'yı dinler.

Selma'nın eviyle ilişkisi de diğer iki bölümdeki gibi değildir. Neşet Sabit, İçtimai Mükellefiyet Teşkilatı'nın üyelerinden biri olduğu, Selma da bir kız müessesini idare ettiği için çok yoğun çalışır ve ev iyi vakit geçirme, dinlenme alanları gibidir. Hatta Neşet Sabit'in sık sık şehir dışına çıkmasından dolayı görüşmeleri bile seyrekler. Bu nedenle sürekli diri kalan, dinamik bir sevgileri vardır.

Diğer iki bölümde olmayan homojen ulus ya da Anderson'ın deyimiyle 'hayali cemaat' (Anderson 2007) kurgusu bu bölümde karşımıza çıkar.<sup>13</sup> Dolayısıyla Ankara da gençlik üzerinden; umumiyet, milliyet, devletçilik gibi toplayıcı kategoriler üzerinden homojen bir şehirdir. Ancak sınıfsız bir toplum kurgusu yoktur:

Türk işçisi Avrupa'daki Eski Roma'nın sürüleri gibi bin bir mihnet ve cefa altında çalışmıyor. Devlet memuru haysiyetini taşıyorlar. Başlarında patron diye bir bela yok. Kimsenin esiri değiller. (A.g.e., 183)

Benjamin'in Fransız Komünist Parti'nin örgütlediği Halk Cephesi'ni eleştirirken kullandığı "sol fetişi" kavramını burada da hatırlamak yerinde olacaktır. "Ulusal birliğin sınıf farklılıklarının üstesinden" gelmeyeceğini; "işçilerin ortak mülkiyetini savunmak yerine, ücret kazanımları için yasalar" (Buck-Morss 2015, 349) çıkmasını eleştiren Benjamin, bu kurgunun her zaman işçi sınıfına ihanetle sonuçlandığını hatırlatır (a.g.e., 350). Yakup Kadri'nin ütopyasının başlarında patron olmadığından övgüyle bahsedip, işçilerin devlete bağlı olduğunu dile getirmesi yine Benjamin'in vurguladığı gibi devleti kendinde bir amaç haline getirmekte ve Napolyon döneminde olduğu gibi askerleri işçiler alayına döndürmekte, 'geçmiş güncellenmektedir' (a.g.e., 342).

Bu bölümde yerli sanayinin gelişmesinden övgüyle bahsedildiği ve Neşet Sabit'le Selma'nın millî gururunun okşandığı sahnelere sık sık yer verilir. Dönemin sinema salonlarında (Ankara'ya sinema salonları da açılmıştır artık) "millî davalara hizmet eden filmler" (Karaosmanoğlu, 2017, 181) gösterime girmektedir. Bu filmlerdeki fabrika ve makine sahneleri ve Neşet Sabit'in aklına Türkiye'nin sanayileşmesine dair roman yazma fikri düşürür. Bu sahnelerde izledikleri ona bir *fantazmagori* gibi gelir:

Maddenin, insan elinde bu şekilden şekle girişi, adeta canlanıp, şuurlanıp muttasıl istihale ve tekâmül eden bir uzviyet halini alışı ona hayret verici bir *fantazmagoria* gibi geldi. Makinalar, idrak ve irade sahibi mahluklar gibi işliyordu ve bunların yaradıcı olan insan, eşya ve tabiat üstündeki hükmünü bunlar vasıtasıyla yürütürken mukadderatının en yüksek mertebesine erişmiş görünüyordu. (A.g.e., 182)

Neşet Sabit insanın, yaradıcı olduğu makine üzerinden maddeye bambaşka bir form verme yetisinin ona gücünün doruğunda hissettirdiğini düşünür. Oysa Marx tam tersini iddia eder; "işçi çalışma koşullarını değil, çalışma koşulları işçiyi kullanır. Ancak bu tersine dönüş ilk kez makineleşmeyle birlikte teknik anlamda elle



tutulur bir gerçeklik kazanır” (Marx’tan akt. Benjamin 2008a, 136). Yani makineleşmenin getirdiği yenilik ve ilerlemenin işçide yaratabileceği tahribat ve deneyim yoksunluğu bu *fantazmagori* içinde görünmese de işçi “makinenin terbiyesiyle değerinden en çok yitirmiş olandır. Çalışması deneyimden tecrit edilmiştir; artık burada talimin hiçbir söz hakkı kalmamıştır” (a.g.e. 136-137). Böylece teknolojiye tabi olan işçi, üretim güçlerini elinde bulundurana da tabi hale gelir ve aslında “teknoloji doğanın değil, doğa ile insan arasındaki ilişkinin denetlenmesidir” (Benjamin 2008b, 76). Her ne kadar Neşet Sabit ve Selma için bütün bu makineler, fabrikalar, Anadolu çiftlikleri ve otlaklar (Karaosmanoğlu 2017, 223-224) Türkiye için ilerleme göstergesi olsa da ilerleme fetişizminden dolayı işçinin ve köylünün bu tablodaki konumları görünmez kalır.

Buck-Morss’un stadyum ve sanayileşme arasında kurduğu bağlantıyı da *Ankara* romanına taşımak anlamlıdır: Boş vakitlerini<sup>14</sup> geçirmek için spor eğlencelerini ve spor müsabakalarını izlemeye stadyuma giden Neşet Sabit ve Selma “sanayi makinelerinin en son örnekleri yerine en formda insan bedenleri”ni ve “kitlesel izleyiciler önünde hünerlerini” (Buck-Morss 2015, 354) gösteren sporcuların yarışlarını heyecanla izlerler. Buck-Morss’un belirttiği gibi stadyumdaki yarışlar “işçilerin bedensel eylemlerini dakikası dakikasına” ölçen Taylorizm gibidir. Olimpiyatların kök imgesi olan mücadelenin modern biçimi, “rekabet değil (...) insanları bir aygıtla” ölçmek, test etmektir (a.g.e., 356). Bütün bu ‘millî sanayi’ ve ‘devletin işçisi’ kurgularıyla birlikte bölümün baskın mekânının stadyum olması daha anlaşılır olmaktadır; stadyum ‘ilerleme’ hedefi için başat olarak kurgulanan genç kalmanın, millî *dinamizmanın* yükseldiği yerdir.

Selma yaşı ilerledikçe her gün daha da gençleştiğini hisseder; “hep gençler arasında gençlik için ve yeni millî havanın yarattığı taze hava içinde” (Karaosmanoğlu 2017, 173) yaşıyordu. Etraflarındaki herkes de “zekalarının ve iradelerinin en güzel meyvelerini verdikleri bu ateşli inkılap ve oluş muhiti” (a.g.e., 173) içindedirler. Birinci ve ikinci bölümde deneyimden yoksun kalan ve bunun getirdiği can sıkıntısı ve huzursuzluğu taşıyan Selma’nın bu bölümde hem kendisi hem de çevresi bizzat deneyimin içinde ve “oluş”un kendisi olan şimdidedir. Bu nedenle Ankara, Selma’nın üstüne kapanmaz ve Selma da potansiyelini eyleme dönüştürme arayışına düşmez. Ancak şehirli insan güvensizliği burada devreye girer. Tıpkı performansları teste tabi tutulan sporcular gibi zaman zaman Selma’da da gençlik yarışından geri kalma ve millî *dinamizmaya* ayak uyduramama korkusu ortaya çıkar. Neşet Sabit’i genç bir tiyatro oyuncusu ve sporcu olan Yıldız’dan kıskanma sebebi de budur. Her ne kadar saçındaki beyaz teli koparmayıp doğa ile zıtlaşmasa da yüzüne “gençlik iksiri” denen kırışıklık giderici kolonyayı genç kalma arzusundan dolayı kullanır (a.g.e., 208). Selma burada, ikinci bölümde yer alan modernitenin cehennem imgesindeki gibi konumlanmamış olsa bile kadına hamledilen o cezanın muhatabı olmaktan kaçamaz: “Herkesin çağdaşı olmak (...) asla yaşlanmamak” (Benjamin’dan akt. Buck-Morss 2015, 119).

Ankara’nın iyice betonlaşmaya başladığını eski çarşıların yerini, esnaf ve tüccarların taşındığı modern binalar, dükkanlar ve mağazaların (Karaosmanoğlu 2017, 176) almış olmasından ve çoğalan kalabalık sokaklardan anlarız. Millî *dinamizmanın* sembol mekânı olan stadyumun da “betondan ve kara Ankara taşından” (a.g.e., 171) yapılmış olması, şehirdeki “çimentonun, demirin ve taşın geometrik yükselişi”ni gösterir bize. “Şehirler savaştan sağ kurtulmayı başaracak ve en modern kentsel tasarım örneklerini yansıtacak şekilde yeniden inşa” (Buck-Morss 2015, 358) edilmiştir. Böylece geçmişin ya betonla üstü örtülmüştür ya da geçmiş, şehrin meydanlarına konulan taklarla mitleştirilmiştir. Cumhuriyet’in yirminci yıl dönümünün kutlandığı gün caddelere konulan taklar Selma’yı mitik bir zamana götürür:

Caddelerdeki, takların her biri, bir yüksek sanat eseri idi ve her biri, inkılap savaşının bir menkıbesini anlatıyordu. Kimi bir kule, kimi bir köprü, kimi bir kale kapısı şeklinde yapılmış bir taklar dizisinin en başında Ergenekon masalını temsil eden bir *allegorik* abide duruyordu. (Karaosmanoğlu 2017, 230).

Tarihin anıtta dondurulması, anıtta temsili yaşanmış olanın şimdide bir anlam bulmasının önünü kesebilir. Benjamin’in dediği gibi “yaşanmış olan olsa olsa, taşınırken kolları bacakları kopmuş güzel bir heykele benzetilebilir. Kendisinden geriye yalnızca, geleceğinin imgesini yontacağı değerli kütle kalmıştır” (Benjamin 2008b, 71). Selma’nın takları fetişleştirilmesi, ona şimdide bakmasını zorlaştırır ve Benjamin’in dediği gibi geleceğin imgesini yontacağı bir heykel olmaksızın, geçmişin deneyiminin aktarıldığı bir masala, ezoterik üsluba (Buck-Morss 2015, 319) döner. “Devrimci olasılığın anı olarak şimdi” (a.g.e., 366) dışarıda bırakılır.

Saniyorum ki millî ütopyadan dolayı mitik anlatının en çok devreye girdiği bölüm burasıdır. Örneğin, bu bölümün başlangıcı olan 1937 yılından dört yıl evvel Mustafa Kemal’in Cumhuriyet’in onuncu yıl

dönümünde yaptığı konuşmadaki hedeflerin gerçekleşmiş olmasını Selma, Tanrı kelamına benzetmektedir: “Bundan dört yıl evvel yüzünü gördüğü ve sesini işittiği Tanrı aydınlığa, ol! demişti; aydınlık oluyordu” (Karaosmanoğlu 2017, 174). Bir başka mitik anlatı da romanın sonlarında Cumhuriyet’in yirminci yıl dönümünü kutlamak üzere Çankaya’ya Mustafa Kemal’i dinlemeye giden kalabalıkla Selma’nın yürüyüşü sırasında karşımıza çıkar. Selma burada kendisini Türk boylarının ilk zamanlarında hisseder:

... ilk Türk akınlarının birinde, bir ordu içinde, uzun bir zamandan beri yürüyor farzediyordu. Bu ordu belki Asya’nın göbeğinden, Uç Doğu’ya uzanan bir göç ve fütuhât kolu idi. (...) Bu ordu, belki de, Ural dağlarıyla Hazer arasından Kafkaslar’a, Kafkaslar’dan Karpatlar’a, Karpatlar’dan Tuna boylarına yol alıyordu. (A.g.e., 231).

Kendisini ilk Türk akınlarının zamanında gibi hisseden Selma’nın burada kökene vurgu yaptığı söylenebilir. Dinsel farklılıklar üzerine şekillenen millet sistemiyle bağıni koparan ulus devlet ideali ortak geçmiş, yani köken olmadan kurulamaz. Milliyetçilik “kendisini önceleyen ve onlardan kaynaklanmış olduğu büyük kültürel sistemlerle” ilişkilidir (Anderson 2007, 25-26). Bu nedenle yukarıda bahsettiğim gibi taklara baktığında da bu kökeni hatırlatan imgeler uçuşur Selma’nın zihninde. Taklarla birlikte şehir de bu büyük kültürel sistemlerle kuşatılmış, şehrin sakinlerine kim oldukları hatırlatılmakta ve onlardan kimliklerine göre sorumluluklar beklenmektedir; tıpkı hayali cemaatin diğer üyelerinden olduğu gibi.

### **Son söz yerine: “Ben aşkın öbür ucunda birinin görüşüne gittim”<sup>15</sup>**

*Ankara* romanı, bize değişen bir şehri ve şehir yaşantısını dönemler içerisinde bir kurguyla anlattığı gibi aslında bir kadının kendisi üzerinde kat ettiği yolları da anlatmaktadır. Selma her bölümde değişir, aşkları da değişir, sevdiği nesnelere de, Ankara ile ilişkisi de... Başlıkta Sepehri’nin “Suyun Ayak Sesi” şiirinden verdiğim alıntı, şiirde bambaşka bir bağlam içerisinde kurulmuş bir dizedir ama bu yazıyı bir kolaj çalışması gibi düşünürsek, bu dizeyi burada başka türlü okumak mümkündür: Selma aşkın öbür ucuna her gittiğinde değişimiyle ve dolayısıyla üzerine kapanan yaşamla yüzleşir. Kendisine, olmak üzere olduğu kişinin, girmek üzere olduğu yaşamın gözünden bakar.

İlk bölümde üzerine can sıkıntısı çöken Selma, Nazif Bey’le yeni bir şehirde tutunma çabasında birbirlerine yarenlik eden iki arkadaş gibidirler. Romanın son bölümünde ilişkileri üzerine düşünürken Selma da Nazif Bey’i “iyi yürekli, uysal bir arkadaş” (Karaosmanoğlu 2017, 188) olarak hatırlar. Nazif’le ilişkisi “çölün ortasında bir kaya parçası gibi” gördüğü ve içine giremediği Ankara gibidir. Kuşatıcı değil, yalnızlaştırıcı. Birkaç yıllık henüz yeni sayılabilecek evlilik, tayinden dolayı uzak yaşamak zorunda kalmaları, sonra taşınma ve hayal kırıklığı olan Ankara... Savaşın alevlendiği zamanlarda Nazif’in Kayseri’ye kaçmayı teklif edip Selma’nın gelmeme kararı üzerine “Seni bırakır giderim” demesi, Selma için Nazif’le ayrılığın başlangıcı olur. Nazif, uğruna mücadele edilecek ve içine girilebilecek bir kaya parçası değil, çölün kendisidir artık. Fakat Ankara hala bütün cazibesıyla Selma’yı heyecanlandırır; Selma, oluşmakta olan Ankara’nın deneyimini paylaşmaya devam eder.

Selma geriye dönüp baktığında Hakkı Bey’in de heroik savaşçı prestijine kapılmış olduğunu görür. Millî mücadele yıllarını unutmuş, mücadele ruhundan kopmuş, yapmacık ve abartılı hareketlerde bulunan Hakkı Bey, Selma’ya güvensiz hissettirir. Aslında Selma, aynı güvensizlik hissini Nazif’te de hisseder. Benjamin büyük şehrin, modernitenin yaratabildiği güven tahribatından ötürü mü böyle bir aşk tasviri yaptı bilinmez ama Buck-Morss’un aktardığı aşk üzerine olan şu satırlarında güveni önemli bir yere konumlandırır:

Hislerimiz, gözleri kamaşmış bir halde, kadının parlaklığında kuş sürüleri gibi uçuşurlar. Nasıl ki kuşlar bir ağacın yapraklarında sığınak ararsa, hislerimiz de sevdiğimiz bedeninin gölgeli kırışıklıklarına, anlamsız hareketlerine ve gözle görülmez kusurlarına kaçıp saklanır, orada güvenle yatabilir. (Buck-Morss 2015, 35).

Selma, Hakkı Bey’le birlikteyken “buzdan şehir maketi” gibi gördüğü Ankara’yı, yalnızca Neşet Sabit’le birlikteyken evi gibi görmüştür. Nitekim bunda buldukları çevrenin, şehirde konumlanışlarının da etkisi olduğu yadsınamaz. Bu nedenle Neşet Sabit, Selma’ya millî *dinamizma* içinde buldukları ve canlılığı paylaştıkları yıllarda “ben ve sen, ancak şehrin şetairetli temposunda mes’ut olabiliriz” (Karaosmanoğlu 2017, 188) demiştir; devamında da soysuz bir çevrede aşkın da soysuzlaşacağından bahsetmiştir. Ankara, Neşet

Sabit'le Selma'nın hem kendilerini hem aşklarını kurabildikleri mekân olmuştur. Oluşmakta olan bir şehrin deneyimini birlikte paylaşmak onları da aşklarını da hep genç tutmuştur. Neşet Sabit'le birlikte ilk kez sevdiğini hisseden Selma da "gençlik denilen şeyin bir sevme kabiliyetinden, bir sevme kudretinden başka şey olmadığını" (a.g.e., 184) anlar. Romanın sonunda yitip giden gençliğin farkına vardıklarında 'oluş'un onlar için tamamlanmış olduğunu hissetmişlerdir belki. Sokakları gençlere bırakıp evlerine çekilmişlerdir.

Cumhuriyet'in yirminci yıl kutlamalarından eve dönerken, İstanbul'dan gelen izci gençlerin grubuyla şarkılar söyleyerek yürürken evin önüne vardıklarında "son bir gençlik rüyasına dalmış duran Neşet Sabit'in kolundan" (a.g.e., 234) çeker Selma ve eve girerler. Selma eve girince yorulduğunu belirtip kendisini koltuğa atan Neşet Sabit'e durur ve bakar:

Kadın, gözünün ucuyla erkeğe baktı. Onu, ilk defa olarak cüssesinin bütün kusurlarıyla görüyordu. Bacakları küçükleşmeye, omuzları kalınlaşmaya, karnı büyümeye yüz tutmuş ve simasına bir sahtiyan maske sertliği gelmişti. Kendi kendine: "Zavallı yavrucak, zavallı yavrucak; o, artık trampetalı kabileye katılamaz," dedi. (A.g.e., 235).

Selma'nın Neşet Sabit'e bu bakışı, Benjamin'in "son bakışta aşk" adlandırması gibidir: "Büyük şehir insanını büyüleyen aşktır, ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk." (Benjamin 2008a, 129). Şimdi burada olmayanı da görerek, anlam yüküyle bakılan son bakışta aşk... Ne memnuniyetsiz ne kaygılı ne de soğuk bir bakış. Güvenle sığındığı yerlere fark ederek bakmak gibi... Selma'nın Neşet Sabit'in yaşanmakta olan bedenine, kusurlarına baktığında gördüğü sadece Neşet Sabit'te yitenler, şimdi burada olmayanlar değil, aynı zamanda kendisinin de değişimidir. İlişkisel bir bakıştır bu: Geçip gidenin ilişkiselliği. Artık hem millî *dinamizmanın* hem de Ankara'nın 'oluş'unda genç olarak yer alamayacak olmanın kabulüdür. Romanın bu son satırlarında Selma ve Ankara'sı yine değişmeye başlamış, şimdinin yaşamı Selma'ya yine göz kırpmıştır.

- <sup>1</sup>Karaosmanoğlu, s. 81’de bu haliyle geçen kelimeyi ben de kitapta geçtiği gibi bıraktım, makale boyunca da bu şekilde kullandım.
- <sup>2</sup>Sohrab Sepehri (2017), *Suyun Ayak Sesi*, Yalnızlığımın Çinisi, çev. Haşim Hüsrevşahi, Totem Yayınları, İstanbul, 59.
- <sup>3</sup>“Efendi” adlandırması dikkat çekicidir. İlerleyen kısımlarda göreceğimiz üzere Murat Bey, Hakkı Bey “bey” iken Ömer “efendi”dir. Murat Bey ve Hakkı Bey tamamen kentli, modern figürlerken Ömer Efendi ise geleneksel; adlandırma ile bu farklılık okuyucuya iletilmiş olur.
- <sup>4</sup> “Ankaralıları arasında hiç kimse bunların adını sanını bilmediği için Büyük Kavga’nın ikinci yılı, birdenbire ne işlerle zengin oluverdiklerini hatırlamaz” diyerek Sungurlu Zade ailesini anlatan Yakup Kadri’nin Ermeni soykırımına gönderme yaptığı düşünülebilir. (Karaosmanoğlu 2017, 28).
- <sup>5</sup>Buck-Morss Benjamin için doğa ve tarihin kaynaşmasının, ikisinin tek bir kap içinde karışması olmadığından, semantik bir boşluk taşıdığından bahsediyor. Doğa ve tarihin kaynaşmasında doğadan koparılmış ve bambaşka biçimde yapılandırılmış nesnelere söz konusudur. Buck-Morss doğa ve tarihin birlikteliğini Benjamin’in dikkatini çekmiş olan John Heartfield üzerinden aktarır: Fotomontaj tekniğini geliştirmiş olan Heartfield, Hitler’ın Reich’ının Weimar Cumhuriyeti’nin evriminin doğrudan bir sonucu olduğu eleştirisini “Alman Doğa Tarihi” isimli fotomontaj eseriyle anlatmaktadır (Buck-Morss 2015, 78-81).
- <sup>6</sup> Diyalektik imge Buck-Morss’a göre, “metaların ‘doğa’sı hakkında tarihsel olarak nelerin yeni olduğunu tespit etmek için arkaik imgelerin kullanılmasına işaret eder” (Buck-Morss 2015, 85).
- <sup>7</sup>A.g.e., s.115’te *monde* şeklinde geçen bu kelime sosyetik çevre olarak açıklanmıştır; s.121’de “monden hanım” şeklinde kullanımı mevcuttur.
- <sup>8</sup> Sepehri, a.g.e. 60.
- <sup>9</sup> Selma’nın parfümü lavanta kokusudur, bir davette bu kokuyla onunla dans edenlerin başını döndürür. (Karaosmanoğlu 2017, 106).
- <sup>10</sup> Benjamin’in *fantazmagori* kavramını Rolf Tiedemann, “Pasaşlar” kitabının giriş kısmında “aldatıcı görüntü” olarak tanımlar (Tiedemann 2002, 23). Örneğin, kapitalist üretim ilişkileri içerisinde metaller *fantamazgori*dir çünkü meta, değişim değerini, kullanım değerini örter. *Ankara* romanıyla bağlantılı olarak, yukarıda değindiğim kısım özelinde ele alacak olursak, Selma’nın içinde bulunduğu hayatın aldatıcılığını Murat Bey ve ailesi gösterir. Sanki herkes *monden* bir hayat yaşıyor, böylesi bir Batılılaşma deneyimi herkesin uyum sağladığı, içerisine kolayca yerleşebildiği bir hayatmış yanılsaması Murat Bey ve ailesinin çabalaması üzerinden Selma için fark edilir hale gelir. Selma’nın ve içinde bulunduğu çevrenin yaşadığı bu *fantazmagori* önceki (hepsinin bundan önce başka bir hayatı, tarih olmuş bir zamanı deneyimlediklerini), süreci (böylesi bir yaşam biçimine gelene kadar atlatılan evreleri) ve çevreyi (herkesin de bu hayatı yaşamadığını) perdelemektedir.
- <sup>11</sup> Bu ifadenin romanda ilk kullanım yeri 173.sayfadır.
- <sup>12</sup> Sepehri, a.g.e. 51.
- <sup>13</sup>Karaosmanoğlu 2017, 173: “Selma Hanım, bir millî mücadele devrindeki garipliğimizi, kimsesizliğimizi, yetimliğimizi düşündü; bir de, bugünün etrafımızı saran dost ve hayran kalabalığına baktı.” A.g.e., 177: “Yol üstünde yükselen her yeni bina onun [Selma’nın] mülkü, her yeni dikilen ağaç onun bahçesinden alınmış bir fidan, her yeni yetişmiş genç onun mektebinden çıkmış bir vatan evladı idi.”
- <sup>14</sup>Boş vakit gibi bir tanımlama kapitalizm kültürüne içkindir.
- <sup>15</sup>Sepehri, a.g.e. 48.

## Kaynakça

- Anderson, Benedict. *Hayali Cemaatler*, Çev.: İskender Savaşır, (İstanbul: Metis Yay., 2007).
- Benjamin, Walter. “Hikaye Anlatıcısı”, *Son Bakışta Aşk*, Haz.: Nurdan Gürbilek, (İstanbul: Metis Yay., 2008).
- Benjamin, Walter, “Baudelaire’de Bazı Motifler Üzerine”, *Son Bakışta Aşk*, Haz.: Nurdan Gürbilek, (İstanbul: Metis Yay., 2008a).
- Benjamin, Walter. “Tek Yönlü Yol”, *Son Bakışta Aşk*, Haz.: Nurdan Gürbilek, (İstanbul: Metis Yay., 2008b).
- Benjamin, Walter. “Charles Baudelaire; Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair”, *Pasaşlar*, Çev.: Ahmet Cemal, (İstanbul: YKY, 2002).
- Buck-Morss, Susan. *Görmenin Diyalektiği*, Çev.: Ferit Burak Aydar, (İstanbul: Metis Yay., 2015).
- Dönmez, Erdem. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanında Muhafazakâr Modernleşme Modeli”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 18 (2019): 229-255. <http://dx.doi.org/10.12992/TURUK798> (Son erişim tarihi: 10.05.2021.)
- Dönmez, İ.Hakan. “Cumhuriyet “İmkânsız Aşk”a Karşı: Y. K. Karaosmanoğlu’nun Romanlarında Modern-Geleneksel Karşıtlığının Kadın-Erkek İlişkisi Üzerinden Temsili”, *Fe Dergi: Feminist Eleştiri*, 2 (1), (2010): 6-18. <https://cins.ankara.edu.tr/imkansizask.pdf> (Son erişim tarihi: 10.05.2021.)
- Durmuş, Refiye. *Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Roman ve Hikâyelerinde Kadın ve Kadın Eğitimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi ( Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2008).

- Hillach, Ansgar. “Siyaset Estetiği: Walter Benjamin’in ‘Alman Faşizminin Kuramları’ ”, Çev: Ünsal Oskay, *Estetize Edilmiş Yaşam*, (İstanbul: Derin Yay., 2007).
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri. *Ankara*, (İstanbul: İletişim Yay., 2017).
- Moran, Joe. “Benjamin and Boredom”, *Critical Quarterly*, vol.45, nos.1 (2003). <https://doi.org/10.1111/1467-8705.00483> (Son erişim tarihi: 06.06.2018.)
- Küçükalioğlu Gözdaşoğlu, Elif. *İmagi-Nation of Gendered Nationalism: The Representation of Women As Gendered National Subjects in Ottoman-Turkish Novels (1908-1938)*, Yayınlanmamış Doktora Tezi (Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2005).
- Oğuz, Orhan. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanında Beden”, *CÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(37) , (2013): 167-199. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49917> (Son erişim tarihi: 10.05.2021.)
- Oskay, Ünsal. “Walter Benjamin’de Tarih, Kültür ve Fantazya”, *Estetize Edilmiş Yaşam*, (İstanbul: Derin Yay., 2007).
- Thompson, A.K., “İsyanın Metalaştığı Bir Çağda Walter Benjamin’in ‘Diyalektik İmge’ Kavramı”, *E-Skop*, Çev.: Nursu Örgü, Kısım I, (2013). <http://www.e-skop.com/skopbulten/isyanin-metalastigi-bir-cagda-walter-benjaminin-diyalektik-imge-kavrami/1089> , (Son erişim tarihi: 3.06.2018.)
- Yalçın Çelik, Dilek. “Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Ankara Romanı Bağlamında Kemalist İdeoloji ve Türkiye Cumhuriyeti’nin Bir Başkent İnşası”, *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 2(1), (2014): 93-107.
- Yılmaz, Ayfer. “Yakup Kadri’nin Ankara Romanında Cumhuriyet Kadınının Doğuşu”, *AHBV Edebiyat Fakültesi Dergisi*. 1 (2019): 11-19. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/910586> (Son erişim tarihi: 10.05.2021.)
- Yılmaz, Nusret. “Yaban ile Ankara Romanları Arasında Diyalojik Bir Okuma”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 69 (2018): 269-279. [10.16992/ASOS.13675](https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/10.16992/ASOS.13675) (Son erişim tarihi: 10.05.2021.)
- Yumuşak, Fatma Bilgen. “Ankara’ Romanında Kimlik Bunalımı”, *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), (2016): 639-652. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/253822> (Son erişim tarihi: 10.05.2021.)