

TEXTUAL NETWORK IN SEVİM BURAK:  
THE NONHUMAN BEINGS OF *FORD MACH I*

SELVER SEZEN KUTUP

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2019

TEXTUAL NETWORK IN SEVİM BURAK:  
THE NONHUMAN BEINGS OF *FORD MACH I*

Thesis submitted to the  
Institute for Graduate Studies in Social Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts  
in  
Turkish Language and Literature

by  
Selver Sezen Kutup

Boğaziçi University

2019

SEVİM BURAK'TA METİNSEL AĞ:  
*FORD MACH I'İN İNSAN DIŞI VARLIKLARI*

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı

Yüksek Lisans Tezi

Selver Sezen Kutup


Boğaziçi University

2019

## DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Selver Sezen Kutup, certify that

- I am the sole author of this thesis and that I have fully acknowledged and documented in my thesis all sources of ideas and words, including digital resources, which have been produced or published by another person or institution;
- this thesis contains no material that has been submitted or accepted for a degree or diploma in any other educational institution;
- this is a true copy of the thesis approved by my advisor and thesis committee at Boğaziçi University, including final revisions required by them.

Signature.....

Date.....17.07.2019

## ABSTRACT

Textual Network in Sevim Burak:

The Nonhuman Beings of *Ford Mach I*

This thesis proposes to consider Sevim Burak's *Ford Mach I* as a textual network or a network-text. The collective creation process of *Ford Mach I* is one of the elements that make a textual network possible. There are multiple authors/multiple texts incorporated into *Ford Mach I*. The collective process does not only pertain to the writing part, but the reader is also an integral element of the network. Each reader is able to dismantle this unfinished, "open" text only to montage it afterwards. A nonhuman being, that is the automobile, is put at the center of *Ford Mach I*. The way this network is organized providing a heterogeneous coexistence, is parallel to Deleuze&Guattari's conception of assemblage. Assemblage does not represent anything apart from the arrangement of elements. Accordingly, nonhuman beings are not a symbol or metaphor, and they are not owned by humans. Guided by Actor-Network Theory, we can follow *Ford Mach I* as a text that opens up space for the agency of nonhuman beings with their potential to transform every interaction, as well as the text itself. In this way, humans, nonhumans and their agencies are in mutual entanglement within the network of *Ford Mach I*.

## ÖZET

Sevim Burak'ta Metinsel Ağ:

*Ford Mach I*'in İnsan dışı Varlıkları

Bu tez Sevim Burak'ın *Ford Mach I*'ini metinsel bir ağ, ağ-metin olarak düşünmeyi önermektedir. Metnin kolektif üretim süreci bu metinsel ağı mümkün kılan unsurlardan biridir. Yazarından başka kişilerin yazdıklarının da dahil edildiği metne/metinde yazmış birden çok kişi vardır. Kolektiflik yalnızca metnin üretiminde görülmez. Metnin okuru da bu kolektifliğin dolayısıyla ağın bir parçasıdır. Her bir okur, tamamlanmayan “açık” metni parçalarına ayırıp istediği gibi montajlayabilir. *Ford Mach I* ağı aynı zamanda insan dışı bir varlığı, otomobili merkezine taşımıştır. Bu ağın örgütlenişi, parçaların heterojenliklerini kaybetmeksizin bir arada bulunmasına imkân veren Deleuze&Guattarici asemblaja benzer. Elemanlarının kendi düzenlenişleri haricinde hiçbir şeyi temsil etmeyen, özü olmayan asemblajda insan dışı varlıklar da simge, sembol, sahip olunan bir eşya değildir. *Ford Mach I* Fail-Ağ Teorisinden hareketle insan olmayanların failliğini, eyleyciliğini, metni dönüştürme potansiyellerini mümkün kılar. Böylece insanlar, insan dışı varlıklar ve faillikleri karşılıklı dolaşıklıkları içinde *Ford Mach I*'i kat eder.

## TEŞEKKÜR

Öyle çok minnet, öyle çokluk biriktirdim ki, unutuverdiklerim olacak diye korkuyorum. Muhakkak olacak, yine de, bir deneme.

Dersini aldığım ilk günden beri birlikte çalışmanın arzusunu duyduğum, aramızdaki mesafeyi engel değil geçirgen bir zar eden, Beşir'imizin, nice kedilerin rengârenk flora fauna gönüllüsü, kudretini içeriden alan danışman hocam Olcay Akyıldız'a; can u gönülden dünyaya açılan, özen'de, tahammül'de, güzel şeyleri biriktirme sanatında usta, gemici feneri meşede keçide balınada imkânda ışılan Fatih Altuğ'a; çeşitli iş imkânları yaratarak sadece benim değil tüm öğrencilerinin hâlini anlamaya açılan, hayvanlar için, daha iyi yaşayalım diye yaptıklarıyla hakkı ödenmez Erol Köroğlu'na; türlü yoğunluklarına rağmen öğrenciye hep açık kapısına gidip az danışmadığım, derslerinde açtığı tartışmaların bereketiyle beslendiğim Zeynep Uysal'a; bölümümüzü daha iyiye taşımak için emeğinden sakınmayan tüm hocalarımıza; bambaşka duygulanımlara aynı anda açan lisans derslerimde beni bana kavuşturan, akademinin konforlu alanlarına sığınmaksızın okulla yaşamı çoğullayan Nükhet Sirman, Meltem Ahıska, Belgin Tekçe ve sosyoloji bölümü hocalarıma; kaybolmakta kaybolduğum bir vakit bul(un)acağıma inanan, teşvikine, desteğine hep şükran duyduğum Hülya Bulut'a ve komisyondaki varlığıyla kötülere düşman hayvanlara yoldaş, son üç yıldır el emeği göz nurumuz ekolojik-etik temaslara, karşılaşmalara heves, hoca ile öğrenci nasıl hiyerarşisiz, demokratik işbirliği yapar'a cevabım Özlem Öğüt Yazıcıoğlu hocama çok teşekkür ederim.

Hem derdim hem dermanım, canın, candanlığın, emeğin hayattaki karşılıkları olan, iyi ki benim anneme, babama, aileme; bambaşkanın yakınlığına, diline,

akrabalığına açılmanın hem hududunu hem ufkunu gün be gün öğreten, bıraksam dünyayı yönetir şimdilik evle idare eden canavar Hurma'ma, korsan gözüne her baktığımda küskünleşmeden yaşamayı hatırlatan boncuk kızıma, birlikte-oluşun, yoldaşlığın ufuk çizgisinde bulduğumuz tüm hayvanlara;

ilk85'im, çift haneli yıllarla güzel arkadaşlarım Gülçin, Hande, Canberk'e; "siz de mi bilimsel hazırlıktasınız kuzum?" tonlamalı tanışıklığımızla çimde az kütüphanede sıklıkla yoldaşım, tanıdığım en güzel seven mizantrop Cüneyt'e; tarkovskiyle neşet ertaşın gönül dağından gönlümün dağına yol gizli'm Serkar'a; kahrıma mutluluğuma çok şeylerden yaşaran gözlerime gözü gibi bakan, ev arkadaşı kızçem Ezgi'ye; nice thelma&louis'likleri kısacık yollara sığdırdığımız, düşeceğimiz çok yolumuz var daha Didem'e; ağaçlara, birbirimize, güzel edibimize sarıldığımız parkın, "umutsuzlar parkı"nın kıyısında geç bulduğum ama zaten çoktandır oradaki eşlikçimmiş ase'ye; yalnızca çocukluğumun, ilk gençliğimin sokaklarını değil tüm yaşamayı bir'likte arşınlayacağımı bildiğim, bildiğim, dans etmeyi en çok onunla sevdiğim, "bir inanç bir inat", bir de "yolun yokuşu"nu koyduğumuz yola da yol kazasına da çıkarız Balacanıma,

Geceyi sabaha kavuşturan "dı" mavilikte açıp da kapatamadığımız dergilerle sineması, kahkahası, direnci bereketli Altyazı'ya; hakkın, adaletin, etiğin mücadelesinde iyi ki birliktece eylediğimiz Hayvanlara Adalet Derneği'ne;

Radikal şefkatin neredeyse imkânsız, kaybetme sanatında ustalaşmanın kolay olduğunu öğreten, olmamda ol'an zeynebe teşekkür ederim.

sersem sepelek, eserekli abbasla sarmaşık battaniyesinin, üzümünün geometrisinin ve şiirimizin falına hep vampirlik çıksın, Haydarpaşa'dan dünyaya..

## İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1: GİRİŞ .....	1
1.1 Sevim Burak metinleri.....	8
1.2 <i>Ford Mach I</i> 'i özetlemek .....	18
1.3 Sevim Burak metinlerine dair çalışmalar .....	25
1.4 <i>Ford Mach I</i> ile insan sonrasına, insan olmayana doğru.....	40
BÖLÜM 2: DEMİRDEN PEÇEYİ AÇMAK.....	45
2.1 <i>Ford Mach I</i> 'in yazarı kim(ler)dir? .....	45
2.2 Metinsel bir ağ olarak yazmak, metinsel ağı yazmak .....	54
2.3 <i>Ford Mach I</i> 'in anlam dünyası.....	75
2.4 Çoklu yazar, kırkyama metin, çokanlamlılık.....	86
BÖLÜM 3: YOKLARLA KONUŞMAK.....	90
3.1 Araba alt türü.....	93
3.2 <i>Fikrimin İnce Gülü</i> .....	97
3.3 <i>Buzdan Kılıçlar</i> .....	103
3.4 “Palyaço Ruşen” ve <i>Ford Mach I</i> 'in arabaları: “hain” ve “kardeş katili”ne karşı, bir “intihar” .....	111
3.5 Yeni bir imkâna doğru arabalaşmak, makineleşmek.....	121
BÖLÜM 4: ŞEHİRİ KESECEK KADAR BÜYÜK BİR TESTERE.....	128
4.1 Erenköylü Mustang Mach I ve düşmanlar.....	129
4.2. Erenköylü ihtiyar kadın, Leyla.....	138
4.3 İnsanlar ile insan olmayanların dolaşıklığı: kent.....	148
4.4 İnsanlar ile insan olmayanların dolaşıklığı: köprü.....	152

4.5 İnsanlar ile insan olmayanların dolaşıklığı: terkip.....	154
4.6 İnsan dışı varlıkların insanla dolaşıklığı: <i>Ford Mach I</i> .....	160
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	167
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT) .....	173
KAYNAKÇA.....	177

## BÖLÜM 1

### GİRİŞ

Sevim Burak (1931-1983) edebiyatı, son yıllarda üzerine yapılan çalışmaların artmasıyla beraber temel teorik yaklaşımlarla, bu yaklaşımların sunduğu geniş imkânlarla ele alınmıştır. Burak metinleri<sup>1</sup> bu çalışmalarda ağırlıklı olarak psikanalitik, göstergibilimsel yahut postyapısalcı teorilerden hareketle anlamlandırılmaktadır. Bu tez çalışmasındaysa Burak'ın tamamlanmamış metni *Ford Mach I* merkeze alınarak *Ford Mach I*'i kat eden insan dışı varlıkların metinsel düzlemdeki temsilini sorunsallaştıran, bunun için de insan sonrası kuramların hareket alanında dolaşan bir okumanın imkânı aranacaktır. Rosi Braidotti'nin (2014) *İnsan Sonrası* kitabında hareket alanını insan için temel ortak referansın ne olduğunu düşünmek olarak tariflediği posthümanist kuramda insan, merkezî bir figür olmaktan uzaklaştırılabilmektedir. (s. 15) Dünyanın özellikle Avrupalı beyaz erkek-insan merkezinde tasavvur edildiği, belirlenimlerin bu erkek-insanın etrafında odaklaştığı

---

<sup>1</sup> Sevim Burak'ın yapıtlarından bahsederken metin kelimesiyle daha sık karşılaşacağız çünkü Burak'ın mektuplarında da ifade ettiği üzere "metin"; "yorumlanamaz, sağlam, dayanıklı" vb. anlamlarını da içermekte ve bu anlamları üstünden eserleri yeniden düşünmenin imkânını açmaktadır. Bu, bir edebi türün altında sabitlenmeye, kapatılmaya gelmeyen bir anlayıştır. Ek olarak metin kavramının kendisi, yazıldıkları dönemde edebiyat ortamındaki alımlanışını, "yoruma gelmeyen" bu metinlerin yorumla çetrefil ilişkisini görünür kılmaktadır:

"Bu kelimeye çıldırdılar, çünkü, bu 'metin' sözcüğünün kapsamı LAROUSSE'a göre şöyle: 'Yorumlanamaz' 'Değiştirilemez' 'Birşeyin aslı' 'Sağlam' 'Dayanıkl..' Hukuk dilinde ise: gene 'başka bir şekilde yorumlanamaz' Yazılı metine göre ceza ve hükümler yeni bir kanunla değiştirilmedikçe 'emir' 'hüküm' Din'de 'Peygamber kelamı' 'Risaleler' Yabancı dinlerdeki kitaplara göre de aynı şey: Allahın buyrukları peygamber tarafından müminlerine ulaştırılan emirler-Dualar-10 emir-Mukaddes kitapların yol gösterici sözleri, emirleri, kuralları oluşturan sözcüklerin noktası noktasına, virgüli virgülüne değişmez kelimeler. (...) METİN KELİMESİNİ de önlerine koyarak 'Hadi kalkın da bu yazarın metinlerini başka türlü yorumlayın, isterseniz bozmaya kalkın, o METİNLERDEN iyisini yazın, ya da gösterin de görelim' der gibi kafa tutuyor, anlıyana... Anlıyan anlıyor ve en başta yazdığım gibi, telefonu açıp, adeta 'Biz metin yazan falan tanımıyoruz, haberin olsun seni istediğimiz, anladığımız kadar yorumlayacağız. Eser artık bizim, Türkiye'nin senin değil.. diyor Ahmet Oktay...' (Burak, 1990, ss. 252-253).

hümanist yaklaşımlar yaşadığımız çağın sorunlarını aşmada yetersizdir. Bu eksiklikten hareketle insanı merkezi konumundan uzaklaştırarak yaşamı insan olmayanlara doğru genişletmenin arayışındaki insan sonrası kuram(lar) bu çalışmada, edebî bir metni insan merkezci olmayan bir okumaya açmanın imkânlarını ararken yol gösterici olmuştur. Bu okuma çabasının odağında da *Ford Mach I* metni durmaktadır.

*Ford Mach I* odaklı çalışmanın bütüncül bir Burak okuması sağlayabileceği iddiasının birincil sebebi, yazarının bu kitabı herhangi bir romandan ziyade bir “makine” gibi düşünmesi, öteki metinlerinin kaynağı, rahmi, üreticisi olarak *Ford Mach I*’i işaret etmesidir. Sevim Burak (1990) oğlu Karaca Borar'a gönderdiği mektuplarda *Ford Mach I* için şöyle yazar:

Ford Mach I’ın<sup>2</sup> çalışmasından ‘Afrika Dansı’ çıktı.. ‘Palyaço Ruşen’ diye bir kitap daha çıktı, ‘Everest My Lord’ çıktı.. Ama, bunları, onlara anlatamam. Sana söylüyorum. Ford Mach I çok büyük bir çalışma oldu. İçinden yüzlerce ayrı öyküler, acayip şeyler çıkaran bir makine gibi.. En sonunda arda kalanlar ‘Ford Mach I’ın kendisi olacak... (s. 101)

Hem baş karakteri karmaşık bir modern makine olan otomobil, hem yazarının ifadesinde “makine” olarak karşılık bulan bir metin, hem de işleyişi bir makinenin çalışmasını andırırcasına öteki metinleri üreten, meydana getiren bir kaynak olması nedeniyle *Ford Mach I*’in Burak’ın az sayıda metni arasındaki ayrıcalığı yadsınamaz. *Ford Mach I*’in tümünü kat eden bir tür “makinesel düşünüş”ten söz edilebilir. Bu düşünüş hem metnin içinde işleyen makinenin (araba) hem de metnin bizatihi kendisinin (kitap) bir makine olarak okunabilmesini, düşünülmesini sağlar:

Sevim Burak’ın ortaya koyduğu makinesel düşünüşe göre, *Ford Mach I*, hem kökensel anlamda *Afrika Dansı*, *Palyaço Ruşen*, *Everest My Lord* gibi metinlere kaynaklık etmekte, hem de metin parçalarını birbirine eklemek,

---

<sup>2</sup> Sevim Burak romanın ismini mektuplarda “Mach One”, metni üretim sürecinde ise “Mach Bir” olarak okunacak şekilde kullanmaktadır.

çıkarmak, birleştirmek, kaynaştırmak suretiyle metalürjik anlamda da bir çeşit kaynak olmaktadır. (Altuğ, 2018, s. 42)

Bir yandan makinenin failliğini teslim eden, diğer yandan bizatihi metni bir makinenin işleyişi gibi çalıştırarak parçaları bir araya getiren, birbirine montajlayıp her seferinde metni yeniden düzenleyen bir metin anlayışı *Ford Mach I*'e içkindir. Bu sebeple *Ford Mach I* in kaynaklığında hareket etmek, Burak edebiyatını anlamlandırmak bakımından kaçınılmazdır.

Bu çalışmanın *Ford Mach I* merkezli kurulmasının ve Burak'ın diğer metinlerini anlamlandırmada bütünsellik sunabileceği iddiasının bir diğer gerekçesiye, yazarı tarafından tamamlan(a)mamış bir roman olarak geride bırakılan metin parçalarının “başkalarını” işe koşması, üretim sürecine çağırması; böylece yazarlık mefhumunu tekilliğinden, otoritesinden, sınırlılığında sıyrarak çoğullaştırması, demokratikleştirmesi, sınırları yeniden belirlemesi ve/yahut mevcut sınırları ortadan kaldırmasıdır. Sevim Burak'ın tüm yazım süreci, üretiminin ilk yıllarından ölümüne kadar geçen sürede meydana getirdiği tüm metinler halihazırda “açık yapıt”<sup>3</sup> olarak okunabilecek özellikleri haizdir. *Ford Mach I* Burak tarafından tamamlanmayıp tasarı hâlinde bırakıldığı için, bu kez yalnızca metinsel özellikleri bakımından değil, “yazarı” tarafından “tamamlanmamış” bir metinle karşılaşan okurun yorumu düzeyinde de “açık yapıt” olarak karmaşık bir hâl kazanır. Buradan, detaylandırılarak tartışılacak bir soru doğmaktadır: *Ford Mach I* in yazarı kimdir?

Son olarak da, Sevim Burak edebiyatının sıklıkla kategorize edildiği gibi “apolitik” bir edebiyat olduğu iddiasını bertaraf etmek üzere *Ford Mach I* in seçildiğini ifade etmeliyim. Toplumsal meselelerden soyutlanmış, biçimci, deneyci

---

<sup>3</sup> *Açık Yapıt* kitabında “estetik değeri olan metinlerin okunmasında yorumcunun etkin rolünü savunan” Umberto Eco (2016) okurların yalnızca metnin “açıklık” yönü üstünde durarak önerdiği “açık uçlu okumanın, yapıtın meydana çıkardığı (ve onu yorumlamaya yönelik) bir etkinlik olduğu gerçeğine gereken önemi” vermediklerini ifade eder. (s. 36)

gibi atıflar vesilesiyle politik yönü zayıf bulunan bu metinler çeşitli etik-politik angajmanlarla işler. *Ford Mach I* hem (t)üretilirken geçirdiği kolektif süreçler hem de insanlarla insan olmayanları çoklukları içinde dile getirişi bakımından etik-politiğe içkindir. Bir metin Umberto Eco'dan (2008) hareketle “her anlama” gelmeyecektir belki ama bu her anlama gelmeyen metnin tek, değişmez, sabit bir anlamı değil birçok anlamı olacaktır. (s. 162) Bu sebeple de her anlama gelmeyen, gelemeyecek *Ford Mach I*'in birçok anlamını aynı anda göstermeye çalışmak, metni indirgemeci okumalara mahkûm etmekten kaçınmayı sağlayacaktır.

Tüm bu gerekçelerle Giriş bölümünde Sevim Burak'ın yayımlanmış eserlerine değindikten sonra *Ford Mach I*'in “mümkün” özetleri arasından bir özeti yapıp ardından Burak edebiyatına dair yapılmış çalışmaların dökümü verilmiştir. Bu çalışmalardan üçü; psikanalitik, semiyotik ve minör edebiyat okumaları temel alınarak bu tezin hangi noktalarda onlarla diyaloga girdiği açıklanmıştır. Bu tez çalışması en temelde faillik kavramını sorunsallaştırarak insan olmayanların, insan dışı varlıkların edebiyattaki oluşunu, varlığını, temsilini *Ford Mach I* üzerinden tartışmayı amaçlamaktadır.

Girişin ardından gelen 2. Bölümde *Ford Mach I*'in yazarının kim(ler) ve metnin anlam(lar)ının ne(ler) olduğu tartışılmaktadır. *Ford Mach I*'in yazarını tek bir kişi, Sevim Burak olarak işaret etmek mümkün değildir. Ancak başka kimseleri üretilme sürecine çağırarak bu metnin hazırlayanını da yazar olarak belirlemek doğru olmayacaktır. Dolayısıyla metnin kolektif üretim süreci bu bölümde gösterilmiştir. Metin bu kolektifliği içerisinde bir ağ gibi üretilmiştir. *Ford Mach I* ağında kullanılan anlatım stratejileri; görselleştirme, kendi metinlerine gönderme, tekrar ve yeniden yazım örneklerle detaylandırılmıştır. Metnin parçalı, tekrarlı, çoğul anlatıcılı yapısı anlamların ancak bu parçalılıkta, tekrarlarla, çoksesli biçimlerde türetildiğini

ortaya koyarak, anlamın teke indirgenemezliğini ifşa etmektedir. Bu bölüm *Ford Mach I*'in makineselliğine koşut biçimde metni bir tür “anamlar ağı”, metinsel ağ, ağ-metin, bir diğer deyişle asamblaj/terkip olarak okumayı önermektedir. Metin kendi üstüne kapanan, sabit, durağan ve tek bir anlamsal bütünlük içinde inşa edilmiş bir ürün değildir. *Ford Mach I* çoklu okumalara elverişli, çok anlamlı ve birden çok yoruma gelebilecek şekilde; tüm bu okumaların, anlamların ve yorumların birbiriyle ilişki hâlinde olduğu bir ağın içerisinde, kendisi de bizatihi bir ağ-metin olarak ele alınmıştır. Burada anlamın çokluluğu, çok anlamlılık, kapanmamış bir metnin olası montajlarının hangi potansiyelleri barındırdığı tartışılmıştır. *Ford Mach I*'in parçalı, tekrarlı, çoğul anlatıcılı yapısının yalnızca bir biçimsel arayış, deneyci bir anlatımın sonucu olmadığı çıkarılmış, metnin insan dışı varlıklara, insan olmayan ötekine “insani” olmayan bir ses verişi ve bunun imkânları tartışılmıştır. Tüm bu anlatım teknikleri, metnin ağ olarak düşünülmesi, çok katmanlı yapısı, okurunu; metnin baş karakterlerinden birine, insan olmayan bir varlık olarak arabanın metinde nasıl yer bulduğu sorusuna götürmektedir.

3. Bölümde insan dışı varlıkların, temelde de metne adını veren arabanın metindeki temsiline ve/yahut failliğine yakından bakılmıştır. *Ford Mach I* metninin arabası kişileştirilen, insansılaştırılan bir araba değildir. Benzer şekilde araba, metindeki insanların sahip olduğu, ele geçirdiği, temellük ettiği ve arabanın varlığı üzerinden güçlendiği, statü kazandığı bir nesne olarak da anlatılmaz. Metnin kimi noktalarında arabanın böylesi temsillerin bir aracımış gibi görüldüğü anlarda anlatı çeşitli manevralarla yön değiştirir. Arabanın neredeyse bu “ele geçirilemez” varlığı metnin tümünde mevcuttur. Öyleyse *Ford Mach I*'in arabaları kendisi gibi öne çıkarmış, neredeyse metin kişisi boyutuna taşımış diğer romanlardan ayıran özellikleri nelerdir? Bu sorudan hareketle 3. Bölümde *Ford Mach I* Jale Parla'nın

(2003) “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing” (Araba Anlatıları: Türk Romanında Bir Alt tür) makalesinde tartıştığı “araba alt türü” kavramsallaştırmasıyla birlikte düşünülmüştür. Parla’ya göre Türkçe romanda neredeyse bir alt tür oluşturacak yoğunlukta araba anlatıları görülmektedir. Bunun çeşitli sebeplerini, araba anlatılarının ortaya çıkış koşullarını detaylandığı makalesinde Parla, *Ford Mach I*’den doğan “Palyaço Ruşen”in arabasının Sevim Burak’ın psşik bölünmesini, parçalanmasını temsil ettiğini söyler. (s. 546) “Palyaço Ruşen”in Türkçe romanda arabanın getirilebileceği belki de son nokta olduğunu belirlediği çalışmasında arabayı nihayetinde bir temsilden hareketle okur. *Ford Mach I*’in ve “Palyaço Ruşen”in arabalarıysa temsilden öte varlıklar sergilemektedir. Dolayısıyla *Ford Mach I*’in araba alt türü kavramını aşan, kavrama sığmayan yönleri, *Fikrimin İnce Gülü* ve *Buzdan Kılıçlar* romanları mukayesesiyle birlikte ele alınmaktadır. Diğer romanlarda izlerini gördüğümüz ancak *Ford Mach I*’de izden öte bir hareket kazanan arabanın failliği, otonomisi, var olma hâlleri Bruno Latour’un insan olmayanların eyleyciliğini, faillliğini tartıştığı Fail-Ağ Teorisini (Actor-Network Theory) hatırlatmaktadır.<sup>4</sup> Latour’un (2015) sosyalin yeniden düzenlenmesini önerdiği, doğa bilimleri ile sosyal bilimler arasındaki ayrımları problematize ettiği çalışmasında insanlar ve insan dışı canlılar, varlıklar eylemlerin tümüyle katılımcıları olarak görülür. Yalnızca insanın fail olduğu bir yeryüzü tasavvurundan uzak, insan dışı varlıkların eyleme kapasitelerini işaret eden bu anlayış *Ford Mach I*’in insan olmayan failleri tartışmasıyla diyaloga girmektedir.

4. Bölümde ise önceki bölümlerdeki tartışmaların açtığı patikadan geçilerek *Ford Mach I*’deki metinsel öğelerinin “dolaşıklığı” ele alınmıştır. Metinde birbirinin

---

<sup>4</sup> “Actor-Network Theory”; “Aktör-Ağ Kuramı”, “Aktör-Ağ Teorisi”, “Fail-Ağ Teorisi” gibi farklı şekillerde Türkçeye çevrilmiştir. “Aktör” sözcüğünün cinsiyetlendirilmişliğinden ötürü bu çalışmada cinsiyetsiz bir “fail” çevirisi benimsenmiş, yer yer “aktör” kullanımı da tercih edilmiştir.

yerine geçen, kılık değiştiren, öznelik pozisyonlarını dinamikleştiren, öznenin dilsel terkiplerini yerinden ederek hiçbir sabitliğe yer tanımayan Mustang Mach I, Erenköylü ihtiyar kadın ve metnin diğer kişilerinin oluşturduğu ağ, Kuantum fiziği kavramlarından dolaşıklık (entanglement) temelinde, Karen Barad'ın (2007) işaret ettiklerinin ufkunda tartişılmıştır. Barad'ın kavramsallaştırmasında dolaşıklık herhangi bir müstakil varoluğu, durağanlığı, varoluğu öncesini hatta eyleyciliği barındırmamaktadır. Sabitiyeti ve sınırları olmayan var oluşumuz her zaman ötekilerle birlikte oluşumuzdur. *Ford Mach I* in tüm öğeleri de bu birlikte oluş uyarınca ele alınmıştır. Metnin kişileri birbirinin yerine geçer; metindeki sözcükler, görseller, uğultular, diyagramlar birbiriyle; *Ford Mach I* Burak'ın diğer metinleriyle dolaşıktır. Boğaziçi Köprüsü'nün açılacağı günün gecesinde başlayan romanın geri dönüşlerle kapsadığı elli yıllık süreci kurmaca düzleminde nasıl var ettiği yine bu bölümde tartişılmış, metnin insan olmayanları dillendirme biçimine yakından bakılmıştır. Bugünkü karşılıkları kentsel dönüşüm/yenileme olan hareketlerin nüvelerinin görüldüğü 1970'ler İstanbul'u "kentsel asemblaj" kavramını örneklemektedir. Kentin sokaklarında farklı sınıflardan kişilerin karşılaşma anlarının sahnelendiği metinde yürüyerek ve otomobilin içinden caddeler kat edilir. Yolların, hayvanların, insanların, otomobillerin, makinelerin iç içeliğindeki kent sayısız başka faille ilişkilenmelere açılmıştır. Böylece *Ford Mach I* in makineselliği; bir tür "açık yapıt" olarak açık uçlu okumalarla metnin yazarını çoğullaştırması; nihayetinde metindeki insan dışı varlıkların kendi sesini arama-bulma süreci vesilesiyle edebiyat ile insan olmayanların salınımındaki tartişmalar mümkün kılınmıştır.

## 1.1 Sevim Burak metinleri

“‘Yanık Saraylar’ Dolayısıyla Sevim Burak’a Bazı Sorular”<sup>5</sup> söyleşisinde Asım Bezirci’nin Sevim Burak’a ilk sorusu hikâyeye nasıl başladığı ve nerelerden, hangi yollardan geçtiğidir. Burak’ın cevabı ise onun yazarlık yolculuğunun güzergâhlarını anlamlandırmak bakımından oldukça önemlidir.

12 yaşında bıyıkları yeni terlemiş bir erkek oluyor, sevdiğim kıza ki (o kız da bendim) şöyle diyorum: “Bu güler yüzlü ve neş’eli delikanlıya iyi bakın, o’nu ilerde bulamayacaksınız, o bilhassa kendini hiç belli etmiyor.” Benim edebiyatım bu sözlerle başlar. Başkasının benliğine girmek -görünümleri tersyüz etmek- gerçekleri değiştirmek- değiştirmekle de kalmayıp gerçeğin yerine geçmek... (Burak, 2018, s. 227)

Burak edebiyatı yazanı daha 12 yaşındayken bile başkasının kimliğine, benliğine, varlığına giren, sızan, akan bir edebiyatı kurmanın yollarını arar. Gerçekliği değiştirmeyi hatta o değişen gerçekliğin ta kendisi olmayı amaçlayan bir edebiyattır. “O bilhassa kendini hiç belli etm[eyen]” bir edebiyatın arayışındadır. On iki yaşından beri süregelen “yaşamı kendine göre değiştirme”, yaşamın yerine yazıyı koyma arzusu 1950 yılında hikâye formunu alır.

Bu çocukluk ürünlerim, 1950 yılında, kendimi beğendirme ve çevreme yaranma kaygısıyla hikâye biçimine dönüştüler ve bozuldular. Bunun ilk örneği “Ulus”ta çıktı. Adı “Hırsız”dı, konusu da hırsızlıktı. O haftalar içinde gene aynı gazetede, adlarını ve konularını hatırlamadığım iki hikâyem daha yayımlandı. Bu türden, ameliyat olduğum için hastanede geçen bir geceyi “Her şey Beyazdı” (Yeni İstanbul Gazetesi), komşumuzun intihar etmesiyle “Büyük Günah”ı (Yeni İstanbul Gazetesi’nin hikâye yarışmasında derece aldı), terzihanede çalışınca “Mankenin Hayatı”nı (eski Milliyet’te) yazdım. (ss. 227-228)

Sevim Burak’ın ilk gençlik öykülerini *Büyük Günah: Bilinmeyen Öyküleriyle Sevim Burak* isimli bir kitapta derleyen Bedia Koçakoğlu (2013), kitabın ilk bölümünde Burak’ın metinlerini öykü anlayışı, konu, figürler, anlatıcı, zaman, mekân gibi anlatı

---

<sup>5</sup> “‘Yanık Saraylar’ Dolayısıyla Sevim Burak’a Bazı Sorular” söyleşisi ilk kez “Soyut Dergisi”nin ikinci sayısında, 1965 yılında yayımlanmıştır.

özellikleri bakımından özetlemiştir. İkinci bölümde ise Burak'ın yedi öyküsü sırasıyla “Hırsız”, “İntihar”, “Köşe Kapmaca”, “Nişanlı Kız”, “Büyük Günah”, “Gecekondunun Zaferi” ve “Beşten Sonra” adlarıyla yayımlanmıştır. Öyküleri ortaklaştıran temel özellik neredeyse hepsinin sınıf çatışması ekseninde kurulmuş olması; kadın-erkek ilişkilerinin, evliliğin, yoksulluğun, arkadaşlığın sınıf perspektifinden ele alınmasıdır. Toplumcu gerçekçi edebiyatın etkisindeki bu genç yazarın öykülerinde konvansiyonel anlatım tercihleri benimsenmiş, tanrısal ya da karakter anlatıcı olayları bir gerçekliği temsil etmek, görünür kılmak, toplumsal mesajlar vermek istercesine hikâyeleştirmiştir. Dolayısıyla işlediği konular ve biçimsel tercihleri bakımından yerleşik anlatı formlarıyla herhangi bir derdi olmadığı görülen bu metinlerin, Sevim Burak'ın sonraki dönemlerine ait alışageldiğimiz anlatılarından uzaklığı dikkat çekmektedir. Başından geçenleri, başkalarının başına gelenleri o yaşlarında yazıyla anlatan Burak bunun kendi dili, “ana dili” olmadığını sezer. “Kendi dışımda büyük bir kaynak bulmuş, içinde kulaç atıyordum.” diye söylediğinde, kendi için(d)e atacağı kulaçların imkânlarını aradığını da söylemiş olur (Burak, 2018, s. 228). Sonrasında yazdıklarından yorulmuş ve bırakmıştır. “5'ten sonra” hikâyesiyle (Yenilik Dergisi) “Sedef Kakmalı Ev” arasındaki yedi senede “hayatla iç içe” bir arayışın ortasındadır. “Herhangi bir konuyu alıp o'nun anlatım biçimlerini bulabilme çabasıyla çalışmaya” başlamış, “yazmanın da bırakılabilir olduğunu” öğrenmiştir o sürede. “Bugün tekrar yazıyorsam, yaşamın da ayrılabilir olduğunu anlamamdandır.” diyerek bir çeşit kabullenmeyle yazmayı ve yaşamayı sürdürdüğünü ifade eder. (s. 228)

1965 yılında Sevim Burak'ın “Sedef Kakmalı Ev”, “Pencere”, “Yanık Saraylar”, “Büyük Kuş”, “Ah Ya Rab Yehova” ve “Ölüm Saati”<sup>6</sup> metinlerinin

---

<sup>6</sup> 1965 yılında Türkiye Basımevi tarafından yapılan ilk baskıda metnin adı “İki Şarkı”dır.

bulunduğu ilk kitabı *Yanık Saraylar* yayımlanır. Bu metinleri tematik olarak ölüm, rüyalar, aile tartışmaları gibi oldukça genel izleklerde ortaklaştırmak mümkünse de bu altı “öykü” de temaya indirgenemeyecek ve ortaklaştırılması pek de mümkün olmayacak yeni bir biçimin, metinselliğin, ses getirecek bir çıkışın ilk ürünleridir. Burak’ın Kuzguncuk’taki çocukluğuna, yaşamına dair derin izleri takip edebileceğimiz bu metinlerde, Müslüman olmayan toplulukların yaşamları sessel ve biçimsel denemeler üzerinden görünürleşir. “Nesnelerin birden insanlar kadar baskın biçimde öykünün eyleyicileri hâline geldiği” (Kayaalp, 2018, s. 121) “Sedef Kakmalı Ev”de büyük-küçük harfler “alışılmışın” dışında kullanılmış, düzyazı ile şiir arasındaki sınırlar muğlaklaşmıştır; kesintili anları takip eden dikkatli okurundan anlatılan hikâyeyi bu görsellik ve biçimsellik içinde oluşturması beklenmektedir. “Pencere” ve “Büyük Kuş” metinleri de benzer bir görsellik taşımakta ve olay örgüsünü kolayca işaret edemeyeceğimiz zamansal sıçramaları kullanmaktadır. Aynı zamanda “Büyük Kuş” metni, *Ford Mach I*’de görüleceği gibi insan dışı canlıların, insan olmayanların failliklerini metinsel düzlemde tartışmaya açabileceğimiz potansiyelleri haizdir.<sup>7</sup> “Yanık Saraylar” metni daha sonra Burak’ın mektuplarında yazacağı üzere, metinlerini daktiloya çeken Nebahat’in yaşamından kesitler sunar. Bunu da Osmanlı’nın konak hayatından Cumhuriyet’in kentleşen İstanbul’una yerleştirdiği anlatısı üzerinden gerçekleştirir. “Ah Ya Rab Yehova” metni ise Burak’ın -Yahudi kimliğini ve inançlarını özgürce yaşayamayan, dilinden uzak düşmüş- annesine ithaf ettiği, Tevrat’tan ve kutsal kitapların buyrukçu dilinden mülhem, karakterlerden Bilal Bey’in resmi bir dil ile, kendisine ve yaşamına mesafelenerek tuttuğu günlük formundadır. Bayan Zembul Allahani’nin mezar

---

<sup>7</sup> “Büyük Kuş” metnindeki insan dışı canlıların, varlıkların failliklerini merkeze alırken Burak’ın diğer metinlerini de yardıma çağıran bir başka tartışma için bkz. Selver Sezen Kutup (2018), “Yok’larla Konuşabildi O: Sevim Burak metinlerinde İnsan-dışı Hayvanlar, Nesnelere, Oluşlar”.

taşındaki yazıyla açılan metin “Bilâl Bey’in Not Defteri”ne aldığı notlarla sürer ve onun vücudunda dolaşan, kalbine yürüyen iğnenin yolculuğuyla sonlanır. Bireysel hafıza ile kolektif hafızanın iç içe geçtiği, bazen birinin diğerini doğruladığı bazen de dışarıda bırakarak yadsıdığı metin boyunca Bilal Bey’e odaklanmış bir şekilde anlatıyı takip ederiz. “Ölüm Saati”nde yalvararak saati soran bir sesi duyarız; sayılara, tarihlere, zamanın kendisine tutkun/tutulmuş bir sesin konuşmaları şeklindedir metin.<sup>8</sup> Tüm bu metinlerde kısa çizgiler kelimeleri yan yana getirirken ek yerlerini, kelimelerin bir araya getirilirkenki montajını belli edecek şekilde sıklıkla kullanılmaktadır. Burak’ın sahiplendiği bu metinler onun yenilikçi dilinin, anlatısını içeriğe indirgemeyen, biçimi talileştirmeyen tercihlerinin ilk örneklerinden sayılabilir. Bu metinlerde de *Ford Mach I*deki gibi yerleşik dilbilgisi kurallarına uymayan kullanımlar, “öykü” türünü zorlayan anlatı tercihleri sıklıkla görülür.

*Yanık Saraylar*’ın Sait Faik Hikâye Armağanı’nı kazanamamasının ardından Sevim Burak, takip eden on yedi sene boyunca hiçbir metnini yayımlatmaz.<sup>9</sup> Yazmanın da bırakılabilir olduğunu Asım Bezirci ile söyleşisinde ifade etmiştir Burak, bunu ne kadar inanarak söylediği meçhulse de, yazmayı bırakmayı, hiç değilse yazdıklarını yayımlatmamayı denemiştir. 1982’de *Sahibinin Sesi* ve *Afrika Dansı* kitaplarıyla edebiyat mecrasında ikinci kez yer alır ve "bu ikinci çıkışı da ilki gibi gürültü koparır." (Güngörmüş, 2013, s. 16) *Sahibinin Sesi* Sevim Burak’ın *Yanık Saraylar* kitabında yayımlanan “Ah Ya Rab Yehova” metninin oyunlaştırılmış hâlidir. Ancak bu öyküden oyuna olduğu gibi dönüştürülmüş, sadece türler arası geçiş yapmış bir yazım süreci olmamıştır. Burak’ın “Ah Ya Rab Yehova”sı öykü

---

<sup>8</sup> Bu metinlere dair yapılmış tematik çalışmaları Bedia Koçakoğlu’nun (2009) tez çalışmasından kitaplaştırılan *Aşkın Şizofrenik Hali*’nde bulmak mümkün.

<sup>9</sup> Bu küskünlük Burak’ın 1981 tarihli bir mektubunda şöyle yer bulur: “Biliyorsun seneler önce SAİT FAİK ÖDÜLÜ yüzünden Hikayelerimi yayınlamıyordum. Türk halkını yıllarca boykot ettim kendi açımdan.” (1990, s. 57)

formunu ve türsel sınırları ne denli zorluyorsa, *Sahibinin Sesi* de bir oyun metni olarak oldukça zorlayıcı, alışılmışın dışında özellikleri barındırmaktadır. “Sedef Kakmalı Ev”den tanıdığımız Ziya Bey de *Sahibinin Sesi*’nin karakterlerinden biri olarak oyuna dahil olur. Zembul/Sümbül ile kocası Bilâl Bey arasındaki çatışmalı ilişki *Sahibinin Sesi* metni dolayımıyla “onun önceki hikâyelerinde çağrışım alanında kalan öğelerin çoğunu okuma alanına taşır.” (Güngörmüş, 2003) Önceki metinlerde izlerini sürebildiğimiz çağrışımlar, belirsizlikler Burak’ın oyununda bir yeniden yazım sürecinin çıktısı hâline gelir. Dolayısıyla Sevim Burak’ın metinleri, *Ford Mach I* de daha detaylı tartışılacağı üzere yalnız kendi içindeki göndermelerle örülü değildir; metinlerinin arasında gezinen karakterler, olaylar, anılar, cümleler her seferinde bir yeniden yazıma tabi tutulur; yazım sürecinde karakterler, cümleler, anılar, sözcükler farklılaşarak tekrarlanır.

*Afrika Dansı* kitaba adını veren metinle açılan; “Bir Gece Yemeği”, “Foto Febüs”, “Osmanlı Bankası”, “On Altıncı Vay”, “Ayakkabıcı Bürjani”, “Terzi Kalivrusi”, “Saint Pulcherie”, “Bir Evlilik” ve “Ümmü Gülsüm” metinlerini içeren bir diğer Sevim Burak kitabıdır. İkinci eşi ressam Ömer Uluç’un görevi dolayısıyla Nijerya’da geçirdiği iki senede hikâyeler, nesnelere, masklar toplayan Sevim Burak bu kitap dolayımıyla birikenleri, biriktirdiklerini kendi biçiminde, sesinde hikâyeleştirmiştir.<sup>10</sup> Belki, Nijerya’da geçirdiği dönemde nükseden kalp rahatsızlığının da etkisiyle ölümün, hayatının bir hakikatine dönüşmesi metinlerinde de görünürleşir. “Afrika Dansı”nın anlatıcısı ile bir makinenin ilişkisi eşliğinde kurulan metin, *Ford Mach I* ile benzer şekilde görselliği öne çıkararak yazarın hastalık raporunu “kâğıtlar hışırıyor” sözcüklerini dağınık şekilde metne dahil ve

---

<sup>10</sup> Hatta Sevim Burak Nijerya’da topladığı masklarla 1978 yılında İstanbul’da bir sergi de açmıştır. “Karacacığım DÖRT MARTTA AFRİKA MASKLARI VE HEYKELLERİ SAN’ATI SERGİMİZ AÇILIYOR. Kurtuluşta Yahşi Baraz galerisinde. Sendeki Kral heykelini bekliyorum.” (1990, s. 18).

monte eder. “Afrika Dansı Anneniz sizi öper” diye mektubunu imzalayan Burak, Mach I gibi “Afrika Dansı” ile de özdeşlik kurmuş gibidir (1990, s. 269).

“Foto Febüs”, “Tavus Kuşları ve Kartallar”ın yeniden yazımı gibi işler. “On Altıncı Vay”da “şehir hatları vapurlarının cankurtaran yeleşti kullanma talimatnamesinin metni ve resimleri” de metni kurar (Güngörmüş, 2011, s. 73). Nilüfer Güngörmüş, Burak metinlerinde “annenin dili/sesi” olarak yankılandığını ifade ettiği dilsel denemeleri örnekler:

Sevim Burak’ın bu yöndeki deneme ve araştırmalarının en çarpıcısı Türkçeyi Fransızca yazım kurallarına göre yazıya geçirme çalışmasıdır. Yazarın bu yolla yarattığı dil tekrar seslendirildiğinde, kulağımıza ulaşan Türkçe artık neredeyse yabancı bir dildir. Konuşan kişi adeta bir yabancı gibidir. Bu kişi *seveceğim* demez *seveceğim* der, *âşık oldum* demez *aşek uldum* der, *cennet gibi bahçe* demez, *ccenet giubi baççe* der, *karınca yuvası* demez, *karenca youvanse* der (“On Altıncı Vay”); *çizmelere bakayım* demez, *cizmelere bakayem* der (“Ayakkabı Bürjani”); *civciv* demez *cuvciv* der (“Sainte Pulcherie”)... Bu eğlenceli örnekler alabildiğine çoğaltılabilir. (Güngörmüş, 2015, s. 34)

Görüldüğü gibi Türkçenin formları, dilsel özellikleri Burak yazınında zorlanıyor, sınırlarına taşınıyor. *Sahibinin Sesi* ve *Afrika Dansı* kitaplarının kopardığı “gürültü”; Burak yazınının konvansiyonlara, kanonikleşmiş anlatı formlarına, yerleşik dilbilgisi kurallarına ve dönemin alışıldık konularına yer vermeyişiyle ve/yahut ele aldığı konuları söz diziminin imkânlarını belli bir sınıra kadar zorlayarak yenileştirmesiyle elbette yakından ilgilidir. "Bozulmadık biçim, dokunulmadık kural kalmamıştır yazısında. Adını bile MİVES KARUB olarak yazar." (s. 16) Ancak daha önce de ifade edildiği gibi, kopan gürültüyü yalnızca bu metinlerin biçimsellikleri üzerinden konumlandırmak, metinlerin çok katmanlı yapısını indirgemek anlamına gelecektir

Burak'ın ölümünün ardından türsel sınırları zorlayan, yazarının tabiriyle "üç perdelik roman" *Everest My Lord* adıyla Adam Yayıncılık'tan 1984'te çıkmış, ardından 1995'te *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* ve 1997'de *Everest My Lord*

isimleriyle iki ayrı kitap hâlinde Nisan Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Bu kitaplar da *Ford Mach I* ile benzeri bir kaderi paylaşır; Burak'ın ölümünden sonra Memet Fuat tarafından yayımlanmışlardır; dolayısıyla Burak, metnin yayımlanmış hâlini görmemiştir. Yine de bu metinler Burak tarafından “tamamlanmıştır.”

[E]n kuvvetli, işi kökünden kuran, kelimelerle ve harflerle tek tek kuran yeni bir şiirimdir. Bir dil çalışmasıdır.. Bundan sonra Everest My Lord'u hep yazacağım, bitmeyecek.. Ne Everest My Lord (Büyük özlemlerime rağmen) Türkçeleşecek ne de ben, (Bütün dil ve duygu imkânlarımı sonuna dek harcayacağım halde) İngilizleşebileceğim. İşte Everest My Lord'un konusu bu -daha doğrusu bir özlem şiiri benim için.. Belki kimse gene anlamıyacak, ama sen anlıyacaksın ki (Burak, 1990, ss. 189-190).

Metinlerini bir dil çalışması gibi gören yazarın cümlelerini görürüz yukarıdaki alıntıda. Burak'ın Karaca Borar'a 1982 tarihli mektubunda “yeni bir şiirim, bir dil çalışması” diye yazdığı *Everest My Lord*'da şemsiye, sepet mum, koltuk gibi pek çok nesnenin görseli; koyu ve büyük yazılmış bir “t” harfinin altında bir tazı resmi ve “tazı gibi koştu yazısı”, benzer şekilde koyu yazılmış “ş” harfinin altında “yüzüne bir şamar attım ki sorma .” cümlesi, bu görsellerin yanında alt alta sıralanmış fiil çekimleri görülür. Görsellik ve ses, *Ford Mach I*'in olduğu gibi *Everest My Lord'un* da kurucu unsurlarındandır.

Everest My Lord'da, yazarın karanlığı metnin içinde kendini doğrudan doğruya gösterir. Kişilerden biri olarak yerini alır. Adı YAZARIN GÖLGESİ'dir. Bir tümgüçlülük abidesi olduğu adından anlaşılan Everest My Lord'la Hyde Park'ta karşılaşır. Daha doğrusu Yazarın Gölgesi çalıkların arasından “bir avcı gibi” onu bir süre gizlice izledikten sonra, eski resimli bulmaca oyunlarındakine benzer şekilde belirir. Everest My Lord yanındaki kişilerle “havadan sudan” konuşmasını sürdürmeye çalışır ama Yazarın Gölgesi'nin ortaya çıkmasıyla işin tadı kaçmıştır. Zaten başından beri “havanın yağmura istidadı var”dır; ortalıkta tedirgin edici bir karanlık hissedilir. Şimdi de Yazarın Gölgesi tekinsiz varlığıyla orada durmaktadır. Bir gölgedir. O halde gerçek değildir. Ama oradadır ve konuşur. Bu da gerçek değilse, o zaman gerçek nedir? “GERÇEK NE DEMEKTİR?” Yazarın Gölgesi kendisine yöneltilen bu soruyla bunalır. Ama bir kez dile getirilen soru artık sadece onun sorusu olmaktan çıkar. Everest My Lord soruyu bir görev gibi üstlenir. Metnin sonraki bölümünde Yazarın Gölgesi sinsice Everest My Lord'u gittiği her yerde takip eder. Sırrı kendisinde olması

gereken fakat henüz bilincine varamadığı soruları ona sordurmak ve cevapları bulmak için Everest My Lord'u adeta sıkıştırır.<sup>11</sup> (Güngörmüş, 2004).

Nilüfer Güngörmüş'ten alıntılanan yukarıdaki pasajdan da anlaşılacağı üzere

Burak'ın gerçekle, hakikatle derdi, gerçekliği ortaya çıkarma çabası olarak gördüğü

yazarlığı pek çok metninde defaatle ortaya çıkar. "Ah Ya Rab Yehova" metninin

kişileri, "Sedef Kakmalı Ev" öyküsünün bir tür devamı gibi duran *İşte Baş İşte*

*Gövde İşte Kanatlar*'da da karşımızdadır: Melek, Nıvart, Ziya Bey.

Yazarın, Sedef Kakmalı Ev adlı öyküsü ile *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* adlı oyununda, birbirinin devamı gibi görünen olay akışı ve ortak kişiler, bazı biyografik referanslarla örtüşerek, yazarı da öykü ile oyunu birbirine bağlayan ağ yapının içine alır. Başka bir deyişle, yazar, kendisi tarafından tasarlanan eserler arasındaki bağlantılı yapıya kendini de dahil ederek, yaşayan bir organizma gibi kendi satırlarına nüfuz eder.<sup>12</sup> (Akpınar, 2014).

Bahar Akpınar'ın da ifade ettiği "ağ yapı" Burak metinlerini kat eder. Kişiler,

izlekler, biyografik göndermeler, kurmaca ile yaşamın kendisi iç içe geçerek bir ağ

oluştururlar. Bu ağda tüm metinler, kişiler, yazarın bizatihi kendisi birbirine karışmış

hâlde bulunur. Burak'ın oğlu Karaca Borar'a yazdığı mektuplar Logos

Yayınları'ndan *Mach I'dan Mektuplar* (1990) adıyla yayımlanmıştır. Kitaplarına

girmeyen öykülerinden oluşan *Palyaço Ruşen* Bülent Erkmen düzenlemesi -hatta

"müdahaleleriyle"<sup>13</sup> (Koçakoğlu, 2009) henüz bitirilmemiş, taslak hâlinde yazılıp

bırakılmış parçaları da içerecek şekilde 1993'te yayımlanır. "Palyaço Ruşen"

<sup>11</sup> <https://psiko-alan.com/niluefer-guengoermues-erdem-sevim-burak-birey-ve-karanlg/>

<sup>12</sup> <http://www.izinsizgosteri.net/new/?page=1&content=510>

<sup>13</sup> Nisan Yayınları tarafından Sevim Burak'ın metinleri Bülent Erkmen düzenlemesiyle yayımlandığı ilk yıllarda bunu "yapıtın özgün biçimine müdahale" olarak gören ve eleştiren Memet Fuat, Enis Batur, Semih Gümüş, Aykut Köksal gibi isimlere ve Bedia Koçakoğlu ile Seher Özkök'ün de benzer düşüncelerine karşın örneğin Cem İleri (2018) bunu bir tasarım olarak okur: "Erkmen'in, 'Benim hikâyem her türlü duruma girme-koşma-atlama-düşme-korku-yorulmadır,' diyen Sevim Burak'ın bütün eserleri için yaptığı tasarımı da bu şekilde okumak, yazı mekânında potansiyel olarak var olanı gösterme, bir yazarın yazdıklarını 'yeniden okuma' çalışması olarak görmek gerekir. Erkmen'in birbirine ilmeklenen işlerinin bir arada ele alınması gerektiğinin de altını çizen bir örnektir bu." (s. 259) Ek olarak İleri, Burak'ın kitaplarının tüm baskılarına ve dolayısıyla mukayese olanağına sahiptir. Öteki baskılardaki "gelişigüzeleğe", "savrukluğa" itiraz etmeyip de büyük/küçük harf değişikliklerine müdahale edilmesini yazara haksızlık olarak değerlendirir: "standart mizanpajın ortaya çıkardığı tehlike, diğerinden kat be kat fazla çünkü." (s. 265)

öyküsüne adını veren Ruşen, *Ford Mach I*'de Chevrolet arabasıyla görünür. “Palyaço Ruşen”in *Ford Mach I* makinesinden türeyen metinlerden biri olduğunu, bu bölümün başlarında da alıntılandığı gibi Sevim Burak doğrudan ifade etmiştir.

*Ford Mach I*'in çalışmasından ‘Afrika Dansı’ çıktı.. ‘Palyaço Ruşen’ diye bir kitap daha çıktı, ‘Everest My Lord’ çıktı.. Ama, bunları, onlara anlatamam. Sana söylüyorum. *Ford Mach I* çok büyük bir çalışma oldu. İçinden yüzlerce ayrı öyküler, acayip şeyler çıkaran bir makine gibi.. En sonunda arda kalanlar ‘Ford Mach I’ın kendisi olacak” (1990, s.101).

Son olarak da, Sevim Burak'ın bir nevi yaşamının en büyük projesi, kendi içinden önceki kitapları doğur(t)an *Ford Mach I*, tamamlanmamış taslak hâlindeki notları özenli bir çalışmayla düzenleyen Nilüfer Güngörmüş tarafından hazırlanarak 2003'te yayımlanır. “Palyaço Ruşen”i yazarken “Sadece makine gibi yaşıyorduk.. Bir kafa ve yazı makinesi gibi... İnsan gibi bile değil..” (s. 267) diye mektup yollayan Burak, *Ford Mach I*'i tamamlayamadan vefat eder.

Kitaba/kitabın hazırlanma sürecini "Sunuş" bölümünde detaylıca aktaran Nilüfer Güngörmüş "kelimelerle birlikte yoğrul[arak]" bir arama çalışması yürütür, dağınık sayfaların arasında bitmiş bir metin arar. Güngörmüş (2014), belli metotlarla düzenlediği yazı parçalarından üretebileceği sonsuzca metin olduğunu fark eder; bir nevi Sevim Burak'ın yazma biçimini taklit ve tekrar ederken bir yandan metne nihai hâlini vermeden, "ince montaj"ı yapmaya kalkışmadan, okurun elindeki kitabın yazarının verdiği/verebileceği son hâli olmadığı vurgusunu kuvvetlendirerek kitabı yayımlar.

*Ford Mach I*'in elyazmaları bana 21 dosya içerisinde ulaştı. Bu dosyalarda müsveddelerle temize çekilmiş sayfalar, bazıları iğnelenmiş olarak duran farklı montaj çalışmaları, notlar ve zaman içerisinde değişen versiyonlar karışmış halde bulunuyordu. Kitapta kolayca ayırt edilebilecek 'tamamlanmış' olduğu anlaşılan bölümlerin yanı sıra, düz anlatı şeklinde olan, ancak bu haliyle mi yoksa parçalanarak mı kullanılacağı belli olmayan çok sayıda metin vardı.

Benim yaptığım çalışma öncelikle bir arama çalışması oldu. Bu dağınık sayfalar arasında bitmiş bir metin aradım. Mektuplardaki, sayfa kenarlarındaki notlara uyarak parçaları farklı biçimlerde sıraladım. Tahmini yazılma zamanlarına, tarzlarına, biçimlerine, içeriklerine göre tekrar tekrar gruplandırımdım. Bu şekilde sonsuz sayıda metin üretme imkânı vardı. Böylece Sevim Burak'ın *Ford Mach I*'i bitiremememe çılgınlığına ben de bir süre kendimi kaptırılmış oldum. (ss. 9-10)

Görüldüğü üzere Sevim Burak metinlerinin hemen hepsinin, belki en çok da *Ford Mach I*'in yayımlanması bir tez konusu olarak çalışılabilecek kadar çetrefil süreçleri içerir. Sevim Burak metinleri; yazarın, tamamlanmamış metni yayıma hazırlayanın ve okurun “yazı” sürecinin bizzat failleri olduğunu, dolayısıyla da metin üzerinde yazarın tahakkümünün son bulduğunu, metinlerle karşılaşan her bir okurun metnin yazarlarından biri sayılabileceğini örneklemektedir. *Ford Mach I* romanının yazarı tarafından sonlandırılmamış, kapatılmamış olduğu bilgisi “bir metnin yazarı metnin altında imzası bulunan, metinleri kaleme alan, parçaları bir araya getiren midir; onları düzenleyerek yayına hazırlayan, son halini veren midir yoksa okurun bizzat kendisi midir?” türünden soruları gündeme getirmektedir.

Hikâyelerimin, hikâye oluncaya kadar başından geçenler, benim başımdan geçenlerdi. Örneğin, yazdığım kelimelerin Oda – el çantası – teneke – masa – iğne – tramvay’ın karşılığı kendimdim. Bir iç ve dış kavram diyebileceğim, düşüncelilikle yazıyordum. Hassasiyetim, ve inancım o yönümden geliyordu. Yazarken, zaman geçiyor, boyuna değişiyordum – nesne’lerle birlikte... Bu değişmeye, çevremde, başkaları da katılıyordu, bütün varlık düzeni de diyebilirim. Daha yazarken değişen bu kavramların, hikâye bittiği zaman büsbütün değişeceğini, bu değişmenin devam edeceğini, hikâyenin kendi kendine yabancılaşacağını, her hikâye bitiminde, bir dönemin kapanacağını, yeni döneme kendi kendimi yadsıyarak, gideceğimi biliyordum. Bir hikâyenin, kendini anlatmak için, öyle fazla vakti yoktu. Bu medeni dünyada gerçek daha çabuk anlaşılabilirdi. Gerekirse bildiriyle... (Burak, 2004a, s. 103)

diyen bir yazarın metnini çalışmanın böyle bir getirisi var. Cümlelerinde apaçık ifadesini buluyor zaten; hikâyelerinin başından geçenlerle kendi başından geçenleri ayırmadığı, bunların birbirleriyle neredeyse bir ve aynı şey olduğu aşikâr. İç ile dış, gerçeklik ile kurmaca, varlık ile temsil ve pek çok ikili karşıtlık arasındaki sınırları

yoklayan, zorlayan, muğlaklaştıran bir yazma tavrıdır Burak'ınki. “Nesnelerle birlikte boyuna değişen bir şey” olarak yazı/yazar; değişimine çevresindeki herkesi ve her şeyi katarak, sürükleyerek, “tüm varlık düzeni”ni yerinden ederek bir yeniden yazım sürecinin ögesi olagelir. Kendisini şeylerle, nesnelerle bir tutan, kendi varlığını, varlığını kuşatan eşyadan ayırmayan bir anlayış. İç ile dışın kategorik ayrımlarına izin vermeyen, “iç kavram” ve “dış kavram” denilebilecek bir “düşüncelilik” hâli. İç gerçeklik ile dış gerçeklik, kurmaca ile kurmaca dışı gibi pek çok sınırı ortadan kaldıran bir jestin ortaya çıkışı. Yazarken değişen dünya, yazıyla beraber değişen kavramların farkında olan ancak değişime direnmek yerine katılan bir yazarın yazım süreci. Öyleyse *Ford Mach I*'in yazınsal güzergâhlarını kat etmeye çalışmak, bu tezin temel gayesidir. *Ford Mach I* metninde(ki) hareketi mümkün kılmak için metnin yapısını çözümlenmeye ve metni özetlemeye çalışalım.

## 1.2 *Ford Mach I*'i özetlemek

*Ford Mach I*'i Sevim Burak'ın el yazmalarından yayına hazırlayan Nilüfer

Güngörmüş (2014) kitabın “Sunuş”unda şöyle yazmaktadır:

Yazarın tasarısı 28 Ekim 1973'te Bağdat Caddesi'ndeki gençlerin otomobil yarışlarıyla başlayan, 29 Ekim Cumhuriyet Bayramı ve Köprü'nün açılışlarıyla yarışçıların köprüye girmesiyle- devam eden bir roman yazmaktır.

Kişilerinden İhtiyar Kadın'ın geriye dönüşleriyle bu anlatı 50 yıllık bir dönemi kapsayacaktır.

Romanın görünürdeki kahramanı, diğer otomobillerle birlikte Bağdat Caddesi'ni boydan boya kateden gürültülü, kanlı, intikamcı yarış otomobili Ford Mach I'dir. O bir efsanedir, Cadde'deki otomobillerin en güçlüsü, en acımasızdır, düşmandır. (s. 8)

Burak tasarısının bir kısmını gerçekleştirebilmiştir. “- *Ford Mach I*'i tanıyor

musunuz -” bölümüyle açılan metin, “İki düşman pusudan çıktı” cümlesiyle başlar.

(s. 13) Sevim Burak için ilk cümle hikâyenin alınyazısıdır, kendi kendine ve hayatın

“saçma” dengesine karşılık gelir. “Yanık Saraylar”ın ilk cümlesi için der ki:

İlk tümce, kendi kendine gelir. Her zaman, her yöne çekilen bir anlam taşır. ‘Demir kapıdan girdiler.’ Yazmaya oradan başlarım, bir daha da unutmam, nasıl başladığımı, çünkü, bütün çabam, sonuna kadar devirmemektir o tümceyi. İlk tümce, hikâyemin alınyazısıdır. ‘Demir kapıdan girdiler’ tümcesi, bana hayatın o saçma dengesinin karşılığı gibi gelir. Hikâyelerimin yer yer kayması – yer yer şiirsel bir kalıba dökülür gibi olması – o tek tümce’nin hayata sonsuz çekilmesi – kopması – bağlanması – benim de o tümceyle birlikte ayakta durabileceğime inanmamdandır.<sup>14</sup> (Burak, 2004a)

Burada doğrudan Sevim Burak montajını okumadığımız, Güngörmüş’ün çalışmasıyla o montaja belki çok yakın ancak son hâli verilmekten kaçınılmış bir metinle karşılaştığımız düşünüldüğünde, Burak’ın aklına düşen, ayakta durabilme inancını perçinleyen o ilk cümle “İki düşman pusudan çıktı” mıdır, bilinmez. Güngörmüş’e göre metnin alınyazısını çizen cümle “Kadın Divan’a girdi” olabilir ve tüm metin BAYAN REKSONA KADİL etrafında okunabilir.<sup>15</sup>

*Ford Mach I*’in pusudan çıkan düşmanları Ford Cobra ve Rolls Royce’un arasında başlayan ve Chevroletler, Cadillaclar, Opeller, Ferrariler ile Bağdat Caddesi’nde devam eden savaşvari mücadeleyi anlatan bu ilk bölümde arabalarla birlikte anlatıcı ses de Cadde’de yola koyuluyor; onlarla birlikte onların geçtiği yollardan geçerken buralardaki tabelaları, dükkanların adlarını fasılasız sayıyor. Kendini belli etmeyen “asıl düşman” “Canavar Mach I”in gücünü, esaretini, öteki arabaların arasına karışmayan Mach I’in Bağdat Caddesi’nde görünüşünü, Cadde’yi baştan başa geçmesini anlatan ilk bölüm, “Kadın Divan’a girdi.” cümlesiyle kapanıyor. (Burak, 2014, s. 25)

Ardından gelen bölüm ertesi günün Cumhuriyet Bayramı olduğu bilgisiyile açılır. Cumhuriyet’in 50. yılı sebebiyle kutlama hazırlıkları yapılmakta, bu bölümün ilk anlatıcı sesi Erenköylü ihtiyar kadın caddeyi anlatırken birden rast geldiği cenaze

<sup>14</sup> Tümü için bkz. Hikâye ya da İmge ya da Tansık, 2004a.

<sup>15</sup> “Bana kalırsa *Ford Mach I*’in alınyazısını çizen cümle “Kadın Divan’a girdi” cümlesiydi. Romanın yapısı gereği başında yer almasa da Bağdat Caddesi’nden her geçişte sessizce tekrarlanan cümleydi o. *Ford Mach I*’in hem çıkış hem varış noktasıydı.” <https://nilufergungormus.com/>

törenine katılıp olanları aktarmakta, sonrasında Mach I'in önceki akşamki bir yarışta ölmüş olabileceğini duyup endişelenmektedir. Bu sırada Mach I görünür, kadının endişeleri boşa çıkar. Bu bölüm, anlatıcı karakterin düz yazıyla aktarılmış cümlelerinin ardından "Öldüğümü yalnız ben biliyorum" cümlesiyle başlayan, dizelerden oluşmuş bir pasajla sürer. Bu noktada Ford Mach I kısa da olsa kendi sesinden konuşup olan biteni anlatır; ona göre tüm cadde, insanlar, toprak düşman tarafından işgal edilmektedir. Mach I'in kendi sesinin ardından bölümün devamında Erenköylü ihtiyar kadın, Leyla anlatıcı olarak yine karşımızdadır. Divan Pastanesi'nde oturup çocukluğuna, 1940 senesine dönmüştür anlatıcı. Annesi ile babasının tanışma hikâyesinde çocukluğunun geçtiği köşke, dönemin Erenköyüne dair hatıralarının canlanmasından sonra anlatının bugününe, 28 Ekim 1973'e döndüğünde fark eder ki hatıralarındaki ev "öldürülmüş", yerine apartman yapılmıştır. (s. 34) "Altından yaygısı çekiliyormuşçasına' evi, toprakları, malı, değerleri bir bir elinden alınan Erenköylü ihtiyar kadın, 'kan öcünü' almak için kılık değiştirir ve en güçlü düşmanı Mach I'in kimliğine bürünür." (s. 8) Bu bölüm Mach I ile Erenköylü kadının iç içe geçtiği, seslerinin birbirine karıştığı bir anlatıyla sonlanır.

Devamında Bağdat Caddesi'ndeki arabaların yarışa hazırlandığı, Mach I'in yarışa katılıp katılmayacağı ile ilgili çeşitli fikirlerin ortaya atıldığı, bu arada diğer arabalarla Mach I arasındaki ilişkinin, düşmanlığın ve Mach I'e duyulan nefretle karışık hayranlığın anlatıldığı bölüme geçeriz. Yine bu bölümde, *Ford Mach I* metninden türeyen bir metin kişisi ile, Palyaço Ruşen ile tanışırız. "Romanın bir başka kişisi Palyaço Ruşen, Mach I'i hayali bir kahraman olarak, kendisini onun kimliğinde hayal ederek anlatır." (s. 8) Bölüm Mach I'in yarışa girip girmeyeceğinin belirsizliğiyle sonlanır.

Ardından gelen bölümde Palyaço Ruşen'in düşüne konuk oluruz. Medrano Sirki'nde palyaçoluk yapan Ruşen Ankara asfaltı yakınlarında yaşar ve Cadde'yle temas hâlinindedir. Ruşen nam-ı diğer Chevrolet, bir tür haset ve hayranlıkla Mustang Mach I ile karşılaşmayı bekler. Bu bölüm Ruşen'den sonra Karaca'nın da (Mektuplarından bildiğimiz üzere Burak oğluyla birlikte araba yarışlarını sıklıkla izlemiştir), BAYAN REKSONA KADİL'in de metne dahil olduğu bölümdür. "Ömrü boyunca nazik ayağının tabanını yere basmamış olan BAYAN REKSONA KADİL" Ruşen'e ayağını öptürmek ister. Nilüfer Güngörmüş, *Ford Mach I*'in karmakarışık el yazmalarını okuduğu ilk zamanlarda, önünden geçen tüm arabalarla başı dönmüşken Bayan Reksona Kadil'e dikkat kesilir; metnin dünyasında gezindikçe fark edecektir ki tüm yollar Divan Pastanesi'ne, pastanede oturan o kadına çıkmaktadır:

Sevim Burak için hikâyesinin alını yazısı ilk cümle olsa da Güngörmüş, Ford Mach I'in hem araba hem de bir metin olarak güzergâhlarının başlangıcının ve varış noktasının Divan Pastanesi oluşunda yanılmamıştır. Bu bölümde Palyaço Ruşen ile Ford Mach I'in birbirinin yerine geçtiğine, Ruşen için kurulan cümlelerin bir kez de Mach I için kurulduğunu görürüz (2014, s. 105). Sonrasında Mach I yine kaybolur ve Bağdat Caddesi'ndeki sokakları "döne döne" kat eder. Bu noktada Cadde'nin sokak adları sayılıp dökülür. Tekler ve çiftler olarak ayrılmış sokaklar, Mach I'in "kaçış hatları"<sup>16</sup> olarak çizilir. Burada Sevim Burak'ın bu bölümü oluştururken yararlandığı ve metninde "görsel malzeme olarak kullanmak istediği" haritaya Burak'ın el yazmaları arasında ulaşılamadığını belirten Nilüfer Güngörmüş'ün notuyla ve

---

<sup>16</sup> "Kaçış çizgisi bir yersizyurtsuzlaşmadır. Fransızlar bunun ne olduğunu pek iyi bilmezler. Elbette onlar da herkes gibi kaçarlardı, ama kaçmanın dünyadan çıkmak olduğunu (gizemcilik ya da sanat), ya da korkakça bir şey olduğunu, çünkü taahhütlerden ve sorumluluklardan sıyrılmak olduğunu düşünürler. Kaçmak kesinlikle eylemden vazgeçmek demek değildir, bir kaçıştan daha eylemli bir şey yoktur. Hayali olanın tam karşıtıdır kaçış. Ve aynı zamanda kaçırma, illa ki başkalarını değil, bir şeyi kaçırma, bir sistemi kaçırma, bir hortumda delik açar gibi... Kaçmak bir çizgi çizmektir, çizgiler çizmektir, bütün bir kartografidir." (Deleuze, aktaran Zourabichvili, 2011, s. 91)

1970'lerin Bağdat Caddesi ve çevresini gösteren bir haritayla karşılaşırız (s. 113).

Mach I ile birlikte okur da ertesi gün açılacak olan Boğaziçi Köprüsü'nün hazırlıklarına katılır, çalışmalarından haberdar olur, köprünün açılış heyecanına ortak edilir. Bu bölümün sonlarında anlatıcıların sesleri iyiden iyiye birbirine karışır; artık konuşanın kim olduğunun pek de ayırt edilemediği bir aşamada, metnin 2.

bölümünde de karşılaştığımız pasajın görselleştirilmiş hâlini buluruz.

...iki tel çizgi (KÖPRÜ)de insanların yürüyebileceği ifade ediliyor - Halkın köprünün hakikat olduğuna inanması için gökyüzüne çizilen kaş şeklinde yuvarlak bir çizgi değil bir jet izi belki o da değil - Çelik - üstünde asılı çelik torbalar iki çelik ağ torba içinde iki adam modeli görünüyormuş - Bunlar da mandalla tutturulmuş - Telde takla atıyor, yürüyor, insan gibi başlarına vuruyor / (...) - karşıya köprü düşündü gökyüzüne iki tel çekildi çabucak - Yarım ay hilal biçiminde kaş gibi 'köprü' ve köprünün bu yakadaki iki ucunu caddeye iki mandal - köprünün öbür iki ucuna öbür yakadaki caddeye de iki mandalla tutturdu- (ss. 43-44).

Bu pasajın bir tür yeniden yazımı ise, görselden önce karşımızdadır:

“SEN DE ONLARA - Çiçek yüzlü dört ayaklı kuş şeklinde - Badem biçiminde göz şeklinde - Ağlama şeklinde - Kadeh şeklinde - Çıngırak şeklinde - Kalp şeklinde - Piramit şeklinde - Su damlası ya da göz yaşı şeklinde - Karaca kirpiği şeklinde - Ev şeklinde - (UNUTMA)

\*\*\*

(...)

O el önüne telden bir köprü verdi ve o el köprüyü önüne açtı - iki ucundan teli tutup çamaşır ipi gibi iki ucundan mandallarla Ortaköy ve Beylerbeyi'ne bağladı - (s. 125).

Bu bölüm daha önceki bölümlerde de söylenen “köprünün yenme” sahnesiyle sonlanır. “FİNAL” başlıklı bölümde binlerce Mach I'in Boğaz Köprüsü'nden Bağdat Caddesi'ne, tüm kente yayılışına şahitlik ederiz. Bu gerçek bir yayılımın, Mach I'in Cadde'den başlayarak kenti ele geçirmesinin, güç mücadelesini kazandığını ilanının bölümü gibidir. Mach I'in kudretinin her şeye yetebileceği iddiası ve sürüyü terk ettiği bilgisiyle bölüm sonlanır.

FİNAL'in ardından ek bölümlerden ilki, “[Elfe'nin dersi:]” başlıklı bölüm gelir ve burada Sevim Burak'ın kızı Elfe'den istediği farklandırılarak tekrarlanan

satırlardan oluşmuş bir “ders”i okuruz: “hatıra, siz, çingırak sesi, çam ağacı, çeşme, şamdan ve ağlama” sözcüklerinin çeşitli kombinasyonları ve tekrarına dayalı, yirmi dokuz adet altı dizelikten oluşan bir ödev. Yine köşeli parantez içinde verilmiş ikinci ek de “[Yazarlık Ağacı]” adını taşır. Burada metindeki görselleştirilmiş bölümde sayılanlarla ilişkili başka “malzemeler” çeşitli tekrarlarla sayılır. “Bir kolda (Dört ayaklı çiçek yüzlü kuş şeklinde) dört kadeh - Badem şeklinde bir göz - Bir piramit - El şeklinde bir yaprak - Kendinden tomurcuk bir su damlası - Kirpik” gibi (s. 144).

Görüldüğü üzere Sevim Burak tarafından tamamlanmamış bu metni özetlemek hayli zordur. Çünkü Sevim Burak konvansiyonel giriş, gelişme ve sonuç bölümlendirmesine de, metinlerin içeriğe indirgenebilecek bir anlatıma da yanaşmaz. Düşüncenin ve kurmacanın çizgiselliğini kırmaya çalışmaktadır. Romanın -ve öteki metinlerinin yapıları- olay örgüsünü ifade etmeyi zorlaştıracak teknik tercihlerle üretilmiştir. Burak’ın tasarılarını, *Ford Mach I*’i üretme sürecindeki değişimleri, planlarını *Mach I’dan Mektuplar*’dan takip etmek mümkün. 1981 tarihli mektubunda, tekrarlı kurmak istediği bölümler ve metnin malzemesiyle ilgili şöyle yazar Burak:

Her bölümü en az iki kez tekrarlıyorum. Ve bu roman dört ayrı isim altında toplanan bölümlerden oluşursa, bu dört ayrı isimdeki bölümler ikişer kere tekrarlanırsa -8 bölüm eder- az... iki kişi daha bulup altı bölüm’e çıkarırsam 12 bölüm eder. Bu 12 bölüm de artık yeter. Ancak, malzemem yetişmeyecek. (1990, s. 146)

Dolayısıyla Burak’ın tasarısındaki romanı yaratabilmesi için tekrar ve bölümlendirme oldukça işlevseldir, elzemdir. Güngörmüş’ün belirttiği üzere “bölümlerin ‘iki kez tekrarlanması’nın, romanın ‘şu ya da bu kişinin ağzından sözlerle başlamasının, bitmesinin’, arabaların caddeden geçişinin ‘bir de Palyaço Ruşen tarafından anlatılması’nın, ‘kişilerin birbirinin hüviyetine girmesi’nin Sevim Burak’a özgü uygulaması” bahsolunan tariflerden anlaşılabilir denli düz işlemler

değildir (s. 9). Bilakis uygulama, oldukça çetrefilleşen bir süreci, “ince montaj” işçiliğini gerektirir. Nilüfer Güngörmüş de kendisine 21 dosya içinde ulaşan müsveddeler, temize çekilmiş sayfalar, tamamlandığı anlaşılan bölümlerin arasında; farklı montaj çalışmaları ve çeşitli versiyonların karışmış hâlde bulunduğu metin parçalarının içinde; Burak’ın olduğu gibi mi yoksa bölerek mi kullanacağı belli olmayan pek çok metin üzerinde bir “arama çalışması” yürütür (ss. 9-10). “Bitmiş bir metin” arayışında, mektuplardaki, sayfa kenarlarındaki notları takip ederek sonsuzca montajın içinden geçer ve nihayetinde “metne yazarı tarafından henüz son şeklinin verilmemiş olduğunun altını çizen bir sunuş biçimini” benimser (s. 10).

Sevim Burak bölümlerden yalnız “Ford Mach I’i tanıyor musunuz” ve “Final”i başlıkladığı için Nilüfer Güngörmüş de diğer bölümleri başlıksız bırakır. Güngörmüş “Elfe’nin Dersi” ile “Yazarlık Ağacı” bölümlerini Burak’ın parçalayarak kullanacağını düşünmüş fakat “metni hantallaştırmamak” için bu bölümleri ek olarak sona yerleştirmiştir (s. 11). Görüleceği üzere hem Burak’ın hem de Güngörmüş’ün montajlarını işaret eden, aynı zamanda okurunu kendi montajına, dolayısıyla bu montaja göre özeti yeniden şekillendirmeye çağırın bir metinle karşı karşıyayız. Bitmek bilmez romanı için, oğluna mektuplarının birinde "Asıl uzun süren, yorucu olan montaj.. Çünkü, her türlü montaj mümkün.. bu mümkünün içinde bir tanesini seçmem güç.." diye yazar. Dolayısıyla *Ford Mach I*’in okuduğumuz hâli, mümkün *Ford Mach I* kitaplarından yalnızca biridir.

Paul Ricoeur’e (1980) göre plot/olay örgüsü olayları hikâyeye çeviren, birbirinden ayrı olayları dizinleştirerek hikâye eden araçtır.<sup>17</sup> (s. 180) Olay örgüsü, birbiriyle karşılıklı ilişki hâlinde bulunan anlatisallık (narrativity) ile zamansallık (temporality) kesişiminde durur. Sevim Burak anlatisının Ricoeur’ün işaret ettiği gibi

---

<sup>17</sup> Aksi belirtilmedikçe, Türkçeye henüz çevrilmemiş kuramsal metinlerin çevirisi tarafıma aittir.

kurulan bir anlatı olmadığını; *Ford Mach I*'i yapanın/ kuranın/ hikâye hâline getirenin olay örgüsü olmadığını, en azından yalnızca olay örgüsü olmadığını düşünebiliriz. Tamamlanmamış dolayısıyla olay örgüsü de nihayete erdirilmemiş bir metin ile karşı karşıyayız. "Kelimelerin ve anlamın resmini yakalamaya" çalışan, üç boyutlu bir yöntem uygulayan, kelimeleri tül perdelere teyelleşen bir terzi-yazardan söz ediyoruz.

Ricoeur (1980) anlatı zamanı ile sıradan zamanı karşılaştırır ve anlatının/ metnin/romanın/öykünün sonunu başta, başını sonda okusaydık ne olurdu sorusunu sorar. *Ford Mach I*; kurgulanmak üzere alınmış notlarla, pasajlarla, fragmanlarla örülü olduğundan, konvansiyonel anlatıların lineer anlayışına uygun şekilde giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden, serimler ve düğümlerden oluşmadığından; metindeki bütünsellik anlayışının, art arda sıraladığı hikâyelerin çizgisel bir olay örgüsü içinde sıralanmasından ibaret olmayışı, bu soruyu kıymetli kılmaktadır. Belki de sonu hiç gelmeyen *Ford Mach I*'in yeni bir mümkün-montajı; metnin güncel hâlinin sonunu başta, başını sonda okumamıza, metnin içinde çeşitli zaman sıçramaları yapmamıza, farklı olay örgüleri ile sıralanan bir anlatıya imkân açabilir. Öyleyse Sevim Burak metinlerine dair çalışmalar yukarıdaki tartışmaları hangi boyutlarıyla ele almıştır? Hâkim okumalarda görülen ortak eğilimler, teorik yaklaşımlar nelerdir?

### 1.3 Sevim Burak metinlerine dair çalışmalar:

Sevim Burak metinleri üzerine yapılmış çalışmaların bir kısmı Burak metinlerini biçimsel yönleriyle ele alınırken, bir kısmı da tematik incelemelerle metinlerdeki otobiyografik öğelerin, Burak'ın yaşamındaki dönemeçlerin izini sürmüştür.

Çalışmalarda Burak metinlerinin biçimsel yenilikleriyle konu edindiği meselelerin karıldığı ortak hamuru işaret eden, biçim veya içerikten birini ötekine yeğlemeyen

okumaların sayısı görece azdır. Burak metinleri kendisini “yapan” tüm parçalardan aynı anda müteşekkildir. *Ford Mach I* ne yalnızca Mustang Mach I’in, bir arabanın hikâyesini anlatır; ne o arabanın sürücüsünün başından geçenleri; ne de Boğaz Köprüsü’nün açıldığı yıllarda arabanın da dahil olduğu Bağdat Caddesi yarışlarını. Tüm bunlar metinde anlatılırken, bu anlatıyı inşa eden biçimselliklerden, çeşitli anlatım tekniklerinin denenmesinden ayrı düşünülemez. Harita kullanımından görsellere, kısa çizgilerden noktalama işaretlerinin varlığına-yokluğuna kadar her bir katman, metnin bütünselliğini inşa eden parçalarıdır. Bu parçalardan her(hangi) biri, ancak bir makinenin parçaları gibi birbiriyle ilişki hâlinde ve eksiksiz düşünüldüğünde metnin kuşatıcı bir okuması mümkün kılınabilir.

"Metinlerin geçmişe ait monolitik nesnelere, eleştirinin de bugün umutsuzca kendini ona eklemeye çalışan bir ilave olarak görüldüğü genellikle doğrusa, o zaman bizzat eleştiri anlayışı modası geçmişliği, hem de bugün tarafından değil geçmiş tarafından demode hale getirilmeyi simgeliyor demektir." (Said, 2000, s. 142)

Edward Said’e göre arşiv "metnin dünyadaki toplumsal ve söylemsel mevcudiyeti/bugünü" (*presence*) olarak alındığında eleştiri, bu mevcudiyetin veçhelerinden biri olarak kavranabilir. Böylece arşivi zaman-dışılıktan, tarih-dışılıktan kurtararak arşive/metne ve dolayısıyla eleştiriye sahip olduğu "güncelliği", "bugündeliğini" teslim edebiliriz. Bu anlayışa göre metinler geçmişe ait nesnelere, eleştiri de ona eklenmeye çalışan tali bir form değildir. Bu görüşten hareketle, Sevim Burak metinlerine dair yazılmış eleştirilere, yapılmış çalışmalara baktığımızda ortak temalar ve teoriler etrafında şekillenmiş metinlerle karşılaşırız.

Sevim Burak’ın metinlerinin yayımlandığı yıllarda, Burak’ın ve metinlerinin, A. Hamdi Tanpınar ile anılan “sükût suikastı”ne benzer bir sessizlikle karşılandığını

görürüz.<sup>18</sup> Burak'ın "çocukluk ürünleri" olarak gördüğü 1950 tarihli metinlerinin ardından gömüldüğü sessizlik 1965'te yayımlanan *Yanık Saraylar* ile bozulduğunda "yılın edebiyat olayı" çeşitli tartışmaların vesilesi olur. "Hikâyelerimdeki kötümserlik, yazmaya zorunlu olduğum şeyin kendisidir. Amacım eğitimcilik değildir."<sup>19</sup> diyen Sevim Burak'ın metinleri propagandist sanat anlayışının edebiyat ortamını belirlediği, toplumcu gerçekçi ajandanın edebî üretimin koşulu olduğu yıllarda yadırgatıcı bulunmuştur. *Yanık Saraylar* Sait Faik Hikâye Armağanı'na aday olur ancak 1966 yılının ödülü Cengiz Yörük'ün *Çölde Bir Deve* kitabına verilmiştir (Koçakoğlu, 2009, s.7). Memet Fuat Burak'a haksızlık yapıldığı düşüncesiyle jüriden ayrılır, Sevim Burak ise tabir-i caizse on yedi senelik bir "suskunluk" dönemine girer, metinlerini yayımlatmaz.<sup>20</sup> Bu suskunluk Burak'ın eserlerine dair üretilen eleştirel yaklaşımlarda da görülür. Sevim Burak'ın yaşadığı dönemde ismi edebiyat dünyasında pek bilinmez, hakkında kapsamlı çalışmaların yapılması için sonraki yılları beklememiz gerekir. Burak'ın yaşadığı dönemde Asım Bezirci, Demir Özlü, Murat Belge ve Memet Fuat gibi isimlerin dahil olduğu bu tartışma bir bakıma dönemin edebiyat kanonu<sup>21</sup> tartışmasıdır: Toplumcu gerçekçi edebiyatın dışında

---

<sup>18</sup> Metin Celal'in benzer yakıştırması için: "Sevim Burak'a 'Sükût Suikastı'", *Milliyet*, [http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/24603/Sevim\\_Burak\\_a\\_\\_Suk\\_t\\_Suikasti\\_.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/24603/Sevim_Burak_a__Suk_t_Suikasti_.html)

<sup>19</sup> Murathan Mungan, Burak'ın Yeni Dergi'de yayımlanmış bir yazısından alıntılıyor.

<sup>20</sup> Bu çalışmanın 11. Sayfası, 9.dipnot.

<sup>21</sup> Orhan Koçak kitap demek olan "mecelle" kelimesini "kanon (edebiyatın ve başka sanatların kurallarını ve zevk ölçülerini de veren büyük yapıtlar listesi)" anlamında kullanan tek yazarın, saptayabildiği kadarıyla Yahya Kemal olduğunu ifade eder ve Gregory Jusdanis'in *Gecikmiş Modernlik* kitabından aktarır. (ss. 84-85): "Modern kanon sözcüğü Yunanca kanon'dan, o da Sami dilindeki, kamış ya da değnek anlamına gelen başka bir sözcükten kaynaklanmaktadır. Kanon, klasik ve Helenistik dönemlerde heykel, müzik, felsefe, retorik ve dilbilgisi ile ilgili tartışmalarda kullanılan önemli bir kavramdı ve Hıristiyanların çeşitli yazılarının Kitabı Mukaddes'te bir araya getirilmesi sırasında vazgeçilmez bir işlev gördü. [...] Heykeltraş Polykleitos kendi simetri ve biçimsel mükemmellik ilkelerine göre bir heykel yapıp ona kanon adını vermişti [...] Polykleitos'un insan bedeninin kusursuz orantılarla ifade edilen güzelliği hakkında, Kanon adından kuramsal bir kitap yazdığı da söylenir. Her iki durumda da kanon bir mükemmellik ölçüsü yada standardı anlamına geliyordu. Sözcüğün metaforik yananlamları, insan davranışlarının kanon'u, adil insan ve idealle ilgili etik tartışmalarda da kullanılmaya başladı. Terim numune ve model kavramlarıyla sıkı sıkıya bağlantılı hâle geldi; helenistik çağda klasik kavramının ve eski anıtları taklit etme eğiliminin ortaya çıkışından sonra bu anlam gittikçe yaygınlaştı", "1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları", 2001, s. 418.

kalan metinlerin, üretimlerin görmezden gelindiği, yok sayıldığı yahut ağır eleştirilere maruz bırakıldığı bir dönemde Burak'ın yazma biçimi, içerik tercihleriyle buluştuğunda “marjinal” kabul edilmiş; kimi eleştirmenlerce sürrealizm akımına dahil edilmiş, kimileri tarafından da metinleri bilinçakışı, iç monolog gibi anlatı teknikleri ışığında okunmuştur.<sup>22</sup> Selim İleri, Doğan Hızlan, Murat Belge gibi isimlerin dergilerde çıkan yazıları dışında, Burak metinlerine dair kapsamlı eleştirilerin yazılabilmesi için 2000'li yılları beklemek gerekmiştir.

Bu çalışmanın yapıldığı sırada YÖK'ün Ulusal Tez Merkezi'nde on bir adet Sevim Burak tezi mevcuttur.<sup>23</sup> Bunlardan ilk ikisi 2006 yılında kabul edilen ve sonradan kitap olarak da yayımlanan iki yüksek lisans tezidir: Seher Özkök'ün “Sevim Burak'ın öyküleri üzerine dil ve içerik merkezli bir inceleme” ve Bedia Koçakoğlu'nun “Sevim Burak, hayatı-eserleri-sanatı” başlıklı çalışmaları. Ardından 2010 senesinde *Ford Mach I*'i yayıma hazırlayan ve Sevim Burak üzerine pek çok yazısı bulunan Nilüfer Güngörmüş'ün “Sevim Burak'ın iki hikayesinin uygulamalı psikanaliz açısından analizi: Sanatçının annesinin kızı olarak portresi” başlıklı yüksek lisans tezi ve iki sene sonra yine psikanalitik kuram odağında üretilen “Psikanalitik yaklaşımla Çağdaş Türk Edebiyatı ve Çağdaş Yunan Edebiyatı karşılaştırması: Sevim Burak ve Margarita Karapanou'nun çalışmalarında anne-kız ilişkisi ve anne figürü” başlıklı Angeliki Melliou'nun yüksek lisans tezi gelmektedir. 2014 senesinde Mustafa Demirtaş tarafından yazılan ve sonradan kitaplaştırılan “Tekillik sorunsalı bağlamında Sevim Burak'ın metinleri üzerine bir inceleme” başlıklı doktora tezi ile aynı sene Saniye Burcu Tokat'ın hazırladığı “Sevim Burak'ın eserlerinde tekinsizin poetikası ve siyaseti” başlıklı yüksek lisans tezi bulunmaktadır. 2015 yılına geldiğimizde yine iki yüksek lisans tezi ile karşılaşmaktayız. Bunlardan

---

<sup>22</sup> Detaylar için bkz. Koçakoğlu, 2009; *Mach I'dan Mektuplar*, 1990.

<sup>23</sup> <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

ilki Volkan Çıkıntoğlu imzalı “Sevim Burak oyunlarında parçalılık” ve diğeri de Didem Yıldırım’a ait “Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi romanında ve Sevim Burak'ın Sahibinin Sesi oyununda teatral çerçeve” çalışmalarıdır. 2016’da Sultan Komut’un “Kutu'lardan 'Kafes'lere: Sevim Burak ve Ursula K. Le Guin'de feminist temaların karşılaştırmalı analizi” başlıklı doktora tezi, 2018’de ise Tolga Demir’in “Kavram olarak ötekiye göre Sevim Burak'ın tiyatro metinlerinin incelenmesi” ile Harun Arvas tarafından yazılmış “Sevim Burak'ın eserlerinde minör edebiyatın izleri” başlıklı yüksek lisans tezleridir.

Birkaç İngilizcede üretilen bu çalışmaların çoğunluğunu yüksek lisans tezleri oluşturmaktadır. Tez çalışmaları kuramsal bakımdan psikanalitik incelemeleri, minör edebiyat kavramsallaştırmalarını, “tekillik”, “ötekilik”, “tekinsizlik” gibi mefhumları merkezine almakta; monografik yahut karşılaştırmalı Sevim Burak okumaları sunmaktadır. Öte yandan Sevim Burak’ın “oyun” kategorisinde kabul edilen metinlerinin de sıklıkla çalışıldığını görmekteyiz. *Ford Mach I* bu çalışmanın yapıldığı sırada herhangi bir tezin ana eksenini oluşturmamaktadır. Burak edebiyatını ele alan makalelerde ise *Ford Mach I* açısından durum pek değişmezken, metinlerin sıklıkla Fransız postyapısalcı düşünürlerden Jacques Derrida ve Gilles Deleuze’ün kuramsal çerçevelerinden yararlanılarak okunduğunu görmekteyiz.<sup>24</sup> Sevim Burak’ın ölümünün 30. yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü tarafından düzenlenen “Ötekilere Yazmak: Ölümünün 30. Yılında Sevim Burak Sempozyumu” ve sempozyumdaki sunumların derlendiği aynı adı taşıyan bir kitap ve 2018 yılında Mustafa Demirtaş tarafından hazırlanarak Sevim Burak’ı kapsamlı bir biçimde ele alan çalışmalardan oluşan *İkinci Bir Yaşam* adıyla bir başka kitap, Burak yazını eleştirel bakımdan zenginleştirmeye çabalayan

---

<sup>24</sup> Bu makalelerden seçilmiş birkaç örnek: Zafer Aracagök (2006), Beliz Güçbilmez (2011), Nil Sakman (2016).

çalışmalar arasındadır. Son yıllarda *Hece Öykü*, *Notos*, *kitap-lık* gibi dergilerde Sevim Burak dosyaları yayımlanmış, velut makaleler üretilmiştir. Burak metinlerini çalışan çağdaş eleştirmenlerin yaklaşımları en temelde üç ana başlıkta tasnif edilebilir: Bunlar sırasıyla; psikanalitik, göstergebilimsel ve postyapısalcı yaklaşımlar ve bu kuramlar temelinde yapılan okumalardır.

### 1.3.1 Psikanalitik kuram ve Sevim Burak:

Sevim Burak metinlerini psikanalitik yaklaşımlarla ele alan araştırmacıların en önemlilerinden biri Nilüfer Güngörmüş'tür. Kendisi de bir psikanalist olan Güngörmüş, Burak'ın metinsel dünyasına bir yandan psikanalitik okumaların genel çerçevesinden, yeni doğan ile anne-baba arasında cereyan eden acı ve haz ilkeleri üzerinden bakarken; bir yandan da dili sorunsallaştıran, dili birincil meselelerinden sayan bir yazar olan Burak'ın metinlerinin dilsel dünyasını tahlil eder. Evlendikten sonra Müslüman olarak ismini Aysel Kudret yapan, Yahudi kimliğini açık yaşayamamış olan Burak'ın annesi Anne-Marie'nin dili, bozuk Türkçesi ve annenin etrafında konuşulan Türkçe ile kurduğu zorlayıcı ilişkilerden hareket eden Güngörmüş'ün yaklaşımı, farklı çalışmalarında da çeşitlenerek derinlikli boyutlar kazanır.

“Yanık Saraylar” ve “Ah Ya Rab Yehova” metinlerini merkeze alarak uygulamalı psikanaliz açısından bir okuma sunan Nilüfer Güngörmüş (2010) yüksek lisans tezinde, Türkçe edebiyattaki birkaç avangart yazardan biri kabul ettiği Sevim Burak'ın yaratıcı stiline kökenlerini onun yaşam öyküsünde aramaktadır. Tezde Güngörmüş'ün araştırma konularından ilki uygulamalı psikanalizin işlevleri ve sınırlarını tartışmak, ardından da Sevim Burak'ın çalışmalarını psikanalitik perspektiften tahlil etmektir.

Güngörmüş'e göre psikanalitik kuram yaratıcı süreçleri ele almak için en kapsamlı kuramdır çünkü hem zihinsel ve ruhsal faaliyetleri hem de ruhsallık sözcüğünün inşa edildiği hakikati ve anlamı araştırmaktadır. Bir yandan da kuram içsel ve dışsal arasındaki geçiş bölgesine, geçişliliğe ışık tutarak metnin anlamı sorusunu katmanladır. Sevim Burak, annesinin baskılanmış Yahudi kimliğinin ve susturulmuş dilinin mirasçısı olarak içten içe duyduğu suçluluk ve agresyonu yaratıcı bir edimle, yazarak, üretmek telafi etmektedir.<sup>25</sup> (s. 20) Burak'ın oldukça kapsamlı bir "portresini" sunan ve iki metnini hem anlam tartışmaları bakımından hem de Burak'ın yaşam öyküsünü işe koşarak tartışan Güngörmüş'ün tez çalışmasında, Umberto Eco'nun "açık metin", Roland Barthes'ın "yazarsal niyet" ve "kastedilen okur", Julia Kristeva'nın "metinlerarasılık" ve Maurice Blanchot'un metinsellik tartışmaları da yer alır. Ancak nihai nokta psikanalitik araçların işaret ettiği, yazının/yazarın bilinç dışıdır.

Tez çalışmasında seçtiği metinler, "Yanık Saraylar" ve "Ah Ya Rab Yehova" Burak'ın yaşam öyküsü ile paralellikler gösteren; onun Kuzguncuk'taki hayatını, geniş ailesiyle ilişkisini düşünmemizi de sağlayacak göstergelere sahiptir ancak Burak'ın yaşam öyküsünü hiç bilmeksizin, annesiyle ve annenin diliyle ilişkisini metnin tahliline katmadan da çeşitli okumalar yapmak imkânlıdır. Sevim Burak'ın oldukça yakın bir vakte kadar yaşam öyküsünün detaylıca bilinmediği, yaşamıyla metinleri arasındaki ilişkilerin gösterilebileceği bir edebi ortamın var olmadığı koşullarda Güngörmüş'ün titiz araştırmalarıyla bunların ortaya konması, metinsel

---

<sup>25</sup> Güngörmüş'ün verdiği bir konuşmadan alıntıdır: "Diğer taraftan yaratıcılık ruhsal işlevler düzeyinde düşünüldüğünde, bir onarım çabasıdır. (Klein, 1930) Sevim Burak'ın edebiyatı bu bakımdan, her şeyden önce anne imgesini kendi gözünde ve bütün dünyanın önünde onarmak amacıyla ortaya atılmış bir edebiyat gibi düşünülebilir. O kırık dökük Türkçeyi konuşan kadının kızı, anne dilini sevecek, hayranlıkla okunulacak/işitilecek bir edebiyat dili haline getirmiştir. Böylelikle yazar aynı zamanda, özdeşleşmeler yoluyla anneden kendisine geçen kimliği elinde kâğıt kalem gece gündüz çalışarak yepyeni bir şekilde yazarak temize çekmiştir. Onu bir yazar kimliği haline getirmiştir."

tahlillerin psikanalitik okumalarla zenginleştirilmesinin kıymeti yadsınamaz.

Güngörmüş, Burak'ın yakınlarıyla yaptığı görüşmeler üzerinden, arşivlerinden paylaşılanlar ile yazara ait bir biyografi oluşturmuştur. Aynı adla açılmış sergideki objeler ve dökümanlar *Bir Usta Bir Dünya* ismiyle kitaplaştırılmıştır. Üstelik *Ford Mach I*'i tamamlayamadan aramızdan ayrılan Burak'ın metnini yayıma hazırlamayı da bizzat Nilüfer Güngörmüş üstlenmiştir.

Güngörmüş'e göre parçalanmış bir dil, halihazırda Burak'tan önce de; örneğin James Joyce'ta, Samuel Beckett'te, ve elbette Virginia Woolf'ta da mevcuttu. Sevim Burak'a has olan, onu çağdaşlarından ve usta gördüğü isimlerden ayıran; Burak'ın parçalanmış, fragmenter dilinin annesinin sesinde, annesinin sesiyle çınlıyor oluşudur.

İster kabul etsin ister alay etsin, ister bilincinde olsun ister inkâr etsin anne sesi ve annenin dili çocuğun ruhsal gerçekliğinin kurucusu olan en temel bileşenlerden biridir. Anne sesi ve annenin o dili kendine özgü kullanım biçimi, bebeğin dil algısının olduğu kadar ruhsal yapılanmasının da temelini oluşturur. Erişkin hastalarla yapılan psikanaliz çalışmaları, psikanalitik bebek gözlemleri ve doğum öncesi araştırmaları bunun sayısız kanıtlarını verir bize. (2015, s. 34)

Bu anlayış doğrultusunda annenin dili kızının metinlerinde, yaratıcılığında, üretiminde başat görülür. Burak'ın dilini, metinlerindeki ses arayışlarını, dili bozmalarını; etnik ve dini kimliği baskılanan, yasaklanan, değiştirilen Yahudi bir annenin kızı olarak dünyaya gelmesiyle açıklamak, bu anne-kız ilişkisini Burak edebiyatının merkezine konumlandırmak ve Burak'ın yazımını bu ilişkiden türeyen bir zorunluluğun sonucuna indirgemek Güngörmüş'ün psikanalitik metin okumalarının sonuçlarındandır. Metni metnin yaratıcısına indirgemek, yaratıcısı bağlamında değerlendirmek, yazarın biyografik öğeleriyle ilişkisini temele almak metin merkezli okumaların imkânını sınırlamaktadır. Bu çalışmanın odağında yer alan *Ford Mach I* metninin tek bir yazarı olduğunu söylemek mümkün değilken,

Sevim Burak metnine başka pek çok kişiyi ve metni dahil etmişken, metnin bir tür, homojen bir grup oluşturmayan çeşitli kolektif yazarlar tarafından yazıldığını teslim ettiğimizde metnin okumaları çeşitlenecektir.

Var olan Burak eleştirilerinde/incelemelelerinde Nilüfer Güngörmüş'ün psikanalitik yaklaşımıyla ilişkiye girebilecek iki kanal açılıyor: İlki Sevim Burak metnindeki "kadın dili"nin arayışına düşen, Kristeva'dan mülhem semiyotik yaklaşım. İkincisi ise Deleuze ve Guattari'nin "minör edebiyat" kavramını Sevim Burak ile bir kez daha tartışmaya açan postyapısalcı yaklaşım.

### 1.3.2 Semiyotik yaklaşım ve Sevim Burak:

Sevim Burak metinleri üzerine tefekkür etmek, Türkçe edebiyatta *avant-garde*'in nadir örneklerinden Sevim Burak metinlerini okumak; Julia Kristeva'nın çeşitli Fransız şiiirlerinde ve *avant-garde* metinlerde görülen konvansiyonel dilin bozulması, göstergelerin zorlanması, anlam mekanizmalarının heterojenleştirilerek çoğullaştırılması gibi unsurları semiyotik yaklaşım ile ele almasını hatırlatır. Seher Özkök'ün yüksek lisans çalışmasından hareketle *Yaşama Teğelli Öyküler: Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Bir İnceleme* kitabı da Kristevacı bir yaklaşımla Burak metinlerini birlikte düşünebilmemize olanak tanır. Özkök'ün çalışmasındaki temel gaye; Kristeva'nın "semiyotik dönem" adını verdiği "annelik dönem" in bir çıktısı olan, dilin kurallarını bozan, seslerin ve parçalanmaların "semiyotik akışlar" olarak kendini gösterdiği bölümlere yakın okuma yapmaktır (2014, s. 8).

İki ana eksenden oluşan tezin birinci bölümünde Özkök, Kristeva'nın kuramının güzergâhlarını belirlerken öncelikle Sigmund Freud ve Jacques Lacan gibi düşünürlerin psikanalitik kuramını ve dil meselesine yaklaşımlarını tartışır, ardından Kristeva'nın semiyotik yaklaşımının açıklanması ve detaylı okumasıyla bölümü

sonlandırır. Psikanalitik teoriye ve semiyotik/göstergebilimsel okumaya aşına olmayan okur için kolaylaştırıcı mahiyetindeki bu kısa bölüm kuramları genel hatlarıyla vermektedir. “Sevim Burak'ın Öyküleri Üzerine Dil ve İçerik Merkezli Bir İnceleme” başlıklı ikinci bölümde ise, tezin gövdesini kuran Burak metinleri yakın okuma yöntemiyle ele alınır; “yazarın öyküleri toplumsal düzen ve dil merkez alınarak dilin ve içeriğin metinlerdeki beraberliği ‘semiotic akışlar’a bağlı olan şiirsellik çerçevesinde incelenmiştir.” (s. 9)

Seher Özkök’e göre “Burak’ın öyküleri içinde yaşadığı toplumsal düzene çeşitli açılardan bir saldırı” şeklindedir (s. 9). Özkök de bu saldırıların metinlerdeki dil ile ilişkisini çözümlenmeye çalışır. Dilin zorlanmasıyla içerikteki "zorlu" meseleler koşuttur; “dil ile içeriğin bu eşzamanlı kullanımının kadının toplumdaki konumundan Osmanlı kültürünün yok oluşuna ve ‘öteki’ nin toplumdaki konumuna kadar” genişletebileceğimiz bir yelpazede pek çok toplumsal mesele metinlerde ele alınır. (s. 39) Dil ile içerik arasındaki paralellik bakımından bu tez çalışmasıyla yakın sonuçlar ortaya koyan Özkök’ün okumasında Burak, toplumcu gerçekçi bir şekilde toplumsal meseleleri ele alan yazarlardan ayrılarak biçimselliği içeriğin karşısında talileştirmemektedir. Ancak Özkök’ün okuması metinleri “sembolik” bir okumaya tabi tutma jestiyle, bu çalışmanın metinleri okuma prensibinden ayrılmaktadır. Sevim Burak'ın “Afrika Dansı” metnindeki:

“BEN HÜRÜM

BENİ KAĞIDA İĞNELEYEMEZSİNİZ diyor” (Burak, 2018, s. 18) cümleleri Seher

Özkök'te şöyle bir yakın okumaya tabi tutulur:

Bu satırlarda erkeğin (makine) asıl amacı ortaya çıkmaktadır. Anlatıcı kadın düzeni sarstığı, ataerkil sistemi isyanıyla yıkmaya çalıştığı iğneli kâğıtlarını yok etmedikçe ne o düzenin içinde var olabilir ne de o düzenin içinden bir erkekle aşk yaşayabilir. Erkek, kadının parçalayıp kendine göre bir düzen yarattığı dünyası içinde var olmaya hiç de niyetli değil. Sonuçta, kendi türünün hâkim olduğu düzen içinde hürdür. Bu noktada, bir kez daha kadının

tehdit edici yapısı onu yalnızlığa sürüklemektedir. Kadın düzene dâhil bu erkeklerle yaşayamayacağını anlayınca Beckett'ı hayal etmekte, onunla beraber olmanın güzelliğini tasavvur etmektedir. Ataerkil düzen dışında var olan bir erkek istemektedir.” (s. 134)

“Afrika Dansı”ndaki makine, Özkök’ün çalışması boyunca bazen erkek (s. 134) bazen toplum (s. 131) bazen “hem makine hem değil” (s. 118) bazen “insansı makine” olarak yorumlanır; ama nihayetinde hep hiyerarşinin güçlü tarafını temsil eder. “Büyük Kuş”taki kadın karakterin hareketleri “ataerkil düzene bir karşı çıkış bir isyan olmakla birlikte, aynı zamanda kendi özgürlüğünün de ilk adımıdır.” (s. 80) “Osmanlı Bankası” metninin okumasında “Kediler anlatıcının elini tırmalar. Çünkü o Müslüman olarak bir biçimde söz konusu düzenin bir parçası olmuştur.” (s.169) Metinlerin sezgisel olarak yakalanabilecek işaretleri, izleri, tekil durumlara gönderme yaparken bir bağlamın içinde(n) de düşünülebilecek anlatısı genel bir bağlamın içinde ele alınmaktadır. Burak’ın metnine gidip ardından Özkök’ün incelemesini okuduğumuzda temel bir hareket mevcuttur: Tüm “öykü”ler Kristevacı bir perspektifle sunulacaktır. Bu yüzden de metinlerin kurama/yaklaşımına sığmayan yanları dışarıda kalır, bu “dışarıklık” bölümler görünmezleşir.

Seher Özkök, Sevim Burak’ın *Palyaço Ruşen ve Ford Mach I* kitaplarını çalışmasına dahil etmez. Bunun ilk sebebi *Palyaço Ruşen*’i derleyen ve yayımlayan kişinin Sevim Burak’ın kendisi olmayışı, bu yüzden de metnin yazarı tarafından bitirilmemiş, onaylanmamış bir metin olmasıdır. (s. 10) Özkök kendi çalışmasında Burak’ın “tamamlanmış ve yayınlanmasına izin vermiş olduğu metinleri” ele aldığını ifade eder. Özkök’ün *Palyaço Ruşen*’i tez çalışmasına katmamasının bir diğer gerekçesi ise kitaptaki metinlere kitabın tasarımcısının müdahil oluşudur.

Palyaço Ruşen adlı öykü kitabının tasarımcısı Sevim Burak’ın büyük küçük harf kullanımına kısacası biçimsel oyunlarına müdahale etmiştir. Memet Fuat ‘Yazar ile Tasarımcı’ adlı yazısında tasarımcı Bülent Erkmek’in Palyaço Ruşen adlı kitabın yanı sıra Nisan Yayınları’ndan çıkan bir diğer kitap olan *Yanık Saraylar*’da da değişiklik yaptığını vurgulamaktadır. (s. 10)

Özkök'ün Sevim Burak'ın metinleri özelinde bir metnin tamamlanmasının ne anlama gelebileceğini tartışmamıştır. Umberto Eco'nun "açık metin"inden Roland Barthes'ın "lisible/scriptible" metinler kavrayışına, bir metnin yazarının kim olduğu sorusuna kadar pek çok soruyu doğurabilecek bu imkânı *Palyaço Ruşen*'i çalışmasına dahil etmeyerek kapatmıştır. Elbette bir tez çalışmasının tüm potansiyelleri barındırması söz konusu değildir. Bu tez çalışmasında *Ford Mach I* odağında yazarın kimliğine ve metnin tamamlanmışlığına dair bir tartışma yapılarak yazarın kim olduğu, yazarların çoğullaştırılabilmesinin, kolektif yazarların imkânları aranmış; kendinden önceki çalışmalarla bu çalışmanın diyalog kurması amaçlanmıştır. Diğer yandan Özkök yukarıda alıntılanan paragrafta görüleceği üzere Sevim Burak'ın büyük küçük harf kullanımlarını "kısacası biçimsel oyunlar" olarak ifade etmektedir. Burak'ın yazma biçimini, ifadesi ile içerik arasındaki birliği "biçimsel oyunlara" indirgeyen hâkim yaklaşımlara karşın bu türden biçimsel denemelerin denemeden ibaret olmadığı, başka türlü bir imkânı sezdirmediği, insan olmayanlara bu biçimsellik üzerinden bir alan açtığı, bu çalışmanın iddiaları arasındadır.

### 1.3.3 Postyapısalcı kuram ve Sevim Burak:

Dili bozuma uğratan, yerleşik kuralları yerinden eden Sevim Burak metinleri, Mustafa Demirtaş'ın (2015) doktora tezinden uyarlanmış *Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünürü* kitabında, postyapısalcı teorinin güzergâhlarından hareketle okunur. Temel sorunsalı "tekillik" olan, dört bölümden oluşan tezinde Demirtaş sırasıyla; "Postyapısalcı Kuramın Temel Kavramsal Sorunsalları", "Tekillik Kavramı Üzerine", "Postyapısalcı Edebiyat Kuramında Tekillik Arayışı" ve "Sevim Burak'ta 'Tekillik İzlekleri'" ve "Şizofren-

Yazar' Deneyimi” başlıklarını takip eder. Birinci bölümde “özne”, “dil ve anlam” ve “hakikat” sorularını tartışmaya açar. Ardından “Spinoza, Leibniz ve Tarde'da Tekillik” ile “Çağdaş Düşüncede Tekillik” gibi tarihselleştirmelerden hareketle çalışmasının ikinci bölümünü kurar. “Metinlerarası İlişkiler Açısından” sırayla “metin”, “okur” ve “yazar”ın tekilliklerine odaklandığı üçüncü bölümde tartışmasını geliştirir. Son bölümde ise Burak'ın edebiyatına odaklanarak “Yaratıcı ve Parçalanmış Bir Dil”, “Bireysel ve Toplumsal Gerçeklik Arasındaki İlişki” ve “Şizofrenik Bir Bölünme” başlıkları altında metinsel eleştiri/inceleme yapar.

Postyapısalcılığı oldukça kapsamlı biçimde tartışan, Türkçede kuramsal üretime güçlü bir katkı niteliğindeki kitabında Demirtaş, düşünürleri bir yandan tarihselleştirmeyi, bir yandan da düşünsel hatlarını kuşatan çerçevelerin içine oturtmayı dener. “Tekillik” düşüncesi bakımından bu çalışmanın da beslendiği önemli bir kaynak kitap sunar. Ancak Gilles Deleuze'ün felsefesini merkezine alan çalışmasının son bölümüne kadar postyapısalcı teorinin özne, dil, hakikat gibi temel kavramlarını; tekillik kavramının Spinoza, Tarde gibi düşünürlerdeki karşılıklarını, postyapısalcı edebiyat kuramında tekillik ele alınma biçimlerini tartışırken; Sevim Burak'ın metinlerini yalnızca son bölüme bırakır. Bu da Burak üzerine düşünceleri metnin sonuna ertelemek anlamına gelir. Kitap postyapısalcı kuramın hatlarına dair akışları kuşatan bir rehber mahiyetindedir. Demirtaş da çalışmasında “Burak'ın kitaplarını incelerken, yazdıklarını belirli bir türle sınırlandırmamak adına 'metin' kavramını kullanmak daha uygun görünmektedir.” ifadesiyle Burak metnindeki türsel geçişkenlikleri, sabitlenemezlikleri ifade eder (2015, s. 148).

Mustafa Demirtaş'ın Burak okumalarına oldukça önemli katkılarından biri de, metinleri “minör edebiyat” bağlamında tartışmaya açmasıdır. Özkök'ün çalışmasında da izlerini gördüğümüz, Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırmasına dayanan

“minör edebiyat”, “azınlık edebiyatı” olarak da Türkçeye çevirebileceğimiz, majör dilde yapılan edebiyatı Demirtaş’ın çalışması detaylandırarak tartışır. Minör edebiyatın azınlık olma hâlini sayıca az olmak/azınlıkta olmakla değil; çoğunluğa kimin dahil edilip edilmeyeceğini belirleyen norm tarafından zorunlu olarak dışarıda bırakılmış olmakla ilişkilendirişine, Demirtaş, Sevim Burak metinleri açısından bereketli bir tartışmayı taşımaktadır. Minör edebiyatın azınlık dilinde değil, majör dilde yapılması önemlidir. Bu türden bir edebiyatta dil, kuvvetli bir “yersizyurtsuzlaşma” içine girer. Metinler tüm minörlüğüne karşın kolektif bir değer taşır.

Kafka, her türlü metaforu, simgeciliği ve anlamlandırmayı da, her türlü adlandırma gibi, bilinçli olarak öldürür. Metamorfoz (dönüşüm) metaforun karşıtıdır. Artık ne gerçek anlam ne de mecazi anlam vardır, yalnızca sözcük yelpazesinde hallerin dağılımı vardır. Şey ve diğer şeyler, yalnızca kendilerine ait kaçış çizgisini izleyerek yersizyurtsuzlaşmış olan ses ya da sözcüklerin katettikleri yoğunluklardır artık. Bir hayvanın davranışıyla, insan davranışı arasında var olan benzerlik değildir söz konusu olan, hele sözcük oyunu hiç değildir. Artık ne insan ne de hayvan vardır; çünkü her biri diğerini, akımların birleşmesiyle, tersine çevrilebilir yoğunluklar sürekliliği içinde yersizyurtsuzlaştırır. Bunun aksine, yoğunluk farkı, eşiğin aşılması, yükseliş ya da düşüş, alçalış ya da dikiliş, sözcük vurgusu gibi en yüksek derecedeki farklılıkları içeren bir oluş söz konusudur. Hayvan, insan “gibi” konuşmaz, anlamlandırmadan yoksun tonlamalar çıkartır; sözcükler de hayvanlar “gibi” değildir; ama tam anlamıyla dilbilimsel köpekler, böcekler ya da fareler olduklarından, kendi paylarına, tırmanırlar, havlarlar ve hızla ürerler. (Deleuze ve Guattari, 2015)

Minör edebiyat bu bakımdan simgelerle, alegoriyle, kişileştirmeyeyle ilgilenmez. Metindeki temsillerin dağılımına değil; olayların, hâllerin, kişilerin dağılımına bakar. İnsan ile insan olmayanı ayırt etmenin zorlaştığı ara bölgelere, insanhayvanlara, insanşeylere bakışını yöneltir. Dolayısıyla Demirtaş’ın yapmaya çalıştığı şey, yukarıda alıntılanan Deleuze ve Guattari’nin Kafka okumalarıyla ilişkiye girebilecek bir şekilde Burak metinlerine minör edebiyatın perspektifinden yaklaşmaktır. Bu çalışma minör edebiyat tartışmalarını odağına almaz ancak Burak edebiyatının minör edebiyat bakımından sahip olduğu potansiyelleri, kendinden önceki çalışmaların

ışığında sahiplenir. Demirtaş'ın çalışması bir edebiyat tezinde daha sık karşılaşılabileceğimiz yakın okumaları, metni izah etme çabasını barındırmaz. Daha ziyade edebiyat sosyolojisinin metni bağlamsallaştıran hareket alanına konumlanır. *Ford Mach I* bu çalışmanın kısa bir bölümünü oluşturur ve burada bir tür sembolikleştirme üzerinden okur. “Örneğin, en önemli metni olarak gördüğü *Ford Mach I* metninde yazar, Ford marka bir araba kılığına girerek kapitalizmin gözünden bir kültürün -yalıların, konakların kültürünün- nasıl yıkıldığını göstermek ister. Kapitalizmin adım adım Bağdat Caddesi'ni nasıl esir aldığını anlatır.” (s. 148) *Ford Mach I* ile ilgili başka yazılarda da bu türden okumalara, modernleşen-kapitalistleşen Türkiye’de arabanın temsil ettikleri bakımından ele alınışına, metinde bir tür sembol olarak var olduğunu iddia eden değerlendirmelere rastlarız.

Demirtaş'ın çalışması bu yanıyla *Ford Mach I*'i (ve çeşitli edebî metinleri) üretildiği dönemin koşullarını yansıtan/yankılayan bir metin olarak bağlamsallaştırma çabasından azade değildir.

Yıllardır içinde yaşanan bu kültürün yavaş yavaş talan edilmesiyle insanlar yaşadığımız çevreden kaybolmaya başlamıştır. Yazar bu kayboluşu metinlerine aktarırken bilhassa biçim-içerik dokusunu, neden-sonuç ilişkisine tümüyle sadık kalarak ve başı-sonu belli olan bir kurgusal yöntemle oluşturamaz. Aksine anlatımda neden-sonuç ilişkisinin dışına çıkarak, toplumsal düzlemi bellek/duygulam yolculuklarıyla kat etmeye çalışır. Bu yüzden yazarın kapitalizm eleştirisi, gerçekten de toplumcu/sosyalist edebiyatın kapitalizm eleştirisinden büyük ölçüde farklılık gösterir. (s. 165)

*Postyapısalcı Edebiyat Kuramı: Sevim Burak, Edebiyatta Bir Tekillik Düşünüürü* kitabındaki argümanların, yukarıda da görüldüğü üzere *Ford Mach I*'i, toplumcu gerçekçi metinlerden ayrı bir bakışın çıktısı olarak ele aldığı açıktır. Burak'ın toplumsallıkla ilişkisini kendisinin ve metinlerinin “tekilliği” üzerinden kavramsallaştıran yukarıdaki pasaj benzeri okumalarda hafızanın, duyguların, Deleuze'den mülhem “yeğlilik”lerin etkisi büyüktür. Demirtaş çalışmasında

Burak'ın konvansiyonel dili bozuma uğrattığını, alışlagelmiş yöntemlere başvurmadığını ifade eder fakat bunu metinden örneklerle göstermez.

Son olarak çalışma *Ford Mach I*'in merkezi karakteri görebileceğimiz arabayı Burak'ın “kapitalizmin bir simgesi ya da adı olan *Ford* marka bir araba” olarak ele aldığını, bunu da kapitalizme karşı koyma girişiminin bir parçası kıldığını ifade eder. Metindeki kılık değiştirmeleri Deleuze ve Guattari'nin “oluş” süreci, kaçış hatları kavramlaştırması ile okuyan Demirtaş, arabanın bizatihi neyi gerçekleştirdiğine, nasıl “dile geldiği”ne, insan olmayanın “minör dili”ne dair söz üretmez. Nihayetinde Demirtaş'ın kitabının ve özgün postyapısalcı okumalarının açtığı alan, bu tez çalışması için kuramsal eşlikçi mahiyetindedir.

1.4 *Ford Mach I* ile insan sonrasına, insan olmayana doğru:

Görüldüğü gibi Sevim Burak metinleri pek çok çalışmaya konu edilirken temelde üç teoriyle birlikte okunmuştur: Psikanalitik, semiyotik ve postyapısalcı olarak sınıflandırabileceğimiz bu teoriler; Burak metinlerinin çok katmanlılığını ortaya koyan, bu metinlerde nüfuz edilmesi zorlu görünen anlatılara, alanlara dair söz üreten kıymetli çalışmalar olmalarının yanında, içinden çıktıkları dönemin de ürünüdürler. Psikanalitik kuramın, semiyotik okumaların, postyapısalcı edebiyat teorilerinin tarihselliği göz önüne alındığında, çizgisel bir süreci takip etmeyen bu teorik okumalar, üretildikleri zamanın ve zeminin ürünüdür. Bu çalışmanın yapıldığı zamanda ve zemindeyse, her ne kadar kendinden önce gelen çalışmalarla arada uzun yıllar olmasa da, posthümanist/insan sonrası kuramların güçlendiğini, bu kuramların edebiyat metinlerini okumanın kuvvetli araçları hâline geldiğini belirtmek gerekmektedir. Edebi metinlerin okumaları, edebiyat kuramlarının kendi içinde geçirdiği dönüşümlere muvazidir. Dolayısıyla bu çalışmada posthümanist kuramların

yer alması bir tarihselliğin çıktısı olarak da görülebilir. Bahsi geçen kuramların getirdiği tahlil yöntemlerini kuşatıcı bir yaklaşımın mümkün olup olmadığı sorusuna, şimdiye kadar Burak çalışmalarında -pek- rastlamadığımız insan dışı varlıkların ve oluşların failliğini çıkış noktası yaparak cevap bulmaya çalışılabilir mi?

Toplum Bilimleri ve Beşeri Bilimler alanlarında 20. yüzyılın son yirmi yıllık döneminde yaşanan “ekolojik dönüşüm” (ecological turn) başka türlü okuma imkânlarını üretebilir mi? Bu çalışmada, nesne-odaklı ontolojiler ve yeni materyalizmler ile şekillen insan sonrası kuramların *Ford Mach I* okumasında temel alınacağı belirtilmelidir. İnsan dışı varlıkların kat ettiği, hem işleyişinde hem de bizatihi bir karakter olarak arabanın, insan karakterlerinin önüne geçtiği bu metin; insan sonrası kuramlardan yola çıkarak, kendinden önceki çalışmalarla birlikte bir akış kazanmaktadır. “Doğanın ve insan olmayan canlıların bilinçsizce tüketilmesinin önüne geçmek için Braidotti’nin önerdiği “-insan merkezci olmayan– karşı-hümanist tavırla geliştirilen insan sonrası kuramda özne, insan olmayan (hayvan, bitki, virüs) ağa tamamen karışmış transversal bir oluşumdur” (Braidotti, aktaran Çelik, 2017, s. 9) İnsan sonrası kuramın özneleri, bu öznelerin sergilediği faillikler dikkate alındığında *Ford Mach I* ne türden imkânlar barındırmaktadır?

Birbirinden farklı ve bazen bağdaşmaz görünen tanımları bulunan posthümanizm/insan sonrası kavramını Cary Wolfe (2010) *What is Posthumanism* (Posthümanizm Nedir?) kitabında detaylı bir şekilde tartışmaktadır. Posthümanizm kavramsallaştırmasına, kavramın alımlanışına dair karmaşayı bir eğitici/ikaz edici öykü (*cautionary tale*) olarak değil de bir tür imkân olarak düşündüğünü belirten Wolfe için çeşitli düşünürlerin çalışmalarında yer bulan kavramı anlamlandırmak, hümanist yaklaşımların ötesine geçmenin gereğini beraberinde getirir (s. 62). Rosi Braidotti’ye (2014) göre ise çağdaş posthümanizm üç eksenli düşünülebilir:

Çağdaş insan sonrası düşüncenin üç temel kolu olduğunu düşünüyorum: İlki, ahlak felsefesinden gelmektedir ve tepkisel bir insan sonrası biçimi oluşturmaktadır; ikincisi, bilim ve teknoloji çalışmalarından gelmektedir ve analitik bir insan sonrası biçimi oluşturmaktadır; üçüncüsü ise bizzat benim de ait olduğum hümanizm karşıtı öznellik felsefeleri geleneğinden gelmektedir ve eleştirel bir insan sonrası önermektedir. (s. 49)

Ahlak felsefesinden gelen ve insan sonrasına dair tepkisellik barındıran ilk yaklaşım Martha Nussbaum gibi “çağdaş liberal” düşünürler tarafından savunulmaktadır ve posthümanizm Braidotti’nin bu yaklaşımında, Nussbaum tarafından hümanizmin kozmopolit evrenselliği benimsendiği gerekçesiyle eleştirilmektedir (s. 50). Bilim ve teknoloji çalışmalarından hareketle insan sonrası yaklaşımları geliştiren disiplinlerarası ikinci kolda, insanın konumu sorunsallaştırılarak etik pozisyonları sorgulanır ancak Braidotti buradaki yaklaşımları öznellik kuramına dair çıkarımlarda yetersiz kaldığı için; Bruno Latour’u ise epistemoloji ve öznellik karşıtı konumundan ötürü sorumlu bularak eleştirir (s. 51). Kendisini konumlandığı üçüncü kolda ise Braidotti’nin pozisyonu hümanizm sonrası durum karşısında oldukça açık ve belirlidir. “Analitik hümanizm sonrasının ötesine geçip insan sonrası özneye dair olumlayıcı perspektifler geliştirmek istiyorum.” der Braidotti ve hümanizm karşıtı kökenlerinden ilham aldığını ifade etmekten kaçınmaz (s. 7). Dolayısıyla posthümanizm Braidotti’nin kavrayışında kurucu, üretken, çoğul ve katmanlı bir hâl kazanır. Hümanist idealin insanı merkezileştirmesi, insanın insan olmayanlar üzerindeki tahakkümü Braidotti’den önce ve farklı biçimlerde eleştirel okumalara tabi tutulmuştur (Foucault; Derrida, Deleuze ve Guattari; Haraway; vb.) Ancak hem Cary Wolfe hem de Rosi Braidotti insan sonrası kuramları kendi içindeki farklarla ele alırken bir yandan insan sonrası yaklaşımların jeneolojisini yapmışlar, bir yandan da açık hümanizm karşıtı duruşlarıyla posthümanist paradigmayı etik-politik bir anlayışın zemini haline getirmişlerdir. Bu bakımdan *Ford Mach I* metnine adını

veren arabanın failliği, metnin Sevim Burak tarafından bir “makine” olarak işaret edilmesi, kapanmamış bir metin olarak sonsuz sayıda montajı imkânlı kılması, bu çalışmanın insan olmayanların varlığını metnin merkezine taşıması yönüyle posthümanist kuramlardan ilhamla çalışılmaktadır. Sevim Burak'ın metinlerine "kişi" kıldığı hayvanlar, arabalar, makineler hem yeni bir içerik anlayışının, hem de form düzeyindeki denemelerin, deneylerin, norm-dışı olanın varlığının habercisidir.

Sanat bugün o eski bohemliğini yitirmiştir, hayatın akışı içine girmiş, bir anlamda duygusallıktan maddeler’e dönüşmüştür. Hayatın yaşamımızın içinde diken gibi sert şeyler diye bakmıyoruz.. O eski çabalar, öldürücü duygusallıklar, yerini maddesel bir dünya'nın çağrışımlarına ve de birtakım somut şekillere, eşyaları, kullanmaya yarayan ellerimizle tuttuğumuz nesnelere dönüşüyor. SARKIS sergisini kapattığı zaman o sergilediği eşyaları, bayrakları, ve de makinaları (çalışan makinaları) yakıyor ya da kaldırıyor. Ya da, başka bir sanat eseri yapacağı zaman o kaldırdığı makinaları, veya nesnelere, yani somut şeyleri tekrar kullanmak üzere (Bu kez başka bir fikri başka bir sanatsal olayı yaratmak için tekrar ortaya çıkarıyor. Ve de kullanıyor... Benim hikayelerimdeki kelimelerim gibi. Hiç eskimez yerlerini yıllardır değiştirir dururum. Anlamları da değişir.. Yani kelimeler, bir takım işaretlerdir. Birşeylerin işaretleridir. Birşeyleri anlatmak için kullanılırlar. Aynı harfler ve kelimeler başka, başka yerlere konursa başka başka şeyler anlatırlar. (1990, ss. 54-55)

Burak’ın mektuplarında “sanat” kavrayışına dair ifade ettikleri, onun metinlerini ele alırken de yol göstericidir. Sanat artık hayatın akışı içine giren, soyuttan somuta, maddeye, maddiliğe bürünen bir biçimde üretilmektedir. “Maddesel bir dünya”nın çağırdıkları, çağrışımları sanatın kendisi olagelmektedir. Burak’a göre sana artık “eski, öldürücü” formlarından, duygusal birtakım soyutlukların zemini olmaktan çıkarak oldukça somut, elle tutulabilecek kadar nesnedir, nesnelidir. Kendi sanat anlayışını sanatçı Sarkis ile birlikte, yan yana kuran Burak; Sarkis’in sanatı için somut şeyler, nesnelere, makineler ne ise kendisi için de kelimelerin o denli somut olduğunu düşünmektedir. Birtakım “işaretler”, imler, göstergeler olan kelimeler ile maddeler hemen hemen aynı şeylerdir. Anlatmaya yarayan, somut, anlamı

koyulduğu yerde beliren, başka yere koyulduğunda başka anlama gelen kelimelerle yazılan metinler de maddenin somutluğunda düşünölmektedir.

İnsan olmayanı, insan sonrası kendi dilinde konuşurmanın imkânlarını arayan bu tez çalışmasındaki metin okuma faaliyetinin özü; Deleuzecü okuma pratiğinden hareketle “metindeki duyguların, deneyimlerin ve yeğliliklerin keşfi”ne çıkmaya çabalamaktır (s. 123). Okumak bir metinde “neyin gösterilmiş olduğunu araştırma uğraşı” olmadığından, sonraki bölümlerde *Ford Mach I* metninin ve bizzat araba Mach I’in güzergâhlarında seyretmeye çalışılmış; bu seyrin çağırıldığı kuramsal yaklaşımlarla birlikte mümkün okumalardan birinin/birkaçının imkânları aranmıştır.

## BÖLÜM 2

### DEMİRDEN PEÇEYİ AÇMAK<sup>26</sup>

Mendoza Hayvanat Bahçesi'nde bir kafesin içinde tek başına esaret altında tutulan ve Cecilia adı verilen şempanze, Arjantin'de hayvan hakları adına çalışmalar yürüten AFADA'nın açtığı dava sayesinde 'insan olmayan birey' ilan edildi.<sup>27</sup>

#### 2.1 *Ford Mach I*'in yazarı kim(ler)dir?

Biri tarafından tamamlanmamış notlar hâlinde bırakılan, başka birinin derlemesiyle yayımlanan bir kitabın yazarı kimdir? Sevim Burak yazını düşünüldüğünde yazarın kim olduğu sorusu nispî olarak önemsizleşmektedir çünkü Sevim Burak yazısında tümüyle otoriterleşen, metinlerini yalnızca kendinin ve kendi yaratım sürecinin ürünüymiş gibi gören bir yazar gibi düşünülemez. Onun hemen tüm metinleri ve *Ford Mach I* bir tür metinler ağının ögesidir. Burak'ın kızının ödevleri, oğlunun mektupları, kutsal kitap buyrukları metni çok katmanlı kılar; üstelik bunlar kadar, dönemin Bağdat Caddesi haritası, diyagramlar, trafik işaretleri vb. de metnin dokusuna katıldığından metin sözcüklerden ibaret kalmaz. Tüm bu çeşitliliğin içinde yazar kim sorusu yine de önemlidir çünkü metinler ağının nihai yaratıcısı olarak yazar Sevim Burak'ın adı kitaplara düşülmektedir. Öyleyse *Ford Mach I* kimin yapıtıdır? Metnin yazarı kimdir, kimlerdir?

Sevim Burak *Ford Mach I*'de de diğer pek çok çalışmasındakine benzer tekniklerle üretir. "Nesnelerle birlikte" durmaksızın değişen bir kelime yontucu gibi

---

<sup>26</sup> Metnin başka bölümlerinde de geçen "demir peçe" Ford Mach I'in yüzündedir, ona aittir. "Ölüyüm ama zihnim çalışıyor - Yüzümdeki demir peçeyi (yavaş yavaş demir bir kapıyı açar gibi gıcır gıcır ses çıkarıyor) kaldırarak nasıl öldürüldüğümü görüyorum - Sene 1940\*

\*Mach I beş kez tekrarlanır." (Burak, 1990, s. 32)

<sup>27</sup> "Tutsak Şempanze 'insan olmayan birey' ilan edildi.", Evrensel, <https://www.evrensel.net/haber/317038/tutsak-sempanze-insan-olmayan-birey-ilan-edildi>

çalışır. Daha yazı masasına oturmadan yazacaklarının taslağını hazır etmiş, kurmacasını belirli bir sistem dahilinde üretmiş, taslaklarının üzerinden düzeltmeler yapmış yazarlardan biri değildir. El yazısıyla yazdığı metinleri “daktilo kız” Nebahat<sup>28</sup> birkaç kopya halinde daktiloya çeker, Sevim Burak da bu metinleri keser, paragraflara, cümlelere böler; kestiği parçaları birbirine iğneler, perdeler teyeller ve bu kelimelerden çeşitli montajlar yapar. Bir araya getirdiği cümleleri yeniden böler, dağıtır, tekrar bir araya getirir, kendi tabiriyle “fal açar” gibi bu işlemi doğru ritmi ve anlam akışını yakalayana kadar sürdürür. Kendine has yazım tarzı “bilgisayar hayatımıza girmeden önce bulunmuş bir ‘kes-yapıştır’ yöntemidir”<sup>29</sup> âdeti; belki de o, terziliğinden mülhem bir montaj tekniğini yazarlık deneyiminde işletmektedir.

Yazarken, zaman geçiyor, boyuna değişiyordum –nesne’lerle birlikte... Bu değişmeye, çevremde, başkaları da katılıyordu, bütün varlık düzeni de diyebilirim. Daha yazarken değişen bu kavramların, hikâye bittiği zaman büsbütün değişeceğini, bu değişimin devam edeceğini, hikâyenin kendi kendine yabancılaşacağını, her hikâye bitiminde, bir dönemin kapanacağını, yeni döneme kendi kendimi yadsıyarak, gideceğimi biliyordum. (Burak, 2004, ss. 102-105)

Yazarken unutulmuş, geçen, değişen zamanın hareketi nesnelere tecessüm ediyor. Nesnelere birlikte kendi üzerinde de deneyimlenen bu değişim, başkalarını hatta “bütün varlık düzenini” de içine alan bir akıntıya dönüşüyor. Öyleyse kendini anlatan, gerçeği anlatan bir hikâye, değişen varlık düzeni içinde sesini duyurmaya çalışırken, onun tek bir kişi tarafından yazıldığını söyleyebilir miyiz? Hikâyeyi yazan/yazdıran gerçek(ler)se şayet, durmaksızın değişen nesnelere, nesnelere birlikte değişen yazar, tüm dünya ise; metinlerin kendi sesinin aracısı konumunda biri vardır, her şeyi yazan bu kişi midir; bu kişi kadir-i mutlak, sabit, değişmez bir kişi midir?

---

<sup>28</sup> “Biliyorsun Nebahat Teyze Yanık Saraylar’daki ‘Daktilo kız’ tipi idi. Ne tuhaf değil mi, hem benim hikâyelerimin kahramanı hem de hem de onları daktiloya yazan insan... Aslında yeni çıkacak olan Afrika Dansı kitabımdaki ‘BİR GECE YEMEĞİ’ öyküsü de onun hayatı...” (Burak, 1990, s. 193)

<sup>29</sup> Nilüfer Güngörmüş *Ford Mach I*’i “Sunuş” yazısında Burak’ın yazma yöntemini bilgisayardan önce bulunmuş bir tür kes-yapıştır metodu olarak tanımlar. (s. 6)

Herhangi bir metni ele aldığımızda metnin yazarı olarak başvurduğumuz ilk adres, metnin sonunda imzası olan kişidir. Sevim Burak *Ford Mach I*'i tamamlayamadığından metnin yazarı olarak imzasını da atamamıştır. Ancak ortada tamamlanamamış metin parçaları mevcutken bir başka kişi, Nilüfer Güngörmüş var olan parçalardan bir metin, bir “başka” metin türetmeyi mümkün kılar. Burak’ın *Ford Mach I* için ürettiklerinin dışında mektuplarından, çalışma notlarından, *Ford Mach I*’i bitirmeye çalışırken takip edeceğini söylediği hatlardan geçerek metnin yayımlanmasını sağlar. Güngörmüş belki Burak’tan kalan metin parçalarına “kendisinden” bir virgül, nokta, herhangi bir sözcük eklememiştir ancak tüm o metinleri yazarının uygun bulduğu şekle en yakın ancak onunla birebir örtüştüğünü iddia etmediği bir düzenlemeyle, aşağıdaki alıntıda da görüldüğü gibi yayıma hazırlar.

Metni sonuçlandırarak ‘ince montaj’ işini yazarın yerine yapmam elbette düşünülemezdi. Öte yandan yazarın kafasındaki kurguyu tahmin etmeye çalışarak, görünürde yekpare bir metin oluşturmayı da uygun bulmadım. Bunun yerine, metne, yazarı tarafından henüz son şeklinin verilmemiş olduğunun altını çizen bir sunuş biçimini benimsedim. (s. 10)

Güngörmüş Sevim Burak yerine/adına düşünmekten kaçınarak metni kapatmamış, sonlandırmamıştır. Burak yaşasaydı elimizde başka bir “Ford Mach I” olabileceği ihtimali ortadadır. Bu noktada, edebiyat dilinde karşılığı “yayıma hazırlayan” olarak bulunmuş ancak alanı oldukça muğlak bir kavram ile karşı karşıya kalırız.<sup>30</sup> *Ford Mach I*’in yayımlanma sürecinde yazar Sevim Burak, editör Filiz Özdem, hazırlayan da Nilüfer Güngörmüş’tür.<sup>31</sup> Güngörmüş “Sunuş” yazısında da parçası olduğu süreci

<sup>30</sup> “Redaktör ve editör ne iş yapar?”, *K24*, <https://t24.com.tr/k24/yazi/redaktor-ve-editor-ne-is-yapar>,340

<sup>31</sup> “Hazırlamak” eyleminin kökündeki “hazır” sözcüğünün “şimdiki, şimdi var olan” anlamlarıyla (hâl-i hazır, halihazırda), ölmüş bir metni/yazarı bugüne getirmek, şimdije çağırmak, geçmişte doğmamış bir metni bugün(d)e hazırlamak, mevcut hale getirmek ilişkisi de düşünülmeye değerdir. <http://lugatim.com/s/haz%C4%B1r>

aktarır. Metni sonlandırmaktan kaçınması, yekpare bir metin oluşturmaktansa okura kendi montajını yapmaya alan açması Güngörmüş'ü kategorik olarak yazardan ayrı bir yere koymamız için yeterli bir veri midir? Nilüfer Güngörmüş'ün *Ford Mach I* in yazarı sayılmamasının geçerli sebebi ne olabilir?

Cem İleri (2018) *Everest My Lord* ile benzer bir durumda olan ancak Memet Fuat'ın kitabı hazırlama sürecindeki yaklaşımından da, Bülent Erkmen'in Nisan Yayınları tarafından basılan "tasarım"ından da oldukça ayrı duran Nilüfer Güngörmüş'ün *Ford Mach I* i hazırlama sürecine şahitlik edenlerdendir. İleri'ye göre Güngörmüş'ün yaptığı bir tür yenidenyazımdır.

Kitabı "yapan" Nilüfer Güngörmüş'ün "iş"i, Erkmen'in müdahalesini fersah fersah aşan, neredeyse bir tür "yenidenyazım" sayılabilecek düzeyde. O dönemde YKY'de bir yandan *Sevim Burak/Bir Usta Bir Dünya* sergisini hazırlıyorduk, bir yandan da Nilüfer'in bu deli işle boğuşmasını takip ediyordum. Nilüfer bunun bir tür yeniden yorumlama olduğunun farkındaydı. Hiçbir zaman Sevim Burak'ın "yazdığı" bir roman olduğunu iddia etmedi *Ford Mach I* in. "Malzemeyi nasıl parçaladığımı anladım mesela. Bitirdiği eserlerde onu takip etmemiz zor. Zaten bu romanı bir araya getirirken de okurların bu hissi alabileceği bir montaj yapmaya çalıştım. Herkesin parçaları nasıl böldüğünü hayal edebileceği bir yol bulmaya çalıştım." Sonuç olarak *Mach I* ı bir araya getirmek olanaksızdır. (s. 267)

İleri Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan *Ford Mach I* in bir bakıma yeniden yazım, yorumlama olduğunu, Sevim Burak'ın yazdığı bir kitap olarak *Ford Mach I* i düşünmemizin mümkün olmadığını, bunun da Güngörmüş tarafından zaten böyle görüldüğünü ifade eder. Ancak İleri, "Sevim Burak'ın *Ford Mach I* i"ni bir araya getirmek imkânsızdır demez; "*Ford Mach I* i"ni bir araya getirmek imkânsızdır ona göre. Dolayısıyla kitap ancak yazarının kitabıdır, okuduğumuz ise "Ford Mach I" değil yalnızca onun olası montajlarından biridir.

Sevim Burak metnine kızı Elfe'nin yaptığı/ona yaptırdığı ödevi de dahil etmeyi planlar; oğlu Karaca ile mektuplaşmalarında oğlunun eleştirileri

doğrultusunda kısmi değişiklikler yaptığını, hatta bir mektubunu olduğu gibi aldığını da ifade eder.

Ayrıca tenkitlerini ve fazla beğendiğin yerleri de söyle ki, ben yeni yazılarımı ona göre yazayım... Senin eleştirilerine itimadım vardır. Ayrıca, fikirlerin her zaman bana uygun gelmiştir, kullanmışımdır, unutma, Ford MACH I'da çok yardımın oldu... Yayınlandığında göreceksin. Olduğu gibi senin mektubunu aldım, çok güzel bir biçim oluşturdu... ROMANIN İÇİNDE EN GÜZEL KOMPOZİSYONLARDAN BİRİ-HATTA BİRİNCİSİ- de diyebilirim... Oğlum, lütfen boş kaldıkça birşeyler yazmaya çalış, malzemeler topl... Kendi hayatından, yahut başkasınınkinden, yahut eşyalardan, makina parçalarından, istersen molozlardan olsun. Malzemeni topl. Herşeyin felsefesini yaparız Karacacığım. YAZARLIĞIMI İLERDE SANA DEVRETMEK NİYETİNDEYİM. (Burak, 1990, ss. 133-134)

Oğlunun eleştirilerine kıymet vermesi bir yana, yazarlığını ona devretmeyi düşünecek kadar da onun yazdıklarından hoşnut bir anne-yazar, oğlunun yazdıklarıyla öylesine iç içe geçmiştir ki, bunu en büyük “proje kitabı”na da dahil etmekten kaçınmaz. Yazılarını oğlunun eleştirileri doğrultusunda yazacağını ve Karaca'nın topladığı malzemelerin, makine parçalarının, molozların, her şeyin felsefesini yapabileceklerini belirtir. Malzeme, eşya, makine parçaları, moloz yığınları Burak'ın yazısının kendisidir. Kompoze edilen, derlenen, dizilen, bir araya gelen, tertip edilen gereçler birlikte çalışarak metnin kompozisyonunu kurarlar.<sup>32</sup> Burak mektuplarında metnin önemli mekânlarından Bağdat Caddesi'nin elindeki haritasını kullanmayı düşündüğünü belirtir. Öyleyse Sevim Burak'ın “Ford Mach I”i tüm bu saydığımız isimlerin, çeşitli metinlerin, metne sızmış başka metinlerin çoklu bir mecrası hâline gelmiştir. “Yazmak kişisel olmayan bir başlangıç yoluyla, -bu gerçekçi romanın iğdiş edici ‘nesnelciliğiyle’ hiçbir zaman özdeş olmayan bir şeydir- ‘Ben’de değil de yalnızca dilin işlevlerinin ‘gerçekleştiği’ yerde gösterileni

---

<sup>32</sup> “Kompozisyon” sözcüğünün kökeni “compose”; bestelemek, oluşturmak, bir araya getirmek, yaratmak, yazmak, terkip etmek vb. pek çok faaliyeti karşılamaktadır. Türkçede kompozisyon yazmak, kompoze etmek gibi kullanımlarda gördüğümüz sözcüğün “şeylerin heterojenliklerini koruyarak bir araya gelmesi” anlamından başlayarak “kompost” fikrine kadar götürülen çalışması için bkz. Bruno Latour (2010), “An Attempt at a ‘Compositionist Manifesto’”.

aramaktır.” (Barthes, 2007, s.56) Kişisel olmayan ya da bir kişiye ait olmayan bir yerden başlayan, metni kolektif üretimin bir parçası hâline getiren *Ford Mach I* in birden çok yazarı olduğunu iddia edemez miyiz? Bu durumda mevcut kitaba eklenecek yazar isimlerini nasıl sınırlandırmak gerekir? Metne dahil edilen, metinde görünürleşen yahut görünmeyen tüm yazarları ve metin parçalarını ortak bir ağın çok türlü parçaları olarak kabul edebilir miyiz?

Akşamları -bu son günlerde oluyor iyi iş çıkaramadığım, boşa giden saatler olunca aklıma hep Ford Mach I bitince, nasıl herkesi şaşırtabileceğimi, içindeki haritaya (Suadiye'nin sokaklarını gösteren Mach I'in girip çıktığı gezdiği yerlerin adlarını v.b.) varıncaya kadar (O'nu<sup>33</sup> haritayı tam orta iki sayfayı kaplayacak şekilde-bir bütün yol haritası olarak koyduracağım-Bir kocaman hayat ağacı var-Onu da ağacı şamdan şeklinde-dallarını yukarıya doğru koydurup-yaprakları göz şeklinde, el şeklinde-kirpik şeklinde-su damlası şeklinde-kadeh şeklinde-üçgen şeklinde-ev şeklinde-çiçek yüzlü, dört ayaklı kuş şeklinde- (Benim arzularımın ve sembollerimin somut biçiminde) çizdim-onu da tam iki sayfa kendi özel yazı biçimim şeklinde-Bu romanın bazı yerlerindeki meselelerin harfleri olarak sembollerinin anahtarları olarak onu da koyduracağım-Tam bir deli çalışmasını andıracak şekilde olacak-Buradakiler homurdanıyorlar "ne biçim edebiyat?" diye ama işte, ben onlara kabul ettirinceye kadar çalışacağım-Toplumsal öykülere, başı sonu ortası olan ezber gibi okunacak -ya da ille de Türkiye'nin bir gerçeğini ortaya çıkartacak-idealist-öyküler geçerli- Ben böylesini yazamam.. (Burak, 1990, ss. 257-258)

Mektubundan da görüldüğü gibi Sevim Burak kitabına koyacağı haritayı da, “hayat ağacı” olarak adlandırdığı resmi de tasarlamış, çizmiş, metnin tamamlanmasını bekliyor. “Tam bir deli çalışmasını andıracak şekilde” olmasının birden çok sebebi olabilir. Dönemde kabul görmeyeceğinin farkındalığıyla, etrafındakilerin bunun nasıl bir edebiyat olduğunu sorguladıklarını çünkü alışılmış, ezberlenmiş anlatıların dışında yazdığını biliyor. Romanın bazı yerlerindeki meselelere, sembollere anahtar olabilecek işaretleri de yine romanda bulunduracağını ifade ediyor. Aynı zamanda Burak çizdiği resmi, kendine has yazısını *Ford Mach I* için kendi arzularının somutlaşmış hâli olarak planlıyor. Okuduğumuz romanda ise Burak'ın planları

---

<sup>33</sup> Bu cümleyi açan parantez mektupların alıntılındığı kitapta kapatılmamıştır; bu bir tashih sorunu mu yoksa mektuplarda Burak kendisi heyecanla yazarken parantezi kapatmamış mıdır, belirsiz.

Güngörmüş tarafından dikkatle takip ediliyor. Yine de bu planlar Güngörmüş'ün elinden çıkmış hâlde okurla ilişkiye giriyor, okura konuşuyor. Okur *Ford Mach I'*i okurken kimle konuşuyor?

Balzac öyküsü "Sarrasine"de, kadın kılığına girmiş bir hadım şarkıcıyla ilgili şu tümceyi yazar: " *O kendi olağan korkuları, usdışı kaprisleri, içgüdüsel endişeleri, düşüncesiz cüretkarlığı, yaygaracı ve enfes duyarlılığıyla bir kadının kendisiydi.*" Bunları kim söylemektedir? Kadın kılığında gizlenmiş hadım şarkıcıyı tanımayı tercih etmeyen öykünün kahramanı mı? Kişisel deneyimleri ona bir kadın felsefesi sağlayan Balzac mı? Dişilik hakkında belirli "yazınsal" düşünceler ortaya koyan yazar Balzac mı? Yoksa romantik bir ruhbilim midir? (Barthes, 2007, s. 55).

Roland Barthes'ın "Sarrasine" okumasında "böyle konuşan" öznenin kim olduğunu bilmek, işaret etmek, tayin etmek mümkün değildir. Konuşan kişi hikâyenin kahramanı mıdır, Balzac'ın kendisi mi, tecrübelerinden devşirdikleri mi, yoksa "evrensel bir irfan", "romantik psikoloji" mi? Bunu bilmenin imkânsız olduğunu düşünen Barthes için yazı tüm bu konuşan kim soruların iptal ve imha edildiği, köksüz, kökensiz bir anlatının bu imha faaliyetinden türediği anda ortaya çıkmaktadır. "Öznenin sıvıştığı" bu alan öylesine birleşik, dolambaçlı, iç içe geçmiş yollardan müteşekkildir ki bu alanda "yazar" dediğimiz beden başta olmak üzere bütün kimlikler yok olmaktadır. Barthes'ın "yazarı öldürdüğü" bu anda ve alanda, ölen yazarın yerine biri ortaya çıkmakta mıdır ve çıkıyorsa kimdir bu yazar-olmayan ancak konuşan?

Yazar ortadan kalktığında yahut eleştiri yazarı ortadan kaldırdığında, metnin anlamını deşifre etmek, metnin şifrelerini, gizemlerini çözmek eylemi gereksizleşir. "Metinden Yazar'a pay vermek; bu metne bir sınır dayatmak, onu sonul bir gösterilenle donatmak ve yazıyı kapatmaktır." (s. 59) Bir metnin yazarını işaret etmek, ona yazar "atamak" Barthes'a göre metni hapsetmek, nihai ve tek bir kavrama mahkum bırakmaktır. Eleştirmenin kendi iktidar alanını yazarın (yazarlık kurumunun) saltanatı ile birlikte yaratmasının tesadüf olmadığını gösteren Barthes

için yazara değil yapıya, metnin yapısına bakmak, onu tahlil etmek gerekmektedir. Takip edilebilen yapı, metnin yapısı, örgünün sökülüp yeniden örülebilmesi gibi, yeniden örülebilmektedir ancak bu işlem bir tabana, temele dayanarak gerçekleştirilemez. Anlamı silmek için anlam üreten yazı. Barthes; yazıyı-edebiyatı, metne-dünyaya herhangi bir sır atfetmeyerek, dolayısıyla yazı-edebiyat ortada deşifre edilecek sırlar da bırakmadığından metni/dünyayı teolojiden, Tanrı'dan, kurallardan kurtardığı devrimci bir etkinlik olarak okur, devrimci etkinlik ancak böylece, anlam sistematik olarak dışarıda bırakıldığında üretilebilmektedir.

Bu yüzden soru tekrar tekrar kendini sorduruyor: *Ford Mach I*'in yazarı kimdir? Bir metnin yazarı kimdir? Kendini yazar değil “yüksek ücret ödeyerek” kendisini “izlemeye gelen seyirciler karşısında ölüm numarası yaptığı sanılan bir cambaz” gibi gören; canıyla oynayan cambazların işi ile kendi yazma faaliyetini bir gören, yazmak ile yaşamak arasındaki geçişliliği tanıyan bu yazar kimdir? (Burak, 2018, s. 229) Michel Foucault'ya (2006) göre yazarın yok olduğunu boş bir önerme olarak tekrarlamaktan kaçınılmalıdır (s. 232). Yapılması gereken, yazarın yok olmasıyla açılan uzamı belirlemek, boşluktan doğan işlevleri ve yerleri tespit etmek, “kollamak”tır.<sup>34</sup> Dolayısıyla soru, yazarın “ölümü” ile açılan boşluğu tespit etmeye çalışırken yazarın çoğul süreçlerin bir parçası olduğunu, birden fazla olduğunu, tekil olmadığını, yazarın hem kendi metninin hem -bu tez de dahil olmak üzere- onun hakkında yazılanlar ağının bir parçası olduğunu teslim etmeye çalışan bir sorudur.

Roland Barthes daha sonra *S/Z* (1970) kitabında bu novelanın geniş çaplı bir çözümlemesini yapar; çok sayıda göstergeler dokusundan oluşan metnin anlamını yazarın niyetinin veya bağlamının belirlemediğini, anlam çoğulluğunun metinsellik dokusunda, gösterilenin (amaçlanan anlamın) değil, gösterenler arası “oyun”ların (yani yazının [l'écriture]) aktif olarak yorumlanmasıyla olanaklı olduğunu ortaya koyar. Yine bu kitapta Barthes'ın yaptığı ayrıma göre, “okunabilir metin”ler [texte lisible], okurun kendi anlamını üretmesini gerektirmeyen, onu pasifleştiren, tüketmelik hazır

<sup>34</sup> Yazarlığı modern öncesi figürlerinden başlatarak tarihselleştiren, yazarlık telakkilerini tartışan detaylı bir çalışma için bkz. Fatih Altuğ (2012), “Yazarlık Figürleri”.

anamlardan oluşan, statükoya uyan, genellikle geleneksel metinlerken, “yazılabilir metin”ler [texte scriptible] okurun özne konumunu sorgulayan, onu aktif olarak çok sayıda kültürel ve ideolojik “kod”un yorumuna sevk eden, ona metni tekrar yazdıran, onu tüketiciden üreticiye çeviren metinlerdir.<sup>35</sup>

Roland Barthes “Sarrasine”i S/Z’de tekrar çözümlediğinde, yukarıdaki alıntıda da görüldüğü üzere metnin anlamını yazarın belirle(ye)mediğini, yazarın niyetinden ve bağlamdan ziyade anlam çoğulluğunun ancak yazının bizatihi kendisinde ifşa edilebileceğini gösterir. Anlamı çoğullaştıran, anlamı silmek üzere anlamı çoğaltan, öznelik pozisyonlarını sorgulamaya açan, okuru metni yorumlamaya çağıran metinleri “yazılabilir metin”; okuru edilgenleştirerek ondan metne dair şahsi anlamlar türetmesini beklemeyen, geleneksel metinleri de “okunabilir metin” olarak sınıflandıran Barthes’in bu ayrımı uyarınca *Ford Mach I* tartışmasız “yazılabilir metin”dir. *Ford Mach I*’in okurları ile metnin kendisi arasında kurulabilecek o potansiyel biricik ilişkiyi düşündüğümüzde; her bir okurda ortaya çıkacak çoklu anlamlar, bizi bu metnin yapısını araştırmaya, metinselliğin çözümlemesine götürmektedir.

Yazarın, yazarların çoğullandığı bir koşulda dilin bilebileceği, ortadaki tek şey nesnedir. Nesnenin varlığı kendisini tanımlayan söz edimine bağlı, o söz ediminin dışındaysa boştur. “Bu anlamda yazar, kitabı yazan Özne değildir: kitap, karşılaşmaların etkileri içerisinde ve onlar tarafından yazılır: *‘Dünyadaki bir şey bizi düşünmeye zorlar. Bu şey tanımanın nesnesi değildir fakat asli bir karşılaşmadır.’*” (Gilles Deleuze, aktaran Balanuye, 2016, s. 302) Öyleyse birden çok yazarın karşılaşmaları, etkiye açılmaları ile, karşılaşmaların etkisi içinde ve karşılaşmalar tarafından yazılan *Ford Mach I*’in yazarlarının kim olduğu sorusunu bir kenara bırakarak metnin bir ağ olarak düşünülebileceği iddiasıyla, metinsel bir ağ (olarak)

---

<sup>35</sup> <https://oggito.com/icerikler/yazarin-olumu/8913>

yazmanın/metni bir ağ gibi örmenin koşullarını araştırabiliriz. Çünkü “[s]istem kavramından daha esnek, yapı kavramından daha tarihsel, karmaşıklık kavramından daha ampirik olan ağ, bu karışık hikayelerin kılavuz ipidir.” (Latour, 2008, s. 9)

## 2.2 Metinsel bir ağ olarak yazmak, metinsel ağı yazmak

*Ford Mach I* in Erenköylü ihtiyar kadın karakter anlatıcısı, dededen kalma yazıcılık mesleğini, levhalarla dolu evini ve eskiden beri levha yazdığını şu sözlerle ifade eder.

Öteden beri levha yazarım - Bu bizim ailede dededen kalma bir meslektir - Evin içi sandık sandık levha doludur (çamaşır sepetlerine kadar) Onun için bu yazdığım levha yazdıklarımın ne başı ne sonu olacak - Çünkü ben, 30 yıldan beri yazdıklarımı bitiremem - Ben her seferinde bitirene kadar her şey değişmiş olur - (yazdığım her şey ne ise) (Burak, 2014, s. 36).

Kadın otuz yıldır yazdıklarını bitiremeyen bir levha yazıcısıdır. Yazdıklarının başı sonu da yoktur çünkü o yazmaya başladığı anda zaman geçmeye, şeyler değişmeye devam etmektedir. Bitirene kadar her şey değişmiştir, değişim yeniden yazmayı, yazılanla birlikte değişmeyi gerektirir. Değişimin kaydını tutmak ancak bitirmemekle mümkündür. Erenköylü kadının ifadesi ile *Ford Mach I* in bitmeyişi arasındaki bağ açık: Metin yazılmaya başlandığında bir zaman kapsülünün içine girilmediyse şayet, zamanı durdurmak dondurmak mümkün değilse, başlanan yerde değildir artık yazar(lar) ve metin(ler). Dolayısıyla bitmeyen yazısına dönüşür yazı. *Ford Mach I* in tamamlanmamışlığında değişim başat roledir. Çoklu yazarların geçirdiği süreçlere ek olarak metinler de çoklu değişim süreçlerinin parçası olmaya devam eder.

Metni bitmemiş, tamamlanmamış, kapanmamış özellikleriyle ele alma fikrinin köklerini Julia Kristeva ve Roland Barthes gibi düşünürlerde bulmak mümkündür.

Kristeva ve Barthes, dil ve metin üzerinden sabit anlama karşı çıkmış, diğer bir ifadeyle Tanrı-yazar'a (metin ve okuyucu arasındaki anlam akışını kontrol eden öncü yazara) karşı türlü metinlerin birbirleriyle iç içe geçtiği çoğul nitelikte bir metin düşüncesini ileri sürmüşlerdir. Herhangi bir metnin çok boyutlu bir alıntılar ağı olarak inşa edildiğini vurgulayarak durağan bir metin anlayışından ziyade sürekli kendi tekillikleriyle yeniden üretilen bir metin anlayışını savunmuşlardır. Bu anlayış içinde metne ilişkin yorumların sürekli çoğalmasının olumlanmaya çalışılmış; hiçbir yorumun en son ve doğru yorum olmadığı savı ön plana çıkmıştır. (Demirtaş, 2015, s. 67)

Bu anlayışa göre metinleri sabit, tekil, değişmez bir okumaya tabi tutmak metindeki mümkün anlamları kapatan, metni indirgeyen bir okuma sunmaktadır. Pek çok farklı metnin birbirine örüldüğü, birbirinin içine sızdığı, birbirine karıştığı, “orijinallik” fikrinden uzak bir yaklaşımdır bu.<sup>36</sup> Bir metni başlangıç noktası kabul etmeyen, metni “çok boyutlu bir alıntılar ağı” olarak ele alan postyapısalcı yaklaşımın metne, önceden görünmezleştirilen akışkanlığını, değişim potansiyelini kazandırdığını söyleyebiliriz.

Julia Kristeva'ya göre “[b]ir metin, diğer metinlerden bir takım sözcelerin alındığı metinlerin bir yer değiştirmesi ve dönüşümüdür, verili bir metnin uzamındaki bir metinlerarasılıktır” (Kristeva, aktaran Demirtaş, 2015, s. 68). Böylece herhangi bir metin kendinden önceki metinlerle süregelen bir ilişkisellik içinde okunur ve metinler her zaman bir derleme faaliyetinin parçasıdır. Metin dediğimiz şey metinlerarasılık uyarınca bir yeniden-yazımın ögesi hâline gelir. Bu yeniden yazım bir tekrarın, olduğu gibi almanın ya da taklidin süreci değil, “yeni”yi ortaya çıkaran bir yazma işlemidir. Bitmemiş bir metin kime aittir sorusunu sormak, bu sorunun aslında tüm metinlerin bitmemiş olduğunu teslim etmektir. Klasik edebiyat teorisini belirleyen, yazardan metne doğru giden eğilim iken metinlerarasılık yeni okumaların

---

<sup>36</sup> “Metin demek, kumaş demektir; ama bu güne kadar bu kumaş, bir ürün, yapıp bitmiş bir kumaş olarak ele alınmış, arkasında, iyice gizlenmiş ya da hafifçe örtülmüş bir anlamın -gerçekliğin- bulunduğu düşünülmüştür. Fakat bugün kumaşın kendisine odaklanıyoruz, metnin kendini üretmesi, yaratması, harfleri sürekli olarak birbirlerinin arasına, içine karışması düşüncesi üzerinde duruyoruz...” (Barthes, 2007, s.140).

imkânını açar. Farklı metinler arasında ilişkiler kurarak, yazarı bir yaratıcı olarak değil bir tür “dolayımlayıcı” olarak kabul ederek farklı seslerin, farklı metinlerin birbirine örülmesi hâline gelir. İnsan nasıl ki çeşitli bakterilerle, suyla, pek çok canlılık formunun bir araya gelişiyle oluşuyor; yüksek teknolojinin, plastik cerrahinin müdahaleleriyle sürüyor, insanı yapan formlar insan olmayan bir dünyaya ait olduğu hâlde nihayetinde organizma “insan” olarak işaret ediliyorsa; metinler de kendilerini yapan çok çeşitli, heterojen parçalardan müteşekkil birer ağdır. Bu ağda parçalar birbiriyle ilişkilidir ancak bu parçalardan bütüne, bütünden de tek tek parçalara gidemeyiz çünkü metinsel ağ organik olmayan bir ağdır. Burada metni ağ olarak okumak yaklaşımı Gilles Deleuze ve Félix Guattari’nin Antonin Artaud’dan mülhem “organsız beden” (*corps sans organes*) kavramsallaştırmasını hatırlatır gibidir: “Bir organsız beden hiçbir zaman bir kimseye ait değildir. Organlar kendilerini organsız beden üzerine, organizmanın formundan bağımsız olarak yayarlar.” (Deleuze ve Guattari, aktaran Say, 2017, s. 144) Organizma bedeni tutsak eden bir hapishanedir, düşmanın ta kendisidir. Deleuze’ün organsız bedenle anlattığı şey aynı zamanda bir yüzeye karşılık gelmektedir. Bu yüzey olayların ve anlamın gerçekleştiği, derinliği olmayan, sadece olayın üzerinde vuku bulduğu bir zemin olarak düşünülebilir. Deleuze ve Guattari için organsız beden hiç eklemememiş ya da eklem yerleri belli, parçalanmış, yersiz yurtsuzlaşmış, yeniden yapılabilir, inşa edilebilir bir bedendir. Organik değil organsızdır. Organizmanın yerini almıştır. Bu bağlamda metin de organsız beden gibi hiç kimseye, herhangi “bir” kimseye ait olmayan, otonom, yazarsız yahut çok-yazarlı bir metin, metnin bedeni de anlamların ağından müteşekkil, parçalı, yeniden inşa edilebilir bir yüzeydir/bedendir.

Bu noktada *Ford Mach P*’i metinlerarası bir metin, bir metinsel ağ olarak okumaya başladığımızda, metnin imkânları da belirginleşmeye başlar. Böyle bir

okumada; içinde bir semt haritası, bir ev ödevi, Burak'ın "Palyaço Ruşen" öyküsünün baş karakteri Ruşen, oğlunun mektubu, trafik işaretleri ve pek çok farklı metin parçasının bulunduğu bir metinler ağının potansiyelleri ile karşı karşıya kalırız. Metin artık yalnızca sözcüklerden ibaret, yazarının zihninin/yaşadıklarının izdüşümü olmaktan çıkmıştır; bir kırkyama gibi dikiş yerlerini belli eden, perdelere teyellenmiş sözcüklerden her seferinde yeniden yazılan bir montaj faaliyetinin ürünü, bir çocukluk alanı hâline gelmiştir. Metin, başka metinlere olduğu gibi kendi içinde de birbirine göndermelerle (self-referential) örülü bir ağ gibi tasarlanmıştır. Giriş bölümünde *Ford Mach T*'in mümkün bir özetinin bulunduğu kısımda gördüğümüz üzere görselleştirme, kendi metnine gönderme ve tekrar/yeniden yazmak, bu metinsel ağın önemli özellikleri arasındadır; hatta birer özellik olmanın ötesinde bu işlemler ağı ören, yapan, kuran başlıca jestlerdir.

### 2.2.1 Metinsel ağ: görselleştirme

"Belli ki, ben yazılarıma dalıp gitmişim ve her zaman olduğu gibi başladığım cümleyi unutmuşum ve onu bulmak için yeniden uğraşıyorum - Gene bu da uzun süren bir hayal işi - Bu yüzden yazılarımı unutmamak için cümlemin her harfini ayrı bir çiçek şeklinde yaparım -" (Burak, 2014, s. 36). Burada bahsi geçen "çiçek şekli" metnin 126. ve 127. Sayfasında karşılaştığımız görseldeki çiçeklere göndermedir. Aynı zamanda 126 ve 127. sayfalardaki görsel Erenköylü ihtiyar kadının anlatıcı olduğu bölümde bir başka pasajda daha karşımıza çıkmaktadır: "Halkın köprüünün hakikat olduğuna inanması için gökyüzüne çizilen kaş şeklinde yuvarlak bir çizgi değil bir jet izi belki o da değil - Çelik - üstünde asılı çelik torbalar iki çelik ağ torba içinde iki adam modeli görünüyormuş - Bunlar da mandalla tutturulmuş -" (s. 43).

*Ford Mach I*'i metinsel ağ olarak ören önemli işlemlerden biri metnin hem sözcüklerle resim yapması, hem de sözcüklerin hatta harflerin çağrıştırdığı görselliği resim aracılığıyla metinde var etmesidir. “Cümlelerin her harfini çiçek şeklinde yapma”yı söyleyen anlatıcı, metinde bunu çiçek şeklinde “yaparak”, bir görselin malzemesi hâline getirmeyi de dener. “SEN DE ONLARA - Çiçek yüzlü dört ayaklı kuş şeklinde - Badem biçiminde göz şeklinde - Ağaç şeklinde - Kadeh şeklinde - Çıngırak şeklinde - Kalp şeklinde - Piramit şeklinde - Su damlası ya da göz yaşı şeklinde - Karaca kirpiği şeklinde - Ev şeklinde - (UNUTMA)” (s. 125). Burada “söylenen” “çiçek yüzlü dört ayaklı kuş”, “badem biçiminde göz”, “ağaç”, “kadeh”, “çıngırak”, kalp”, “piramit”, “su damlası ya da göz yaşı”, “karaca kirpiği” ve “ev” bir sonraki sayfada çizilmiş bir hâlde okurunu bekler. Bir arada tahayyül etmesi zor olabilecek nesnelere, varlıklar, canlılar bu anlatıyla birlikte hem sözcükler hem de resimle inşa edilmeye çalışılır. Buradaki insan dışı canlılar ve varlıklar kısa süreliğine de olsa birer anlatıcı özelliği kazanırlar:

Bıktım dedi Mach I'den - sonra arabadan nefret ettim - dedi çıngırak -  
Yaprak şeklinde el uzandı -  
O el önüne telden bir köprü verdi ve o el köprüyü önüne açtı - iki ucundan  
teli tutup çamaşır ipi gibi iki ucundan mandallarla Ortaköy ve Beylerbeyi'ne  
bağladı - (s. 125).

Çıngırak konuşur, “yaprak şeklinde el” eyler.

Badem şeklinde göz üstüne arabaları koydu - insanları koymadı - Karaca  
kirpiği Ford Mach I yazdı - öbür arabaların üstüne de dört ayaklı çiçek yüzlü  
kuş şeklinde çiçek vb. vb. yazdı - ‘Tanrı beni korusun’ dedi ve çıngırak  
koyup bağladı Kayış bağladı jiklet çiğneyerek caddedeki bir ahabına selam  
verdi Bana ağzımı aç dedi Ben ağzımı açtım bana o köprüyü yedirdi ve gene  
su damlası o arabaları ve bana ağzımı aç dedi gene bana Mach I'i yedirdi - (s.  
125).

Bu sefer “badem şeklinde göz” eyler, eylemleri görselleştirir, görselleştirdiklerini sıralar, dizer, hikâyeleştirir. Anlatıcılar iç içe geçmiş, birbirine karışmış hâldedir.

Kolaycı bir anlatıcı tespiti mümkün görünmemektedir. Mümkün olan, anlatıcıların

karmaşıklılaşmasıyla birlikte insan olmayanların varlığının güçlenmesi, insanların görselliğe dahil edilmemesidir. “İnsanları koyma[mıştır]” çünkü anlatıcı.

Yaprak şeklinde bir el uzandı  
o el sana bir anahtar tomarı verdi bir araba getirdi  
ve o el onu önüne açtı - ve yüzü ve arkası yazılıydı (s. 125).

Tam bu noktada sözcüklerin, cümlelerin kurduğu sayfaların arasına yazısız bir resim yerleştirilmiştir. Anlatılanları böylelikle görselleştirme işleminin ardından bölüm şöyle kapanır:

ve o el o anahtarla senin önüne - telden bir tane çamaşır ipi - uzandı ve işte o el sana bir köprü verdi ve o el köprüyü önüne açtı - sonra iki ucundan tutup Beylerbeyi ve Ortaköy’e mandalladı ve üstüne çamaşır, o el yerine arabaları koydu - o arabaların üstünde Ford Mach I Challenger vb. düşmanların adları yazıyordu ve o el köprüyü mandallarından çıkardı ve köprüyü katladı ve bana ağzımı aç dedi - ağzımı açtım ve bana o köprüyü yedirdi - (s. 128).

Sevim Burak’ın resimle güçlü bir ilişkisi, bağı olduğu bilinmektedir. Bu bağın çeşitli veçheleri; Burak’ın ikinci eşi Ömer Uluç’un ressam oluşu, yakın arkadaşı sanatçı Sarkis’in işlerine duyduğu hayranlık ya da mektuplarında çağdaş resim sanatı ile ilgili yazdıklarıyla örneklendirilebilir. Ancak daha önemlisi onun sözcükler ve resim arasında kurduğu ilişkinin hayatiliği; yazmanın bir tür görselleştirme faaliyetinden - daha yazım aşamasında başlayacak kadar- ayrılamaz olduğunu düşünmesi, ifade etmesi, eylemesidir. Sevim Burak deyince ilk sayılan birkaç özelliğinden biri, yazdıklarını perdelere iğnelerle tutturması, teyellemesi, sonra onları indirip yan yana getirmesi, tekrar teyelleyip yeniden yan yana getirmesi, “anlam” a ulaşmaya, ritmini buluncaya kadar bu işlemleri defalarca sürdürmesidir. Bu çalışma metodu yazdıklarını da perdede gördüğü kelimeler gibi görselleştirmek istemesiyle birlikte düşünülebilir. Yalnızca *Ford Mach I*’de değil “Afrika Dansı”nda, *Everest My Lord*’da, “On Altıncı Vay”da ve diğer metinlerinde de çeşitli biçimlerde görselleştirmeler mevcuttur. Bunlarla bazen bir epikriz kâğıdı, röntgen sonucu; bazen

bir tehlike anında uygulanacaklar broşürü bazense yine resimler, kuraldışı büyük küçük harfler, merdiven şeklinde yazıyı sese ve görselliğe açmalar şeklinde karşılaşılır. Onun metinlerinde “kahramanların sözleri söz değil, şekillere benzer” (Burak, 2004).

1982 tarihli bir mektubunda kendisi ile Sarkis arasındaki sanatsal yakınlığı anlatıp “kavramsal sanat” konusundaki düşüncelerini aktarır. Burak’a göre Sarkis’in yaptığı işlerin aynısını değilse bile yarısını, kendisi öykü ve roman olarak yapmaktadır.

Yani Everest My Lord'da göreceğin gibi- Resim yapıyorum-kelimelerin ve anlamın resmini yakalamaya çalışıyorum. Anlamı resim haline getiriyorum. Sarkis de yaptığı İŞ'LERİNDE (SARKİS SAN'AT-ESER-YERİNE "İŞ" DİYOR YAPITLARINA) FİKİRLERİ ayağa kaldırıyor, heykel haline getiriyor- Bin çeşit bayraklarla-eski hurda makinalarla canlı şeyler yürüyen konuşan fikri olan şeyler yapıyor- (Burak, 1990, ss.196-197).

Adını, üretimini bir başka yazar ve kitaplar ile değil de bir çağdaş sanatçı ve onun “iş”leri ile anan bir yazarla karşı karşıyayız. Burak kendisi için en önemli, en büyük yazarlardan gördüğü Franz Kafka için şöyle der bir başka mektubunda: “Benim hocam, tanrım Kafka’dır, bilirsin, o’nu hiçbir zaman aşamıyacağım için böyle kötümser yazıyorum ama, bu da büyük bir güç bana Kafka’dan gelen.. Sevgiler Kafkalarla.....” (1990, s. 107) Kafka’yı aşamamak, Samuel Beckett gibi, Dostoyevski gibi yazamamak, bir daha hiç yazamamak korkusu Burak’a musallat olsa da o üretmeye devam eder ve kendi kavramsal sanat anlayışını Sarkis’inki ile yakınsatır. Bu anlayışa göre Burak kavramsal sanatını kendi fikrine dayalı olarak kurmuştur. “Ve yazı san'atından resimler, heykeller çıkarmaya, soyuttan somutlaşmaya” çalışmaktadır. (s. 198) Bu çabasını neredeyse tüm metinlerinde(n) görürüz. Anlattıklarını somutlamaya çalışırken yararlandığı sözcük dışında pek çok metin vardır; resimler, harflerin kullanımları, imdat bültenleri, çerçeveler, şemsiyeler vs. “Bu anlamda görsellikten sözcük vurgularına, içsel alan değiştirmelerinden bilinç

oyunlarına kadar bir metni dinamik kılacak hemen hemen her malzemeyi kullanmıştır. Öykülerindeki iç dinamizm sayesinde öykü anlayışı yeni, tarzı orijinal olabilmıştır.” (Lekesiz, 2000, s. 67) Öykülerindeki iç dinamizmi sağlayan görselleştirme işlemleri, bir diğer metinsel ağ faaliyeti ile paralel işlemektedir: Kendi metinlerine ve metnin kendi içinde göndermeler.

### 2.2.2 Metinsel ağ: kendi metinlerine gönderme

Sevim Burak’ın bir gün ansızın geliveren ilhamdan arı, dışsal bir müdahaleden azade, “kendi kendine gelen” ilk cümlesi yazısının sıfır noktası, başlangıcı, çıkışıdır. “İlk tümce, kendi kendine gelir. Her zaman, her yöne çekilen bir anlam taşır. “Demir kapıdan girdiler.” Yazmaya oradan başlarım, bir daha da unutmam, nasıl başladığımı, çünkü, bütün çabam, sonuna kadar devirmemektir o tümceyi. İlk tümce, hikâyemin alınyazısıdır.” (Burak, 2004a) İlk cümle, yazmaya oradan başladığı ve yazı süresince hep aklında tuttuğu cümledir. Hikâyesinin “alınyazısı”, devirmemek için sürekli çabaladığı ilk cümleden tüm metinlerine sızmış tek bir metni okur gibiyiz Burak’ı okurken. Neredeyse tüm metinleri birbirlerine ve bu metinler de kendi içlerinde kendi kendilerine göndermelerle örülüdür, yüklüdür.

Biliyoruz ki şimdi metin, “Tanrıbilimsel” tekil bir anlamdan (Tanrı Yazar’ın “iletisi”) çıkmış (ifşa edilmiş/salıverilmiş) sözcükler dizisinden oluşmaz, fakat karışmış ve çatışan hiçbir özgün olmayan bir yazılar çeşitliliğinin çok boyutlu bir uzamıdır. Metin, kültürün binlerce kaynağının sonucu olan bir alıntılar örüntüsüdür. (Barthes, 2007, s. 58)

Roland Barthes için metin; yazarının mesajı, iletisi, bildirisi hâlindeki tekil bir anlamdan kurtularak birbirine karışmış, birbiriyle çatışan, hiçbir özgün dolayısıyla orijinal olmayan çok çeşitli yazıların, “yazılar çeşitliliğinin çok boyutlu bir uzamıdır”. Çünkü artık metin azat edilmiş, yazarından özgürleşmiş, otonomisini sağlamıştır. Metinde aynı zamanda herhangi bir orijinallik iddiası barınmaz çünkü

metin daha baştan metinler-arasıdır; öteki metinlerle ilişkili, kendinden öncekiler ve sonrakilerin birikiminin aralığındadır. Metnin bu metinlerarası hâli onu bir alıntılar örüntüsü, metinsel bir ağ olarak okumamızı mümkün kılar.

Yapıtı yazmakta olan açığa alınmıştır, yazmış olan kovulmuştur. Kovulmuş olan kişi bunu bilmez üstelik. Bu bilmezlik onu korur, direşmesine izin vererek onu oyalar. Yazar yapıtın bitmiş olup olmadığını asla bilmez. Bir kitapta bitirdiği şeye bir başkasında yeniden başlar ya da yok eder onu. (Blanchot, 1993, s. 17)

Metni Roland Barthes'ın "çok boyutlu uzam"ına yerleştirdiğimizde, metin ile uzam arasındaki ilişkiyle Maurice Blanchot'nun *Yazınsal Uzam*'ını hatırlarız. Blanchot'ya göre yapıtı yazan kovulmuştur, kovulduğunu bilmeden. Yapıtın bittiğini hiç bilemeyen yazar, bir metinde bitirdim sandığına öteki metinde yeniden başlar, belki de denilebilir ki yazan hep aynı metni yazar. Bu bakımdan *Ford Mach I* Burak tarafından ifade edilen "makineselliği", öteki metinleri doğurtan kaynak olması bakımından hem kendi içinde hem de diğer metinlerle çoklu ve çeşitli gönderme ilişkileriyle kuruludur. Giriş bölümünde Sevim Burak'ın diğer metinlerinin, *Ford Mach I* ile ilişkilerini de göstermeye çalışarak okunduğu kısımlarda da ifade edilmişti: Burada söz konusu olan yalnızca, Burak'ın ortak izlekler etrafında metinlerini kurması gibi bir göndermeler ağı değildir. Ortak izleklerin etrafında ortaklaşan, birbirinin aynı ya da birbirini hatırlatan metin karakterleri ve mekânlar mevcuttur.

"Sedef Kakmalı Ev" ile *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* arasında ortaklaşan karakterler salınır. İlki Burak'ın kendi içinde kulaç atmanın yöntemlerini bulduğunu düşünerek sahiplendiği ilk dönem eserlerinden, diğeryse ölümünden hemen öncelerde tamamladığı, dolayısıyla da aralarında yaklaşık on beş sene bulunan iki metindir. "Ah Ya Rab Yehova" metninden oyunlaştırdığı *Sahibinin Sesi* de Burak'ın eserlerinin birbirine göndermelerle kurulu olduğunun örneklerindedir. Bu iki metin

arasında edebi türsel bir değişim görülürken anlatı benzer izleklerin ve karakterlerin etrafında kurulmuştur. *Ford Mach I*’de ise en başta metnin karakterlerinden Palyaço Ruşen, Burak’ın başlı başına bir öyküsüdür aynı zamanda. Dolayısıyla burada göndermenin dahi ötesinde, iç içe geçmiş, birbiriyle ilişkisi tartışmasız iki metin karşımızdadır. Bir öyküye adını veren ve öykünün baş karakteri Palyaço Ruşen, bir diğer metnin de kişisidir. Diğer yandan *Ford Mach I* metninin içinde kendine göndermelerden müteşekkil, bu göndermelerin de tekrarlanarak yazıldığı bölümler mevcuttur. Bunların Burak tarafından belli sayıda tekrarlar hâlinde yazılmasının planlandığı ama buna Burak’ın ömrünün vefa etmediği açıktır.

Fatih Altuğ’un, kaptanı, çalıştırmanı olmaksızın ansızın kaçıreren bir vapuru anlatan Leyla Erbil’in “Vapur” öyküsü için ifade ettikleri, *Ford Mach I* ile de birlikte düşünölmeye uygundur:

"Vapur"un gövdesi, Erbil'in öz dokusu ile başka metinlerden alınan dokuların birbirine eklenmesi ile meydana gelmiştir. Ancak burada oluşan gövde, sıkı sıkıya örölmüş, organik birliğe sahip, parça ve bütünü mutlak bir uyum içerisinde olduğu bir yapı, başka bir deyişle organizma değildir. Tüm öğelerin bir bütünü içinde sentezlenerek eridiği katı bir yapıdan çok, bunların hiyerarşik bir modele başvurmadan, mutlak bir düzenin içinde erimedenden birbiriyle temas ettiği, birbirine geçtiği bir terkiptir. "Vapur" bir yandan başka metinlerin birbiriyle temas ettiği bir bağlantı noktasıdır, başka metinlerden dokular yeni bir gövdede yeni bir işlevle donanırlar; diğer yandan bu metnin gövdesinden diğer metinlere pasajlar, geçitler açılır. (Altuğ, 2013, s. 208)

*Ford Mach I*’in “gövdesi” (de) dokuların birbirlerine eklendiği, eklenildiği bir terkip<sup>37</sup> gibi işler. Bu terkipte bambaşka metinler bir arada, yan yana bulunur ancak metinler birbiri içinde eriyen bir sentez değil, birbiriyle ilişkilerden örölmüş bir

---

<sup>37</sup> Altuğ’un (2013) “terkip”i açıklaması *Ford Mach I*’i metinsel bir ağ, ilerleyen bölümlerde göröleceği üzere bir tür “assemblage” gibi düşünen bu çalışma için oldukça işlevseldir: “[T]erkip kelimesi, modern Türkçede bir araya getirme, (döbilgisel anlamda) tamlama ve bileşim anlamlarına gelmekte, etimolojik olarak üst üste bindirme anlamını taşımakta ve binek, taşıt anlamlarına gelen merkep kelimesi ile aynı kökten gelmektedir.” (s. 206)

“terkip”, tümüyle metinsel bir ağıdır. Bu ağı örmenin bir diğer ve vazgeçilmez işlemi ise, tekrar ve yeniden yazmadır.

### 2.2.3 Metinsel ağı: tekrar / yeniden yazım

Metnin “-FORD MACH I’i tanıyor musunuz -” bölümündeki pasajla “FİNAL” kısmındaki bir pasajı yan yana okuduğumuzda, ikisinin birer tekrar-metin olduklarını, iki pasajın çeşitli farklarla birbirinin yeniden yazımı olduğunu, birbirini yankıladıklarını görürüz.

“O sürüyü terk etmişti	“O, sürüyü terk etmişti
Hepsinin yolunu kesiyor	Hepsinin yolunu kesiyor
LT’nin	LT’nin
GT’nin	GT’nin
LS’nin	LS’nin
İrili ufaklı araçların	İrili ufaklı araçların
caddede yürüyen	Caddede yürüyen
koşan	Koşan
tekerleklerin	Tekerleklerin
peşine takılıyor	Zıplayan
Geceleri Ankara Asfaltı’nda dolaşüyor	Kaçan
Tren yolunun arkasına saklanıyor	Ayağı olan her şeyin peşine
takılıyor	
Dikenli bir hayvan gibi	Geceleri Ankara Asfaltı’nda
dolaşıyor	
Tünel geçitlerinde nefes alıyor	Tren yolunun arkasına saklanıyor
Boyu iki insan boyunu aşılıyor” (Burak, 2014, s. 22)	Dikenli - pullu -
bir hayvan gibi”	
	Tünel geçitlerinde nefes alıyor

Boyu bir insan boyunu aşıyor”  
(s. 130)<sup>38</sup>

Bu iki bölüm Nilüfer Güngörmüş’ün belirttiği üzere “yazarın elinden çıkma iki başlık” ile Güngörmüş’e teslim edilmiştir. Buradan Burak’ın başlığını koyduğu bu bölümleri “tamamladığı” sonucunu çıkarmak mümkünse de, metinde nasıl konumlandırılacağı, kullanılacağı net değildir. - *FORD MACH I’i tanıyor musunuz* - adlı ilk bölümde Mach I’in virgüle, herhangi bir duraksamaya ihtiyaç duyulmaksızın sürüyü terk ettiği belirtilirken, Mach I’in önüne hiçbir engel takılmazken FİNAL bölümünde O sözcüğünün ardından bir virgül, bir duraksama, kesinti gelmektedir. Mach I düşmanlarından kaçarken, onların yolunu keserken, düşmanın önüne çıkarken iyice yalnızlaşmış, adının yanına başka hiçbir sözcüğün gelemeyeceği kadar tek’leşmiş ve bir virgül ile duraksamayı gerektirecek kadar da yorulmuş gibidir. İlk bölümde “caddede yürüyen koşan tekerleklerin peşine takılan” Mach I’in eylemleri küçük harflerle ve alt alta anlatılmışken FİNAL’de büyük harflerle başlayan kelimelerle diğerlerinin peşine takılmaktadır; büyük harfin yaygın kullanımı ile ikinci bölümde vurgu kuvvetlenmiştir. Bu kez, ikinci tekrarda peşine takıldıklarına “zıplayan, kaçan, ayağı olan her şey” eklenmiştir. Mach I FİNAL’de yalnızca “dikenli bir hayvan gibi” değildir, “Dikenli -pullu- bir hayvan gibidir” artık.

Bağdat Caddesi’ne dikine inen bütün sokaklarda Bağdat Caddesi’ne dikine inen bütün sokaklarda  
düşmanı bekliyor düşmanı bekliyor  
daracık incecik yollardan düşman önüne çıkıyor Daracık, incecik yollardan düşman önüne çıkıyor

---

<sup>38</sup> Bu çalışma boyunca temel kaynağım *Ford Mach I’in Yapı Kredi Yayınları’ndan çıkmış Nisan 2014 baskısıdır*. Metinden yapılan alıntılar rastgele seçilen bazı bölümleri, kitabın Kasım 2013’te çıkmış ilk baskısı ile de mukayese edilmiştir. Bu karşılaştırmada dilbilgisel yönden ve noktalama işaretlerinin kullanımı bakımından herhangi bir farklılığa rastlanmamıştır.

kırmızı bir duman gibi  
O isterse bir anda tek başına bir sürüyü parçalar yer  
İsterse onları azar azar kovar  
Kendi kendine düşündü  
Efsane gibi  
Bir kişi  
bir sürüyü yesin  
olduğunu hiç düşünmüyor  
caddenin kimin olduğunu hiç düşünmüyor  
Sürü halinde geziyor  
caddede saldırıp yiyor  
Ben diye kendi kendine konuştu  
Bense  
Bense açlıktan yerim  
kendine güldü  
Kötü bir düşüncesi varmış gibi kendi kendine güldü Ben...  
Ben  
Ben iki çocuğumu yedim  
Düşmanlar bunu anlamadı bile  
Oysa laf söylemek istiyordu Judo'ya" (s. 22)

Kırmızı bir duman gibi  
O isterse bir anda tek başına bir sürüyü parçalar yer  
İsterse onları azar azar kovar  
Kendi kendine düşündü  
"Tıpkı bir efsane gibi  
Bir kişi bir sürüyü yesin"  
Düşmanlarsa caddenin kimin  
Sürü halinde geziyor  
Caddede saldırıp birbirini yiyor  
Ben diye kendi kendine konuştu  
Ben  
Bense açlıktan yerim  
Kötü bir düşüncesi varmış gibi kendi kendine güldü Ben...  
Ben... İki çocuğumu yedim  
Düşmanlar bunu anlamadı bile  
Oysa laf söylemek istiyordu onlara (s. 131)

Mach I'ın düşmanı beklediği bu iki anlatının ilkinde küçük harflerle ve noktalama işaretsiz anlatılan "daracık incecik yolların" karşısında, FİNAL bölümünde büyük harfle başlayan "Daracık, incecik" yollar vardır. Burada "Daracık" sözcüğünden sonra yine bir duraksamayı karşılayan virgül kullanımı görülür. İkinci bölümde, ilkinde küçük harfle başlayan kesintili cümlelerin ilk harflerinin büyümesi, vurgunun artırılması dikkat çekicidir. - *FORD MACH I'i tanıyor musunuz* - bölümünde "efsane gibi bir kişi bir sürüyü yesin" sözcüklerinin satırlara dağılım formları FİNAL'de

değiştirilmiştir. İlk bölümde doğrudan aktarılan bir gözlemin sonucu olarak Mach I' in efsaneliğinden, gücünden, güçlülüğünden söz edilirken ikincisinde tırnak içinde verilen cümlelerle bir aktarım yapılmış, cümlenin başına “tıpkı” sözcüğü eklenmiş ve satırlar uzatarak başka bir ritim yakalanmıştır. FİNAL bölümü eklemelerine “düşmanların” dahil edildiğini, ilkinde Mach I' den söz edildiğini düşünebileceğimiz “caddenin kimin olduğunu hiç düşünmüyor” sözcüğünün “düşmanlara” ait olduğunu görmekteyiz. Bir yer değiştirmenin, iki bölüm arasında Mach I ile düşmanların(ın) neredeyse birbirine karıştığının, birbirinin yerine geçtiğinin açık ifadesi bu bölümde görülmektedir.

Ayağa kalktı  
Kahverengi miğferli alını  
Koyu kırmızı panjurlu sırtı  
sırtı  
sırtından başlayıp aşağıya kadar inen  
  
testere kuyruğuyla  
CANAVAR MACH I  
ADIMA İSTERSEN KIYMET VER  
KIYMET VER  
MACH I BENİ İFADE EDER  
EDER  
OTOMOBİL OLDUĞUMU (s. 23)

Ayağa kalktı  
Kahverengi miğferli alını  
Koyu kırmızı panjurlu  
sırtı  
sırtından başlayıp aşağıya  
kadar inen  
  
testere kuyruğuyla  
CANAVAR MACH I  
ADIMA İSTERSEN  
MACH I BENİ İFADE  
EDER  
OTOMOBİL  
OLDUĞUMU(s. 131)

Mach I' in FİNAL kısmında anlatılan hikâyesinde tüm satırlara büyük harfle başlanarak sesin ve vurgunun şiddeti artırılmaktadır. Burada her iki bölümde de Mach I' in doğrudan konuştuğu anlar tümüyle büyük harflerle, belki bir tür yüksek sesle, şiddetle, öfkeyle ifadesini bulsun diye yazılmıştır. “- FORD MACH I' i Tanıyorsunuz -” bölümü Mach I' in bir esir olduğunun, son gençliğini yaşayan bir

otomobil olduğunun anlatımıyla devam eder ve Mach I'in düşmanların arasından Bağdat Caddesi'nde yol alışını, geri dönüşünü, kendini gösterişini hikâyeleştirir. (ss. 23-25) Final bölümünde ise Mach I bu kez sürüyü terk edecektir. (s. 131) Pasajları yan yan okuduğumuzda aradaki farklar ve tekrarlar belirginleşir. Böylesi bir yeniden yazımın Mach I'in hareketine koşut ilerlediğini, metni kat eden Mach I'in hareketinin metnin bizatihi kendisinde bir yolculuk imkânı açtığını, metni kat etme ve bölümleri tekrar etme faaliyetine dönüştüğünü görmekteyiz. Mach I FİNAL'de ölümlülüğünü kabul edip yalnızlaşırken cümlelerin harfleri de itirafları koyultur, vurgular, büyütür.

Öldüğümü yalnız ben biliyorum - Çünkü zihnim çalışıyor - ve benle beraber öldüğünü bilen (ve zihni çalışan) Evim - Dükkânım - gül bahçem - Çam ağacım - El yazısı levhalarım - sokağım - Caddem - insanım - Tramvayım - Faytonum - yaygım - altımdan çekilip alındığını - Tıpkı evcilik oyunu - Yavaş yavaş altımızdaki toprağı çekiyormuşçasına - El değiştireniormuşçasına - Düşman kendi yaygısını yayarak - Kendi gökdelenini - (s. 30)

Öldüğümü yalnız ben biliyorum\* - çünkü zihnim çalışıyor - ve benimle beraber öldüğünü bilen ve zihni çalışan - evim - eşyalarım - dükkânım - Bahçedeki gülüm - çam ağacım - El yazısı levham - Faytonum - Tramvayım - sokağım - caddem\*\* - (Tıpkı evcilik oyunu oynar gibi) Yaygım altımdan çekilip alındı - yavaş yavaş altımızdaki toprağı çekiyormuşçasına - el değiştirerek düşmanın kendi yaygısını yayarak - kendi gökdelenini - kendi sokağını kendi caddesini kendi ağacını - kendi arabasını - kendi köprüsünü getirerek... koyduğunu gördük... (s. 31)

Yukarıdaki bölümler *Ford Mach I*'in ilk ve son bölümlerinden değil, aynı bölüm içinde, art arda gelen fragmanlardan alınmıştır. Bölümlerden ilkinde konuşan Erenköylü ihtiyar kadın; evinden, dükkânından, levhalarından, yaşadığı alanın dönüşümünden söz etmektedir; burada kadının ifadelerinden Erenköy'ünün büyük bir dönüşüm geçirdiğini, düşmanın yaşam alanlarına sızarak “kendi yaygısını” yaydığını, kendi gökdelenlerini, binalarını diktiğini, kadının çocukluğundan kalan yaşam alışkanlıklarının yıkılan binalarla birlikte değişmeye zorlandığını görürüz. İkinci tekrarda ise kadının açıklama cümlesi olan “çünkü zihnim çalışıyor”, ilk

bölüme kıyasla küçük harfle başlamaktadır. Kadının sayıp döktükleri, hem gerekçeleri hem eşyaları, “dükkânı, çam ağacı, evi” vs. küçük harflerle ifade edilmektedir. İlkinde “gül bahçem” tamlaması ikincide “Bahçedeki gülüm”e dönüşmüştür. Birinci bölümde düşmanın yalnızca “kendi yaygısını yayarak, kendi gökdelenini” getirerek hareket ettiğini söyleyen kadın ikinci tekrarda düşmanın getirdiklerine “sokak, cadde, ağaç, araba ve köprü”yü de ilave etmiştir.

Yazarlığıyla ilgili şöyle söylemektedir Sevim Burak:

“ÇOCUK HAPŞIRDI” cümlesi benim hikâyelerimde “ÇOCUK 7KERE HAPŞIRDI” demektir. Bir yazar olarak başkalarını inandırmak için kaleme aldığım bu hikâyelerle, daha doğrusu bu tekrarlarla kendi kendimi inandırmaya çalışmak istediğimi - bir çeşit büyü yaptığımı - aslında kendi kendimi büyülediğimi sanmaktayım... Yazar olmanın, gerçeği aramanın yollarından biri de büyü, bir çeşit büyülenme olabilir ama, ben burada bu meseleyi büyücülük değil de tekrarcılık olarak (Aslında ikisi de aynı kapıya çıkar hikâyelerimde) ele almak istiyorum.” (Burak, aktaran Koçakoğlu, s. 71)

Çocuk hapşırıldı cümlesi bir kez de yazılsa, yedi kez de yazılsa Burak’ın hikâyelerinde bu, çocuk 7 kere hapşırıldı demektir. Tekrar faaliyetinin onun yazarlığını anlamlandırırken belirttiği birincil amacı, başkalarını ama en çok da kendini inandırmak istediği hikâyeleridir. Burak bu yüzden kurduğu/kurmaca gerçeğe inanma ve inandırma arzusunu bir tür büyü, büyüleme, büyülenme ile eş tutar. Büyücülüğün yolu ise tekrarlardan-tekrarcılıktan geçmektedir. Tekrar, gerçeği açığa çıkarmanın yollarından biridir, hatta gerçeği açığa çıkarmanın vazgeçilmez koşuludur.

Hikâyelerime biçimcilik açısından bakarak “Bu öldürünün” yahut “tekrarların” diyelim -bir yoğunlaşma - gerçeği bulma kaygısından ileri geldiği söylenebilir. Çünkü ben gerçeği bir kerede yazıp ortaya çıkarabilen bir yazar değilim; yazarlık tecrübelerime göre söyleyebilirim ki yirmi kere yazarak elde ettiğim gerçek çok alelade bir gerçektir. Bir gerçeği ancak belki yüzüncü kez yazdığım zaman, gerçeğin o olmadığını, değişerek başka bir görünüm aldığını - ve başka bir gerçeğe dönüştüğünü anladım. Bu gerçek topuğuma saldıracak kadar bana yabancıydı - İşte hikâyelerdeki dil bu yeni

gerçeğe göre yeniden uydurulmuştur. Yani, hikâyeler gerçeğe benzeyen kelimelerle yazılmıştır ama tam gerçek değil. Yani birinci gerçeğe göre değil, ikinci gerçeğe göre yazılmıştır (Üçüncü gerçek de ölümdür zaten) Özür dilerim sevgili dinleyiciler -Üçüncü gerçek yoktur. Buna göre hikâyelerimde, dağlar - ağaçlar - karalar, yuvarlaklar yeniden bulunmuştur. Bu yüzden hikâyelerimdeki kahramanların sözleri söz değil, şekillere benzer. (Burak, 2004b)

Yukarıdaki BBC Konuşmasında ifade ettiği üzere, Burak için gerçeğin ortaya çıkmasının şartıdır tekrar. Gerçeği bulmak kaygısı öylesine ağır basar ki onun yazma ediminde, bu arama ve bulma çabasında gerçek ancak yüz kere, tekrar tekrar yazarak elde edilebilir; bir yandan da yüzüncü kez yazıldığı hâlde gerçek uçucudur, durmaksızın değişmektedir, değişerek başka görünümlere bürünmekte, başka gerçeklere dönüşmektedir. “Gerçeği elde etmek konusundaki ısrarı, bunun ‘ısrar edebiyatı’ olarak anılmasına da yol açar.” (Aydın, 2017) Gerçeğin artık onu yazan ile ilişkisi bir yabancı ile ilişki gibidir, aralarında belki de ilişkisizlik vardır. Dolayısıyla Burak hikâyelerindeki dili bu elden kaçan, yakalaması imkânsız gerçeğin arayışında sürekli yeniler, değiştirir, bozar, “yeniden uydurur”. Bu uydurmalar sırasında fark edilen, hikâyelerdeki karakterlerin sözleri, söyledikleri sözden çok şekillere benzer. Bu şekiller Burak’ın hikâyelerinde “yeniden bulunan” ağaçların, yuvarlakların, dağların, karaların anlatımı, sözleri, belki de şekilleri, gerçeğidir. “Sevim Burak’ın edebiyatı bir tekrar edebiyatıdır. Bir metinden ötekine olayları, meseleleri, kişileri durmaksızın tekrar eder. Aynı metnin içinde cümleleri tekrarlar. İsimleri, sıfatları, fiilleri çekimleriyle listeler halinde metne koyar. Tekrar onda hem biçimin hem içeriğin özünü oluşturur. (Güngörmüş, 2014, s. 11) *Ford Mach I* tekrar faaliyetinin Burak tarafından ifade edildiği hâliyle şu şekilde kurulacaktır:

Roman KARACA-PALYAÇO RUŞEN-ATILLA-BEKÇİ Bölümleri altında yaşıyor. Mach I’ı Palyaço Ruşen’in ağzından hayali bir kahraman olarak izliyoruz. Karaca bölümünde ise gerçek Mach I anlatılıyor. -İşte orada Fenerbahçe’de toplanan yarışçılar falan var-sonra Palyaço Ruşen’in Medrano Sirki’nde ne numaralar yaptığı anlatılıyor. Her bölümü en az iki kez tekrarlıyorum. Ve bu roman dört ayrı isim altında toplanan bölümlerden

oluşursa, bu dört ayrı isimdeki bölümler ikişer kez tekrarlanırsa -8 bölüm eder- az... İki kişi daha bulup altı bölüm'e çıkarırsam 12 bölüm eder. Bu 12 bölüm de artık yeter. Ancak malzemem yetişmeyecek. (1990, ss. 146-147)

Toplamda on iki bölümlü, altı kişiye odaklanılan ve her bir kişinin anlatısının iki kez tekrar edildiği bir metin tasarımı. Tekrarlama metnin vazgeçilmez uygulamalarındandır. Bir yandan da Burak, metinlerine konu ettiği kişilere, varlıklara, olaylara hatta kendi yaşamına “malzeme” olarak bakmaktadır. Malzeme Burak yazınında hikâyeyi iletmenin aracıdır. Belli bir hakikate ve somutluğa ulaşmak için malzemesini tekrarlar. “Herşeyi kullanıyorum, malzeme olarak hayatım var, onun için buna sen de giriyorsun ve emin ol büyük bir yer kapladın. Ford Mach I'da büyük bir yer kapladın Karaca.. Çok bölümlerin var, benimle arkadaşlarımla, arabalarımla iç içe..” (s. 164) Nilüfer Güngörmüş'e gönderilen taslak hâlindeki notlardan kitaba dahil edilmeyenlerden birinde, *Bir Usta Bir Dünya*'da bulabileceğimiz bir metin parçasında Burak sözcüklere, tamlamalara sayılar vermiş ve tekrarı bu sayılar aracılığıyla kurmuş gibidir:

1	Ön tekerlek ve çamurluk
sonra	Sonra
2	Direksiyon simidi
sonra	Sonra
1	Ön tekerlek ve çamurluk
sonra	Sonra
2	Direksiyon simidi
sonra	Sonra
3	Kaporta
sonra	Sonra
1	Ön tekerlek ve çamurluk
sonra	Sonra
2	Direksiyon simidi
sonra	Sonra
3	Kaporta
sonra	Sonra
4	Arka cebinden kent sigarasını çıkarıyor Dumanlar yüzüne yayılıyor

(Burak, 2014, s. 118)

Yazdıkça farklılaşmayı çağıran, her bir tekrar işlemi ile, yineleyerek yeniyi bulan bu uygulama Gilles Deleuze'ün (2017) doktora tez çalışması *Fark ve Tekrar*'ı hatırlatır. Deleuze bu çalışmasında özdeşlik ve temsile indirgenemeyecek bir “fark” anlayışının izlerini sürmektedir.<sup>39</sup> Farkı temsilden kaçan bir şey olarak ele alan Deleuze'ün amacı “farkı ve farklılığın farklıyla ilişkisini, bunları Aynı'ya indirgeyen ve olumsuzdan geçiren temsilin formlarından bağımsız olarak, kendi içinde düşünmek”tir. (s. 15) Deleuze farkı özdeşliğin çeşitli formlarına indirgenmekten kurtarmaya çalışır.

Tekrar etmek, belli bir davranış sergilemektir fakat bunu biricik veya tekil olan, dengi veya benzeri olmayan bir şeye ilişkin olarak yapmaktır. Belki de bu dışsal davranış olarak tekrar da kendi hesabına ona hayat veren daha gizli bir titreşimin, tekil içindeki içsel ve daha derin bir tekrarın yankısıdır. Kutlamaların görünürdeki paradoksu da budur: “baştan alınamaz” olanı tekrar etmek. İlk sefere ikinci veya üçüncü bir sefer eklemek değil, ilk seferin n'inci kuvvetini almaktır. (ss. 19-20)

Tekrar etmenin belirli bir davranış sergilemek olduğunu ancak bunun herhangi bir benzeri olmayan, bir kez daha yaşanamayacak, yakalanamayacak olan şeye dair bir edim olduğunu belirten Deleuze, tekrarın, kendisini mümkün kılan “gizli bir titreşimin”, “tekil içindeki içsel ve daha derin bir tekrarın yankısı” olduğunu ifade eder. Dolayısıyla bir ânın, bir günün, herhangi bir “olay”ın kutlanmasının paradoksal olduğunu, bir daha yaşanamayacak olanın artık yaşamayacak oluşunun kutlanması olarak görmektedir.

Temsil farkın olumlanan dünyasını elinden geçirir. Temsilin tek bir merkezi, kaybolmakta olan ve tek bir perspektifi ve dolayısıyla sahte bir derinliği vardır; her şeyi dolayimler ama hiçbir şeyi ne seferber eder ne harekete geçirir. Hareket kendi hesabına merkezlerin çoğulluğunu, perspektiflerin üst üste binmesini, bakış açılarının birbirine dolaşmasını, temsili temel biçimde tahrif eden anların birlikte varolmasını gerektirir: halihazırda bir tablo veya bir heykel bizi hareket etmeye, yani panoramik bir bakışla delici bir bakışı birleştirmeye veya mekanda ilerledikçe çıkıp inmeye zorlayan böylesi “tahrif

---

<sup>39</sup> Kitabı Türkçeye çeviren Emre Koyuncu Burcu Yalım'ın (2017) kitap hakkındaki internetten erişilebilir çeşitli konuşmaları *Fark ve Tekrar* okumama rehberlik etmektedir.

ediciler”dir. Böyle bir “etki” elde etmek için temsilleri çoğaltmak yeterli midir? (s. 88)

Görüldüğü gibi Deleuze temsile cepheden karşı çıkmaktadır çünkü temsil farkı siler, iptal eder, farkı elinden geçirir. Merkezi tek ve sabit temsile karşı harekete geçiren, merkezleri çoğullaştıran “tahrif ediciler”e, bozan değiştiren farklılaşmaya çağırır Deleuze. Buradaki “fark” kucaklanacak, açılacak, güzellemesi yapılacak hakim bir fark anlayışından öte; Aristotelesci temsil meselesi ile dertlenen bir farktır. Temsil’in karşısına kuruluş/oluşum/terkip’i koyan bir “fark” anlayışından söz edilmektedir.

(*representation* karşısında *constitution*) *Ford Mach I*’de ve Burak’ın öteki metinlerinde hem kendi içindeki, kendine göndermeli tekrarları; hem de metinlerinin arasında dolaşan, birbirinin yaşamını yineleyen karakterleri, mekânları ve izlekleri düşündüğümüzde de bu türden bir fark(lılaşma) ile karşı karşıya kalırız. İlk seferde yakalanamayan gerçekliğin ancak tekrar yoluyla ortaya çıkarılabilmesi için ilk seferin “n’inci kuvveti” alınmaya çalışılır. “Güzel ruhla farklılıkları, çeşitlilikleri kucaklamak için değil dünyayı anlamak için temsil modelinden uzaklaşmak gerek; iyi bir ontolojiyi kurmak için” temsil modeline bağlı kalmayan bir düşünceyi mümkün kılmaya çalışan Gilles Deleuze’den hareketle, temsil modeline bağlı kalmayan bir edebiyatı mümkün kılma uğraşını *Ford Mach I* ile birlikte düşündüğümüzde temsilin işletemediği, çalıştıramadığı, gerçekleştirmediği sorunları, dünyayı anlayabilmek için işlevselleştirmek gereği ile hesaplarız.

Farkın kavramını temsil açısından düşündüğümüzde karşımızda şeyler ve niteliklerinin yığınından kurulu, hareketsiz bir dünya buluruz. “İki resim arasındaki yedi farkı bulun” bulmacasına yakından baktığımızda ilginç bir durumla karşılaşırız. Bulmacayı dikkatle çözen birisi sürekli bir karşılaştırma yapmaya zorlanır. Bir resimde olan, ama diğerinde olmayan kimi nesne ve ayrıntıları bulur ve işaretler; farklı olan şeyleri birbirine eşitler. Aslında iki resim arasındaki farkları bulmaya çalışan birisi tümüyle paradoksal bir durumla karşılaşır. Karşısındaki resim ne kadar durağan görünse de bir değişim süreci içerisindedir ve resme bakan olarak kendisi de sürmekte olan bir değişimden bağımsız değildir. Farkın bakış açısından, mesele iki resim

*arasındaki yedi farkı bulmak değil, resimlerden her birine için sayısız farkı deneyimlemektir. (Çalıcı, 2012, s. 276)*

*Ford Mach I* de yan yana getirdiğimiz ikili bölümlerde, “iki resim arasındaki yedi farkı”, iki bölüm arasındaki farkları bulmaya çalışırken Çalıcı’nın ifade ettiği bir tür eşitleme faaliyetini gerçekleştirmiş oluruz. Farklı olan şeyleri birbirine eşitlerken, aralarındaki farkı bulmaya çalışırken bir özdeşlik fikrinden hareket ederiz. Farkın bakış açısına yerleştiğimizde ise iki bölüm arasındaki farklardan uzaklaşmak ve bölümlerin kendi içinde farklılaşma süreçlerine bakmayı, “içkin” sayısız farkları deneyimlemeyi öğrenmemiz gerekmektedir. Sevim Burak Güzin Dino’ya yazdığı bir mektupta, yeniden yazma, tekrar, yineleme ile ilişkisini şöyle ifade eder: “Nefret ediyorum Dostoyevski ve Becket ve Kafka ve Coys’dan gayrisinden. Asıl Tevrat’a aşıkım. Tevrat dünyanın başı ve sonunu bir arada veriyor. Bir deli işi onu tefsir etmek. Bu da bana düşer. Tevrat’ı oturup yeniden yazacağım karar verdim” (Burak, aktaran Koçakoğlu, 2017, s. 48) Saydığı yazarlar kadar iyi yazamayacağı korkusuyla cebelleşen Burak için bir yandan da Tevrat’ın yeniden yazımı fikri cazip gelmektedir. Tevrat’ı özel kılan şey, dünyayı başlı sonlu bir okuma içinde, “başını sonunu bir arada” vermesidir.

Sevim Burak’ın “dünyanın başını sonunu bir arada veren” kutsal kitabı yeniden yazma girişimi onun yazıya bakışını da görünür kılar. Dünyaya, varlığa, şeylere, yaşama ve ölüme dair bütüncül bir görüşü yazı alanına taşıma becerisini ele geçirmedir. İçinde bütünü saklayan bir parçayı, “tansığı” ve onun akışkanlığıyla beraber anlam bağlarını da ele geçirmektir. Bu da yazı tecrübesini bir mücadele hatta savaş alanında konumlar. (Şahbenderoğlu, 2018, ss. 191-192)

Şahbenderoğlu’nun Burak yazını, yazı tecrübesini bir savaş hattına konumlandıran okuması, Burak’ın defalarca parçalarına ayırırken yazıyla verdiği savaşı da, yazıyı bir tekrar faaliyeti olarak gördüğü gerçeğini de hatırlatmaktadır. Yeniden yazımı, tekrar ederek farklılaşan yazı biçimini hakikati ortaya çıkarmak için elzem gören

Sevim Burak'ın *Ford Mach I*'i tamamlanmamıştır ancak Blanchot'un hatırlattığı üzere yapıt “vardır”, orada durmaktadır.

[Y]apıt -sanat yapıtı, yazınsal yapıt- ne bitmiş ne bitmemiştir: Vardır. Söylediği yalnızca ve yalnızca budur: Var olduğudur ve başka hiçbir şey değil. Bunun dışında o hiçbir şey değildir. Ona daha fazlasını söyletmek isteyen hiçbir şey bulamaz, onun hiçbir şey söylemediğinin ayrımına varır. Yazmak ya da okumak için olsun, yapıtın bağımlılığı içinde yaşayan kişi yalnızca varolmak sözcüğünü dile getiren şeyin yalnızlığına aittir: Dilin saklayarak koruduğu ya da yapıtın sessiz boşluğunda yok ederek ortaya çıkardığı sözcük. (Blanchot, 1993, s. 18)

Var olan yapıta varlığının dışında bir şey söyletmeye çalışmak, hiçbir şeyin sınırında durmaktır. *Ford Mach I*'e var oluşunun dışında bir şey söyletmeye çalışmadan, dilin sakladıklarını ıskalamadan metnin varlığını ortaya koymak mümkün mü? Şimdiye kadar tartışılan tüm bu metinsel ağ örme faaliyetleri; görselleştirme, göndermeler ve tekrar/yeniden yazma işlemleri, metne/yazıya ne yapmaktadır? Denilebilir ki bu işlemler metinsel bir ağ olarak kurulan dilin, ağa dönüşen metnin anlamlarını açmak, dilin imkânlarını ve anlamsal sınırlarını ortaya koymaktadır. İnsan olmayanların failleştiği, bir arabadan bir caddeye tüm öznelerin, varlıkların ortak bir mecrada birbiriyle ilişkilendiği bu ağ-metinde *Ford Mach I*'in anlamsal dünyası, metni kuran işlemlerle, faaliyetlerle iç içedir.

### 2.3 *Ford Mach I*'in anlam dünyası

Sevim Burak BBC konuşmasında henüz yalnızca “Büyük Kuş” ve “Yanık Saraylar” metinlerine dönüp onları öz-biçim ilişkisine örneklemektedir ancak biliyoruz ki Burak'ın sonraki metinleri de *Ford Mach I* de biçimsellik çabasının oldukça kuvvetli olduğu çalışmalardır.

Öz'ü tam bir yalınlıkla ortaya koyabilmek için, bende, biçimsel bir çabanın ileri gitmesi gerekir. Bu yüzden, biçimsel görünen yerler, öz'ün en kuvvetle belirdiği yerlerdir. “Yanık Saraylar”, “Büyük Kuş” hikayeleri bunun örnekleridir. Satırların alt alta kaymaları, kırılmaları, büyük harflerin

kullanımı, özü yakalayabilmek çabısından başka bir şey değildir. (Burak, 2004b, s. 104)

Konuşmasında bahsettiği gibi satırların alt alta kaymaları, kırılmaları, büyük küçük harf kullanımları, yani yalnızca biçimsellik gibi görünebilecek arayışlar yazara göre öz'den ayrı düşünülemez. Bu biçimselliğin görünürleştiği, güçlendiği yerlerde metnin anlam dünyası da belirginleşmeye başlar.

Kelimeler hatta harfler bir takım işaretlerdir işaretleşmelerdir. Eğer, Harfler olmasaydı başka işaretler, belki hareketler, harflerin yerine geçebilecektik. Ben Hikaye mi diyelim Roman mı diyelim Anekdote mu diyelim herneyse, yazdığım (YAHUT DA YAPTIĞIM İŞLERE) kullandığım harfleri bu bayraklarla değiştirebilirim. Kelimeler yerine bayraklar, eşyalar, koyabilirim. Bütün mesele hayatımızın içine karışmış olan bir yaşama dönüşmesi, paçavraların, bezlerin, örtülerin konuşması, bize anlatması (Burak, 1990, s. 55)

Burak'a göre kelimeler, yalnızca harfler dahi işaretlerdir, çeşitli işaretleşmelerin kendisidir. Harflerin olmadığı bir koşulda hareketle, başka işaretlerle ifadesini bulacak olan bir edimdir bu yüzden yazmak. Burak için harfleri, sözcükleri, metinleri eşya ile değiştirmek mümkündür; *Ford Mach I* de de örneklerini gördüğümüz üzere, sözcükler de resimler de, sözcüklerden ibaret olmayan pek çok metin de birbiriyle yer değiştirebilir, birbirinin yerine geçebilir. Bu yazma biçiminde şeylerin konuşması, yaşamsallaşması önemlidir. Kelimelerden oluşmayan metinler, insan olmayan varlıklar, kendi dilini konuşan, yaşamsallaşan şeyler, anlatının vazgeçilmez unsurlarıdır.

*Ford Mach I*'in anlamsal dünyasına Giriş bölümünde verilen mümkün özetlerinden biri aracılığıyla nüfuz edilemeyeceğini belirtmek gerekir. Özet ancak kapanmamış bir metin olarak *Ford Mach I*'in ne anlattığı sorusuna cevap vermek için başvuru yollarından biridir. Metnin anlamını, potansiyel anlamlar alanını tartışmaya başladığımızda ise sorular ve cevaplar çeşitlenir. Bağdat Caddesi'ndeki araba yarışlarını anlatan, arabaların insanların statülerini, sosyal sınıflarını

belirlediği-işaret ettiği bir düzlemden ele alındığında metnin anlamı buradan çıkarılabilir. Burada bir tür kapitalizm eleştirisi bulabilecek okur, sanayileşen Türkiye’de arabaların temsil ettikleri anlamları metinde doğrulayabilir. Başka bir okur metni, 1970’ler İstanbul’unun kentsel dönüşüm süreçlerini gösteren bir anlama gelecek şekilde okuyabilir. Nihayetinde Erenköylü ihtiyar kadın merkezli bir okumada, eski konaklarının yerini çok katlı apartmanların aldığından, kentlerinin işgal edildiğinden dertlenen bir karakterle karşılaşırız. Bir başka kişi içinse metnin anlamı kişi ile düşmanın birbirinin yerine geçecek ve birbirinden ayrılamayacak kadar bir olması hâli olabilir. Erenköylü kadın ile Mach I kılık değiştirerek, kimin konuştuğunun belli olmadığı koşullar yaratarak düşmanlıklarını bir başka ilişki formuna taşırlar. Bu noktada Burak’ın mektuplarından bildiğimiz üzere metnin yazarı da metinde canlıdır, görünürdür. (1990, s. 35) Tüm bu kılık değiştirmelerin anlatıldığı bir roman olarak da metni okumak mümkündür. Başka bir yaklaşımda ise *Ford Mach I*’in anlam ile işgal etmediği, metnin başat unsurunun biçimsel denemeler olduğu iddia edilebilir. Bu minvalde okumaları çoğaltmak mümkün. Katmanlı anlamsal dünyası ve tek anlama indirgenmesi mümkün görünmeyen yapısı itibariyle *Ford Mach I*’i, anlamı iki ayrı yoldan sorunsallaştıran iki düşünür vesilesiyle, Paul Ricoeur ve Gilles Deleuze’ün anlam kavrayışlarından geçerek ele almayı deneyelim.

### 2.3.1 Bir metin, bir anlam

Metnin yazardan ve yazarın niyetinden, onun tasarılarından, yaşamından ayrı düşünülmesi gerektiğini savunan düşünürlerden Paul Ricoeur hermenötik alan içinden söz üreten düşünürlerden biridir. Ricoeur’e (1995) göre hermenötik, metnin yorumlanmasıyla ilişkili anlama işleminin teorisidir. (the task of hermeneutics) Ona

göre “hermenötik sorunun özü”; “énonciation” (sözceleme) ile “énoncé” (sözce) arasında yazının yarattığı mesafedir. Bu mesafe, yazarın niyeti ile metni arasındaki bir mesafedir. Bu mesafe yazarın metni üzerindeki tahakkümünü tam anlamıyla sonlandırmıyorsa da bu tahakkümü azaltan, sorunsallaştıran, metne niyetten azade otonomisini kazandıran bir mesafedir. Metin, okurunun okuma ânında, okuma sürecinde, okuma aralarında ve bitiminde durmaksızın değişikliğe yol açar, okurunu dönüştürür, özneyi “başkası olarak kendisi” kılar.

Metni otonomisi içinde düşünme ve yazarın niyetinden koparma girişimi, anlamı, okurun niyetine sunmak, “zorunlu olarak okurun niyetine indirgemeye” sebep olmak zorunda değildir.<sup>40</sup> Ricoeur’e göre “metnin anlamını yazarın niyetinden uzaklaştırmak, onu zorunlu olarak okuyan öznenin beklentilerine kapatmaz. Tam tersine, nesnel ve özerk olarak var olan yazılı metin kendi anlam dünyasını açtığı anda okuyucuyu sorgular, ona karşı çıkar, hatta onda değişikliklere yol açar. Dolayısıyla metni yorumlayan özne “décentré”, yani merkezi terketmiş, merkez dışı bir öznedir.” (Varlık, 2015, s. 2) Ricoeur'ün, metni okuma sürecinde dönüşen, metni yorumlayan “merkez dışı özne”sini metinlerine sıklıkla “çağırın” yazarlardan biridir Sevim Burak. Yazarının son noktayı koyamadan, metnini tamamlayamadan ölmesiyle, ardında bıraktığı notları derleyen bir başkası çıkar okurun karşısında. Her ne kadar yazarının kitabın kurgusuna dair oğluna yazdığı mektuplardan, notların tarihlerinden, yazarın beyanlarından faydalansa da, elimizde tuttuğumuz kitabın önsözünde açıklıkla belirtir metni yayıma hazırlayan Nilüfer Güngörmüş.

Bu dağınık sayfalar arasında bitmiş bir metin aradım. Mektuplardaki, sayfa kenarlarındaki notlara uyarak parçaları farklı biçimlerde sıraladım. Tahmini yazılma zamanlarına, tarzlarına, biçimlerine, içeriklerine göre tekrar tekrar

---

<sup>40</sup> E.D. Hirsch’e göre “Metin mutlaka bir kişinin anladığını temsil eder. Eğer bu kişi yazarın kendisi değilse, metni yorumlayan eleştirmen olacaktır.” (Varlık, 2015, s. 2)

gruplandırđım. Bu şekilde sonsuz sayıda metin üretme imkânı vardı. Böylece Sevim Burak'ın *Ford Mach I*'i bitiremememe çılgınlığına ben de bir süre kendimi kaptırılmış oldum. (s. 10)

İşte romanını, bitmek bilmez metnini, “dolup taşan bir kaynak” olarak nitelediği *Ford Mach I*'i o nihai, tek kurguya indiremeden aramızdan ayrılan Sevim Burak'ın ardından bu kez Nilüfer Güngörmüş montajı devrededir. Kendisi de “*Ford Mach I*'i bitiremememe çılgınlığına” kapılmış gibidir. Metnin okuru için apaçık bir meydan okuma: Bitmemiş romanın yazarı, montajı yeniden yapanı ve şimdi elinde tuttuğu kitabı bir kez de kendi kendine yazma imkânı önünde açılan okur bir aradadır. Tam da Ricoeur'ün belirttiği üzere metin okurunda, okuma ânında, okuma sürecinde dönüşüme yol açmaya hazırdır. “Ben, okuyucu, kendimi kaybederek bulurum” diyen Ricoeur için kendini kaybetme ve bulma eylemi ancak yazar ile metin arasında açılan mesafeye yerleşen okurunun otonomisiyle mümkün olacaktır. (aktaran Varlık, 2015, s. 24)

Ricoeur (1980) anlatının, kendi kuralları olan özel bir söylem biçimi olduğunu savunur. Bu kuralları açığa çıkarmak için sorduğu temel soru ise anlatıyı anlatı yapan şeyin ne olduğudur. Öncelikle üstünde durduğu temel kavram plot; olayları hikâyeleştiren, birbirinden başka olayları dizinleştiren, sıralayan araçtır. Plot, birbiriyle karşılıklı ilişki hâlinde bulunan “narrativity” (anlatısallık) ile “temporality” (zamansallık) kesişiminde durur. Hâlbuki *Ford Mach I*'de ve öteki Sevim Burak metinlerinde lineer bir plot'tan, hatta herhangi bir plot'tan, olay örgüsünden söz edemeyiz. *Ford Mach I* tamamlanmadan, notlar hâlinde kalan bir roman girişimi olduğundan, yazarının metni tamamlamaya niyetlendiği hâlini ancak mektuplarından çıkarabiliyoruz. Bu noktada da elimizdeki metnin, yazarının niyetini tam anlamıyla yansıtma iddiasında olmadığı aşikâr. Üstelik Sevim Burak metinlerini kuran temel öğe, Ricoeur'ün iddia ettiği “plot” değildir. “Kelimelerin ve anlamın resmini

yakalamaya” çalışan; üç boyutlu bir yöntem eşliğinde kelimelerini görmeden, onları son hâline verene kadar her seferinde yeniden yeniden sıralamaksızın metnini kapatamayan bir yazarın çalışma prensibi, olay örgüsüne indirgenemeyecek kadar kompleks bir yapıda teşekkül eder.

Karacacığım, benim bugün için elimde eskiden kalma çok hurda teferruat malzemelerim var, daha iki sene yeter... Romanım da bitiyor. Ondan sonra eski film ve eski efsaneleri anlatmaya başlayacağım hem de fazla değişiklik yapmadan... Herşey bizden önce yapılmış ve herşey yaşanmış / ona yeni bir biçim vermek kalıyor... (Burak, 1990, s. 137)

Elindeki malzemeye yeni bir biçim vererek tekrara, karakterlerin yan yana, art arda sıralanışlarının sürekli bozulduğu bir yeniden yazıma dayanan metin pratiğine göre *Ford Mach I*’in bütünsellik anlayışı; Ricoeurcü düşünsel hareketin aksine, art arda gelen olayların çizgisel bir olay örgüsü içinde sıralanmasına dayanmadığından, metnin sonu ile başı arasındaki sıralamanın değişmesi neye sebep olur, okuma deneyimine dair neyi değiştirir? Nilüfer Güngörmüş’ün araştırmasına göre, Sevim Burak elindeki malzeme yeterse metni altı kişi üzerine ve bunların bölümlerinin iki kez tekrarlanmasıyla toplam on iki bölümden oluşturacaktır.

Roman KARACA-PALYAÇO RUŞEN-ATİLLA-BEKÇİ Bölümleri altında yaşıyor. Mach I’ı Palyaço Ruşen’in ağzından hayali bir kahraman olarak izliyoruz. Karaca bölümünde ise gerçek Mach I anlatılıyor. -İşte orada Fenerbahçe’de toplanan yarışçılar falan var-sonra Palyaço Ruşen’in Medrano Sirki’nde ne numaralar yaptığı anlatılıyor. Her bölümü en az iki kez tekrarlıyorum. Ve bu roman dört ayrı isim altında toplanan bölümlerden oluşursa, bu dört ayrı isimdeki bölümler ikişer kez tekrarlanırsa -8 bölüm eder- az... İki kişi daha bulup altı bölüm’e çıkarırsam 12 bölüm eder. Bu 12 bölüm de artık yeter. Ancak malzemem yetişmeyecek. (ss. 146-147)

Daha önce de belirtildiği gibi kapanmamış, sonlanmamış bu metnin başı ile sonunun sıralamasını değiştirerek, yani “Korkunç Mach I’in sürüyü terk ettiği” bölümü ilk, “Ford Mach I’i tanıyor musunuz?” bölümünü finalde okuduğumuzda, metni alımlama ve yorumlama pratiğimizde kaçınılmaz olarak değişiklikler husule gelecektir. Mach I açılıştaki yalnız, sürüden kopuk, uzak duran ve yaralı hâliyle değil, canavarı

özellikleriyle okuruna tanıtılmış ve muhtemelen bir arabayla doğrudan ilişki kurması hâlihazırda zor olan okuyucu daha baştan ziyadesiyle yadırgatılmış olacaktır. Okurun Mach I'e duyabileceği anlayış ihtimali ve imkânı henüz açılmadan kapanabilir. Ancak farklı alımlamalar mümkün olabilsin diye zaten metin türlü montajlara imkân tanınacak hâlde bırakılmıştır. Dolayısıyla olay örgüsü, bu hâliyle *Ford Mach I*'i kuran başat unsurlardan sayılmayabilir.

Yapısalcıların ne yaptığını açıklayan Ricoeur'e göre bir söylem parçası, onu oluşturan cümlelere indirgenemez. Bu yüzden de anlamdan söz etmek için semantikten hermönötiğe geçmek gerek. İşte böylece metin ile ilgilenmeye başlayabiliriz. Ricoeur için metin otonomdur; söyleyenden, söylenenden ve söylendiği andan bağımsız bir hâldedir. Ricoeur için hermenötik anlamın nasıl faaliyet gösterdiğinin teorisini yapabilmek önemlidir çünkü o metnin kapattığını, katladığını (fold) hermönötik açmaya (unfold) çalışır. Peki burada anlamı inşa etmesi beklenen okur, yazarın niyetinden bütünüyle uzaklaştıysa, zaten metin yazarsal niyetlere indirgenemeyecek denli karmaşık anlamlar ağıysa ve bu ağlar her bir okurda anbean "mesafelenerek" kuruluyorsa; metnin "bir söz"ü, söylediği "bir şey"i, metnin "anlam"ı var mıdır? *Ford Mach I*'in bu tez çalışmasındaki okumaları konvansiyonel anlamda "anlam" arayışını reddeder. Anlam, görünenin ardında, derinlerde dolaşarak elde edilemeyecek kadar yüzeydedir.

### 2.3.2 Bitmemiş metin, anlamlar ağı

O hâlde *Ford Mach I*'i kuran biçimsel stratejilerle romanın içerik düzeyindeki anlatısı arasındaki örgüyü nasıl ifşa edebiliriz?" Kitaba/kitabın hazırlanma sürecini "Sunuş" bölümünde aktaran Nilüfer Güngörmüş; Sevim Burak edebiyatının ta kendisi olarak nitelediği "kelimelerle birlikte yoğrul[urcasına]"; önce bir arama çalışması yürüterek,

dağınık sayfaların arasında bitmiş bir metin arar. Güngörmüş, belli metodlarla düzenlediği yazı parçalarından üretebileceği sonsuzca metin olduğunu fark eder; bir nevi Sevim Burak'ın yazma biçimini taklit ve tekrar yoluyla metne nihai hâlini vermeksizin, "ince montaj"ı yapmaya kalkışmadan, okurun elindeki kitabın yazarının verdiği/verebileceği son hâli olmadığı vurgusunu kuvvetlendirerek kitabı yayımlar. Yazarın ve yayıma hazırlayanın ve hatta okurun "yazı" sürecinin bizzat failleri olduğu, dolayısıyla da metin üzerinde yazarın tahakkümünün bir kez daha son bulduğu iddia edilebilir. *Ford Mach I* romanının yazarı tarafından sonlandırılmamış, kapatılmamış olduğu bilgisi "bir metnin yazarı metnin altında imzası bulunan, metinleri kaleme alan, parçaları bir araya getiren midir; onları düzenleyerek yayına hazırlayan, son halini veren midir yoksa okurun kendisi midir?" kabilinden soruları gündeme getirir. Sevim Burak'ın kendi ifadesiyle alıntılanmak gerekirse:

Hikâyelerimin, hikâye oluncaya kadar başından geçenler, benim başımdan geçenlerdi. Örneğin, yazdığım kelimelerin Oda – el çantası – teneke – masa – iğne – tramvay'ın karşılığı kendimdim. Bir iç ve dış kavram diyebileceğim, düşüncelilikle yazıyordum. Hassasiyetim, ve inancım o yönümden geliyordu. Yazarken, zaman geçiyor, boyuna değişiyordum – nesne'lerle birlikte... Bu değişmeye, çevremde, başkaları da katılıyordu, bütün varlık düzeni de diyebilirim. Daha yazarken değişen bu kavramların, hikâye bittiği zaman büsbütün değişeceğini, bu değişimin devam edeceğini, hikâyenin kendi kendine yabancılaşacağını, her hikâye bitiminde, bir dönemin kapanacağını, yeni döneme kendi kendimi yadsıyarak, gideceğimi biliyordum. Bir hikâyenin, kendini anlatmak için, öyle fazla vakti yoktu. Bu medeni dünyada gerçek daha çabuk anlaşılabilirdi. Gerekirse bildiriyle... (Burak, 2004)

Cümlelerinde apaçık ifadesini buluyor zaten; Burak'ın, hikâyelerinin başından geçenlerle kendi başından geçenleri ayırmadığı, bunların birbirleriyle neredeyse bir ve aynı şey olduğu aşık. "Nesnelerle birlikte boyuna değişen bir şey" olarak yazı/yazar; değişimine çevresindeki herkesi ve her şeyi katarak, sürükleyerek, "tüm varlık düzeni"ni yerinden ederek bir yeniden yazım sürecinin ögesi olagelir. Dolayısıyla "yazar kimdir?" sorusu mutlak önemini yitirerek yazının geçtiği uğraklar, güzergâhlar merkezî bir rol üstlenir.

Gilles Deleuze (2015) Lewis Carroll'u anlamak amacıyla yazdığı bir makaleden türeyen ve Carroll'a dair olmaktan çıkarak daha büyük bir projeye evrilen *Anlamın Mantiği*'nda "anlam" sorusuyla uğraşır.<sup>41</sup> Deleuze'e göre önermenin (olay ile arasında özsel bir ilişki olan önermenin) üç boyutu vardır; bunlar işaret etme, dışa vurma ve imlemedir. İşaret etme (ya da belirtme) boyutu önermenin dışsal bir şey durumu ile ilişkisidir, işaret etmenin nesnesi şey durumlarıdır. İşaret etmenin ölçütü doğru ve yanlıştır. Dışa vurma ise önermenin konuşan, kendisini ifade eden özneyle ilişkisini vermektedir. Önermenin dışa vurma boyutunda öznenin arzuları ve inanışları gündemdedir; bu boyutun ölçütü ise doğruculuk ve aldaticılıktır. Önermenin üçüncü ve son boyutu imleme ise önermenin genel kavramlarla ve diğer önermelerle ilişkisidir. Burada söz konusu edilen, işaret eden sözcük ile işaret edilen şey arasındaki ve/yahut başka önermeler arasındaki ilişkidir. Bu boyutun ölçütü ise doğruluk koşuludur, "bir önermenin doğru 'olmasını' sağlayan koşullar bütünüdür." (s. 31) Peki bu üç boyut arasında nasıl bir ilişki söz konusudur? Bu boyutlardan biri diğerini temellendirebilir mi? Deleuze bu boyutlar arasında bir öncelik-sonralık ilişkisi kurmaya çalışır. Belli bir açıdan dışa vurma boyutu, diğer boyutlardan önce gelir çünkü "ben konuşmazsam dil nasıl başlayacak?" Descartes'ın düşünen öznesi "cogito"yu, "ben" ile başlayan felsefesini tartışır Deleuze. Burada pek çok felsefenin belli bir genellik düzeyinden başlarken Descartes felsefesinin "ben" ile başlaması sanki onun felsefesini önermenin ikinci boyutundan türettiğini göstermektedir. Saussure'ün "söz ve dil" arasında kurduğu ayırmadan yararlanan Deleuze söz'ün alanında öznedenden ve dolayısıyla dışa vurma'dan, dil'in alanında ise önermelerden yani imleme boyutundan bahsetmektedir. Nihayetinde önermenin boyutlarından

---

<sup>41</sup> *Anlamın Mantiği*'na dair tartışmalarımın temelini kuran, esinini veren, on iki hafta boyunca Moda Sahnesi'nde verdiği seminerlerle "başka türlü bir okuma"nın imkânını arayan -aynı zamanda kitabın çevirmenliğini üstlenen- Hakan Yücefer'e minnetimi sunmak isterim.

hiçbiri Deleuze'e göre diğerinden daha temel değildir, bu sebeple bir boyuttan ötekini türetmek mümkün olmaz. Bu üç boyutu temelsizliklerinden kurtarmak ve önerme çemberinin kısır döngüsünden çıkmak, anlamın 4. Boyut olarak çembere eklenmesiyle mümkün kılınabilir.

İşaret-etmeden dışa-vurmaya sonra imlemeye, ama imlemeden de dışa-vurma ve işaret-etmeye bir çember içinde sürükleniyoruz, önermenin çemberi içinde. Bu üç boyutla yetinmeli miyiz, yoksa *dördüncü bir boyut olarak anlamı* da bunlara eklememiz mi gerek sorusu ekonomik ya da stratejik bir sorudur. Önceden verili boyutlara karşılık gelecek *a posteriori* bir model inşa etmek zorunda olduğumuz için değil. Daha ziyade modelin kendisinin içeriden *a priori* olarak işleyebilmesi gerektiği için. Model, uçuculuğu nedeniyle dışarıdan deneyim yoluyla tanınması mümkün olmayan ek bir boyutu işin içine katmak zorunda kalabilir. (Deleuze, 2015, s. 34)

İlk olarak anlamı önermenin üç boyutundan birine yerleştirmeyi deneyen Deleuze, bunun imkânsızlığını açıklar. Ardından da anlamın, önermenin 4. boyutu olduğunu ifade eder: “Anlam önermenin dördüncü boyutudur. Stoacılar onu olayla birlikte keşfetmişlerdir: anlam önermenin ifade-edilenidir, şeylerin yüzeyindeki o cisimsizlik, indirgenemez karmaşık bir olma, önermede içten içe olan ya da alttan-alta-olan saf olaydır.” (36) Dolayısıyla anlam, ilk üç boyuttan türetilmeyecek bir dördüncü boyut olarak şeylerin yüzeyindedir, hatta anlam yüzeydir.

Sözcüklerle, şeylerle, imgeler ve fikirlerle yetinmek isteyenlere yanıt vermek zordur. Çünkü anlamın var-olduğu bile söylenemez: o ne şeylerdedir ne zihinde, ne fiziksel varoluşa sahiptir ne zihinsel varoluşa. Anlamın faydalı olduğunu ve sağladığı fayda için onu kabul etmek gerektiğini söyleyebilir miyiz en azından? Bu bile söylenemez, çünkü anlam etkisiz, nüfuz-edilemez ve yalıtık bir parlaklıkla donanmıştır. Bu yüzden, *de facto* onu ancak dolaylı olarak, önermenin sıradan boyutlarının bizi sürüklediği çemberden itibaren çıkarsayabileceğimizi söyledik. Yalnızca tıpkı Möbius şeridi için yapıldığı gibi çemberi kırdığımızda, uzunlamasına açtığımızda, düzleştirdiğimizde, anlam boyutu kendi başına ve indirgenemezliği içinde belirir, o zaman anlamın içsel *a priori* bir önerme modelini harekete geçirecek oluşturucu gücü ortaya çıkar. (s. 37)

Bu yaklaşımda anlam; bir şeyde, bir somutlukta ya da herhangi bir zihinde değildir, oradan türetilemez; anlam ancak dolaylı olarak çıkarılabilir, Möbius şeridinde olduğu gibi hem içeride hem de dışarıda bulunabilecek yüzey(de)dir. Dolayısıyla *Ford Mach*

*I*'in anlamını, anlamlı olup olmadığını, herhangi bir anlama indirgenebilirliğini sormak, temsile dairdir, soruları bu şekliyle sormak metnin anlamlarına içkin soruları iptal eder. *Ford Mach I* olası metinlerin mümkün bir formudur. Ne yazarının tamamladığı, ne hazırlayanın kendi metni olarak öne sürdüğü “yazılabilir metin” olarak çeşitli montaj imkânlarını doğuran, her bir okurun kendi montajını yapabileceği parçalı bir metindir. Sonsuz ihtimalleri haiz "virtüel" *Ford Mach I* (metinsel parçaları sonsuzca montajlama imkânı) nihayetinde özgün bir formda tekilleşerek "edimsel" *Ford Mach I*'e (elimizde tuttuğumuz, yayımlanmış kitap) dönüşmüştür.

Hiçbir nesne tümüyle edimsel değil. Edimsel olan her şey virtüel imgelerden bir sisle çevrili. Bu sis virtüel imgelerin üzerinde dağılıp koşturduğu bir arada varolan, az ya da çok yayımlı devrelerden yükseliyor. İşte bu şekilde edimsel bir parçacık farklı düzeylere ait, az ya da çok yakınında olan virtüelleri yayıyor ve yutuyor. Bunlara virtüel denmesinin nedeni yayılmalarının ve yutulmalarının, yaratılmalarının ve yıkılışlarının düşünülebilir en küçük sürekli zamandan daha küçük bir zamanda meydana gelmesi ve dolayısıyla bu kısalığın onları bir kararsızlık ya da belirlenimsizlik ilkesine bağlı tutması.<sup>42</sup> (Deleuze, 2009)

Gilles Deleuze'ün ölümünden sonra yayımlanan “Virtüel ve Edimsel” metninden hareketle oluşan düşünce; elimizde tuttuğumuz kitap *Ford Mach I*'in mümkünlerden bir mümkün olduğunu imler. Metnin özgünlüğünü metnin yazım/kurulum/oluşum sürecini göz ardı etmeksizin, bilakis tekrar edilemez, her seferinde farklılaşan bu

---

<sup>42</sup> “Deleuze'ün Claire Parnet'yle birlikte yazdığı *Diyaloglar*'ın Deleuze'ün ölümünden (yani 1995'ten) sonraki baskılarında ek olarak üç dört sayfalık kısa bir yazı var. Adı “Edimsel ve Virtüel”. Bildiğim kadarıyla bu, Deleuze'ün yaşarken yayınlanmayıp da ölümünden sonra yayınlanan tek metni (50'lerin başında yazdığı “İssız Adalar”ı ve ara sıra sağda solda yayınlanan mektuplardan parçalar vb. metinleri dışarıda tutarsak). ... *Diyaloglar*'ın Ali Akay çevirisinde bu metnin Türkçesi yok (çevirinin yapıldığı dönemde henüz Fransızcası da yayınlanmamıştı galiba). Metnin çeviri açısından çıkardığı en büyük zorluk şu: *virtuel, actuel, force, image* gibi Deleuze'ün farklı dönemlerde yazılmış birçok kitabında kullanılan kavramların nasıl çevrileceğine karar vermek gerek. Zaten Deleuze hızlı gidebilmesini kısmen, “Edimsel ve Virtüel”de bir araya getirdiği şeyleri başka kitaplarında uzun uzun anlatmış olmasına borçlu. Metnin bu başka kitaplarla bağlantılarını, çeviriyle ilgili tercihlerimi, örneğin neden virtüeli gücül, gizil ya da sanal diye çevirmediğimi ilerde anlatmaya çalışacağım (dogmatik değilim, tartışmaya açığım, virtüeli böyle çevirmeye devam etmemin nedeni henüz ikna edici bir karşı-argümanla ya da öneriyle karşılaşmamış olmam).” Yücefer, 2009, <http://yasamisaretleri.blogspot.com/2009/07/virtuel-ve-edimsel-1-cevrimemis-bir.html>

sürecin parçalılığında kavranabilmektedir. Parçaları çeşitli biçimlerde montajlama imkânı edimselleşerek yayımlanmış *Ford Mach I* hâline gelmiştir.

#### 2.4 Çoklu yazar, kırkyama metin, çokanlamlılık

Bu çalışmanın 2. bölümü *Ford Mach I* metninin yazarı sorusu etrafında örülürken üretilen cevaplardan biri metnin tek bir yazarının olmadığıdır; metin kolektif bir üretim sürecinin çıktısı olarak düşünülmüştür. Bu kolektivitenin parçaları, metnin yazarı olarak görülen Sevim Burak kadar belki Burak'ın satın aldığı araba ve katıldığı yarışlardır. Bitmemiş romanı yayına hazırlayan Nilüfer Güngörmüş kadar Burak'ın metin parçalarını daktiloya çeken Nebahat'tir. Bulunduğu yerden gönderdiği mektuplar ve nesnelere ile Burak'ın karşılaşmalarını çoğaltmış, birlikte araba yarışları seyrettikleri oğlu Karaca Borar kadar Sarkis'in işleri, kavramsal sanat anlayışdır. *Ford Mach I*'in üretim süreci insan ve insan olmayan varlıkları işe koşan pek çok karşılaşmanın örüldüğü bir düzlemdir. Okuduğumuz “Ford Mach I” ise kolektif üretim sürecinin bir çıktısı değil, üretimin durmaksızın devam ettiği bir ağ gibidir. Bu çalışmada bazen metinsel ağ olarak karşılanan, bazen ağ-metin yahut bir tür “terkip” olarak düşünülen *Ford Mach I*'i edimselleştiren, meydana getiren, işlemlerini sağlayan belli başlı işlemler yine bu bölümde gösterilmiştir. Bu işlemlerden en önemlileri kabul edilebilecek görselleştirme, tekrar ve kendi metnin gönderme/metinlerarası göndermelere verilen örneklerle kitabın nasıl bir yapıt olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Ardından metin anlam meselesi etrafında düşünülmüş, metnin tek bir anlama indirgenemeyecek, biçimsel özelliklerinden ayrı düşünülemeyecek bir ağ olduğu gösterilmek istenmiştir. Nihayetinde *Ford Mach I*'in “demirden peçe”si gibi zor, demirden bir metinle karşı karşıyayız. Bu çalışmayı kat

eden tüm çaba da bu peçeyi biraz olsun açmak, aralamak, peçenin altından görebileceğimiz kadarını, peçenin altında bize gösterilen kadarını okumak.

Şimdiye kadar metni bir tür ağ-metin, metinsel ağ yahut bir terkip olarak okumanın imkânlarını aramıştık. Burada tüm bu kavramsallaştırma çabası Gilles Deleuze ve Felix Guattari “agencement/assemblage/terkip” kavramını akla getirir.<sup>43</sup> Deleuze ve Guattari agencement’i bir teori olarak biçimlendirmedikleri için kavram bugün hâlâ muğlaklığını korumaktadır (Nail, 2017, 21). Kavramın İngilizcede karşılandığı biçimiyle “assemblage” Fransızcada da mevcut olmasına rağmen Deleuze ve Guattari “agencement” terimini tercih etmekte. İki kavramın etimolojik kökenleri ve karşıladıkları fiiller farklı: “agencer” fiili düzenlemek, hazırlamak, toplamak, bir araya getirmek anlamlarına gelirken ondan türetilmiş isim durumundaki “agencement” ise konstrüksiyon, yapı, aranjman, düzenleme, düzen anlamlarını karşılıyor. Nail’in, Deleuze ve Guattari’nin kavramsallaştırmasını Fransızca ve İngilizce üzerinden karşılaştıran tartışması önemlidir çünkü kavramın yaratıcıları, kavramı, kendi dilleri olan Fransızcada, kavramın İngilizceye çevrildiği hâliyle “assemblage” olarak bulunan sözcüğü değil de, yapı, düzenleme, konstrüksiyon, aranjman gibi anlamları işaret eden bir sözcüğü seçmişlerdir. Türkçede “asemblaj-terkip-tertibat-düzenleme-öbekleşme” gibi çeşitli kelimelerle karşılanan kavramı tanımlamanın çeşitli zorlukları var. Deleuze ve Guattari için agencement, organik birliklerden farklı olarak, daha çok bir tür makine gibidir; yalnızca kompozisyonlarının, karışımlarının (terkip/halita), yığınlarının dışsal ilişkileriyle tanımlanabilir. Yani asemblaj parça ya da bütün olmayan bir çokluktur. Dolayısıyla metni bir asemblaj olarak düşünmek, onun sonsuzca düzenlenebilirliğini,

---

<sup>43</sup> Meksikalı yazar Manuel Delanda’nın (2006) *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity* kitabı Türkçeye Kolektif Kitap’tan *Yeni Bir Toplum Felsefesi: Öbekleşme Kuramı ve Toplumsal Karmaşıklık* adıyla Sercan Çalıcı tarafından çevrildi. Bu çeviride “assemblage” sözcüğünün karşılığının “öbekleşme” olarak tercih edildiğini görüyoruz.

montajının çeşitlenirliğini kabul etmek, metinde organik bir bütünlük arayışına girmemek demektir. *Ford Mach I* şimdiye kadar tartıştığımız yönleriyle tam da böylesi bir organik bütünlüğe sahip olmayışı ve çeşitli montajlara ihtimal verışı sebebiyle bir tür agencement/assemblage olarak düşünülebilir.

Asemblajın bir özü yoktur çünkü o gerekli tanımlayıcı özelliklere sahip değildir; asemblajın *contingent* (zorunsuz/olumsal) ve tekil özellikleri vardır. (Nail, 2017, 24) Manuel Delanda (2016) *Assemblage Theory* (Asemblaj Teorisi) kitabının Giriş bölümünde “assemblage” kavramıyla ilgili bir kitap yazmanın zorluklarına değinir. Kavramın terminolojik zorluğu kolaylıkla aşılabilir hâdedir ancak Delanda için temel zorluk kavramın yaratıcıları Gilles Deleuze ve Felix Guattari tarafından çok farklı tanımları içerecek şekilde verilmiş olmasındadır. Her bir tanım kavramı, felsefelerinin bir başka yönü ile ilişkilendirir. Kavramı öteki tanımlarından izole bir biçimde ele almak insicamlı bir assemblage kavrayışını engeller. Delanda kitabının bu farklı kavramları bir arada ele almak için bir girişim olduğunu belirtir. (s.1) Bu sebepten, pek çok anlama gelebilecek asemblajı en temelde pek çok heterojen terim arasında bağlantılar, ilişkiler kuran; farklı doğaları bir araya getiren bir çokluk olarak düşünmek elverişli olabilir. Asemblajın tek birliği onun işteşliğidir; simbiyozdur, sempatidir (s. 1). Dolayısıyla bir metni asemblaj/ terkip/ tertibat/ agencement/ öbekleşme vs., adına ne dersek diyelim bu kavramsallaştırmanın hareketiyle okumak, metni birlikte tutan şeyin heterojen parçaları arasındaki işteşlik olduğunu teslim etmek demektir. Yan yan gelmiş çoklukların birlikte işlediği bir makine olarak Ford Mach I’de insanlarla insan dışı varlıklar birlikte işler; simbiyoz ve sempati hâлиндelerdir. Aynı soydan gelmeleri (filiations) asemblaj için önemli değildir (s. 1). Ford Mach I’de de insanın, makinenin, hayvanın var oluşları soydaşlığa değil ittifaklara, alışımına dayanır.

İşteşliği, işbirliğini, müttefikliği öne çıkararak tanımda kavramın iki veçhesi vurgulanmıştır: birbirine geçen parçalar hem doğa hem de orijin bakımından yeknesak/tekbiçimli bir hâlde değildir ve asamblaj parçalarının arasında kurduğu ilişkiler aracılığıyla onları aktif bir şekilde birbirine bağlar.” (s. 2) *Ford Mach I* i hem bir ağ hem de terkip olarak düşünmemiz de metnin tek biçimlilikten uzak fragmenter yapısı, bu yapının içindeki heterojen bağlantıları metinde bulabilmemizle mümkündür. *Ford Mach I* biçimsel yenilikleri, yapısal özellikleri, içeriği, kullandığı malzemeler ile bir arada düşünöldüğünde; bu biçim, yapı, içerik arasındaki salınım mümkün kılındığında metnin çoklu anlamları üretilebilmektedir. *Ford Mach I* nihayetinde, farklı mecralar arasındaki ilişkilerin kurulduğu, çeşitli stratejilerin işe koşöldüğu bir makine/ kırkyama metin/ metinsel ağ/ heterojen terkiptir.

## BÖLÜM 3

### YOKLARLA KONUŞMAK<sup>44</sup>

E rere kau mai te awa nui nei  
Mai i te kāhui maunga ki Tangaroa  
Ko au te awa,  
Ko te Awa ko au<sup>45</sup>

2. bölümde gösterildiği ve Sevim Burak metinlerine dair çeşitli çalışmalarda işaret edildiği üzere Burak yazını sahip olduğu özellikler dolayısıyla birtakım adlandırmalara karşılık verir: Metinsel ağ, bir ağ-metin, çeşitli parçaları bir arada işleyen bir terkip, tertibat, nihayetinde bir montaj-yazıdır. Tıpkı bir otomobilin parçalarının montajlanması, doğru biçimde yan yana getirilerek makineyi çalıştırması gibi metin de bir arabadan farklı düşünülmemiştir. Sevim Burak'tan önce başka yazarlar tarafından pek sık denenmeyen montajlama faaliyetinde metin, başlı sonlu bir bütünlük içinde, doğrusallık uyarınca kurulmaz. Burak'a özgü yazma yöntemi, kelimelerin perdelerle iğnelenmesi; perdelerden toplanarak, yan yana getirilerek kurulması, sonra tekrar parçalanarak yeniden teyellenmesi ve bu işlemin Burak'ın tabiriyle “gerçeği bulana” dek tekrar edilmesiyle şekillenir. Bu işlemler sırasında, Burak'ın diğer metinlerinde de gördüğümüz, *Ford Mach I* de detaylandırdığımız

---

<sup>44</sup> “(...) - Çünkü konuşma diye bir şey yok benim için - Her şey sessiz ve boş - Ve suskunluktan - Başkalarından kopardığım sessizlikle başka yerlerde de konuşuyorum kendi kendime - İçimden - Zaman zaman - o sessizlikten daracık dehlizler ve incecik iplik gibi yollar açıp bir kısmını da başka yerlere taşıyorum şüphesiz benim için önemli olan bu boşluklar ve boşlukların kendisi (YOK'LAR) la konuşmayı başardım - Yok'larla konuşmak için güçlü bir arzu ister -” (Burak, 2003, s. 45)

<sup>45</sup> “Nehir akar

Dağlardan denize

Ben nehirim

Nehir bendir.”

“Yeni Zelanda Meclisi bir yasa geçirerek bir nehre, Whanganui Nehri'ne, insan statüsü tanıdı.

Whanganui Nehri, canlı bir varlık sayılacak, bir insanın sahip olduğu haklara sahip olacak, adanın yerlileri olan Maorilerin “ata”larından biri olarak kabul edilecek.” Metin Münir, “İnsan Olan Nehir”, T24.

üzere metni görselleştirme, kendi metinlerine ve metnin kendi içinde kendine göndermeler aracılığıyla ağ-metne, terkinin kendisine “ortadan başlamak”, herhangi bir girişten girmek mümkündür.<sup>46</sup>

Tüm yazma faaliyeti, yalnızca biçimsel bir deneme olarak görüldüğünde, Burak yazınının çok katmanlılığı indirgenmiş olur. Metinlerin farklı katmanlarında düzenlenen anlamları azaltır, seyreltir. *Ford Mach I* de farklı farklı metinlerin, haritaların, diyagramların anlatıya dahil edilerek metnin metinselliğinin her seferinde yeniden montajlanması “iş”i, metinlerin çalışma prensiplerinin biçim-içerikleriyle hem örtüşmesi hem de bir arada oluşmasından kaynaklanır. Biçim ile içerik *Ford Mach I* de örtüşmektedir çünkü merkezine arabayı alan, araba anlatan, bir makineyi anlatan bu metnin kendisi de bir makine gibidir; çalışır, işler, aksar, ses çıkarır, susar. Çeşitli parçalardan müteşekkil, yer yer duran, yavaşlayan, bazen hızlanan ve çalışma prensibinin takibini zorlaştıran, makinenin yalnızca çalışma ânına okurunu/izleyeni odaklayan bir anlatı(nın) makine(s)i dir bu. Metinde birbirinden oldukça farklı parçalar; bir harita, yazarın kızının ödevi, bir trafik işareti, bir çizim vs. bir araya getirilmiştir. Metinsel parçalar da yer yer kısa çizgilerle birbirinden ayrılarak, bazen kelimeler şiir formunda alt alta yazılarak, basamaklandırılarak, bazen cümle içindeki tüm sözcüklerin büyük harflerle yazılmasıyla değişik(en) ritimlerde, farklı kombinasyonlarla yan yana okunabilmektedir. Bu da metnin, bir makinenin çalışmasını andırır biçimde, hatta bir makine olarak işlediğini göstermektedir. Bir yandan da biçim ile içerik *Ford Mach I* de bir arada oluşmakta, kurulmaktadır;

---

<sup>46</sup> Deleuze ve Guattari düşüncesinde “köksap/rizom” olarak kavramsallaştırılan varlık başsız sonsuz, sonsuz çeşitlilikte girişi mümkün kılan bir yapıdır. *Ford Mach I* i ağ-metin gibi düşünmek, aynı zamanda onun rizomatik kuruluşunu işaret etmektedir. “Bir köksapın başı sonu yoktur, o daima oradadır, şeylerin arasındadır, aradavarlıktır” diyor Deleuze ve Guattari *Bin Yayla*’nın giriş kısmının son satırlarında. ‘Nereye gidiyorsunuz, nereden geliyorsunuz, nereye varmak istiyorsunuz gibi sorular son derece boş sorulardır. Sil baştan başlamak, sıfırdan (tekrar) yola koyulmak, bir başlangıç ya da temel aramak yolculukla ve hareketle ilgili bir kavrayışa dayanır.’ Doğru kavrayış ne olacak öyleyse? ‘Ortadan yola koyulmak’, ‘başlayıp bitirmek değil girip çıkmak’, ‘temeli yerinden etmek’, ‘başlangıç ve bitişi geçersiz kılmak’”. Hakan Yücefer, 2016, s.6.

biçimle içerik birbirinden ayrı, biri diğèrinin aracısı olarak değil, ikisinin birbirilerini kurması, desteklemesi, birbirine göndermesi ve biri olmaksızın ötekinin eksik kalmasıyla, anlatının imkânlarını durmaksızın genişleterek yan yana var olurlar.

Peki baş karakterlerinden biri araba olan, araba karakteri kitaba adını vermiş bu metin, merkezine arabayı taşıyan öteki romanlar gibi, Jale Parla tarafından kavramsallaştırılan “araba alt türü”ne dahil edilebilir mi? *Ford Mach I*’i araba alt türü tartışmaları bağlamında ele alan bu bölümde öncelikle araba alt türü Jale Parla’nın (2003a) “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing” (Araba Anlatıları: Türk Romanında Bir Alt tür) makalesi temelinde tartışılmış, ardından 1970’li ve 80’li yılların toplumsal dönüşümünü arka planına yerleştiren iki romanla; Adalet Ağaoğlu’nun *Fikrimin İnce Gülü* (1975) ve Latife Tekin’in *Buzdan Kılıçlar*’ı (1989) ile *Ford Mach I*’in mukayeseli bir okuması yapılmıştır.<sup>47</sup> Mustang Mach I, karşılaştırıldığı iki romanın arabasından, kendisine has bir çeşit otonomiyle ayrılmaktadır. Bu farklılık, insan olmayanların failliğini tartışmaya açan Bruno Latour’un (1993; 2005) Fail-Ağ Teorisini metnin okumasına çağırmaktadır. *Ford Mach I*’in araba alt türü kavramsallaştırmasını arabanın failliği bakımından aşan, bu kavrama sığmayan, kavrama indirgenemez özellikleri haiz olduğu ortaya koyulmaktadır. Bölüm; “Türk kafasının, şu ünlü orijinal Türk ruhunun bir an önce yer değiştirme arzusuyla, ama bir türlü hedefe ulaşamamakla yakından ilişkisi var. Bu yüzden en çok arabalarda gezinir bu ruh, bir de romanlarda.” diyen Nurdan Gürbilek’ten ilhamla, arabalarda/arabalarla gezinmek üzere bir yolculuk da sayılabilir (Gürbilek, 2001, s. 88).

---

<sup>47</sup> Bu çalışmada *Fikrimin İnce Gülü*’nün 2005 ve *Buzdan Kılıçlar*’ın 2003 yılları baskıları kullanılmıştır.

### 3.1 Araba alt türü

Jale Parla “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing” makalesine, Türkçe romanın başlangıcından beri arabanın, at arabasının, traktörün, otobüs gibi diğer taşıtların/vasıtaların edebiyatta bir ulaşım aracından ziyade bir tür mecaz olarak işlediğini ifade ederek başlar. Bu vasıtalar Anadolu’da, diğer tüm makinelere gönderme yapacak şekilde “makine” olarak adlandırılır. “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanından Araba Sevdası” başlıklı makalesinde, Parla roman geleneğinden araba alt türü tartışmasını bir kez de Türkçede ifade eder:

Anadolu'da motorlu taşıtlara, arabalar da dahil, makine dendiğini biliyoruz. Makine, bir anlamda taşıt ve traktörü kapsarken, diğer anlamda da, elbette, doğal olanın tersi, otomatik, insan yapısı gibi fikirleri çağrıştırıyor. Bu nedenden olacak arabalar, makine olarak, modernleşme ve Batılılaşma serüveninde önemli bir yere sahip. Ve bu yerin ne olduğunu, Recaizade Ekrem'le başlayarak birçok romancımızın, ve öykücümüzün, irdelenmeye değer bulduğunu görüyoruz. Ama araba izleği yalnızca modernizasyonla ilişkisi açısından irdelenmiş değil. Türk romanının evriminde araba anlatılarının ortaya çıktığı dönemlere baktığımızda görüyoruz ki, bu anlatılar yalnızca Batılılaşma süreçlerinin bir metaforu olarak kullanmıyor arabayı; bunun da ötesine geçiyorlar. Örneğin bir araba sahibi olmaya çalışmanın hiç de öyle masum bir hırs olmadığını bildiriyorlar bize, çünkü arabaya kavuşma çabaları birden bire tekinsiz sahiplenme ve yitirme öykülerini besliyor; giderek beyhude arayışların, gücün ve güçsüzlüğün, ezen ve ezilenlerin öykülerini yaratıyor; işlevsellikle işlevsizliğin, olgunlaşmayla büyümemenin, narsisizmle fetişizmin çatıştığı noktalardan gelişen anlatılara esin kaynağı oluyor. (Parla, 2003b, 149)

Makine adı altında toplanan çeşitli araçlar bir yandan insan yapımı, doğal olmayan nesnelere işaret ediyor. İnsan aklının, sanayinin ve teknolojinin işe koşulmasının tezahürü arabalar ise Batılılaşma ve modernleşme süreçlerinin başat aracı konumunda. Bir yandan da arabalar Türkçe edebiyatta bir metafor olmanın ötesine geçerek çeşitli güç ilişkilerinin metinsel temsili hâline gelmekte. “Arabanın makineyle ilişkisi ve Türk modernizasyonunda anlamlı hâle gelen belli bir tür mekân olarak anlamlandırılması” bakımından diğer araçların arasında araba öne çıkıyor (2003a, s. 535). Sıklıkla olay örgüsü yönünden bazen de bizzat bir metin karakteri

olarak anlatılarda önemli yerler tutan çeşitli arabalar, Türkçe romanların farklı dönemlerinde birçok yazar tarafından işlenmiştir. Araba “mecazı”, Parla’ya göre en azından iki yönüyle önem kazanmaktadır: Arabalara atfedilen bu önemin sebeplerinden ve kaynaklarından biri Batılılaşma ve modernleşme hareketleri olarak görülse de, Türk edebiyatında arabalara yönelik ilginin kaynağını bu süreçlerle açıklamak yeterli değildir. Görünüşte “masumca bir araba merakı” olarak başlasa da romanlarda arabayla kurulan ilişki “sahip olma/temellük etme, sahip olmama/mülksüzleşme, güç kazanma ve güç yitimi, fonksiyon ve disfonksiyon, olgunlaşma ve çocuksuluk, narsizm ve fetişizm, parçalanma ve kendi kendini imha etmenin gizemli anlatılarına dönüşür.” (ss. 535-536) Dolayısıyla Parla Türkçe edebiyatta araba “alt türü” olarak kavramsallaştırılabilir bir alt tasniften bahsetmenin mümkün olduğunu savunur.

Wolfgang Ruppert (1996) *Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi* kitabında arabanın ortaya çıkışını, modern kültürden doğan ihtiyaçların belirlediğini, bu ihtiyaçların zorunlu bir sonucu olarak otomobillerin üretildiğini ifade eder.

[O]tomobilin önemi, sonunda bireysel devingenliğin ve oto-nominin (öz-erklığın) simgesi olarak yerleşti. Otomobilin daha 1900’lerde var olan “özgürlük” çağrışımı, dar bireysel bir açıdan, gökten zembille inmemiştir, ne var ki uygarlık tarihi açısından -yani ekolojik bakış açısının da katılmasıyla- bir tehdit oluşturmaktadır. Aynı zamanda, otomobilin donanımı, toplumsal bir temsil (representation) aracı olarak da gelişti. Beğeni kalıpları, hem bireyselliği ayırmanın bir aracı olarak, hem de kültürel ortaklığı ve yeni, statüye dayalı bir bağlılığı kurmanın modeli olarak işlev gördüler. (s. 12)

Ruppert’in ifade ettiği üzere otomobil; bireysel özgürlüğün, özerkliğin, bir tür otonominin simgesi hâline gelmiştir. Demiryollarının yolculuk sürelerini tasarruflu bir biçimde kısaltması tren ulaşımını tercih edilir kılsa da, arabaların sunduğu bireysel hareket kabiliyeti ve otonominin getirdiği nispi “özgürlük” arabalara sembolik anlamlar kazandırmıştır. Sahip oldukları otomobillerin çeşitlilikleri,

farklılıkları; modern kapitalist dünyada bireylerin kendilerini benzersiz, biricik özneler olarak ortaya koyabilmesine imkan tanımıştır. Otomobillerin kültürel alanda kazandığı bu özellikler, onların edebiyat sahasında da önemli bir konu, mekân, karakter olarak işlenmesini sağlamıştır. Türkçe edebiyatın arabayla kurduğu güçlü ilişkiyi Recaizade Mahmut Ekrem'in (1847-1914) *Araba Sevdası* romanıyla başlatmak yanlış olmayacaktır. Jale Parla'ya göre *Araba Sevdası* diğer Tanzimat romanlarından ayrılan biricik bir yere sahiptir: Ekrem'in romanı içinde bulunduğu çağın kültürel kaos atmosferinin farkındadır ve edebi temsilin pratik olarak imkansız hâle geldiği yerde, mevcut bulunan iki farklı epistemolojinin karşılaştığı karanlık boşlukta, yazarının algısını temsil eder (Parla, 2003a, s. 536). Romanın baş karakteri Bihruz Bey, Tanzimat romanlarında sıklıkla karşımıza çıkan “alafranga züppe”liğin hem bir temsili hem de bizzat parodisidir. “Bihruz okuduğu kitapları, gösteriş yapmak için satın aldığı Fransızca gazetenin baş makalesini anlayamaz, okuduğu romantik romanları da hislerine uygun zannettiği için okur. Recaizade bu noktaların üzerinde sadece Bihruz Beyle alay etmek için durmaz, tüm bir döneme gönderme yapar.” (Akyıldız, 1996, s. 121) Dolayısıyla Bihruz'un dille, sosyal statüsüyle ve arabayla kurduğu ilişki hem şahsi bir gösterişten hem de içinde bulunduğu dönemin toplumsallığından emareler taşır.

Araba, bu kişiliğin [Bihruz'un yöneldiği kişilik] var görünmesinde en temel imge; bu kişinin yaşamak istediği hayata girdiğini gösteren en canlı simgedir. Batılı bir hayat tarzının lümpen yaşayışının gerektirdiği maddi imkânları miras yedilik sağlıyorsa; bu hayatın yaşandığı dünyanın içine girmeyi de araba sağlar. Araba olmadan, Çamlıca'ya gidilemez, Çamlıca olmayınca pek hoş, pek nazenin, Fransız hocayla okunan romanlardaki gibi “blonde” olan Periveş'e rastlanıp aşık olunamaz. Bihruz, Periveş'in önce kendi “sarı ekipaj”ına baktığını düşünür. Aslında kendisi de önce Periveş'in “sarı lando”sunu görmüştür. Yani aradaki bağı sağlayan arabalardır. (Narlı, 2002, s. 23)

Görüldüğü gibi Bihruz'un aşkını, var oluşunu, arzuladığı hayatı yaşamasının imkânını sağlayabilecek önemli bir araçtır araba. Arabanın açtığı potansiyel fırsatlar

düşünüldüğünde, Bihruz'u kuran temel unsurlardan biri olarak anlatıda tuttuğu önemli yer görünürlük kazanır. *Araba Sevdası* ile Türkçe romanın arabayla yakın temasının başlamasından sonra, arabanın ve türlü "makinelere" edebiyatta daha sık yer bulunduğunu görürüz. Jale Parla, Nazım Hikmet'in "Makinalaşmak İstiyorum" şiirinden hareketle Türkiye modernleşmesini ve endüstrileşmesini, bu süreçlerin "Köy Enstitüleri" projesiyle rabitalarını anlatır ve buradan Enstitülü yazarlardan Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör* romanına geçiş yapar (2003a, s. 539). Parla, makineyle Türkçe edebiyatın ilişkileri bakımından Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'ne de başvurduktan sonra bu bölümde *Ford Mach I* ile birlikte düşünülecek romanlardan *Fikrimin İnce Gülü*'nün arabasını "hain" ve *Buzdan Kılıçlar*'ın arabasını "kardeş katili" olarak nitelediği okumasına ilerler.

Parla için araba alt türü ya da araba romanlarının alt tür olarak kabul edilmesi, arabaların ilk görüldüğü Tanzimat'tan günümüzdeki sürrealist uygulamalarına kadarki bir yelpazede düşünülebilir. Niçin diğer makineler değil de arabalar böylesine ön plandadır? Neden Türk romancılar zamanın değişmesiyle değişen baş karakterlerinin ruhsal durumlarını arabalar ile temsil etmeyi seçmişlerdir? (s. 548) Parla'nın ilk cevabı endüstrileşmenin insanların yaşamına çeşitli araçlarla dahil olduğu ve daha fabrikalar ortada yokken halihazırda arabanın kullanılmakta olduğudur. Bir diğer sebepse 1880'lerden 1990'lara kadar araba, Türk "ruhunun" modernleşmenin tüm aşamaları boyunca umutsuzca ihtiyaç duyduğu nesne oluşudur. Kamusal alanın bireyleşme, anonimlik, verimlilik, özgüven, özdisiplin gibi çeşitli talepleriyle yüz yüze gelerek kendi evlerini, özel alanlarını gönülsüzce terk eden Türk kadınları ve erkekleri için araba yarı özel bir alanı üreterek ev ile sokak arasındaki sınırları muğlaklaştırır (s. 549). Parla'ya göre bir yandan da arabalar romanların baş karakterleri ile metafor olarak özdeşleştirilmektedir; onların

bedenlerinin uzantısı hâline gelmekte, bilinç ile bilinçdışının karşılaştığı dilsel alanı işaret etmektedir. Jale Parla'nın arabalara "mecaz/metafor" olarak yaklaşımı, araba alt türünü de bu mecazi anlatım formları içinde(n) düşünmesi/okuması *Ford Mach I* için doğru sayılmaz. Metindeki Mustang Mach I, 2. Bölümde açıklanan dilsel stratejiler yoluyla bir metafor olmanın ötesine taşınmış, metnin baş karakterliğini üstlenmiştir. Mach I davranır, eyler, dolaylısızca kendine yer bulur, motivasyonları uyarınca hareket eder, durur, çalışır. *Fikrimin İnce Gülü ve Buzdan Kılıçlar* ile *Ford Mach I* mukayesesıyla amaçlanan, benzer toplumsal dönüşümleri farklı anlatı tercihlerinden hareketle edebi üretimin nesnesi hâline getiren bu metinlerdeki insan-araba ilişkilerinin açılımlarını belirlemek, üç romanın içinde *Ford Mach I*'in araba alt türü kavramsallaştırmasında marjinal bir örnek sayılamayacak kadar çoklu imkânları türettiğini göstermektedir.<sup>48</sup>

### 3.2 *Fikrimin İnce Gülü*

Adalet Ağaoğlu'nun 1976 yılında yayımlanan romanı *Fikrimin İnce Gülü*, 1970'ler Türkiye'sindeki kapitalist dönüşümü; başkarakterleri Bayram ile Bayram'ın "Balkız"ı M HU 617 plakalı Mercedes 230'un bir gününü merkezine alarak anlatır. Almanya'da BMW fabrikasında montaj işçisi olarak çalışan Bayram ve üç yıl içinde biriktirdiği parayla aldığı Mercedes'i ile Kapıkule sınırında başlayan anlatı, Bayram'ın köyü Ballıhisar'a yolculuğunu, yol boyunca başından geçenleri ve yaşadığı karşılaşmaların canlandırdığı hatıralarına dönüşlerini konu edinir.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> Burada incelenenlerin dışında araba alt türüne dahil edilen metinlerle ilgili detaylı bir çalışma için bkz. Seyit Battal Uğurlu, "Otomobil ve Benlik: Türk Edebiyatında Araba Olgusu", 2009.

<sup>49</sup> Adalet Ağaoğlu bir söyleşisinde Bayram ve otomobilini hikâyeleştirme sürecini özetlemiştir: "Ben şöyle düşündüm; ortada kimsesi olmayan bir çocuk olsun, Almanya işçilerimiz mesela. Almanya'ya 60'larda ucuz işçi olarak bir sürü işçi gönderildi ve geri dönenler köylüleri küçümsemeye, kasılmaya başladılar ve bunların mutlaka bir arabaları oluyordu. Cepleri para doluydu ve kendi çıktıkları köyü küçük görmeye başladılar. Bütün bu gördüklerim tüketim ekonomisinin insanları ne hale getirdiği üzerine düşünmemi sağladı. Niye Mercedes seçtim? Çocuk kimsesiz, amcası bakıyor. Bir gün köylüler kahvede otururken, çocuklar da kendi aralarında oyun oynuyorlar. Ford arabasıyla seçim

Amcasının himayesinde, annesiz ve babasız bir çocukluk geçiren Bayram köyünde alaya alınan, küçümsenen, saygı görmeyen, tüm bu sebeplerle de özsaygısını yitirmiş bir kişiye dönüşmüştür. Köylülerinin, akrabalarının hürmetini kazanmak, incinmiş özbeğenisini onarmak isteyen Bayram'ın arzuladığı saygıya kavuşmak için izlediği yol, çocukluğunda kalmış bir anıyı temellük etmek ve yeniden canlandırmaktan geçer: Ballıhisar'a seçim kampanyası sebebiyle uğrayan Demokrat Parti mensubu bir vekil ve vekilin köyde ilk kez görülen otomobili; Bayram'ı da diğerleri gibi büyüler, şaşkınlığa uğratır.

O arabayı ilk gördüğünde, güneşin altında ikinci ve üçüncü birer güneş benzeri parlayan ön lâmbaların bombeli camlarını ilk seçtiğinde afallamış, yüreği çırpınmış, epeyce korkmuştu. Kirli bacaklarında bir titreme. Güneş ve kil soluğu basma mintanı altındaki karnından kasıklarına doğru inen bir kaşınma. Göğsünden boyun damarlarına, oradan da yer yer bozarmış, saçsız kafasına doğru horp horp çıkıp inen, soğuyup ısınan, ısınıp soğuyan bir şey... (Ağaoğlu, 2005, ss. 73–74)

Köyün en küçüğünden en büyüğüne herkesin elini öptüğü, karşısında eğildiği bu vekil gibi olabilirse Bayram, onun gibi olmanın “ilk şartı” olarak gördüğü otomobile sahip olabilirse, kendisi de saygın bir efendi olabilecek, “Bayram Bey” olarak çocukluk travmalarını atlatabilecektir. Saygıdeğerlik ile eşlediği, özdeşleştirdiği otomobil sahibi olma mertebesi, Bayram'ın bir nevi takıntısı hâline dönüşür. Köyde, amcası ve oğlu Remzi ile, akrabalarıyla kaldığı takdirde amacına ulaşamayacağını anladığında, henüz on beş yaşlarında gizli saklı kaçır Ballıhisar'dan, bir araba pompacısında çalışmak üzere. Bayram'ın çalışmaya atılması, ilk gençliğinden itibaren çeşitli işlerde çalışarak kuruşu kuruşuna, (Almanya'da) “fenik fenik” biriktirdiği paralarla araba almak üzere hayaller kurması, onun tüm sosyal

---

kampanyası için takım elbiseli bir adam geliyor ve bütün köylü ayağa kalkıyor. O olayın çocuğun gözünde bıraktığı izlenim: Demek ki bir kimsenin saygı ve sevgiyle karşılanması için bir arabasının olması gerekiyor. Böyle başlıyor bu tutku. Hareket noktam bu değişim, dönüşüm, kendine yabancılaşmış insan.” Ağaoğlu, 2005, s. 293.

ilişkilerden kendini soyutlamasına, amacı/çıkarı doğrultusunda yalnızca kendi selametini düşünerek hareket etmesine sebep olur. Evlenmeye niyetli görüldüğü Kezban'ı uzunca bir süre oyaladıktan sonra habersizce Almanya'ya giden Bayram, Münih'te geçirdiği günlerde de Kezban'a bir mektup göndermekten dahi imtina eder. Akrabalarıyla, başta kendisini büyütmiş amcası ve yakını gördüğü amcasının oğlu Remzi ile de herhangi bir irtibat çabasına girmez. Kendisiyle aynı şehirde çalışan köylüleri Ballıhisar'a gidip döndükçe Bayram'a Kezban'ın bir balıkçıyla evlenecek oluşundan da amcasının kötüye giden sağlık durumundan da haberler getirir ancak Bayram ne zaman ki uzun uğraşlar ve kararsızlıklar sonucu arabasına kavuşur, o zaman köy yoluna düşer. Amcasını görüp helallik istemek, Kezban'a duyumsadığı ikircikli duyguları Kezban'ı yanına alıp Münih'e getirmek fikirleriyle, kendisini arabalı bir Bayram olarak köy kahvesi önünde gösterme gayesini meşrulaştırır.

Romanın Bayram'ı merkeze alan bu kısa özetinin ardından baş karakterlerden biri olarak saydığımız Mercedes'in ayırıcı özelliklerine ve romandaki işlevine daha yakından bakalım. Roman boyunca Mercedes, başta sürücüsü/sahibi Bayram olmak üzere pek çoklarınınca farklı benzetmelerle yüklü bir renk yelpazesinde tanımlanır:

“Bayram'a göre bal rengi, Veli'nin karısına göre bok rengi...

Kapıkule'den arabaya yönelen ve her biri bir duygunun ifadesi olarak okunabilecek bakışlar arabanın renginin açılımlarına dönüşür: “bal rengi” (7), “yaldızlı” (23), “hardal” (17) rengi, “sidik rengi” (25), “zerdali çürüğü” (34), “bok rengi” (36), “altın suyuna damdırılmış” (75), “altın rengi” (82), “kumsal rengi” (82), “bej” (219) Sivrihisar'a ve Ankara'ya doğru giden sürücüler, anlatıcı yazarın ironik bakışından, “batıya hızla yaklaşmakta olan güneşin aşiboyası rengine daldırdığı bir Mercedes” (221) görürler. Tüm bu bakışlar, arabanın yeni ve alımlı olmasından, sahibinin ise olağanüstü düzeyde dikkat çekme çabasından kaynaklanan ve bakanın bakışını yansıtan sıfatlardır. (Uğurlu, 2009, s. 1445)

Bayram'a duyulan sevgiye/nefrete/saygıya, araba sahibi olmaya, Almanya'da işçi olmaya dair, kişilerin görüşlerine göre Mercedes'in değişen rengi, onun okurun gözünde her seferinde yeniden inşasını gerektirir. Renk gibi somut bir özelliğe

yüklenen bu değişkenlik aracılığıyla anlatıcı, 1970’lerde Almanya’dan Türkiye’ye getirilen bir Mercedes’in alımlanışıyla ilgili panoramik bir görüş sunmaktadır. Arabanın ilk ve temel fiziksel özelliklerinden renginin bu çeşitli alımlanışları, Mercedes ile farklı kişilerin kurduğu ilişkiyi düşünürken kolaylaştırıcı olur.

Herhangi bir romanın baş karakteri, anlatıda tuttuğu merkezî konuma ek olarak baş karakter “kişi”nin failliği, öznellik kapasitesi, kendisine verilmiş/kendisinin edindiği dil araçları üzerinden düşünüldüğünde *Fikrimin İnce Güllü*’nün Mercedes’i tüm bu kapasite ve araçlardan yoksundur. Mercedes, yerleşik anlamda bir “kişilik”, karakter özelliği sergilemez. Ne herhangi bir dışavurumu gerçekleştirmek üzere konuştuğunu (konuşma formunda bir dilin okura aktarıldığını) duyarız, ne de kendisi için/kendinde bir motivasyonla hareket ettiğini görürüz. Mercedes’in neredeyse tüm varlığı, Bayram’la kurduğu ikili ilişki üzerinden açıklanır: Bayram’ın gözündeki kıymeti, onu incitmekten kaçınması (İncitmemek Mercedes’i. Bayram’ın tek yükü bu düşünce.” (2005, s. 22)); onu bir kişi gibi doyurmaktan (“Kendim bir doyunayım da, bunu da doyurmalı iyice.” (s. 55)), dinlendirmekten bahsetmesi; ona yaşadığı yerleri, mekânları, insanları tanıtması (“Sanki şimdi tek tek her şeyi arabasıyla tanıştırmaya hazırlanıyor.” (s. 49)); Bayram’ın Mercedes ile yoldaşlık ve yol arkadaşlığı ederek yolculuk etmesi vs.; tüm bunlar bu romanın baş karakterlerinden biri gibi görebileceğimiz, anlatıcının yer yer odakladığı Mercedes’i kişileştirilen insan dışı varlık kategorisinden alıkoyamamaktadır. *Fikrimin İnce Güllü*, merkezine bir insan-araba ilişkisini, insan ile insan dışı bir varlığın ilişkisini taşıyan romanlardan biri olmakla birlikte, arabanın/makinenin edebî düzlemde var edilmesini sorunsallaştırmaz. Bir insanın arabayla girdiği yarı takıntılı ilişkiyi, neredeyse bir fetiş nesnesi ile insanın kurduğu

ilişkiyi anlatırken *flashback*'ler dışında anlatı stratejilerini zenginleştirmez. Metnin biçimi bakımından arayışlara, denemelere kalkışmaz.

Bayram'ın askerliğinin son ayları, görevli şoförü olduğu arabaları “cakalı, turturaklı; üstüne bindikleri bir lunaparkın yalandan çarpışılan elektrikli arabalarıymışcasına” (s. 11) hoplata zıplata kullanması sebebiyle Diyarbakır-Siirt İlleri Sıkıyönetim Komutanlığı'nın emrinde geçer.

Bu kez de, Diyarbakır Cezaevi yönetiminde görevli üstteğmenin cip sürücüsü olarak. Cezaevinin kapısına yaklaşırken, içerdeki bütün tutukluların birer delikten kendi sürücülüğünü, yalnız bunu seyrettiklerini sanırdı. Cipi hoplatıp zıplatıp büsbütün barbarlaşarak koyverirdi ta karşıdan. Taş, tümsek tanımaz, onu sihirli bir Hint seccadesine benzetmek isterdi. Tek düşüncesi, bütün tutuklulara, bütün Cezaevi personeline, kendisinin bir direksiyon başında olduğunu göstermek... Görenlere, daha çok bir merkebi hoplatıyormuş izlenimi verirdi ama. Yine de, cipin üstüneyken görülmeden, ilgileri toplamadan geçip gitmektense, Bayram cipiyle Dicle'ye yuvarlansın, orada boğulup yitsin daha iyi. (s. 12)

Bayram için araba kendi görünürlüğünün, var olduğunun kanıtıdır. İnsanların ilgisini arabayı tuhaf kullanışıyla çeker ancak fark edilmemektense, insanların gözünde tuhaf görülmek yeğdir Bayram için. Serbest dolaylı söylemle, Bayram'ın zihninden dolaymlanan anlatıcı ses; Fordist üretim bandının acımasızlığından, insanı bir makineye dönüştüren hattın hareketinden, akışından şöyle söz eder: “Bayram, montaj hattından daha amansız, daha hoşgörüsüz bir yer ve durumda bulunabileceğini hiç aklına getirmemişti. Orda hep makinesin. Herkes makine. Her şey makine. Burda hem makine, hem insan olmak.” (s. 106) “Burda” artık İstanbul trafiğidir, Bayram'ın bir an önce kurtulmak istediği “lanet yer”dir. Kendisinin de bir makineye tutkun olduğunu; o makineyi Kezban'a, o makineyi ona destek olmuş yakınlarına, tanıdığı tanımadığı tüm insanlara karşı seçtiğini; makineyi herkese tercih ettiğini unutmuş gibidir. Bir makine-beden gibi, makine-insan gibi çalışarak para biriktirdiğini, her yıl daha iyi, daha yeni bir modeli çıkan bir makineyi elde etmenin tatminsiz arzusuna kapıldığını unutmuş gibidir. Münih'te, çalıştığı fabrikanın montaj bandında

makineleşmeyi, hem makine hem insan olmak zorunluluğuna tercih eder gibidir şimdi Bayram. Ona bir makinenin robotik hareketlerinden hâlâ azade olabileceğini, hâlâ yaşayan, duyumsayan, acı çeken, haz alan bir canlı olduğunu hatırlatabilecek cümleler bu vurucu makine-insan pasajının hemen ardından gelir: “Denizi ilk gördüğünde ne duydu? Sevindi mi? Keyiflendi mi? Yüreği mi kabardı?” (s. 106).

Kapıkule sınırından geçerken, memleketine dönüşünün ilk anlarını yaşarken hissettikleri, kendine güveni, insanların ona Mercedes sayesinde duyacaklarına emin olduğu saygıya inancı Türkiye’nin erken dönem modernleşmesine denk düşen bir süreçte, yolların henüz Mercedes’e “layık olmadığı” o günlerde yerini özgüven yitimine, küçülüp yok olma arzusuna bırakır. Bayram yol boyunca gelgitli duygular içindedir: Bir yandan çocukluğundaki o ânın, köylerine gelen ilk otomobilin sahibine duyulan saygı gösterilerinin canlılığını koruyarak kendini de o milletvekili gibi saygın biri olarak kendi gözünde inşa etmeyi arzular; diğer yandan Ballıhisar’dan çıkma yetim bir çocuğun 30’lu yaşlarındaki bir erkeğe dönüşürken yaşadığı tüm ezilmişlikleri benliğinde ve bedeninde deneyimlediğinden oldukça kırılğan bir özgüvenle hareket eder. Haksızlığa uğradıkça öfkesi kendine ve güvenini sarsan Mercedes’ine yönelir. Toplumsal yapılarla, sınıfsal konumuyla yüzleşmekten kaçındıkça, bireyliğinin cenderesinde boğulmaktadır Bayram. Onarım çalışması yapılan bir yolda, önündeki tomruk kamyonunun Mercedes’in ön camına fırlattığı bir taşla kırılan sanki cam değildir de Bayram’ın köy kahvesi önünde kendini ve arabasını göstermek için çocukluğundan beri kurduğu hayalleridir:

Uyyy, uy!’ Artık salt bunu söyleyebiliyor Bayram. İçinden, dışından hep bunu yineliyor. (...) Şu başıma açtığın yaraya bak sen. Namussuzum ben de bunu sana ödetmezsem. Uyy, uy! Uy, Balkız’ım. Uy benim Balkız’ım... Yüzümün tamamı yanaydı, kollarım dibinden kopaydı, silindirler altında kalıp ezim ezim ezileydim, katranlara bulanıp çıkaydım da seni aklıma takmıyaydım! Remzi abimle, küçük müçük, tarlamızı ekip biçeydim, bunca terlemezdim. (s. 168)

Mercedes'in başına yol boyunca türlü felaketler gelirken Bayram da felaket hissinden ve yastan nasibini almaktadır. Balkız'ın başına bir şey geleceğine, Mercedes "yaralanacağına" Bayram yaralanmayı hatta ölmeyi göze alır. Jale Parla Bayram'ın içinde bulunduğu durumu "meta fetişizmi" kavramıyla açıklar: Kendi insanları tarafından zulmedilen, köyünün ince, kırılğan gülü yazarsal niyetin de ince gülü haline gelir ve meta fetişizminin kınanmasıyla sonuçlanır. Mercedes ise bu fetişizmin sembolü, diğerlerine olduğu kadar kendi benliğine de ihanetin temsilidir Parla'nın okumasında (2003a, s. 544).

### 3.3 *Buzdan Kılıçlar*

Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'ı (2003) bir gecekondu mahallesindeki yoksulların yaşayışlarını; Halilhan Sunteriler, onun yakın arkadaşı Gogi ve Halilhan'ın Volvo markalı arabasının merkezde olduğu bir anlatıyla ele alır. Halilhan, kardeşleri Mesut ve Hazmi, bu kişilerin aileleri, "pılık pırtık adamlar" ile bir yoksulluk anlatısının etrafında, yoksulluktan çıkış imkânlarının arayışındalardır.

"'Leri şarupdiende tisika cemi' deriz biz eşyalarımıza. Yani 'yoksullar ülkesinin sınırlarını gösteren harita'." (s. 2) Anlatıcı ses, üçüncü tekil bir anlatımın içinden konuştuğu ilk anda, daha kitabın ilk sayfalarında pılık pırtık adamları/kendisini içine yerleştirdiği pılık pırtıkların dünyasını bu cümlelerle anlatır ve bölümü "bu kadar sır verdiğim yeter!" diye kapatır. Yoksulların dünyasına girdiğimizi sandığımız bu ilk iki sayfada, anlatıcı onların bilgisini "içeriden" taşımaktadır; dışarının bilgisinden farklı olanı, dışarıdan hiç anlaşılmayacak olanı. Yoksulların eşyayla kurdukları ilişki, şeylerin bu hayatlarda tuttuğu yerin önemi, bu bilginin özünde mevcuttur. "Yoksul olmayanların asla öğrenemeyeceği sessiz işaretleri ve gizli dilleriyle" yoksullar, hiç durmadan "mırıldanmaktadır." (s. 2)

Yoksulların eşyayla kurdukları ilişki, dille kurdukları ilişkiyle benzerdir; uzakların, gecekonduarın ardında görünen kentin ışıklarının, oradaki yaşamın dili, Nurdan Gürbilek'in (1996) tabiriyle henüz dile dönüşmemiş bir mırıltıdır belki:

Öyleyse nedir mırıltı? Bir iç konuşma; insanın bir başkasının, bir yabancıнын bakışını üzerinde hissetmeden kendi kendine ya da bir benzeriyle gerçekleştirebileceği gerilimsiz, alçak sesli konuşma bir bölünmemişliği, kırılmamışlığı akla getiriyor dış ile için birbirinden ayrışmamış olduğu bir durumu; insanın kendini doğadan, doğadaki seslerden ayrıştırmadığı; sözcüklerin henüz insanın karşısında yabancı, düşman, nüfuz edilemez bir dünyanın temsilcileri olarak dikilmediği bir ânı. (ss. 47-48)

Dolayısıyla henüz bir iç ile dış karşıtlığının kurulmadığı yerde, pılık pırtık insanların “dili”nde eşyanın seslenişi dolayımından uzak, doğrudandır. Eşya bir şeyleri temsile indirgenemeyecek kadar kendinden, kendini konuşur bu anlarda. Pılık pırtıkların sahip oldukları, onlara sahip olan eşya:

Pılık pırtık adamların Gogi'ye anlattıklarına göre, yerin altındaki kahvede oturan yoksulların yeni taranmış ıslak saç gibi parlak siyah çantaları vardı. Her sabah çantalarının içine bir tanecik gazete seriyorlardı. Bir örnek yeşil kravatlarını, dijital hesap makineli saatlerini, beyaz taşlı yüzüklerini, mavi Marlborolarını hayata silah gibi çekiyorlardı. Takılarını gayet usta bir şekilde iş aracı olarak kullanmaktaydılar. Öfkeden kabarmış bombeli suratlarıyla iş sahiplerine kart tutuyorlardı. Sahte şirketlerinin tanıtım kartlarıydı bunlar. (Tekin, 2003, s. 48)

Parlak siyah çantaları, çantalarına serdikleri gazeteler, kravatları, sigaraları, yüzükleri vd. eşyalarıyla pılık pırtıkların dünyası eşyaların kontrolündedir âdetâ. Nurdan Gürbilek *Buzdan Kılıçlar*'ın dilinin, Latife Tekin'in önceki romanlarından, özellikle *Berci Kristin*'den ayrıldığı koordinatları verir. Artık yoksullar, kendilerine çok yabancı bir dil ile/eşya ile mesafelerinin azaldığı bir noktadadır:

*Berci Kristin*'de şehrin dili (NATO, Anarşist, Vakıf) konducular için tümüyle yabancı, tuhaf bir eşyayken, *Buzdan Kılıçlar*'da tık konducular bu ödünç alınmış dilin içinde yol almaktadır. Bir örnek yeşil kravatlardan, Ceymis Bond çantalardan, dijital hesap makineli saatlerden, yaz taşlı yüzüklerden, mavi malborolardan farksız bir dil: Hem bir iş aracı hem de bir büyü töreninin, bir ayinin parçası olan, tıpkı evleri gibi, yoksulların “oynadıkları oyunlardan arta kalan dekorları topladıkları depolardan farksız” bir dil, kendisi dekor olan bir dil. (1996, ss. 55-56)

Pılık pırtıklar depo benzeri küçük evlerinde ikinci el “eşyalarına nüfuz ede ede” yaşarlar. Evlerini yaptıkları çeşitli işlerden kalma eşyayla doldururlar, eşyalarında zamanı dondurup durdururlar. Eşya, pılık pırtıkların var olma mücadelelerinin, varlıklarının cisimleşmesinin, dünyadaki mevcut hâlin göstergesidir. “Bedenlerimizi ve ruhlarımızı dünyanın saldırılarından korumak için kurduğumuz şaşırtıcı, mucizevi savunma sistemimizin kıymetli bir parçasıdır dekorlarımız.” (2003, s. 2)

Dolayısıyla eşyalarına “leri şarupinde tisika cemi” diyen bu insanların ülkelerinin sınırlarını çizen, belirleyen, gösteren haritayı görmek için onların eşyalarına dikkatle bakmamız gerekmektedir. Hakim kullanım alanlarından farklı biçimlerde kullanılır eşya *Buzdan Kılıçlar*’da. İlahi olanın yeryüzündeki tecellisi eşyanın bizatihi kendisidir. Bu eşyaların içinde birinin yeri ayrıdır, benzersizdir: Otomobilin.

Romanın başkarakteri Halilhan’ın otomobiliyle pılık pırtık adamların karşılaşma ânı, otomobilin “eşyaların eşyası” oluşunun ilk örneklerindedir:

Kılıç artıklarını kara gömen yoksul malgatçılar, camiden sonra sisi aralayıp asfalta çıkmışlardı. Işıklı bir cismin kayan bir yıldız hızıyla kendilerine doğru yaklaşmakta olduğunu gördüler, sisi delip geçen ateşli oklarla vurulup büyülendiler. Kalbinden kıvılcımlar saçan bir kadın (dehşet ânında onu bir gök mahluğuna benzetmişlerdi) önlerinden vın diye geçip gidince, ne yana savrulacaklarını bilemediler. (...) Pılık pırtık adamlar hızın sesinden ürküp dağılmışlardı. Otomobilin rüzgârına çarpıp bölündüler. Parça parça uşuyor, tirtir titriyorlardı. (s. 7)

Arabadan “ışıklı bir cisim”, hızından “kayan bir yıldız hızı” diye bahsedilir. Halilhan yaşadığı yerde, “yoksulluk duygusunu bir otomobil biçiminde cisimleştirme şansına sahip olmuş ilk” yoksuldur. (s. 8) Halilhan’ın arabası, Volvo’su onu bu yönden pılık pırtık adamların arasında “farklı” kılar. Bu fark Halilhan için olumlu sonuçlar getirmez her zaman; pılık pırtık adamlar Volvo ile ilgili çeşitli söylentiler çıkarır, Halilhan’la dalga geçerler. Halilhan’a göreyse onlar, “kamyon tekerinden farksız kimseler” olarak hayatlarını sürdürürken “[b]ir otomobili sürmenin uyandırdığı zevki, bir kadını arkadan görüp bir pedal darbesiyle önüne geçmenin vücuda yaydığı

heyecanı tahmin edemediklerinden, lafin ardına düşmüş, aciz bir şekilde yuvarlan[maktadırlar]” (s. 9).

Halilhan için Volvo, çoklu anlamlara sahiptir. Öncelikle onu bir hediye gibi görür Halilhan, “kıyılarındaki evlerini, ıslak kibrit kutularına benzetip gizlice sevdiği, her gün derin bir eksiklik duygusuyla seyrettiği şehirden” bir hediye. (s. 9) Volvo gizli güçlerin, “teknğin selamı”dır bir yandan. Küçük hareketlerle, Halilhan’ın ayağını oynatmasıyla “muazzam güçlere hükmedil[mesini]” sağlayan bir makinedir. Gücünü, güvenini teknikten alan bir icattır araba. En önemlisi de Halilhan’ın geleceğe dair hayallerinin cisimleştiği, “ülke ekonomisine yön veren kişilerle” kendisini buluşturacak bir icat.

Jale Parla’ya (2003a) göre Volvo, romanın baş karakteri Halilhan Sunteriler’i baştan çıkarır; Halilhan Volvo’ya sahip olduğunda üç yönden güçlenerek başarı kazanacağına inanmaktadır: Gecekonduların bulunduğu çeperlerden izlediği şehrin sakinleriyle bir şey paylaşmış olacak, onlarla bir ortaklık kazanacak; kendi cemaatindeki en yüksek statü sembolüne sahip olacak ve böylece Batılılaşmış olacaktır (s. 545). Kendisini İngiliz Julie, beraber yaşadığı kediyi Çinli olarak tanıtan Jülide’ye inanan Halilhan, bunu, Volvo’ya sahip olmasından kaynaklanan kozmopolitanizminin işareti olarak görür. Halilhan’ın Bihruzvâri özsarılarından daha önemlisi, Volvo, Halilhan için sahte projeleriyle yeni düzenbazlıklar yapabileceği, kardeşleri üstündeki sözlü kontrolünü gerçekleştirebileceği ve arkadaşı Gogi’yi edilgenliğe ve kabullenmeye zorlayabileceği bir araç hâline gelmiştir. (s. 545) Ancak Halilhan Volvo üzerinde tam bir hakimiyet kuramaz. Volvo bazen kendi bildiği, istediği yönlere gider, sürücüsünün kontrolünden çıkarak kendisi kontrolü ele geçirir. Bu noktada arabanın, insan olmayanın failliği tartışması kaçınılmaz hâle gelir ancak Parla’nın makalesi bunu arabanın sergilediği bir çeşit faillik üzerinden

yorumlamaz. Halilhan Volvo'ya hiçbir zaman tam anlamıyla sahip olduğunu ya da onu kontrol ettiğini hissetmez. Araba bazen komik bir şekilde hareket eder, bazen de sürücüsünün onu belli bir istikamete götürme çabalarına rağmen nereye gitmek isterse oraya gider (s. 545). Parla için bu, Volvo'nun dengeyi korumayı, dengede kalmayı reddetmesiyle ilgilidir.

Halilhan da tıpkı Bayram gibi Volvo'sunun tüm özelliklerine yaşamında farklı karşılıklar bulmak, arabayla güçlü bir özdeşlik kurmak amacıyla, örneğin eşi Rübeyza'ya "Volvo'yla bütünleşebilmek için" arabasının renginde kırmızı bir elbise diktirmenin hayalini kurar. Bayram'ın bal renginde gördüğü Balkız'ı gibi Halilhan da Volvo'suyla uyumsuz diye arabanın "su içtiği" yeşil bidonu atarak beyaz bir bidon satın alır (Tekin, 2003, s. 11). Volvo'nun tasarım sürecini hayal eder; Bayram gibi o da arabanın bir fikirden bir cisme dönüştüğü yolu tersine kat etmeye çabalar. Arabaya kıymet vermek, arabayla "bir" olmak bakımından en yakın arkadaşı Gogi'de aradığı hevesi bulamayan Halilhan, "[y]ıllar önce insanlara otomobili öğretmek idealiyle kitaplar yazmış olan nakliyat ön. Yzb. S. Gürışık" ile tanışır, birlikte arabaların dünyasında kaybolurlar. S. Gürışık "*Yeni Otomobilcililik* adını vereceği kitabına, Halilhan'ın tutkulu hareketlerinden esinlenerek 'Otomobil ve Hayal' başlıklı bir bölüm yerleştirmeyi" düşünür (s. 13). Halilhan bu hayalin bir parçası olmaktan mutludur, "Gerçek bir otomobilsenin özgeçmişi bende saklıdır!" der Gürışık'a (s. 14). S. Gürışık'tan haz etmeyen, ona güvenmeyen Gogi'yi karşısına alan Halilhan, arabaya tutkusunun karmaşıklıığının da farkındadır. "Gururlu bir yapıda olduğu için otomobil hayatının korku, acı ve coşkuyla karışık bir hâle geldiğini itiraf etmek istemiyordu. Gerçekte Volvo'ya ölümüne tutulduğunun, hülyalı bir dalgınlıkla bocaladığının farkındaydı." (s. 15) Halilhan'ın "ruhunun kumandasını" Volvo ele geçirmiştir (s. 15).

*Fikrimin İnce Gülü*'nde öksüz ve yetim büyüyen Bayram, Almanya'daki işçiliği sayesinde almayı başardığı "bal rengi Mercedes"ine "Balkız" adını koyar. Yeni, temiz ve süslü arabalara "kız gibi" denilmesinin tarihi pek de yeni değil. Rezaizade de Bihruz'un arabasını, "tekerleklerinin çubukları incecik, fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve amiyane bir tabir ile kız gibi bir şey" (Rezaizade 1985: 20) biçiminde tasvir eder. *Buzdan Kılıçlar*'da Halilhan da "Volvo"sunu farlarıyla, çamurluklarıyla kıza benzetir; Volvo'nun arka kanatları bir kadının kartal gibi süzülen kaşlarıdır; arka stop lambaları, sevgilinin balık gibi gözleridir; çamurluk, dolgun kıvrak kalçalardır. Daha önceki zamanlarda atların da kıza kadına benzetildiğini hatırlarsak, eşya-insan ilişkisinde "sahip olma" duygusunun geleneksel ve modern yansımalarını bulabiliriz. (Narlı, 2002, 24)

Otomobillerin "kadınlaştırılarak", "kadınsılaştırılarak" erkek-kadın arasındaki yaygın ikili karşıtlığı ve tahakküm ilişkisini insanın eşyayla, makineyle de kurma çabasının dildeki karşılığı, örneği sayılabilir iki romanın belli pasajları. Cinsiyetlendirilmiş bir dilde kurulan sahibiyet ilişkisi, erkek-insandan cinsiyetlendirilmiş-makineye doğru genişlemiştir. Mercedes, Volvo, Bihruz'un "sarı ekipajı"; onlara sahip, onları kullanan insanlar tarafından farklı derecelerde "feminize" edilerek bir tahakkümün nesnesi hâline getirilir. *Ford Mach I*'de ise Mustang Mach I ya da diğer araçların kadınlaştırılmasından ziyade hayvanlaştırılmaları söz konusudur. Bu da hayvanların güçlü özelliklerinin öne çıkarılmasıyla, otomobillere verilen isimlerin hayvan adları olmasıyla birlikte işler.<sup>50</sup> Ancak burada yukarıdan aşağı ve tek yönlü, dikey bir hiyerarşi mevcut değildir.

Jale Parla'nın adlandırmasında Mercedes'in hainliğine karşın Volvo, kardeş katilidir. Bayram kendisine bir araba alabilmek için ailesine, arkadaşlarına, sevdiği kadına, pek çok insana ihanet etmiştir, hatta hayatındaki herkese ihanet etmiştir denilebilir. Halilhan ise böylesi bir ihaneti cinayete vardırır:

Son bir gayretle erkek kardeşleri üzerinde yitirdiği otoritesini yeniden kurmaya çalışır. Fakat sözleri eski etkisini yitirmiştir. O zaman kardeşini bira

---

<sup>50</sup> "İlk yapıldıklarında Ford, Daimler, Packard gibi insan adları taşıyan oto-mobillere artık Cougar, Mustang, Doğan, Şahin gibi nesli tükenmeye yüz tutmuş hayvanların adları veriliyor. Ve ata bindiği binlerce yıl boyunca açık havada da sevişen insan türü, kendisini birdenbire yerden vitesli otomobillerin içinde çiftleşir buluyor." Vassaf, 2000, s. 108.

içme yarışına davet eder. Ve bu yarış sırasında kazara arabayı kardeşinin üzerine sürer; onu ezerek öldürür. Ama bu gerçekten de bir kaza mıdır? Yoksa Volvo canavarlaşmış ve bir kez daha sürücüsünün kontrolünden mi çıkmıştır? Roman, kardeş katili Halilhan'ın Volvo'suyla birlikte içine gömüldüğü mutlak sessizlik ve duygusuzlukla biter. Latife Tekin'in romanında Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* 'yle başlamış olan bir temanın geliştirildiğini görürüz -tüketim simgesi olan araba canavarlaşır, ve canavarlaştırır- ve araba bu tuhaf otonomi kazanırken sürücüsü garip bir biçimde makineleşir. (Parla, 2003b, s. 158)

Parla'ya göre Bayram'ın ihanetinin kesinliği kadar kesin değildir Halilhan'ın kardeş katiliği. Kardeşini öldüren Halilhan mıdır, yoksa Volvo otonomisini yeniden kazanmış ve kendi istediği rotaya doğru mu hareket etmiştir; romanın okuru belirsizlikte bıraktığı yerde Parla da bir cevap arayışına girmez. Volvo'nun failliğini sorunsallaştırmaktan, tartışmaktan kaçınır.<sup>51</sup> Parla'ya göre, cevap ne olursa olsun okur mutlak bir sessizlikle karşı karşıyadır. Araba alt türü kavramsallaştırması bakımından oldukça önemli bu tartışmayı yürütmeksizin *Fikrimin İnce Gülü* ile kıyasladığı *Buzdan Kılıçlar*'a dair Parla'nın işaret ettiği nokta önemlidir: arabanın canavarlaşması, sürücüsünü canavarlaştırması ve nihayetinde makine ile insan arasındaki sınırların muğlaklaşması, silinmesi, ve/yahut giriftleşmesi. Mustang Mach I, hem "Palyaço Ruşen"de hem *Ford Mach I*de düşmanları tarafından canavarsı bir karakter olarak anlatılır. Mach I kendisi için de canavar ifadesini kullanmaktadır. "Aynı anda bilincine şekil veren beyin merkezlerinden çıkıp gelen bir tek canavar gibi birbirinden ayrı 24 canavar göz oyuklarına geçip oturdu. Birbirinden bir karış uzaklıkta ama gene de yan yana. Mach I kafasının içinde 24 bilincin farklı sesini duydu." (Burak, 2014, ss. 23-24) Bu örneklerle birlikte araba alt türü tartışmalarında üç metin canavarlaşma bakımından yana yana getirilmez. Halbuki bu, insan-insan dışı varlıklar ilişkisini edebi metinlerde tartışmak bakımından oldukça elverişli bir

---

<sup>51</sup> Parla (2003a) İngilizcede yazdığı makalede Volvo'nun otonomisine dair tartışmasını daha belirgin ifade eder: "Or did the Volvo assert its autonomy again to show its driver what an autonomous automaton is capable of doing?" (s. 546).

zemindir. Parla ise bunu “makineye karşı doğaya dönmek, ya da doğadan kopulduğu için makinenin tuzağına düşmek” (2003b, s.159) olarak tahlil ederken doğa-kültür, insan-insan dışı, organik-inorganik arasındaki mevcut ikilikleri devam ettirir.

Halilhan'ın komik, ama giderek uğursuz otomobil hırsına direnen biri vardır mahallede - sanki Halilhan'ın tersidir. Ya da, gecekonduların kent yaşamının zorladığı illüzyonlardan kurtarmak istercesine çabalamaktadır. Bu bir fabrika işçisidir ve hayata çalıştığı fabrikanın bahçesine kabak ekerek direnmeye çalışmaktadır (age.: 21). Gerçi burada da bir Latife Tekin ironisi var: Fabrika bahçesi kabak ekmek için ne denli uygun bir yerse, gecekonduların mahallesi de kırmızı Volvo için o denli uygun bir yerdir(!). Teknolojiyle iktidar kurma hırsını ya da illüzyonunu aşmış başka biri de Halilhan'ın arkadaşı Gogi'dir. "Ününü bir başka sahada, hayatı yakın incelemeye almasıyla yapmış olan Gogi'nin çok yıl önce bu türden ruhuyel ve fiziksel hırslarla bağı kopmuştu. Gogi... Taze bir incirin içi-ni açıp saatlerce bakmış, binlerce çekirdeğin birbirine değmeden durduğunu görüp bu mimari sırrı çözme kararı vermiş özel bir insandı" (age.: 15).

Makineye karşı doğaya dönmek, ya da doğadan kopulduğu için makinenin tuzağına düşmek Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü*'nde de vurgulanır. Orada da Bayram, zerdali çekirdeğinin sırrına akıl erdiremez, ardıç ağacının altındaki çelik bir Mercedes yıldızıyla değişmiş olmanın yoksulluğunu anlayamaz. (ss. 158-159)

Parla için her iki romanda da doğal ile doğal olmayan arasındaki “zıtlık”, karşıtlık, ikilik, bu türden örneklerle kuvvetlendirilir. Halbuki doğa dönülecek, gidilecek, kaçılacak bir yer değildir; çünkü doğa ikiliklerle düşünülmediğinde bir “yer” değil, yersiz yurtsuzluğun ta kendisidir.

Doğa ne [parklar gibi] gidilebilecek fiziksel bir yer, ne etrafı çitle çevrilecek ya da depolanacak bir hazine, ne de korunabilecek ya da tahrip edilebilecek bir özür. Doğa gizlenmiş değildir ve bu yüzden peşesinin kaldırılmasına ihtiyaç duymaz. Doğa, matematik ve biyo-tıp kodlarınca okunacak bir metin değildir. Köken, ikmal ve hizmet sağlayan “öteki” de değildir. Ne anedir doğa, ne bakıcı, ne de köle; insanoğlunun üremesinin/kendini yeniden üretmesinin matrisi/rahmi, kaynağı ya da aracı da değildir. (Haraway, 2010, s. 122)

Doğaya dönmek diye bir şeyin söz konusu olmadığı bir ağıdır *Ford Mach I*. Onda makine ne kutsandır ne de makine oluşundan ötürü dışarıda bırakılır. Makine ile insan, insanlar ile insan olmayanlar arasında çeşitli ilişkilerin üretildiği bir sahadır. Metinde Mustang Mach I ile kurulan ilişki, özne ile nesne arasındaki asimetriden, mesafeden,

ayrımardan doğmaz, kurulmaz. Özneler arası bir düzlemde, metnin tüm öğeleri metinsel bir ağda metinselleştirilirler.

Yazınsal alanda insan merkezci bir okumadan imtina etmek, edebi metinlerin merkezinde insanı ve sözü konumlandırmaktan kaçınmak, insan olmayanların, insan dışı varlıkların sergiledikleri türlü faillikleri sorunsallaştırmak mümkün müdür? Baş karakterlerinin en yakınında bir arabanın mevcut olduğu, hatta bir arabanın baş karakter olduğu bir metinde insan olmayanı, insan olmayışından ötürü metin kişisi saymamızın imkânı var mıdır?

3.4 “Palyaço Ruşen” ve *Ford Mach I*’in arabaları: “hain” ve “kardeş katili”ne karşı, bir “intihar”

Hem *Ford Mach I* hem de “Palyaço Ruşen”’in arabaları, Mustang Mach I ve Chevrolet, *Fikrimin İnce Gülü* ve *Buzdan Kılıçlar*’da örneklenen, anlatılan, mesele edinilen arabalardan oldukça farklıdır. Bu farklılık Ford otomobil ile Mercedes’in, Chevrolet ve Volvo’nun markalarının, güçlerinin, fiyatlarının, renklerinin farklı oluşundan kaynaklanmamaktadır. Söz konusu olan, metinsel düzlemde arabaların ele alınışı, “temsil edilişi” yahut temsile indirgenmeyişi, failliklerinin ifadesi, bunun da dilin zorlanarak, sınırlarına taşınarak yapılmasıyla üretilen farklılıklardır.

Bayram’ın Sarıkız’ı Bayram’ın merkezde olduğu, insan karakterin arabayı yer yer kişileştirdiği, bazen ona sevgili/eşi gibi “davrandığı”, bazen arabasının beklentilerini karşılamadığını düşünerek öfkelenildiği bir nesne olarak *Fikrimin İnce Gülü*’nde oldukça önemli bir konumdadır ancak Mercedes bizzat bir araba olarak ne bir faillik sergiler, ne de anlatıcı, anlatı düzleminde bu failliğin imkânlarını ve sınırlarını kurcalar. Odağında Bayram’ın olduğu, anlatıcı sesin Bayram’a odaklandığı, onu takip ve tahlil ettiği bir roman olarak *Fikrimin İnce Gülü*’nün

arabası, kendisine türlü anlamların yüklendiği bir metadan öteye geçemez, hakkındaki çalışmalar da bu arabayı “meta fetişizmi” üzerinden değerlendiren ve arabanın Bayram için sembolik değerini irdeleyen okumalar sunar. *Buzdan Kılıçlar*’ın Volvo’su ise Sarıkız’a kıyasla daha katmanlı bir anlatı figürüdür. Volvo’nun Halilhan’da uyandırdığı duygular bir bakıma Volvo’da da karşılık bulur, Halilhan ile Volvo’nun ilişkisi Volvo’ya bir metin karakteri olarak yaklaşabilmemizi sağlamasa da, buna bir alan açar. Volvo yer yer otonomisini kazanarak “kontrolden çıkar” yahut kendisi kontrolü ele geçirir, bazen de Halilhan’dan ayrı onun varlığı anlatıda kısa bölümlerle yer tutar. Yine de her iki araba da *Mach I*’in bir metin kişisi olarak sergilediği karmaşıklık ve çok boyutluluktan uzaktır. Öyleyse *Ford Mach I*’i kendisinden önce ve kendinden sonra yazılmış bu iki romanın arabasından ayırarak Jale Parla’ya araba alt türünün en uç örneği olarak *Mach I*’i işaret ettiren ayrık özellikleri nelerdir?

Hem “Palyaço Ruşen” hem de *Ford Mach I* anlatısını yalnızca içerik üzerinden kuran metinlerden değildir. “Palyaço Ruşen”de tıpkı *Ford Mach I* gibi çeşitli görsel kullanımları, büyük küçük harflerin alışıldık olmayan tercihleri; kısa çizgilerle cümlelerin, kelimelerin ayrıldığı görülür. 2. bölümde gösterilmeye çalışıldığı üzere *Ford Mach I*’de biçim ile içerik arasında bütünlüklü, birinin diğerine yeğlenmediği bir anlatım söz konusudur. Her iki metinde de biçim içeriğin bir aracı değil, bizatihi metni metinselleştiren, kuran, inşa eden temel unsurlardandır. Bu sebeple *Fikrimin İnce Güllü* ve *Buzdan Kılıçlar*’da görmediğimiz bir anlatımın içinde, arabanın bir metin kişisi olarak var edilmeye çalışıldığını görürüz.<sup>52</sup> Metin bunu iki temel yolla yapmaktadır. İlki, araba ile arabaya sahip olan, arabanın sürücüsü olan

---

<sup>52</sup> Bahsolunan iki romanın biçimsel özellikleri, biçim-içerik ilişkileri bakımından burada derinlikli bir çalışması yapılmamıştır ancak romanların yapısı, anlatım özellikleri ele alındığında hâkim anlatı formlarının dışında bir strateji izlediklerini iddia etmek de pek kolay olmayacaktır.

kişi(ler) arasında mutlak bir tahakküm ilişkisinden kaçınarak. Mach I bir metin kişisi olarak metinde eyleyen, öznellik sergileyen, faillik gösteren bir karakter olarak işlenir. Sürücü ile otomobil arasında belirgin bir ayırım kurulmayarak araba-sürücü, insan-insan olmayan geçişliliği sağlanır. Mach I ve metin boyunca neredeyse bahsi geçmeyen, hakkında Mach I'e kıyasla oldukça az konuşulan sürücüsü, durmaksızın birbirinin yerine geçtiğinden, birbiriyle yer değiştirdiğinden, karakterlerden hangisinin konuştuğundan, hareket ettiğinden, eylediğinden emin olamayız. Buradaki metinsel tercihler *Ford Mach I*'in arabasına, anlatının geniş bir hareket alanı tanıdığını, insan ile insan dışı varlık arasındaki ilişkiyi çetrefilleştirdiğini gösterir. “Palyaço Ruşen yavaş yavaş arabanın biçiminden sıyrılıyormuş gibi suya dalarcasına karanlığa indi - Palyaço Ruşen'in yer değiştirmesi - suyun arabayla yer değiştirmesi - her şeyle her şeyin yer değiştirmesi - Palyaço Ruşen'in yaşantısı sonunda saçmaya doğru yol alır gibi...” (Burak, 1993, s. 80). Burada açıkça görüldüğü gibi metinde insan ile insan olmayan varlık iç içe geçiyor, birbirinin yerine geçiyor, birbiriyle yer değiştiriyor; Palyaço Ruşen mi, araba mı, arabanın sürücüsü mü konuşuyor, eyliyor tüm eyleme formları belirsizleşmektedir.

İnsan olmayan bir varlık olan arabayı bir metin kişisi olarak kabul etmemizi mümkün kılan, metnin izlediği ikinci yolda ise Mach I halihazırda merkezdedir. Metnin insanlar ile insan olmayanları ortak bir düzlemde, anlatının içinde birinin ötekinin dolayımına indirgenemeyecek denli merkezde olmasından kaynaklanmaktadır. Araba insanın sahip olduğu bir nesneden ibaret tutulmayarak kendi motivasyonlarıyla hareket eden bir varlık gösterir. Sarı Mercedes ve Volvo'yu ele alırken onlara sahip olan insanları da anmamız, Bayram ve Halilhan'ı da arabaların yanında konumlandırmamız gerekmektedir. Ancak Mach I kendi başına,

araba olarak, ona sahip olmak, onu ele geçirmek isteyen insanların varlığına rağmen/onların varlığıyla birlikte başlı başına kendisi olarak düşünülebilmektedir.

“O’nu bir kerecik görebilsem” diye Palyaço kendi de farkında olmadan Mach I’ in arka panjurlarına uzandı -çünkü Mach I’ in sürücüsünü hiç kimse görmemişti - Mach I’ in sürücüsünü tam anlamıyla gören hiç kimse yoktu - Mach I’ in bütün özelliğinin bu olduğunu söylüyorlardı - Mach I’ lerin sürücüleri kendilerini hep bir parça geride tutarlardı - direksiyonda görünmezlerdi (s. 82).

Sürücünün silindiği, anlatının karakterleri için bir merak unsuru figürü olan böylece arabanın varlığını öne çıkaran bir görünmezliktir bu.

Sevim Burak Ford Mach I’ in bir aşk hikâyesinden doğduğunu söylüyor. Bir otomobile duyulan, Sevim Burak’ a yakışır, matrak bir aşk. Ondaki yaratıcı gücü olduğu kadar, yıkıcı gücü de açığa çıkaran bir aşk. Divan Pastanesi’ nde oturup günlerce bu canavarı andıran tuhaf otomobili seyrettiğini anlatıyor. Sonra yavaş yavaş Ford Mach I’ e dönüşüyor Sevim Burak ve ondan koparıp aldığı öfkesiyle Divan’ dan çıkıp, yıkmak, kırmak, parçalamak için Cadde’ ye atılıyor. Böylece bütün Sevim Burak metinlerinde olduğu gibi (ama burada hepsinden daha çok) kişilerin aslında oldukları kişi olmadıkları, bir kendileri bir öteki oldukları, sonra hem kendileri hem öteki oldukları ve giderek hepsinin belki de aynı kişi oldukları, kalabalık bir kılık değiştirme/hüviyet değiştirme oyunu başlıyor. Herkes birbirine dönüşerek Cadde’ de dönüp duruyor.<sup>53</sup> (Güngörmüş, 2013)

*Fikrimin İnce Gülü’* nde Bayram’ dan da şu sözleri duyarız duymasına: “Ben bir taksiye mi sevdalıydım? Bu şarkıya mı bu şarkıyı çağıran kadının sesine mi? Kezban’ a mı yoksa?” (Ağaoğlu, 2005, s. 126). Burada Bayram Balkız’ ını bir insan, âşık olduğu bir kadın gibi görmekten kaçınmaz ancak metnin kendisi Balkız’ ı bir metin kişisi gibi görmez; anlatıcı arabaya Bayram dolayımıyla insani özellikler atfederek Balkız’ ı kişileştirmektedir. Mach I’ e de metin boyunca kimi zaman insani özellikler bahşedilir ama Mach I’ in tümüyle kişileştirildiğini, insani özelliklere indirgenerek alegorik bir okumanın nesnesi hâline getirildiğini söylemek pek mümkün değildir. “Gururlu bir yapıda olduğu için otomobil hayatının korku, acı ve coşkuyla karışık bir hale geldiğini itiraf etmek istemiyordu. Gerçekte Volvo’ ya

---

<sup>53</sup> Nilüfer Güngörmüş’ ün “Sevim Burak’ ta Anne Sesleri” adlı blog yazısından alınmıştır.  
<https://nilufergungormus.com/category/sevim-burak-uzerine/>

ölümüne tutulduğunun, hülyalı bir dalgınlıkla bocaladığının farkındaydı.” diye aktarılır Halilhan’ın Volvo’ya tutkunluğu. (Tekin, 2003, s. 21) Halilhan ile Volvo arasında da bir tür aşk gözlemlenir. Tabii burada odakladığı karakteri gözlemleyen bir anlatıcı sesin dolayımıyla, Halilhan’ın Volvo’ya duyumsadıklarını öğreniriz. *Ford Mach I*’de ise sabit bir anlatıcı pozisyonundan ve baskın duygulardan söz edemeyiz; anlatıcılar, duygular çeşitli, akışkan, geçişlidir.

*Ford Mach I*’de Erenköylü ihtiyar kadının, Cumhuriyet Bayramı arifesinde evine doğru giderken Mach I ile ilk kez karşılaştığı sahneye bakışımızı yöneltelim. Kadın yıllardır Suadiye’de yaşamasına rağmen Mach I’in adını duymamıştır. Anlatıcı-karakter Erenköylü ihtiyar kadın, Mach I ile bu ilk karşılaşmasında ondan çıkan seslerle büyülenir. Evine dönmek için bir taksi ararken kendi kendine şöyle der:

Benzin kokusu, asfalt, sıcak katran kokusu ve sıcak duman yükselirken beni evimin kapısında götüreceğim bir taksi aradım. Bir atlı araba olsa razıyım. Ah! Bir araba olsun da isterse sürüne sürüne yürüyen atlardan olsun her sokak başına her yana baktım. Sepet arabalarının durduğu plaj yolunda acaba bir tek kalmış mıydı ki kendini kandırıyorsun hayır diye kendi kendime konuştum kalmadığını biliyorum - niye. Arabalardan yolda bir tek at pisliği bile yok. Her taraf Ford Mach I’den çıkan zifos dumanı ve sıcak katran kokuyor. At arabalarının meşin ve gübre kokusu yoktu artık. Evine gitmeye niyetin varsa at arabalarını düşünmeyi bırak da tabana kuvvet şöyle dedim kendi kendime yandan yandan ki ezilmeyesin Mach I’in altında kalmak istiyorsan caddeye çık. (Burak, 2014, s. 29)

Evinin önüne kendisini bırakacak bir araba arayan Erenköylü kadının arabaları ve Ford Mach I’i andığı bu bölümünden sonra, metnin yıldızlarla ayrıldığı -Nilüfer Güngörmüş’ün kendi montajına işaret etmek üzere bu yıldızları kullandığını hatırlayarak<sup>54</sup>- bir pasaja geçer ve yeni bir anlatıcının, Ford Mach I’in konuştuğunu görürüz:

---

<sup>54</sup> “Sevim Burak’ın, elyazmalarında numaralandırılmış, sıralamış, birleştirmiş olduğu parçaları korudum. Farklı uzunluklardaki bu metin parçalarını birbirine eklerken aralarına yıldız işareti (\*\*\*) koydum. Böylece benim yaptığım montaja işaret etmiş oldum.” (s. 11)

“Öldüğümü yalnız ben biliyorum  
Ölüyüm  
Fakat  
Bir tarafım yaşıyor  
Bir tarafım öbür tarafımı öldürmüş  
Düşman gibi...  
Öldüğümü yalnız ben biliyorum  
Çünkü zihnim çalışıyor  
Tam ölüm sayılmaz  
Allahın işi ölüm gibi değil  
Makine işi gibi  
Makine gibiyim  
Yüzümde demir bir peçe var -  
Alnımın tam ortasında adım yazılı  
Ford Mach I”<sup>55</sup> (s. 30).

Burada öldüğünü bilen, öldüğünü yalnızca kendisi bilen bir araba mı konuşmaktadır? Bir yanıyla ölen, diğer yanı yaşayan, taraflarından biri ötekisini öldürmüş, kendi içinde birbirine düşman kesilmiş bir arabanın varlığına çağrılır okur. Burada anlatılan ölüm anlatıcısına göre tam anlamıyla bir ölüm de sayılmaz. Makine işi gibi bir ölümdür, arabanın kendisi de bir makine olduğundan, makinenin bozulmuş parçalarının bütünlüğüne etkilediği, çalışmasına engel olduğu bir hava sezdirilmektedir. Arabanın yalnızca konuşması “tuhaf” değildir artık, hatta bir bakıma okurun bunu “normalleştirmesi”, arabanın “Allahın işi” olmayan, “makine işi” ölümünü fark etmesi sağlanmış gibidir. Devamında:

Öldüğümü yalnız ben biliyorum - Çünkü zihnim çalışıyor - ve benle beraber öldüğünü bilen (ve zihni çalışan) Evim - Dükkânım - gül bahçem - Çam ağacım - El yazısı levhalarım - sokağım - Caddem - insanım - Tramvayım - Faytonum - yaygım - altımdan çekilip alındığını - Tıpkı evcilik oyunu - Yavaş yavaş altımızdaki toprağı çekiyormuşçasına - El değiştireyormuşçasına - Düşman kendi yaygısını yayarak - Kendi gökdelenini - (s. 30).

Yukarıda alıntılanan, 2. bölümde *Ford Mach I* için tekrar faaliyetinin öneminin örneklendiği kısımda da gördüğümüz pasajla birlikte kimin konuştuğu iyiden iyiye

---

<sup>55</sup> Metnin bu bölümü belli bir eğimle, satırlar sayfanın soluna doğru yaklaşacak şekilde yazılmıştır. Tez çalışmasının formatı uyarınca *Ford Mach I* den yapılan alıntılar basamaklandırılmamış ancak büyük-küçük harfler kullanılan baskısındaki hâliyle bırakılmıştır.

muğlaklaşır. Arabanın konuştuğunu, ölenin, ölümünü bilenin araba olduğunu düşündüğümüz sırada, anlatıcı bu bölümün başında Erenköylü ihtiyar kadının vurguladıklarını tekrarlar; ihtiyar kadın ile Ford Mach I aynı kişiymiş ve/yahut birbirlerinin yerine geçmiş gibi konuşmaktadırlar. Birbirinin yerine geçme, yer değiştirme Sevim Burak metinleri için önemli bir anlatım stratejisidir.

*Ford Mach I* in önemli özelliklerinden biri romandaki kişilerin birbirinin yerine geçmesidir. Bu romanda yazarın sezdiği fakat tam anlamıyla ehliştiremediği bir süreci tekniğe dönüştürmeye çalıştığı hissedilir. (...) Ford Mach I düşmanın ta kendisidir, ama roman ilerledikçe onun aslında Palyaço Ruşen olduğu, Palyaço Ruşen'in bekçi olduğu, bekçinin yaşlı kadın olduğu, namazında niyazındaki yaşlı kadınınsa aslında Ford Mach I yani düşman olduğu, kişiler arasında çift yönde gidiş gelişlerin olduğu bir döngü kurmaya çalışmıştır. (Güngörmüş, 2011, s. 76)

Nilüfer Güngörmüş'ün ifadesini, kişilerin birbirinin yerine geçmesi tekniğini insan olmayanlara doğru genişletmemiz ve Burak metinlerinin, özellikle *Ford Mach I* in insan olmayanlara açtığı yeri görünürleştirmemiz gerekmektedir. Metin okurunu buna zorlar. Sevim Burak'ın metinlerinde “çoğu zaman konuşan, yürüyen, seven, intikam alan, yani tam anlamıyla bir kişi muamelesi yapılan vapurlar ve otomobiller” vardır der Nilüfer Güngörmüş (2011, s. 72) ancak bu tartışmayı vapurların, otomobillerin sergiledikleri faillik üzerinden değerlendirmeye açmaz. Burak metinlerinde vapurların önemli bir yer kaplamasını, “her şeyden önce” Burak'ın babasının kaptan olmasıyla ilişkilendirir.

*Ford Mach I* (2003) romanı yazarın üzerinde uzun yıllar çalıştığı bitmemiş bir projesidir. Romanı tasarlamaya 1971'de başlar (Burak, 1990). 1982 yılında aramızdan ayrıldığı hâlâ bitirememiştir ve arkasında metnin parçalarını içeren onlarca dosya bırakır. Ancak 70'lerin başından ölümüne dek üzerinde çalıştığı ve tamamladığı tüm metinlerde *Ford Mach I* in izi vardır. Bu çalışma sürekli yeni metinler doğuran bir matris gibi hep oradadır ve canlıdır. Onun parçaları başka metinlerde dönüşüp gelişir, kendisi ise son halini alamadan biçimden biçime bürünerek büyümeyi sürdürür. Bu özelliğiyle açık bir roman laboratuvarı gibidir. Yazarın malzemesini nasıl dönüştürdüğünü bize adeta canlı yayınla gösteren eşsiz bir belge oluşturur. (2011, s. 75)

Burada Güngörmüş oldukça ilginç bir tespitte bulunur. Daha önce makine gibi çalışan bir metin oluşunu, bir ağ-metin, metinsel ağ olarak, bir terkip olarak düşünülebileceğini vurguladığımız *Ford Mach I*’i “canlı” olarak niteler. Kendisinden yeni metinler doğuran bir “matris” gibi, Burak’ın diğer metinlerinde etkileri görülen, izi bulunan, gölgesi dolaşan bir ana kaynak olarak “Ford Mach I” canlıdır; “biçimden biçime bürünerek büyümeyi sürdürür”; tam da bu yüzden, büyüme evresi tamamlanamadığından metin de yarım kalmıştır. Aynı zamanda “açık bir roman laboratuvarı” gibi olan metin, yazılma sürecini, bu süreçte geçirdiği dönüşümleri “canlı” takip etmeyi mümkün kılar. Güngörmüş’ün bu tespitinden bir adım sonrası, metnin canlılığın metindeki arabada da, insan olmayan öteki varlıklarda da tecesümünün mümkün olabileceğidir. Yalnızca insan-makine-insan dışı varlıklar meselelerini konu etmekle kalmaz *Ford Mach I*; bir canlılığı, yaşamsallığı, hayatta kalmanın “arabacasını” performe eder, sergiler, olur. *Ford Mach I*’in insanları ile insan olmayanları aynı düzlemden, birbirinin yerine geçerek, birbirinin sözünü temellük etmeksizin birbirine karışarak bir ayırt edilemezlik içinde buluşur.

Öldüğümü yalnız ben biliyorum\* - çünkü zihnim çalışıyor - ve benimle beraber öldüğünü bilen ve zihni çalışan - evim - eşyalarım - dükkânım - Bahçedeki gülüm - çam ağacım - El yazısı levham - Faytonum - Tramvayım - sokağım - caddem\*\* - (Tıpkı evcilik oyunu oynar gibi) Yaygım altımdan çekilip alındı - yavaş yavaş altımızdaki toprağı çekiyormuşçasına - el değiştirerek düşmanın kendi yaygısını yayarak - kendi gökdelenini - kendi sokağını kendi caddesini kendi ağacını - kendi arabasını - kendi köprüsünü getirerek... koyduğunu gördük... (Burak, 2013, s. 31)

Tekrarlarla kurulan, art arda yeniden yazılan bu pasajlarda arabanın/ihtiyar kadının/sayılp dökülen eşyaların zihni çalışmaktadır; bu çalışma faaliyeti arabanın, ihtiyar kadının, tüm o eşyanın, bahçedeki çiçeklerin, ağaçların, sokakların öldüğünü söyler. Ölümlülük ne canlılar arası bir hiyerarşiyle aktarılmıştır, ne de yalnızca insan ile sınırlanmıştır. Ölen ve bu ölümü bilen aynı anda hem ihtiyar kadındır, hem Mach I’in kendisi; buna şahitlik edenler ve onlarla birlikte ölenler de öldüğünü bilirler.

Ağaoğlu, Tekin ve Burak'ın metinlerinde arabalarla ya da metinlerin insanlarına odaklanarak yolculuk ederiz. Bayram'ın yolculuğu sınır kapısından köyü Ballıhisar'a kadar sürerken Halilhan ile kentin yoksul çeperlerinde dolunuruz. Mach I ile Bağdat Caddesi'ni, Fenerbahçe'yi, Ankara Asfaltının dahil olduğu çeşitli güzergâhları takip ederiz. Bayram'ın yolculuğunda ülkenin geçirdiği dönüşümleri işaret edecek tabelalar seçilerek sayılır:

Gözündeki morlukla, önündeki çatlakla, sağda Coca Cola Fabrikası'nı, derken Renault Bakım Servisi İnşaatını, ardından da Balıkı Çayı'nı geçti Bayram. Geçer geçmez Oto Kauçuk. Profil. Renault Parça. Tofaş Servis. Ford Parça. Otaş Servis. Oto Balans. Fiat. Oyak Servis. Chevrolet. Rot Balans. Kaporta. Fren. Debriyaj. Balata... Bir zamanlar Bursa'yı biz İpek kenti bilirdik Şimdi burası Bursa. (Ağaoğlu, 2005, s. 324)

Bayram Almanya'dayken Türkiye sanayileşmesi hız kazanmıştır; çeşitli fabrikalar, pek çok markaya ait otomobil servisleri açılmıştır. “Kamyonlar, Murat Nakliyat'lar, Renault Nakliyat'lar, bisküvi, toz sabun, krem sabun, sıvı sabun, renkli gazozlar, kağıt peçete, buzdolabı, çamaşır makinesi, kolonya, marley, karolüks, fayans taşıyıcılan farlarını kısınadan, göz delereesine Ankara yönüne gaddar bir hızla akıp duruyorlar.” (s. 325) “Yollar böylesine araba servis istasyonlarıyla işgal edilmişken, o yollarda seyreden trafik de aynı kapitalistleşme sürecinin trafiğidir” der Jale Parla. *Buzdan Kılıçlar*'daki sayıp dökme işlemi, Volvo ile Halilhan'ın yolda karşılaştıkları, belirgin göndermeleri içerir. *Ford Mach I*'de ise sayıp dökme, yolu, sokakları tarifleme, tariften öte gösterme hakimdir ancak bu işlem basitçe bir sayma işlemi değildir. Metin “arabanın bilinci”ne ulaşmak istercesine hızlanıp yavaşlar.

“Kaç MACH I  
Bağdat Caddesi'nden  
Gece  
Gündüz  
Kantarcı  
Erenköy  
Caddebostan  
Göztepe  
Çiftelhavuzlar

Yeni Yol Sokak  
Döne  
Döne  
Sümer Sokak  
Beyaz Akasya  
Ogün Sokak  
Yeşil Çeşme Sokak  
Gelengül Sokak  
Papatyalı Sokak  
Mahur Sokak  
Ahmet Mithat Efendi Kavşağı  
Kaç  
MACH I  
Kaç” (Burak, 2014, s. 111).

Mach I ile birlikte bu sokaklardan geçer, hızlanır, bazen duraksarız. O başka bir bilinçten, kendisinin de söylediği canavarımsı 24 gözlü bir bilinçten konuşur. Bu konuşmada anlatıcı sabit, tek, değişmez değildir. Parla için “Palyaço Ruşen” “arabayla tekinsiz yekvücutluğun en çarpıcı kurgularından biri”dir (2003b, s. 160). Sürrealist roman olarak nitelediği “Palyaço Ruşen”in anlatıcısının bir Chevrolet olması, anlatıcının yarış arabalarından müteşekkil düşmanları ile savaşımı, bu savaşta pek çok arabaya karşın Mustang Mach I’in en büyük düşman olarak konumlandırılması gibi özellikleri, Parla için “[a]rabaların böyle kişileştirilmeleri, ve bir yandan sosyal sınıf farklılıklarını ve sınıf gerilimini yansıtırken bir yandan da psikolojik etkileşim içine girmeleri belki de romanımızda arabanın getirildiği, getirilebileceği son noktadır.” (2003b, s. 160) Parla, “Palyaço Ruşen”de ve sonrasında *Ford Mach I*’de arabaların Türkçe romanda getirilebileceği en son, belki de uç nokta olduğunu teslim ederken son kerte Mach I’in, Chevrolet’nin, Cadillac’ın ve diğerlerinin “kişileştirildiğini” de ifade eder. Öyle ki Parla’nın okumasında, kronolojik olarak *Buzdan Kılıçlar*’dan önce yazılmış bu metinler (hem “Palyaço Ruşen” hem *Ford Mach I*) “en son noktanın” temsilcisi olmalarına rağmen, anlatılarına kişi ettiği insan dışı varlıkları, arabaları kişileştirmekten kurtulamaz.

Kuşkusuz bu yüzdendir ki, incelediğimiz romanların hemen hepsinde arabalar yalnızca insanlaştırılıp kişileştirilmezler, sahipleriyle özdeşleştirilirler de. Onların zihinsel ve fiziksel uzantıları haline gelirler. İşte bu yarı mahrem yarı kamusal alan, roman başkışilerinin estetik ve kültürel sorunlarını, kişisel takıntılarını, ideolojik eleştirilerini, giderek en gizli korku ve özlemlerini dile getirdikleri bir yürüyen çatı, dilerseniz bir kaplumbağa kabuğu olmuş, ve bu kültürün insanlarını dış mekanların gerektirdiği gayrişahsilikten, anonimlikten, soğuk resmiyet ya da ürkütücü bireysellikten sakınan, belki saklayan alternatif bir sığınak oluşturmuştur. Romanda değil ama hayatta uzun bir süre arabaların içinin süslenmesine gösterilen özen de kuşkusuz bundan kaynaklanır. (Parla, 2003b, ss. 162-163)

Peki metinlerdeki arabaların varlıklarını kişileştirme “sanatı”na indirgmeden, insan olmayı insanın bir uzantısı, parçası kılmadan, nihayetinde insan dışı varlıkları - öyle ya da böyle- bir temsilin nesnesi kılmadan okumak mümkün değil midir?

### 3.5 Yeni bir imkâna doğru arabalaşmak, makinalaşmak

Bu çalışmanın 2. bölümünde açıklanan tüm anlatı tekniklerinin, metni yapan biçimsel özelliklerin yalnızca bir anlatı deneyi olarak değil, insan olmayan ötekine “insan(ca) olmayan” bir ses vermek; sesin, metin kişilerinin kendi sesine en yakın olanın imkânlarını ortaya koymak için kullanıldığını söylemek gerekir. Bu bölümün odağında bulunan araba alt türü kavramsallaştırması tartışmalarından yola çıkarak, “Palyaço Ruşen” ve *Ford Mach I*’in bu kavramsallaştırmaya bütünüyle denk düşmediği, arabanın bir nesneden, metadan, eşyadan ve nihayetinde temsilden öte bir varlığı olduğu ortadadır. Bu varlık arabanın, insan dışı bir varlığın bir edebî metindeki mevcudiyetini sorunsallaştırmayı beraberinde getirir. Burak’ın da ifade ettiği gibi; yok sayılan, görünmezleştirilen, sessizleştirilen “yok”larla konuşmak için güçlü bir arzu ister.” *Ford Mach I*’in insanlarla insan olmayanları bir araya getiren, bu bir araya getirme işlemi aşına olmadığımız yollarda/yollarla, hâkim metin formlarını dönüştürerek uygulayan yapısı insan dışı varlıkların failliğini görünür

kılan Fail-Ağ Teorisini (FAT; Actor-Network Theory, ANT) ve Nesne Yönelimli Ontolojileri<sup>56</sup> (NYO; Object-Oriented Ontologies, OOO) akla getirir.

Fail-Ağ Teorisi (FAT) “sosyal” kavramının yalnızca insan etkileşimlerini, hareketlerini, akışlarını merkezileştiren hâkim yaklaşımlara karşın Bruno Latour’un (2005) geliştirdiği bir projedir. Latour sosyal bilimcileri “sosyalin/toplumsalın” (sociology of the social) ve “ortaklıkların/iştiraklerin” (sociology of the associations) bilimini yapanlar olarak -bu ayrımın sosyal bilimlerdeki pek çok nüansı silen adaletsiz bir ayrım olduğunun şerhini düşerek- ayırır. (s. 9) Kendi yapmaya çalıştığı şeyin hem sosyalin tanım alanını genişletmek hem de sosyal bir tür kolektif olarak yeniden düşünmenin imkânlarını aramak olduğunu belirtir. Latourcu kavrayışta sosyal, hakikatin alanını ya da belirli bir ögeyi belirlemez; sosyal, bir hareketin, yer değiştirmenin, transformasyonun, çevirinin, kaydın adıdır (ss. 64-65). Sosyal olarak fark edilmeyen mevcudiyetler arasındaki ilişkiler, yeniden dağıtıldığında belirginleşir; bir kolektifi, Latour’un daha sonra ağ adını vereceği düzenlemeyi oluşturur. FAT, bu kolektifi/ağı düşünmenin araçlarından biridir. Başka isimler alması mümkün olan<sup>57</sup> yadırgatıcı kavramsallaştırmasının İngilizcede karınca anlamına gelen ANT kısaltması sebebiyle; karıncanın kör, miyop, işkolik, izleri

---

<sup>56</sup> Bu çalışmada detaylı ele alınmamış olan Nesne Yönelimli Ontolojiler en temelde insan ile insan olmayanlar arasındaki hiyerarşileri ortadan kaldırarak antroposentrizmden uzaklaşmayı amaçlayan bir yaklaşım olarak; bakışını, nesnenin içsel potansiyellerine, insan dışı varlıkların insanlar olmaksızın var oluşuna, kendiliğindenliğine, nesnelerin insan tarafından algılanamayan “bilinçlerine” yönelmektedir. Alandaki temel çalışmalar için bkz. Quentin Meillassoux, *After Finitude: An Essay on the Necessity of Contingency*, London: Bloomsbury Books, 2008; Levi Bryant, *The Democracy of Objects*, Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011; Graham Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, Penguin Books, 2017.

<sup>57</sup> Bunlar “tercüme sosyolojisi” (sociology of translation), “aktant-rizom ontoloji” (actant-rhizome ontology), “inovasyon sosyolojisi” (sociology of innovation) gibi kavramlardır. (2015, 9). Buradaki aktant-rizom kavramsallaştırması, bu bölümün başında *Ford Mach I*’i bir tür rizom/köksap gibi düşünme önerisini de, Jale Parla’nın “Palyaço Ruşen” için “rizomatik” kavramını kullandığını ancak okumasını bu bağlamda gerçekleştirmediğini de akla getirir: “Sevim Burak’ın bu çok ilginç öyküsünde ilk araba sevdalarının anlatıldığı statü romanlarının gerçekçiliğinden tümüyle kopulur, düşsel bir coğrafyada sürrealist hayallerin egemen olduğu, benlik sınırlarının belirsizleştiği, belki de rizomatik bir anlatı diyebileceğimiz gerçeküstücülüğe uzanan bir yol katedilmiştir.” (Parla, 2003b, s. 162).

koklayan ve kolektif seyyah olma özelliklerinden ötürü Latour, projesine bu adın tam uyduğunu fark eder (s. 9).

Bruno Latour'a göre nesnelere de sosyal yapının bir parçasıdır. "Sosyal" kavramının etimolojisi ve kavramın kuruluşuyla ilgili araştırmalarını sunduktan sonra Latour; FAT üzerinden sosyal'ın nasıl kolektife dönüştüğünü açıklar. İnsan ile insan olmayanlar, nesne-özne, madde-zihin, fail-yapı, kadın-erkek vb. arasında modern epistemolojinin geliştirdiği ikili karşıtlıklar, kuramda aşındırılırlar. Ancak Latour ve FAT, meşhur özne-nesne dikotomisini basitçe uzlaştırmanın peşinde değildir (s. 75). İnsan ile insan olmayanlara iki özerk ontolojik kategori çerçevesinde bakarak ve bu faileri birbirlerinden yalıtılmış gören modern bilimin kavrayışı sorunludur. FAT insanın özne olarak var oluşunu insan olmayandan üstün gördüğü bir inşaya karşı çıkmaktadır. Modern bilim insan olmayanları, insan "yapımı" görerek edilginleştirirken bir yandan da insan olmayanların/nesnelere insanlar ve yaşam üstündeki etkilerini siler, görünmezleştirir. Elbette insan olmayanlar, insan dışı varlıklar insan özne gibi "niyetli" faaliyetlerde bulunmazlar.<sup>58</sup> Modern felsefenin insan özneyi her şeyin ölçüsü, merkezi, kerteriz noktası kabul etmesine karşın FAT insan ile insan olmayan varlıklar arasındaki farkları silmeden, onları aynı ağınlıkta eyleyicileri, faileri hâline getirir. Bu yaklaşımdan hareketle *Ford Mach I* in insan olmayan varlıklarını, en temelde de metne adını veren otomobili düşünmek mümkün hâle gelir. Hem biçim hem de içerik düzeyinde metnin açtığı alan, arabanın faillğine imkân tanımak üzere tasarlanmıştır. Canlı olmayan, insan yapımı bir oto-mobil,

---

<sup>58</sup> Bunun için aracılar (intermediaries) ve arabulucular (mediators) devrededir. "Latour'da Aracılar (intermediaries) kavramı, ilişkilere etkisi olmayan ama ilişkinin ortamda yayılmasına yardım eden varlıklar olarak tanımlanabilir. Aracılar, Aktör ağının oluşma sürecinden etkilenmeyen, aktörler arasındaki ilişkilerin kurulmasını sağlayan ve kolaylaştıran, aktörler arasındaki ilişkiler için köprü oluşturan arabulucular olarak da tanımlanabilir. Arabulucular (mediators) ise yine farklı varlıkların (insan ya da insan-olmayan şey) iletişimine / etkileşimine aracılık eden ancak bu aracılık sırasında iletişim ve etkileşime etki eden varlıklar olarak tanımlanabilir." (Mohammad Malla Mahmood, "Bir Mimari Tasarım Sürecinin Aktör Ağ Teorisi ile Okunması", yayımlanmamış yüksek lisans tezi, 2015).

Mustang Mach I kitapta; insan dilinin dolayımıyla da olsa metnin insan karakterlerine “ihtiyaç” duymaksızın, odağa alınarak anlatılır. *Ford Mach I* in düzenlenişi insanlar ile nesnelere aynı ağırlıkla birbirini üzerindeki etkileri açık parçaları olarak işlediği bir makinedir, araçtır, anlattığı arabanın kat ettiği yoldur.

Sosyoloji ve Antropolojinin konvansiyonel çalışma sahalarında nesnelere herhangi bir rol oynama şansı olmayışının sebebi, Latour için, hem sosyal hem de failerin ve failliğin sosyologlar tarafından sıklıkla kullanılan anlamlarıdır.

Eğer eylem önsel olarak “niyetli”, “anlamli” insan davranışlarıyla sınırlandırılırsa, bir çekicin, sepetin, kapı kapatıcısının, bir kedinin, bir halının, kupanın, bir listenin yahut etiketin nasıl eylediğini görmek zorlaşır. Onlar “maddesel” “nedensel” ilişkilerin alanında bulunabilir ama sosyal ilişkilerin “refleksif” “sembolik” alanında bulunamazlar. Aksine, eğer biz aktörler ve failer hakkındaki karşıtıklardan başlama kararımıza bağlı kalırsak, ne olursa olsun bu karar bir aktörü, ya da henüz herhangi bir figürasyonu olmayan bir aktantı farklı kılarak gidişatı tadil eder. Böylece, bir fail ile ilgili sorulacak soru basitçe şudur: Diğer failerin eylemleri üstünde herhangi bir fark yarattı mı yaratmadı mı? Birinin bu farkı keşfetmesini sağlayacak bir örnek var mı? (s. 71)

Bu sorunun Latour’a göre sıklıkla tercih edilen, sağduyulu cevabı sürekli çınlayan bir “evet” olmalıdır. Eğer yapabilirsek tırnağımıza bir çekiç ile bir de çekiçsiz vurmaya önerir Latour; biraz suyu su ısıtıcısı ile ve onsuz kaynatmayı önerir; ya da bir sokakta önce kıyafetlerimizle ve bir kez de çıplak yürümeyi. Latour’un örneklediği eylemler arasındaki farklar bizi, eylemlerdeki tüm faileri aynı anda ayırt edebilmeye götürecektir. Çekiç, kıyafetler, su ısıtıcısı vs. birer aktör ya da verili bir figürasyonu bekleyen bir eylem dizisindeki katılımcılardır. Elbette bu aktörler yahut katılımcılar eylemi belirlemez, ona karar vermezler; eyleme sebep olur, uygular, tatbik eder, onu zorlarlar. Yalnızca insanın fail olduğu bir dizi eylem gerçekleşmemiştir; failer, katılımcılar, araçlar çoğalmış, insanın eylemleri sınırlanmıştır. FAT’ nin, nesnelere insan failerin “yerine” şeyleri, eylemleri yaparlar gibi boş bir iddiası yoktur. “FAT basitçe şunu söyler ki hiçbir toplum bilimi eyleme kim ve ne katılmıştır sorusunu

dahi sorarak başlamamıştır, insan olmayanları elemanlardan saymamıştır.”<sup>59</sup> (s. 72)

Toplum bilimlerindeki hâkim anlayıştan edebî metinlerin eleştirel okumaları da uzun yıllar nasibini almıştır. Bir sosyal kuran çeşitli elemanlar gibi bir metni inşa eden anlatı öğeleri de insanın merkezde, hiyerarşinin tepesinde bulunduğu bakış açılarından değerlendirilmiştir. Ekoeleştirisinin, insan sonrası kuramların akademik disiplinlerde kazandığı ivmeyle birlikte metinlerde insan dışı varlıkların “varlıkları” da görünürleşmiştir. Dolayısıyla bu çalışmada *Ford Mach I* in birlikte düşünüldüğü teorik yaklaşımlar, çalışmanın üretildiği dönemin bir bakıma zorunlu sonucudur. *Ford Mach I* in meydana getirdiği potansiyeller, metindeki nesnelere varlığını talileştirerek yapılan okumalarda kaçınılmaz olarak edimselleşemeyecektir. Öyleyse Mustang Mach I yalnızca; Erenköylü ihtiyar kadının, Palyaço Ruşen’in düşmanı, aynı zamanda insanların sahip olmak istediği, arzuladıkları bir nesneden ibaret değildir. Mach I, meta fetişizminden nasibini almış insanların statüleri için gerekli, temsil ettikleriyle temellük edilmek istenen bir araba değildir.

FAT kapanmış, tamamlanmış heterojen failer arasındaki “sosyal” adı verilen yeni biçimlerdeki faileri yeniden monte eden (resembling) bağlantılara basitçe inanmamayı amaçlar. Sosyal bağlarla ilgili makul sosyologlardan az daha gerçekçi olduğunda görülür ki, herhangi bir eylemin rotasının devamlılığı sadece insandan insana ya da yalnızca nesneden nesneye ilişkiler içerir; bu rotanın büyük ihtimalle birinden diğerine zikzaklar çizeceğini kabul etmek zorunda kalırız (s. 75). Latour için birbirine örülmüş, iç içe geçmiş heterojen sosyal güçlerin oluşturduğu bir kolektivite mevcuttur. Daha önce sosyologlar tarafından belirlenmemiş, halihazırda

---

<sup>59</sup> Latour “insan olmayan” kullanımının bir tür insan merkezci önyargı barındırdığını, insan ile insan olmayanın, özne ile nesnenin arasındaki ve sayısız Kartezyen ikiliği daha önce detaylıca tartıştığı kitabına gönderir. (Latour, *Politics of Nature*, 2004.) İnsan ve insan dışı/insan olmayan ilişkilerinin geniş ve bütüncül bir panoraması için de Philippe Descola’nın (2005) kitabı *La nature des cultures*’i önerir. (Latour, 2005, s. 72)

toplanmamış yeni öğelerin bir araya geldiği, toplandığı yeni bir düzlem olarak kolektif mevcuttur. FAT insan ile insan dışı arasında birtakım absürd simetriklerin arayışında değildir. En tepeden zemine, başlangıçtan sona kadar tüm toplanmanın/terkibin yeniden dağılımıyla ilgilenmektedir. Nesnelere duyulan bu ilgi, objektif/nesnel meselelere öznel dil, semboller, değerler ya da hisler karşısında ayrıcalık tanımayı (s. 76) ya da eleştirel sosyologların içini doldurduğu gibi “nesneleştirme” ve “şeyleştirme” de gerektirmez.” (s. 76) Dolayısıyla toplumsalı kuşatan, toplumsalda toplanan elemanlara yakından bakmak; insan olmayan varlıkların edebî metinlerdeki var oluşunu FAT etrafında çözümlemek; toplumdaki ve metinlerdeki insanların da birer nesne, bir şey olarak ele alınması zorunluluğunu doğurmayacaktır.

*Ford Mach I*’i FAT’ye de adını veren “ağ” olarak okuduğumuzda, insanlarla insan olmayanların kolektif bir düzenlemenin elemanları olduğunu teslim etmiş oluruz. Bu bakımdan Mustang Mach I, kıyaslandığı diğer romanların arabalarından farklı olarak temsile indirgenmemiş, kolektif bir assemblaj içindeki elemanlardan biri olarak metinde var edilmiştir. Metnin kolektif üretim süreci gibi metni inşa eden öğeler de (en az) bir kolektifin parçasıdır. Latour’a göre ağ sözcüğü her bir katılımcısının olgunlaşmış birer aracı olarak işlendiği eylemler dizisidir (s. 128). Basitçe ortaya koymak gerekirse iyi bir FAT yaklaşımı tüm faillerinin bir şey yaptığı ve sadece durmadığı, oturup beklemediği bir anlatı, bir açıklama veya bir savdır. Bu noktadan hareketle iyi bir metnin failleri, biraz daha ileri gidersek aktantları<sup>60</sup> durmazlar; çalışır, işler, toplanır, eylemler. Bu bakımdan *Ford Mach I* Latourcu FAT

---

<sup>60</sup> Fail kavramının eylemi eyleyen “kişi”yi, eylemin sahibini öne çıkarması sebebiyle Latour (2005) “aktant” terimini tercih eder. Jane Bennet’e (2010) göre aktörden farklı olarak “aktant” insan da insan dışı da olabilir; aktantlar fark yaratan, sonuçlar üreten, yeterli tutarlılığa sahip ve olayların seyrini değiştiren bir tesirde bulunur.

uyarınca tüm aktörlerinin çalıştığı, işlediği bir ağıdır. Bu ağıda insan olmayanlar şeyleştirilmeden, nesneleştirilmeden, ilişkisellikleriyle birlikte ele alınırlar.

Mektuplarında arabayı, karışmayı, birbirine karışmayı şöyle ifade ediyor

Burak:

Hepsi telaştan birbirine karışıyor -İki öyküyü birlikte çıkardım- iki romanı birlikte çıkarıyorum. Ama bunun ortaya çıkması tabii ki bir tanenin ortaya çıkmasından zor. Ama ben nedense kısa yolu seçtim.. Az vakit varmış gibi.. Panikleşiyorum.. Başka türlü yazamam artık.. O kadar hızlı düşünüyorum ki düşüncelerimi geçiyorum. Araba gibi geri geri geliyorum.. Tekrar ileri atlıyorum.. İşte bu ileri sonra geri gidişlerin şeması benim yazdıklarım.. Sür'atim belli oluyor mu? (Burak, 1960, s. 261)

Yazarken kendisi de araba gibi ileri geri giden, düşünürken düşüncesinin hızını geçen, yazarken kendini araba gibi hissedilen Burak, ardında, makineleşmiş/arabalaşmış bir metin, metinleşmiş bir araba bırakıyor. Mustang Mach I'in failliği; insan olmayan, insana öykünmeyen, kişileştirilmeyen varlığı; çıktığı yollar, güzergâhı önümüzde edebiyatın insan olmayanlarla kurduğu salınımlı ilişkiyi açıyor.

## BÖLÜM 4

### ŞEHİRİ KESECEK KADAR BÜYÜK BİR TESTERE<sup>61</sup>

Dünyada vatandaşlık alan ilk robot olmaktan onur ve gurur duyuyorum.<sup>62</sup>

Giriş bölümünde Sevim Burak metinleri üzerine yapılmış çalışmalarla rabitaları ve farklılıkları üzerinden temel eksenleri belirlenmiş olan bu çalışmanın 2. bölümünde anlam, yazar, metin, metinsel ağ gibi tartışmaların eşliğinde *Ford Mach I* le ilişkilendirildikten sonra, üçüncü bölümde araba alt türü kavramsallaştırmasının metinde işleyen ve işlemeyen yönleri gösterildi. İnsan dışı varlıkların edebi metinlerdeki varoluşu Latourcu Fail-Ağ Teorisi ile okunarak bir yandan *Ford Mach I* in biçimsel yenilikleri, metnin yazımından imaline, türetilmesinden yayımlanışına kadar geçtiği süreçler göz önüne alındığında; bir yandan da romanda merkezî rolde, karakterde, metin kişisi olarak bir arabanın bulunduğu düşünüldüğünde, bir diğer deyişle metnin çalışma biçiminin de ana karakterinin de bir makine olarak işlediği bilgisinden hareketle; metnin okurunu, madde ile mâna, söylem ile şey, insan ile insan dışı varlıklar arasında ilişkiler kurmaya çağırdığı ortaya çıktı. Yürütülen tartışmalar hem *Ford Mach I* makinesinin metinsel bir ağ olarak işleyişini çözümlenmekte; hem de Mustang Mach I'in bir otomobil olarak metinde var edilmesini Türkçe edebiyatta araba alt türünü aşan, kavrama sığmayan özellikleri dolayısıyla sergilediği bir tür faillik üzerinden düşünmeyi denemektedir. Önceki bölümlerin metni düşünüş biçimleri metinsel estetik ve anlatı etiği arasındaki

---

<sup>61</sup> “Şehri kesecek kadar büyük bir testere - bu ses kesildi - (kesildiğine de inanmıyorum) şehir kesilmeye devam edecek-” (Burak, 2014, s. 42).

<sup>62</sup> İnsanla insan olmayanın hâlihazırda muğlak sınırlarını iyice giriftleştiren yapay zekâ, siborg, teknoloji tartışmaları içinde, dünyanın vatandaşlık verilen ilk robotu Sophia'nın kurduğu cümle. <http://www.diken.com.tr/ilk-vatandas-robot-sophia-robotlarin-da-hakki-var-aile-kurmak-istiyorum/>

ilişkilerin tartışılması için bir zemin sunmaktadır. Çalışmamın bu son bölümü, *Ford Mach I* metninde insan dışı varlıkların açtığı imkânlar alanı üzerine olacaktır. Bu alanda insan ve insan dışı özneler arası-türler arası terkiplerin/tertibatların birbiriyle ilişkisellikleri içinde yan yana var olduğunu göreceğiz.

İnsan merkezci bir dille insanın öncelendiği, insanı insan olmayanların hiyerarşik bakımdan üstünde, metni insanın tahakkümünde kurgulayan bir söylem *Ford Mach I*'de nihai değildir. Burak ve metnin kolektif üretim süreci, anlatı stratejilerinin kullanımı, anlatısına konu olan malzeme; insanla insan olmayanı aynı düzlemde düşünebilmemize imkân tanıyan bir metinsel ağ inşa etmiştir. Metinleri üretildiği dönemde apolitik olmakla eleştirilen, toplumcu gerçekçi edebiyatın hâkim anlatılarından uzak olduğu için marjinalleştirilen Burak metinleri ve özelde *Ford Mach I*'e, insan dışı varlıkları sorunsallaştıran bir perspektiften/perspektifle yaklaştığımızda, ne türden bir “etik-politik” zeminle karşılaşırız? Birtakım sorulara cevap bulmak, soruları artırmak üzere *Ford Mach I*'in anlatı zamanına, 28 Ekim 1973'e ve geri dönüşlerle elli yıla uzanmamız; anlatının mekânını oluşturan Erenköy'ünün İstanbul'una, kente; kenti kat eden faillere dönmemiz gerekmektedir.

#### 4.1 Erenköylü Mustang Mach I ve düşmanlar

Kitabın *Ford Mach I*'i tanıtan ilk bölümünde, yarışmaya hazırlanan, hayvanların adlarıyla adı konan, tariflenen, hayvan(sı)laştırılan pek çok araba adı sayılıp dökülür; Jaguar, Ford Cobra, Rolls Royce Phantom, Chevrolet Cadillac, Opel Coupe X, Opel Concorde, Ferrari 365 GT, Maserati, Renault Alphine, Porsche, Opel Diplomat, Volkswagen, Alfa Romeo Montreal, Mercury, Ford Capri, Citroen deux Chevaux, Buick Skylark, Triumph Spitfire, vd. (ss. 13-14). Tüm bu arabalara anlatıcı tarafından kaplan, yılan, çoban köpeği, kesik kulak, kurbağa, çekirge, tilki gibi

isimler verilir, yakıştırılmalar yapılır (ss. 13-14). Bir yandan da arabaların “iki düşman gibi pusudan” çıkmaları, birbirilerine hiç acımadan vurmaları, birbirini öldürmeleri, ulumaları, havlamaları, şahlanmaları anlatılarak hayvanların davranış özellikleri arabalara yüklenir. Arabalar ile hayvanlar arasında bir temsil ilişkisi, bir alegori ya da doğrudan benzerlik kurmaktan uzak bir anlatım biçimidir bu; arabaları hayvanlara benzetmekten, belirli bir hayvanın baskın bir özelliğini bir arabada sabitlemekten ziyade arabayı bütünüyle hayvan olarak tanıtır, anlatır, işaret eder. Bir yandan da sayılan eylemlerin bir kısmı insan davranışlarını akla getirir: Birbirine düşman olma, can havliyle bir yerden çıkma, birini acımasızca öldürme, bir gün önceden hazırlık yaparak yarışa girme, yüzün sınırdan gerilmesi, dinlenme, ayağa kalkma gibi fiillerin yüklendiği arabalar anlatıda hem bizzat araba olarak, hem bir sürü hayvanı gibi, hem de doğrudan doğruya insan olarak aynı anda var edilir. Her bir “yakıştırma” bir arabada, insanda, makinede ya da hayvanda sabitlenemeyecek denli değişkendir. Tam kişileştirme yapıldığını işaret edeceğimiz yerde, araba insana değil hayvana dönüşür. Hayvanların özelliklerinin yüklendiği ân birden arabanın makine olarak varlığını ortaya koyar. Geçişli ve dinamik anlatı yoluyla anlamın akışkanlığı, sabitlenemezliği, devinimi sağlanır.

Anlatıcının saydığı otomobillere Ford Taunus GXL, Mercedes 600, Mercedes 350 LSC, Ford Fairlain, Ford 20 M Turnier, Peugeot 404, Peugeot 504, Corvette, NSU, Audi 100 GL, Audi 100 LS, BMW 2500, BMW 2000 de eklenir (ss. 16-17). Bunlarla da yetinmeyen anlatıcı ses “Üstünde MAŞALLAH yazılı 10 tonluk Bedford” ile başladığı kamyonlar, büyük araçlar serisini De-Soto, Man tanker, Ford damperli, Fiat, Dodge, Chevrolet, Magirus, BMC, Volvo, Renault, Thames, Buick, Skoda gibi markaların çeşitli araçları ile sürdürür. Bu büyük araçların kasalarının, kapasitelerinin, direksiyon özelliklerinin ve fiziki-teknik farklarının bilgisini verirken

bir yandan da “Yollar Fatih”, “Garip Kuş”, “Yolun Açık Olsun” gibi yazıların bu araçlara asılmış olduğunu sezdirerek neredeyse bir tür oluşturan “kamyon arkası yazıları” ile metin arasında diyalog kurar (s. 17). “*Ford Mach I*’i tanıyor musunuz?” başlıklı ilk bölümde kamyonların ardından bu kez de çeşitli otobüs markaları; bunların kapasiteleri, amblemleri ve özellikleri parantez içinde verilecek şekilde sayılmaya başlar:

EMİRGÂN-EMİNÖNÜ (HALK OTOBÜSÜ) - NEŞ’EN BİLİR -  
TUZCUOĞLU LEYLAND - MİGROS MAGIRUS (Kapalı çelik kasa)  
ZEHRA (170’lik harman makinesi) KÂMİL KOÇ (31 kişilik otobüs)  
VARAN (Ok ve yay tutan adam) TARZAN (Tek başına hâlâ koşan adam)  
ATAN KARDEŞLER - GAZANFER BİLGE (Mercedes 0302 - Yatar koltuk)  
ÇİNEBİRLİK - İNANÖZ - DOĞAN KÖRFEZ (Uludağ’da yeni yıl)  
BOSFOR (31 kişilik - Münih’te üç güzel gün) HAVALI APOLLO (Atina’da  
üç gün - Otobüsle gidiş uçakla dönüş) MAN OTOBÜS (Her şey dahil 900  
lira) (s. 18).

Anlatı çoktan, bir tür sayıp dökme işlemine dönüşmüştür. Küçük kamyonların, minibüslerin de dahil olmasıyla araçların nerelerde bulunabileceğine dair gündelik bilgilere rastlarız: “Beşiktaş açık pazarında (Her pazartesi perşembe tenzilatlı satışlar)”ın yapıldığı, “Fitaş sineması arkasındaki kahveye müracaat” edilebilecek, “YABANCI SAHİBİNDEN” yahut “ELÇİLİKTEN” teslim alınabilecek bir arabalar geçitindedir okur (ss. 18-19). Otomobiller hâlâ parantez içlerinde “kurt, boğa, çift boynuzlu, saçlarını ve kollarını geriye atmış göğsünü ileri uzatmış rüzgâr kız, Başörtülü, Firavun yüzlü aslan Singer, Düşünen Şoför” gibi tanımlar/tanıtlar ile sunulur (s. 19). Bu bölümdeki anlatıcı ses, bir göz gibi etrafındaki malzemeleri fasılasız saymakta, bakışını yönelttiği malzemeyi anlatının unsuruna dönüştürmektedir. Bir çeşit hurdalıkta gezinircesine lastikleri, yapı malzemelerini, pilleri, ampulleri gördüğü gibi sıralar. Tabelaları okuyan, gördüğü her yazıyı, malzemeyi, gördüklerinin üstündeki sözcükleri sayan bir tanık, okura aracılık etmekte; bulunduğu mekândaki bir kamera gibi kaydettiklerini alt alta sıralamaktadır.

Anlatıcı ses bir kamera-göz gibi çalışarak, okumayı yeni öğrenen bir çocuğun etrafında yazılı her şeyi okuma hevesiyle hareketine okuru dahil eder. Sayılanlar arasında organik bir bütünlük yahut bir kategorizasyon belirgin değildir; malzemelerin mekândaki yerleşim durumları, cadde boyunca konumlandıkları sırayla aktarımları söz konusudur. Henüz bir arabayla mı yoksa yürüyerek mi caddenin dolaşıldığını bilmeyiz ancak parantez içindeki bilgiler, sayılan mekânların, markaların Bağdat Caddesi'nde bulunduğunu belirtmiş olur.

“Beko dikiş makineleri  
Beymen (Sizin namınıza giyinen adam)  
Lord Jim (Conrad)  
Moby Dick (Melville Şaşkınbakkal)  
Leonard  
Nobel (Ödül)  
Banker Zeki (Milyonluk)  
Deep-Freeze (Dip priz)  
Scriess (El yazısıyla)  
Squibb  
Air Likon  
Air France (Sizi düşündü)  
Arı Stik kraker  
Chokella (Şokela)  
Coca-Cola (Aslan'ı bul Mercedes'i al)  
Market (Dükkânınız)  
Play Boy (Kulübünüz)  
Check Up (Sağlığınız-Suadiye Çınardibi merkezi)  
Divan Caf  (Bağdat Cad.)  
Caf  Pool Special (Bağdat Cad.)  
Caf rin (A-Ferin)” (ss. 20-21).

Tüm bu sayıp dökülen nesnelere, varlıkların, insan olmayanların arasında bir insan görünür; o da eşyanın arasında, otomobiller ile birlikte, bir Şey olarak, anlatının herhangi bir parçası olarak sayılmıştır, kendisine farklı bir anlam y klenmeksizin, varlığı  ncelenmeksizin. Reksona Kadil'in göründüğü bu anda otomobillerin Bağdat Caddesi'ne çıktıklarını birkaç anlama gelebilecek bir biçimde öğreniriz.

“Caron leure moille rujları  
Reksona Kadil  
RCA

KLM  
MGM  
MXL  
GXL  
Bağdat Caddesi'ne çıktılar  
Caddenin sahipleri  
Zorlu bir düşman  
Demirden bir ordu  
Gittikçe büyüyen kocaman bir yay çizerek ilerlediler” (s. 21).

Reksona Kadil ile birlikte Bağdat Caddesi'ne çıkan arabalar caddenin sahipleri midir, yoksa sahipler “zorlu bir düşman, demirden bir ordu” olarak mı tanımlanmıştır, mutlak değildir. Ancak kesin olan “asıl düşman”ın henüz kendini belli etmediğidir; asıl düşman sürüyü terk eden, yan sokaklardan birinde, Ethem Efendi Caddesi'nde gizlenen, sürüdeki herkese düşman Mach I'dir. Anlatıcı, Mustang Mach I'in adını doğrudan anmak yerine önce onu uzun uzun tanıtır; sürüyü terk etmesinden irili ufaklı araçların peşine takılmasına, geceleri Ankara Asfaltı'nda dolaşmasından tren yolunun arkasına saklanmasına kadar tüm ayrıntıların üstünde duran anlatıcıya göre Mach I, “dikenli bir hayvan gibi tünel geçitlerinde nefes alıyor, boyu iki insan boyunu aşıyor”dur (s. 22). Arabanın efsunlu anlatımı, bir hayvana benzetilmesi, cüssesinin büyüklüğünün aktarılması, Mach I'e duyulan merakı artırmaktadır. Caddeye inen sokaklarda düşmanı bekleyen Mach I, “isterse bir anda tek başına bir sürüyü parçalar yer.” (s. 22) Ona duyulan hayranlığın, merakın, ilginin cisimleştiği bu bölümde anlatıcı ses otomobili düşünmekten, ona dair söz üretmekten cayarak birden kendi alanına, yaşamına geçer:

“Kendi kendine düşündü  
Efsane gibi  
Bir kişi  
bir sürüyü yesin  
caddenin kimin olduğunu hiç düşünmüyor  
sürü halinde geziyor  
caddede saldırıp yiyor  
Ben diye kendi kendine konuştu  
Bense  
Bense açlıktan yerim

Kötü bir düşüncesi varmış gibi kendi kendine güldü  
Ben  
Ben iki çocuğumu yedim  
Düşmanlar bunu anlamadı bile” (s. 22).

Bu noktada konuşanın, anlatıcının Mach I mi yoksa bize olanları aktaran başka bir metin kişisi mi olduğu belirsiz bırakılmıştır. Konuşanın kimliği ertelenir, anlam sürekli ertelenir. Hemen devamında Mach I’den büyük harflerle bahseden, konuşma anında belki de yüksek sesle/bağırarak ifade edilenleri çağrıştıran cümleler gelir:

“Ayağa kalktı  
Kahverengi miğferli alını  
Koyu kırmızı panjurlu sırtı  
sırtından başlayıp aşağıya kadar inen testere kuyruğuyla  
CANAVAR MACH I  
ADIMA İSTERSEN KIYMET VER  
MACH I BENİ İFADE EDER  
OTOMOBİL OLDUĞUMU  
BURADAKİ BAĞDAT CADDESİ’NDEKİ  
HAYATIMI ANLATIR  
ESİR OLDUĞUMU  
SON ŞAHLANIŞIMI  
SON GENÇLİĞİMİ İFADE EDER” (s. 23).

Oldukça gizemli bir şekilde anlatılan, diğerlerinin merakını, saygısını aynı zamanda hasetini kendinde toplayan Mach I kendisini bir “esir” olarak tanımlar. Herkesin yerinde olmak istediği, ona ulaşmayı yahut onu “sakatlamayı” istediği Mach I için yaşamı bir esaret sürecidir. Bir oç almak zorunluluğun içinde yaşadığını, “her gözünün ayrı bir oç için yanıp sön[düğünü]” dillendirir. Arabaların, ötekilerin hepsi Mach I için birer düşman gibi tehlikelidir. Bu bölümde Mach I’i kendi dilinden kendi ifadeleriyle dinledikçe öğreniriz ki önde ve arkada 12’şer gözü vardır; Mach I kendisini nefes alan, elektrik beyniyle sürekli yol değiştiren, sestem hızlı, gözlerinin rengi farları olmuş, çılgın, deli, intikamcı bir otomobil olarak tarifler (s. 23). İnsana has özelliklerle insan dışı canlıların özellikleri bir araya gelmiş, Mach I’in bedeninde, bir makinede cisim bulmuş gibidir. “Aynı anda bilincine şekil veren beyin

merkezlerinden çıkıp gelen tek bir canavar gibi birbirinden ayrı 24 canavar göz oyuklarına geçip oturdu. Birbirinden bir karış uzaklıkta ama gene de yan yana. Mach I kafasının içinde 24 bilincin farklı sesini duydu.” (ss. 23-24)

Mach I bu bölümün sonunda cismani varlığında pek çok imkânı aynı anda duyar, duyurur. Bir otomobil “gibi”, makine “gibi” işlerken bir hayvan “gibi” esir edilmiştir; insan gibi “bilinç sahibi” ve canavar “gibi” görünmektedir. Tüm bunları “gibi” olduğu kadar “o” olarak da yapar, birbirine benzemezlerin yan yana geldiği, olduğu, olduğu ancak birbirinin yerine geçmediği, birinin diğerine karış(tırıl)madığı bir oluş sergiler.

İnsan sesi canavar böğürtüsüne - Canavar böğürtüsü araba homurtusuna dönüşerek - Bir dizi halinde tekerlekler göstererek o ilk yollarda yürümek - Demirden bedenler - Çelikten mafsallar - Telden sinirlerle tekrar ayağa kalkarak - Hiç bağışlaması olmamak - Hepsini öldürmek - Hepsini öldürmek (s. 24).

Metinsel ağın dilsel denemeler yoluyla yazıldığı, terkinin kurulduğu, arabanın bu ağı kat ettiği bir düzlemde metnin anlattığı da bir ağ oluşturmakta, bir ağı sergilemektedir. Bu ağda birbirine dönüşen “şey”ler, “insan sesi”, “canavar böğürtüsü”, “araba homurtusu”; bedeninin bedenselliği, “bir dizi halinde tekerlekler”, “demirden bedenler”, “çelikten mafsallar”, “telden sinirler” eklem yerlerini, mafsallarını, bağlantı noktalarını belli edecek şekilde oradadır. Bir araya gelenlerin kendinde özellikleriyle var olduğu ve birbiriyle eklemlediği, birbirine teyellendiği bu ağda araba bağışlamasız, öfkeli, kindar bir duygu durumunda tariflenir. İnsan dışı bir varlık olarak arabanın bedeni, bedeninin yüzeyi bir asemblaj gibi örgütlenmiştir. Öfkenin ifadesini bulduğu yerde “cadde bir anda” açılır (s. 24). Mach I’in yatışmayan, bedenini ele geçirmiş, bedeninde tecessüm eden öfkesi Bağdat Caddesi’ni kat etmek üzeredir.

Göz farları öfkeden kıpkırmızı kesilmiş 24 gözü korkunç ışınlar saçarak Mach I göründü. Dünyanın bütün seslerini, şarkılarını, orglarını, ilahilerini,

borularını, zillerini, uçakların, füzelerin cehennem sesini bile içine alacak kadar büyük antenini kırbaç gibi sallayarak düşmanlarının arasına girdi. (s. 24)

Gözleri öfkeden kıpkırmızı olan Mach I'in öylesine büyük bir anteni vardır ki, sadece antenine dünyanın tüm sesleri, şarkıları, orgları, uçakların, füzelerin sesi sığabilir. Düşmanlarını kaçırarak cüssesiyle, anteniyle Mach I Bağdat Caddesi'ni baştan başa "(...) dakika"da geçer (s. 25). Mach I'in caddeyi kat etme süresi Burak henüz karar veremediği için mi, yoksa el yazmaları arasında bulunamadığından mı belirlenmemiştir bilinmez ancak Mach I bir çatışmadan dönmüşçesine yara bere içindedir. "Kadın Divan'a girdi." cümlesiyle bölüm kapanır (s. 25). Bölüm ilk cümlesinden son sözcüğüne kadar eylemleri insana indirgemeyen bir anlatı düzlemi kurar. Burada örneklenen eylemlerde şiddetli sesler, gürültüler, homurtular, havlama ve ulumalar bir yandan metnin sessel şiddetini kurarken; çarpıcı renkler, koyu kırmızılar, kara karalar, sarı-kahverengi benekler metnin görselliğini yaratır. Bölümün sonundaki "Kadın" Divan Pastanesi'ne girene kadar, bölüm sonlanana kadar metnin görünen iki insanı mevcuttur; Reksona Kadil ve Hacı Hasan. Hasan'ın varlığı Rolls Royce Phantom ile ilişkisi bakımından ve tek cümlede geçer (s. 15). Reksona Kadil eşyanın içinde bir eşya olarak sayılır ve geçer (s. 21). Kadının Divan'a girişi ile bölüm sonlanır. Metnin çoğunluğunda insan olmayanların varlık göstermesi, anlatıdaki temel unsurları belirleyenlerin arabalar, renkler, sesler olması *Ford Mach I*'in ağıni nasıl yan yana gelmezleri getirerek, yatay biçimlerde ördüğünü gösterir. Dekor olarak bir arada olmayan, yayılmış hâldeki nesnelere, metinde, Latourcu ağ uyarınca düzenlenmiş gibidir:

Nesneler asla başka bir bölge oluşturmak için bir araya gelmezler, öyle olsa bile ne güçlü ne de zayıf olurlardı - basitçe sosyal değerleri yansıtan ya da nezaketen/dekor olarak orada olurlardı. Nesnelere aksiyonları şüphesiz çok daha çeşitli, etkileri daha yaygın çok daha muğlak, varlıkları dar repertuarlarından daha fazla yayılmış hâldedir. Bu çokluğun en iyi kanıtı,

nesnelerin yazarların metinlerine yakından bakarak metnin gerçekte neleri kast ettiğini gördüğümüzde ortaya çıkar. (Latour, 2005, s. 85)

*Ford Mach I*'in nesnelere Latour'un işaret ettiği gibi basit birer dekor ya da sosyal statünün temsilcileri olmaktan öte, bizzat eyleyen, etkiyen, işleyen çokluklardır.

Burada anlatının ana nesnesi yarış arabaları, ilk bölümde 1973'ün 28 Ekim'indeki Bağdat Caddesi otomobil yarışları için oradadır. Bir "gelenek" olarak Bağdat Caddesi yarışları, o yıllardan günümüze süregelmektedir.<sup>63</sup>

Ama piyasa aynı zamanda kendi geleneklerini yaratır. Bunlardan biri Bağdat Caddesi'nde yıllardır devam eden otomobil yarışlarıdır. Gecenin geç saatlerinde son model otomobilleriyle Fenerbahçe'de toplanan gençler caddede kıyasıya yarışır. Çok kereler sonu kaza ve ölümle biten ve medyada genellikle "Bağdat Caddesi gençliğinin yozluğu" ile ilişkilendirilen otomobil yarışları caddedeki piyasanın kör rekabetini bir tutkuya dönüştürmüştür. Sevim Burak, Bağdat Caddesi otomobil yarışlarındaki hayvani tutkuyu *Mach I* romanında dile getirerek Bağdat Caddesi'nin şiddetli modernliğini dramatik bir biçimde tarif eder. (Ahıska, 2009, s. 46)

Meltem Ahıska'nın "otomobil yarışlarındaki hayvani tutku" olarak tariflediği duygu

*Ford Mach I*'in Caddesindeki arabaların var oluşuna içkindir. Yarış, metnin tüm kişilerinin gündemi, amacı, meselesi olmuştur. Neredeyse tüm arabalar Mach I ile yarışmayı, onu geçmeyi, yenmeyi, yaralamayı, sakatlamayı arzularlar. Mach I Bağdat Caddesi'ni saran, sokağın başını ve sonunu tutan tüm düşmanlara rağmen onlardan kaçmaz.

"MACH I derin bir nefes aldı  
Nefes alırken panjurları rüzgâr yaptı  
Elektrik beyniyle saniyede bir yol değiştiren  
Sesten hızlı giden  
12 gözü önde  
12 gözü arkada  
Her gözü için ayrı bir öç için bir yanıp sönen  
24 öçlü bir çılgın

<sup>63</sup> Günümüzde Bağdat Caddesi çeşitli trafik kazası haberlerine konu olmakta, "ölüm yarışı" olarak adlandırılan araba yarışlarının 70'lerden beri sürdüğü ifade edilmektedir. Caddenin uzun bir parkur gibi şekillenmiş fiziki özelliklerinin arabalara hız yapma imkânı tanınması, "yarışçı"ların yarışı "bağımlılık, tatmin, vazgeçilmez" vb. adlarla tanımlaması, trafik kazalarının suçlu tespitinin ve caydırıcı cezaların yaygın olmaması gibi sebeplerle bölgede yaşayanların şikâyetleri de gazetelerde zaman zaman yer bulmaktadır. Örnek haberler için bkz.

<http://www.gazetekadikoy.com.tr/gundem/kadikoynun-yuksekhiz-ile-imtihani-h11031.html>

<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/olum-yarisi-70lerden-beri-var-39151357>

Deli Mach I” (Burak, 2014, s. 52).

Mach I yalnızca kafasını çevirse düşmanlar kaybolacak hâldedir ancak o “kendi sonunu” görmek istercesine düşmanların üstüne doğru ilerler; yaralanır, “şakakları kana boyanır”, “miğferinin altındaki bir delikten kan fışkırır”, “Bağdat Caddesi’ne kendi adının harflerini sanki kanıyla” yazmaktadır. Tüm bu düşmanlık, Mach I’in neredeyse “özkıym”ını gerçekleştirmesine sebeptir. Onun varlığı Cadde’deki en büyük merak unsurlarındandır. “Hatta Mach I’in doğuşu hakkında garip şeyler söylemiş Jaguar’a göre manyak bir Amerikalının Dinazor’a duyduğu hayranlıktan ötürü yaratılan bir araba modeli”dir (s. 97). Mach I ve etrafını çevreleyen düşmanlar yalnızca yarış arabalarından ibaret değildir; Erenköylü ihtiyar kadın da Mach’ın düşmanlarına dahil edilebilir, hiç değilse bir süreliğine.

Metin Mach I’e odaklandığı her an şiddet dolu sahnelerle buluşur. Şiddetin, tehditlerin, saldırganlıkların sahnelendiği anlarda hedefi, kişileri, ittifakı sürekli değişen bir düşmanlık söyleminin hâkimiyetinde metin kurgulanır. Kimin kime hangi gerekçelerle düşman olduğuyla değil; düşmanlığın yer değiştiren, hedef değiştiren, birbirinin kılığına giren yakalanamaz, ele geçirilemez varlığıyla hemhal oluruz. Erenköylü kadının düşmanlığı da bu belirlenemez, ele geçirilemez formu alır; kadının varlığı düşmanlığın varlığında anlamlanır.

#### 4.2. Erenköylü ihtiyar kadın, Leyla

Erenköylü ihtiyar kadın’ın 28 Ekim günündeki anlatısıyla süren ikinci bölüm, “Yarın Cumhuriyet Bayramı düşünmeden geçemedim.” cümlesiyle başlar (s. 26). Kadın tren yolu boyunca çam ağaçlarını andıktan sonra bir ara evinin çatısını görür gibi olur ama “tam değil”, emin olamaz gördüğünün kendi evi olup olmadığından. Kadının düşünmeden geçmediği Cumhuriyet Bayramı, Cumhuriyet’in 50. yılının kutlamasıdır

ve aynı gün Boğaziçi Köprüsü açılacaktır. Diğer yandan metnin karakteri Erenköylü ihtiyar kadın bulunduğu yerden evini konumlandırmaya, görmeye çalışır. Evinin, eski mahallesinin, sokakların kaybolduğunu düşünen, bir değişim sürecinin ortasındaki mahallesinde, eskiyi tutarak, canlandırarak yaşamaya çalışan bu kişinin evi, metnin etrafında kurulduğu önemli mekânlardandır. Erenköylü ihtiyar kadının evi bir mekân olmanın ötesinde, kaybolup gidenin, oracıkta “nostaljikleşen”in anlamlarını da barındırır.

“Nostalji” sözcüğü iki tane Yunanca kelime kökünden gelmektedir; νόστος, *nóstos* (“eve dönmek”) ve ἄλγος, *álgos* (“özlem”). Ben nostaljiyi artık olmayan ya da zaten hiç var olmamış bir eve duyulan özlem olarak tanımlamak isterim. Nostalji bir kaybın ve yerinden edilmenin duygusudur ama aynı zamanda birinin kendi fantezisiyle romansıdır da. Nostaljik aşk sadece uzak mesafe ilişkisinde baki kalabilir. Nostaljinin sinematik imajı da bir ikizleme (sinematic exposure) ya da iki imajın üst üste binmesidir - yuvanın ve gurbetin, geçmiş ve geleceğin, rüya ve gündelik yaşamın. Onu tek bir imaja zorlamayı denediğimizde çerçeveyi kırar ya da yüzeyi yakarız.<sup>64</sup> (Boym, 2011)

Swetlana Boym’a göre “nostalji” eve duyulan özlem olduğu kadar kişinin bir fantezisi olarak da işler. Nostaljiyi şahsi bir hastalıktan ziyade çağımıza özgü bir semptom, tarihsel bir duygu olarak tanımlayan Boym için nostalji duygusu “antimodern” ve moderniteye zıt değildir. Yalnızca sınırlı bir özlemin değil, zamanın yeni kavranma biçimleri ile “yerel” ve “evrensel” olarak bölünmüş mekânın sonucudur. Erenköylü kadın yitip gidenle olmakta olanı aynı anda deneyimleyen, değişim sürecinin bir ögesi olarak değişime direnmeye, hatıralarını saklayarak korumaya çalışan bir karakter olarak evine özlem duymakta, evinden biraz uzaklaştığında dahi onu görmeye çalışmaktadır. “(Evimin kiremitlerini bir kere daha görür gibi oldum çam ağaçlarının arasında) (...) Evimin çatısını göremeden tren

---

<sup>64</sup> Svetlana Boym’un (2001) *The Future of Nostalgia* (Nostaljinin Geleceği) kitabından uyarlanıp hazırlanmıştır. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>

durdu” (Burak, 2014, s. 26). Göremedikçe kalp atışları hızlanır, telaşı artar. Üst Erenköy’ü, Suadiye’yi geçtiğini fark eder ve kendini “Kayışdağı Çeşmesi”nde, “Böcekli Cami’nin önünde” bulur. Karşılaştığı cenazenin etkisiyle düşüncelere dalan İhtiyar Kadın Ethem Efendi Sokağı’na doğru yürürken bulur kendini. Metinde verilen tüm bu konular, noktalar, İhtiyar Kadın’ın yürüdüğü yolların güzergâhını çıkarma imkanı sunar. Metin sanki ihtiyar kadınla yürünen yolların Mach I ile, bir kez de arabanın içinde kat edilmesini sunmaya çalışmaktadır. Metin bir semt haritası gibi yürüyerek ve arabayla çıkılan yolculukları imkânlı kılmaktadır.

Kadının Ethem Efendi Sokağı için söyledikleri, karakterin kentin değişimine dair düşüncelerini görmek bakımından önemlidir:

Ethem Efendi’ye doğru on dakika kadar yürüdüm / bütün o kuleli köşkler / debdebeler / kameriyeler / çiçekler yıkılmış / Biz insanların başımıza hayatta ne geldiye Ethem Efendi Sokağı’nın başına da o gelmiş / Zavallı Ethem Efendi Sokağı ne hallere düştü / Zavallı ... Paşa / Zavallı ... Bey köşkü gitmiş salıncağı kalmış salıncak da öyle boş duruyor / sallanan yok / çocuklar da gitmiş / ... Efendi’nin/Molla’nın .... Zaferi dönüşünde içtiği çeşmenin mermer basamağı kırılmış / kitabesi parçalanmış / adının sülüs harfleriyle altın yıldızları silinmişti / nerde şimdi onu yazan eller / onlar da gitmiş / mazi olmuş / ... Köşkü ... Molla rahmeti rahmana kavuşmuş ölüm kanlı bıçağını sanki kırılan mermer taşın önündeki çimenlere silmiş gibi / çatlak taşların arasından uzun kıllı boyunlu kan rengi gelincikler bitmişti (s. 27).

Anlatıcı kadın üstteki alıntıda mevcut bir yıkımı tasvir etmektedir. Hayatında alışageldiği ne varsa, köşküden kameriyelerine her şey saldırı altındadır. Boş kalan köşkler, mahallenin ıssızlığının kederlendirdiği kadın mahallesine sahip çıkmakla sorumlu bulur kendisini çünkü anne babasının köşküne sahip çıkmak zorundadır. Hayatının defalarca kez yeniden başladığını söyleyen, bu başlangıçlardan birinin de Cumhuriyet’in 50. yılını, Boğaz köprüsünün açılmasını gösteren Erenköylü kadının bu başlangıç noktasını seçmesi, metindeki birkaç işareti hatırlatır. İlk seferinde dipnotta bu bilgiyi veren anlatıcı, ardından gelen sayfalarda kadının hayatına dair detay verir.

Aslında benim hayatım belki üç kere belki beş kere yeniden başladı - Belki beş yüz kere yeniden başladı - I - Sene 1940 - Kasım ayının 11. günü - ve günlerden pazartesi (41 sene önceki günü biliyorum) O gece bir rüya görmüştüm - Bir rıhtımın üzerinden denizi seyrediyordum - Sanki birden gece olmuştu - güneş vakitsiz gurup ediyor - Gri kalın bulutlar - siyaha yakın - o gurubun etrafını sarıyor ve örtmeye çalışıyordu birden heyecanla uyandım - (s. 32).

Erenköylü kadının hayatının “ilk başlangıcı” olarak verdiği tarih, adını ilk kez öğrendiğimiz o âna denk düşer. Metnin anlatı zamanında ihtiyar kadın olarak tasvir edilen “Leyla”nın annesinin öldüğü gün, hayatının başladığı ilk gündür aynı zamanda. Annesini kaybettiği günü hatırlayan, oradan annesiyle babasının nasıl tanıştıklarını anlatmaya koyulan, çocukluğunun geçtiği köşkü tüm detaylarıyla aktaran anlatıcı, yaptığı zamansal sıçramalarla metnin anlatısını da çizgisellikten kurtarır. Şimdinin Erenköylü ihtiyarı, Leyla, belleğinden çeşitli anıları bugüne, metnin şimdisine çağırır ve tüm o anıların mekânı olmuş köşke bağlılığını, çocukluğunun, ailesinin hafızasına sahip çıkmak için hatıraları benimsediğini hissettirir. “İşte bu ev, çok sevdiğim, anam, babam, benim için tavaf edilecek bir kâbe kadar mukaddes ve ben hâlâ bu evin bekçisiyim - Tabii hatıralarımda... Çünkü o ev öldürüldü, apartman oldu, Erenköy’ünde beş köşküm daha var.” (s. 34)

Ölüm kadının yaşamının orta yerindedir. Ölüme tüm varlıkları dahil ettiği bir perspektiften yaklaşır.

Öldüğümü yalnız ben biliyorum - Çünkü zihnim çalışıyor - ve benle beraber öldüğünü bilen (ve zihni çalışan) Evim - Dükkânım - gül bahçem - Çam ağacım - El yazısı levhalarım - sokağım - Caddem - insanım - Tramvayım - Faytonum - yaygım - altımdan çekilip alındığını - Tıpkı evcilik oyunu - Yavaş yavaş altımızdaki toprağı çekiyormuşçasına - El değiştireniymişçasına - Düşman kendi yaygısını yayarak - Kendi gökdelenini - (s. 30)

Bu çalışmanın 2. ve 3. bölümlerinde de gördüğümüz yukarıdaki pasaj, kendi ölümüne şahitlik eden başka varlıkları, nesnelere, inan dışı canlıları anlatıya taşıyan; bilmeyi insan olmayanın sınırlarına genişleten bir anlayışın ürünüdür. Ağda bir araya gelmiş tüm aktörler, hatta eylemin kişisini önemsizleştiren aktantlar bir aradadır; ev,

dükkân, bahçe, ağaç, levha, sokak, cadde, insan, tramvay, fayton... Tüm bunlar sayan öznenin iyelik ekinin altında toplanırlar. Erenköylü kadına ait, iyelik ekiyle türetilen tüm varlıklar bir yandan da zihni çalışan, kadının yavaş yavaş öldüğünü bilen failler olarak tariflenir.

Düşmanlarım ne zaman gizli gizli konuşmalar beni yok etmek için diye düşünürüm - gizli gizli konuşulan binlerce ayrı şeyler vardır bu yüzden bir başka defa bana öyle gelir ki düşmanlarım benim yok edilmemi değil de, dünyada ayrı ayrı binlerce başka şeyi konuşuyorlar - işte o zaman konu gerçekten benimdir.\*

\*Aslında benim hayatım belki beş kez belki yedi kez yeniden başladı - Bir tanesi 1973 29 Ekim-Cumhuriyet'in 50. Yılı - (s. 31)

Mahallesinde, semtinde yaşanan dönüşümü “kıyım” olarak adlandıran Erenköylü kadına göre her sene gelen bu “düşmanlar” işgallerini zamana yayarak bölgeyi dönüştürmektedir. Kadın, düşmanların tamamen ele geçiremeyeceklerine dair inancını korumakta, yine de değişimin etrafındaki insanları ve insan olmayanları kayboluşa sürükleyeceğini de belirtmektedir. (s. 34)

Uzak mahallelerden bile ses gelmez olacak. Birçok insan da o uzak mahallelerde kaybolacak - Siz yavaş yavaş yalnız kalmaya başlayacaksınız - Önünüzde büyük caddeler açılacak hiç tanımadığımız vasıtalara rastlayacaksınız bir tek siz kaldığımızı sanacaksınız önünüzden geçen arabalarda yarı çıplak vahşi sakallı adamlar olacak - Arabalarının üstlerine isimlerini yazacaklar hiçbirini sökemeceksiniz - Sizin dilinize benzemeyecek - Arka odalara kaçıp eski kitaplarınızı okuyacaksınız - Sokağa çıkacak olacaksınız yürümek için değil ancak bir iki adım atacaksınız hayretle - Adresler değişmiş - Postacılar başka, kendi adresinizi bulamayacaksınız.... (s. 34)

Kadının düşman tanımını bazen genişleyip bazen daralır; işgalcilere duyduğu öfkenin şiddetinde artmalar azalmalar, derece farkları gözlenir. “bunların babaları müteahhitler - yeni düşmanlarımız - eskiden de vardı düşmanlarımız ama onlar fakirdi namusluydu - üç kuruşa odun kırmak için ellerinde balta ile gezerlerdi - sonra Acemler - (s. 42). Yeni düşmanlar ise arabayla gelen zenginlerdir. Onlara dair türlü anekdotlarla kadın, düşmanlığını gerekçelendirir.

Bu kaotik atmosferde değişime şahitlik eden, böylesi bir değişimi arzulamayan bir kadının yakarışlarını duyarız. Kadının yalnızlaşma, işgal ve yenilgi olarak okuduğu bu değişim yalnızca Bağdat Caddesi<sup>65</sup> özelinde değil, İstanbul’da 1960’lardan sonra hız kazanan kentleşme hareketlerinin bir parçasıdır. İstanbul’un “mekânsal düzenlemelerini ve ekolojisini anlamak” üzere birtakım sınırların ötesine geçmeyi deneyen, aynı zamanda köpekler ve nesnelere üzerinden İstanbul’u tahlil etme girişimi de olan çalışmasında Sezai Ozan Zeybek (2014), İstanbul’u fiziksel sınırlara dayalı bir mekân algısından okumanın kenti tarif etmekte yetersiz kalacağını ifade eder. (s. 263) Bu sebeple başka bir coğrafya algısına gerek olduğunu savunan Zeybek’e göre İstanbul insan-insan ilişkilerinden ibaret bir yer değildir. “Bir yandan da İstanbul’un sadece insan sosyalliği içermediğini, daha doğrusu sosyal alanların çok daha kapsamlı (insandan ibaret olmayan) bir şekilde ele alınması gerektiğini söylüyorum.” (s. 263) Mekânın yalnızca insanlar için değil, daha pek çok nesne ve hayvanlar için de bir hayli belirleyici olduğunu gösteren Zeybek’in makalesi, kurmaca *Ford Mach I*’in İstanbul’unun mekân algısında da işlemektedir. Bağdat Caddesi’nin mekânsal örgütlenmesinden Suadiye ve Erenköyü içine alan bölgedeki kentsel dönüşüm faaliyetlerine kadar “şehirleşmeyi yapan” her öge, şehirleşmeyi “yapmak” metinde, insanlarla insan olmayanların karşılaşma zemini hâline gelmiştir.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Tabii Bağdat Caddesi’nin kentsel dönüşüm tarihi de metni kuşatmakta: “Aslında, Bağdat Caddesi’nin inşa tarihine baktığımızda da onun bir birikim tarihi olduğunu görüyoruz, bir kayıp yapılar ve anılar hikâyesi. II. Abdülhamid döneminin sonlarına doğru yapılmaya başlanan, geniş araziler içindeki büyük köşklere bugün kalan 3-5 tanesi apartmanların bahçelerinde birer nostalji ögesi olarak durmakta. Yoğunlukla 1930–1955 arası dönemde, Emin Onat, Utarit İzgi, Seyfi Arkan gibi mimarlar tarafından tasarlanmış modern yaşam tarzını ve günün mimari anlayışını yansıtan modernist villaların neredeyse hepsi 50’lerde verilen üç katlı imara kurban gitmiş. Bu imarın galipleri, 1950–1980 arasında inşa edilmiş geç modern apartmanlar da, şimdi birer birer kentsel dönüşüme kurban gitmekte.” Hale Gönül, “Dönüşüm, Birikim ve Gelecek”, <https://manifold.press/donusum-birikim-ve-gelecek>

<sup>66</sup> 1970’lerde Bağdat Caddesi’nin fotoğrafları ve seçilmiş bir bibliyografi için bkz. <https://coastalneighbourhoodsofbagdatstreet.wordpress.com/2018/07/01/1970s/>

Kadın kendini yalnız ve ülkesini savunan son kişi olarak atar; “Yabancı bir ülke benim ülkeme saldırıyor (Ülkeme diyorum - burada bir tek ben kaldım çünkü)”, kadının ait olduğu cemaati dağılmış, ülkenin tek savunucusu kendisi kalmıştır. (s. 35)

Düşman gördüğü Mustang Mach I ile işbirliği yapabilmesi, onunla yalnızlık ve “esirlik” üzerinden geliştireceği bir ortaklık, duygudaşlık sayesinde gerçekleşir.

“Elişlerimi - el yazılarımı duvarlarda teşhir ediyor - her gördüğü yerde (belki kıyıda köşede birkaç kişi daha vardır) esir muamelesi yapıyor - ben onların düşman olduklarını biliyorum - soylu oluşum - yıkılan konaklarından sapasağlam çıkan yağhane direkleri bu düşmanlıklarını artırıyor - (s. 35). Leyla ilerleyip duran inşaat hızından bir tür sevinç duyar çünkü bu ilerleme hızının “ölüm” getireceğine, inşaatların sonunu getireceğine inanır. Tam bu noktada bir itirafta bulunarak ölü olsa da arabalarla ilişki hâlinde olduğunu, hatta Mach I’in kendisi olduğunu söyler. Belki de Mach I, Erenköylü ihtiyar kadın olduğunu söylemiştir.

Ölüyüm ama arabalarla ilişkim var - gizli gizli toplantılara gidiyorum - bu araba topluluklarıyla birlikte dolaşıyorum - bazen de yalnız düşman gibi - öldüğümü yalnız ben biliyorum - çünkü zihnim çalışıyor - yüzümde demir bir peçe var - tam alınımın ortasında adım yazılı - Ford Mach I - (s. 35).

Kendisini Ford Mach I olarak gören, adlandıran, ölü ama zihni çalışan bir araba olduğunu ifade eden metnin insan anlatıcısının kendisidir. Kendisini Ford Mach I olarak gören, adlandıran, ölü ama zihni çalışan bir araba olduğunu ifade eden metnin araba anlatıcısının -da- kendisidir. Mach I’in bedeninde, ya da Mach I onun bedenindedir artık; kesin olan, kılık değiştirmenin, birinden ötekine doğru geçişliliğin mümkün olduğu bir anlatının içinde bulunduğumuzdur.

Kadın düşmanın işgalinden kurtulmak için kılık değiştirir; kendisini tanımasınlar diye “genç kızı makyajı” yapar, saçlarını boyatır, üstüne Mach I’in olduğunu tahmin ettiğimiz “demirden örtü” örter. (s. 44) Saçlarını hatta kulaklarını kestirir; kaşlarını aldırır, kirpiklerini de aldirmayı planlar. “Yok’larla” konuşur,

konuşmanın gereğine inanmaz; bazı işaretlerle verilen ipuçlarını, hareketleri kas çalışmalarını konuşmaya yeğler. “Yalnız ağız ile değil burnu ile de konuşur o - Eliyle değil ayağıyla da yazar -” (s. 45) Berberinin anlattığına göre “düşmanlar” eskiden kalma bir faytona dolmuşlardır çünkü Bağdat Caddesi’nden faytonlar kaldırılmıştır. Atın yüzünden, işaretlerden mutlu olduğunu çıkarır anlatıcı; faytona binenlerle birlikte atın da neredeyse güldüğünü söyler.

Atları boyamışlar tekerleklere çata pat asmışlar atın kafasında fes külahlar ne de yakışmış ata! Gülüyor gibiydi baya hayvan; çok sevimli bir suratçık olmuş - Biri eline ayrıca korna almış çocuk ağlatır gibi boyuna bağırtıyor - Sadece buna gülüyorlar dediğim gibi at da gülüyor... Geçenlerde on tane fes aramışlar bir alay fesli çocuk araba kullanıyor - Yarı bellerine kadar çıplak altlarında mayo varmış - Onları görünce Arabistan’a gitmiş gibi oldum - (Aman ne ağız kalabalık kadın dedi bakkal) (s. 46).

Erenköylü kadın “kenti işgale gelenlerin” feslerinden dem vurur; atları boyayan, kendileri gibi ata da fes takan, kendisini faytona koşan insanlarla atın birlikte mutlu olduğunu düşünmesi belki de atın, 1900’lerin başında bölgedeki ulaşımın atlı arabalarla sağlandığını hatırlattığı içindir. Ford Mach I gibi, kendisi gibi faytona koşulan atın da esir tutulduğunu düşünmez; onun değişime katılmış canlılardan biri olarak, kafasına takılan fesle, çatapatlarla “gülüyor gibi” olduğunu ifade eder. Kadın ilerleyen bölümlerde yeniden, “başka türlü” ortaya çıkar.

“Mach I düşüncelerini kesti (Ağlama Mach I)  
İşitmemeliyim sözleri  
Anlamamalıyım  
İnsan olduğumu  
Heeeyy Mach I  
Dört ayak koşuyorsun  
İnsan olma  
Otomobil ol  
İnsan olmamak  
İşte o zaman... Yoktu  
Tek tük eski model arabalar geçmeye başladı  
Çıktık açık alınla  
Tramvaylar  
Otomobil ol  
Olma” (s. 118)

Düşünen, ağlayan, duyan, konuşan ve insan olmaktan vazgeçip “dört ayak” koşan bir otomobil olarak burada Mach I-Erenköylü kadın bir aradalığını görürüz. İnsan olduğunu anlamamak isteyen, kendisine insan olmamayı salık veren bir aradalıktır bu; insan olmamak’ta ne olacağını ifade etmeyen, üç noktanın ardından bir yokluğa açılan bir aralık. Otomobil olmaya meyleden anlatıcı ses aynı anda eylemin olumsuzunu da çağırır; “ol”, “olma” ile birlikte gelir hep. *Ford Mach I* in dilsel terkiplerinde öznelğin kurulumu bir öznesizleşme sürecine ve/yahut müteharrik ve çok-konumlu dilsel özneliklere açılmaktadır.

“KONUŞ MACH I konuş  
Mach’ın dili benim dilim  
Buuuvvv  
Gıırrr  
İstediklerini otomobilce anlatabilir  
Gıırrr  
Anlamıyorum (Bağırır)  
BEN FORD MACH I’im (Mıım ağzının içinden sen öyle zannet)” (ss. 118-119).

Mach’ın dilini temellük etmeyen metin, onu farklı konuşma asemblajlarının içinde konumlandırır. “Mach’ın dili benim” diyen sesin dilinde Mach “buuuvvv”larla, “gıırrr”larla “konuşur”. Anlattıkları “otomobilce”dir; “istediklerini otomobilce” anlatabilir. Burada “anlatır” yüklemine değil “anlatabilir”in tercih edilmesi, Mach I’in kudreti dahilinde olanın, yeterliğinin sınırlarını sezdirmektedir. “Bir beden ne yapabilir?”<sup>67</sup> sorusu Mach I’in/Erenköylü kadının bedenlerinde (“Onun tekerlekleri benim ayaklarım Mach’ın demir yatağı benim yatağı”, s. 121)

---

<sup>67</sup> “Bedene organik bir bütünlük olarak bakan her türlü klasik anlayış, beden hakkında şu soruyu sorar: bir beden nedir? Bir beden “ne” olduğunu sormak onu, işlevleri ve parçaları bakımından tanımlamaktır ve böylece beden sorusunu sadece fizyolojik bir zeminde tartışmayı beraberinde getirir. Deleuze, Spinoza’nın etiğine dayanarak bedeni duygulanımlarıyla düşünmeye çağırır. Spinozacı bir tavırla Deleuze, bir beden neler yapabileceğini görene kadar bir beden hakkında hiçbir şey bilemeyiz der. Yani aslında bu beden duygulanımları neler, bunlar diğer duygulanımlarla ya da diğer bedenlerin duygulanımlarıyla nasıl birleşime girer, ki bu birleşimler bu bedenlere zarar verip onları parçalar mı yoksa onu güçlendirecek eylemler ve arzular içine mi sokar bilemeyiz der.” (Uslu, 2015, 99.)

tecessüm etmekte, bedeninin neliği, işlevi, onu oluşturan unsurlar değil de nelere kâdir olduğu önemli hâle gelmektedir. Bedenler arası geçişliliklerin, insan olmayanlarla ilişkiselliğin görünürlük kazandığı bu anlatım akla “dolaşıklık” (entanglement)<sup>68</sup> kavramsallaştırmasını getirir.

Kuantum fizikçisi filozof Karen Barad’a (2007) göre dolaşık olmak yalnızca farklı mevcutların (entity) birbirine dolaşık olması değil aynı zamanda mevcutların birbirinden bağımsızlığı, müstakilliği olmaması demektir. Dolaşıklık bir ilişkiselliği imlediği için Barad kavramı tanımlamaktan kaçınarak onu işletmeye, ilişkileri içinde göstermeye çalışmaktadır.<sup>69</sup> Bu bakımdan dolaşıklık edimsel/performatif yönüyle biz’in her zaman öteki ile birlikte kurulageldiğimizi, tamamlanmış, nihai bir mevcudiyetten söz etmenin imkânsızlığını, söz ile varlık, insan ile insan dışı ve türlü karşıtlıkların reddiyesini sunmaktadır. Bedenlerimizin sosyal ve politik olarak bu dolaşıklığı içinde özneler arası ve türler arası pozisyonlarda olageliriz. Dolayısıyla Bruno Latour’un Fail-Ağ Teorisi ile birlikte failliklerinin görünürleştiği *Ford Mach*

---

<sup>68</sup> Kavram Türkçeye ilk kez Serpil Oppermann (2012) tarafından “karışmışlık” olarak çevrilmiş, fakat son yıllarda “dolaşıklık” olarak da karşılanmaktadır. Bu çalışmada, karışmışlığın farklı mevcudiyetlerin iç içe geçerek birbirine karışması çağrışımından ötürü dolaşıklığı tercih ediyorum. Dolaşıklık daha fiziksel bir görünüm oluşturmakta ve *Ford Mach I*’in metinsel ağındaki ilişkiselliği daha iyi karşılamaktadır.

<sup>69</sup> Barad’ın oldukça verimli bir okumasını sunan Sinan Akıllı dolaşıklık/karışmışlığı şöyle ifade eder: Barad’ın “karışmışlık” kavramı ise herhangi bir durağan ve bireysel varoluşu, varoluş öncesini, nedenselliği ve eyleyciliği reddetmektedir. “Biz” sabit ve tamamlanmış “bağlantılar” üretip yaratmayız ve yaratamayız. Bu bağlantıların sonucu olarak belirli “ötekiler”e “cevap veremeyiz.” Çünkü “biz” bu ötekilerin ve bu bağlantıların dışında var olmuş değiliz. “Kelime ile şey,” “insan ile insan olmayan” ve “söylem ile madde” arasında varmış sanılan ayrılığı reddeden Barad, bizim “dünyanın oluşunun bir parçası olarak içten-etkime ile yeniden oluşup durmakta olduğumuzu” iddia etmektedir (*Meeting the Universe...* 206). Başka bir deyişle, insan olarak biz sadece “anlamaya çalıştığımız doğanın bir parçasıyızdır” (Barad, *Posthumanist...* 828). Bununla birlikte, bu felsefi duruş herhangi bir edilgenlik ve eylemsizlik anlamına gelmemektedir. Barad’a göre insanlar olarak bizim “evrenle yarı yolda buluşmaya, dünyanın ayrışık oluşunda oynadığımız rol gereği sorumluluk almaya ihtiyacımız vardır” (*Meeting the Universe...* 396). Barad, bütün bu düşüncelerin kümülatif etkisini ifade edebilmek için “etiko-onto-epistemoloji” (*Meeting the Universe...* 90) terimini ortaya atmıştır. Bu terim etik, ontoloji ve epistemoloji arasındaki, yani “var olmak” ve “bilmek” arasındaki hayalî duvarı yıkıp bunlara bir de insanın tamamen göz ardı edemeyeceği ve etmemesi gereken “etik” sorumluluk boyutunu ekler. Zira “etiko-onto-epistem-oloji” “içten-etkime”nin yani “karışmışlık içerisindeki eyleyicilerin karşılıklı oluşumlarının” (Barad, *Meeting the Universe...* 33) bir sonucudur. Barad bu kavramın aynı zamanda “edimsel” olduğunu da söylemektedir. (Akıllı, 2018, s. 935)

*I*'in insan dışı varlıkları, dolaşıklığın ilişkisel ontolojisinde faillikleri üzerinden değil, doğrudan var oluşlarıyla, diğerleriyle birlikte-oluşlarıyla önem kazanır.<sup>70</sup> Dolaşıklık kavrayışı *Ford Mach I*'in metinsel ağında mevcut ilişkisellikleri göstermek bakımından işlevseldir.

#### 4.3 İnsanlar ile insan olmayanların dolaşıklığı: kent

Erenköylü kadın bahçe kapısının üstüne bir levha asmıştır: “DİKKAT BURADA BİR İHTİYAR KADIN OTURUYOR” (s. 35). Dededen kalma levha yazıcılığında, otuz yıldır bitiremediği yazdıklarında her şeyin değişmiş olduğunu, o yazmaya başladığında değişimi durduramadığını ifade ederken merakını da ortaya koymaktadır. “(bakalım bunun düşmanlara bir tesiri olacak mı?)” (s. 36). Levhasının düşmanlarına tesir etmesini ister; gül bahçesini kaybeden, yutan, apartmanlara, gökdelenlere, inşaata teslim olan, yıkılan Bağdat Caddesi’ni, Bostancı’ya doğru ilerleyen inşaat kulübelerini, evinin bulunduğu Erenköy tramvay durağının sökülüşünü anlatır, “düşmanları” kadar “dinleyene/okuyana” da tesir etmeyi amaçlamaktadır. Mach I’ in dolaştığı, hareket ettiği, hızlanıp yavaşladığı kentin sokaklarıyla kadının tasvir ettiği kent aynı kent midir? Mach I’ in korkusuzca baştan başa kat ettiği caddelerde, düşmanları tarafından öldürülmek pahasına hız kesmediği

---

<sup>70</sup> Karen Barad bir söyleşisinde fail hatta aktant terimlerini kullanmaktan imtina ettiğini, bu kullanımların failin (insanın) eskinin fail olmayanına (insan dışı varlığa) failliği devrederek hümanist paradigmayı geri çağırdığı ifade eder: “Öncelikle, ‘fail’ [agent] hatta ‘eyleyen’ [actant] terimlerini kullanmaktan uzak durmaya çalıştığımı söylemek isterim zira bu terimler önermekte olduğum ilişkisel ontolojiye karşıt bir yönde çalışıyor. Ayrıca faillğe sahip olan ya da onu, sözgelimi, insan-olmayanlara devreden (failliğin devri ironik bir mefhum, değil mi?) failler olduğu mefhumu bizi tekrar tekrar aynı eski hümanist yörüngelere çeker. Ve hümanizmin çekim kuvvetine bilhassa ‘faillik’ sorunu söz konusu olduğunda karşı koymak kolay değil. Fakat benim için faillik değişen derecelerde birinin veya bir şeyin sahip olduğu bir şey değil zira bağımsız olarak var olan birey kavramını birinden etmeye çalışıyorum. Gelgelelim bu, failliğin önemini inkâr etmek değil, tersine, fail mefhumunu ilişkisel ontolojilere uygun şekilde yeniden işlemektir.” (Barad, 2009, çev. Karakaş ve Kurunç)

saklanma oyununda Leyla daha temkinlidir. O, değişimin kayıplarının ardından yasını tutar.

Koskoca konaklar, saraylar, kırlar, çam ağaçları, hafif mavi alçak bir gökyüzü kumaş gibi bahçenin üstünde - Tekrar çam ağaçları, ovalar, taş merdivenler, salkımsaçaklarla örtülü merdivenler, gökyüzüne uzanan verandalar, kubbeler, göz alabildiğine eski çağ harabeler, denizler, tekrar bahçeler önümüze çıkan sürmeli gözlü geyikler - Muhabbet kuşları size eski kendi şarkınızı söyler - Elinizi alınınıza vurup “Ahh... dersiniz geçtiğiniz yollara bakıp ne hata işlemişim...” iki büklüm olup ağlarsınız - Büyük hayalleriniz bir çocuk oyunundan ileri gidemez. “Sen bana dedenin bahçesini ver ben sana babamdan aldığım yeni caddeyi vereyim” Sen bana şehirleri ver ben de sana denizleri veririm - Sen bana Konya-Manisa’yı ver ben sana Van Gölü’nü vereyim - Harbe gidelim mi yoksa vazgeçelim mi diye... (s. 38)

Kent artık işgalcilere teslim olmuştur. Kenti yapan tüm varlıklar, canlı cansız var oluşlar sayılır; konak, saray, kır, ağaç, gökyüzü, bahçe, tekrar ağaç, ova, merdiven ve sürmeli gözlü geyikler bu savaş alanında, harabede yan yanalığında kaybolmak üzeredir. Anlatıcı insanları değil insan olmayanları hatırlar, görür, onların yitimine üzülür. İşgalcilerle müzakerenin yollarını arayan anlatıcı için kentin tüm unsurları çocukça bir “aldım verdim” oyununda görünür gibidir. Bazen dedenin bahçesi yeğlenir bu alışverişte, bazen denize karşılık şehirler istenir; Konya ile Manisa anlatıcıda kalırsa karşılığında Van Gölü feda edilebilir. Artık düşmanla müzakerede anlatıcının kendisi gibi eylemleri de hem o’dur hem değildir; ne o’dur ne değildir. “Dizinizi eski bir çeşmeye dayayıp su içersiniz kana kana ağlarsınız” (s. 38). Bu noktalamasız cümlede “kana kana” zarfı hem su içmenin hem de ağlamanın niteleyicisidir; kana kana su içilen çeşme aynı zamanda “kana kana” ağlanan, kanmanın ve kan’ın çağrışımlarını da beraberine çağırarak çoklu anlamları barındırır. Yalnızca kendisi olan/kalan bir kişi, bir insan, insan dışı varlık, bir eylem dahi kalmamış gibidir. Kentteki değişimler kentin unsurlarını da değiştirir, değişimin öznelere hâline getirir.

Düşmanların anıları yoktur; onlar kenti işgal etmeye, alaşağı etmeye ant içmiş gibidir. “Ama yeni düşmanlarımız hatıraları olmadığı için sarmaşıklar arasında güneşli bir yol arayacaklar büyük bir bıçkı makinesi ile keserek hatıralarımıza makinelerle dalacaklar içeri -” (s. 39). Düşmanların yıktığı konaklar, konakların yerine diktiği apartmanlar, kestikleri ağaçlar aynı zamanda orada yaşayanların hatıralarıdır. “Şehri kesecek kadar büyük bir testere - bu ses kesildi - (kesildiğine de inanmıyorum) şehir kesilmeye devam edecek-” (s. 42). İhtiyar kadın için kesilen testerenin sesi değil şehrin ta kendisidir. Yeni gelenler öylesine güçlüdür ki, ağaçları kesmek için taşıdıkları aynı zamanda Mach I’ in de kuyruğunu niteleyen testereleri, “şehri kesecek” denli büyük, gürültücüdür. Kimileri çalışmaların durduğuna, sonlandığına, değişimin bu kadarla kalacağına inansa da kadın için sesin kesilmesi bir rahatlama yaratmaz; daha büyük bir faaliyete hazırlanmak için düşman dinlenmektedir. Kesme eylemi kente karşı kentte sürer; kesilen hem sestir, hem de kentin kendisi. Yer değiştiren düşmanla anlatıcı ses gibi, cümlelerin öğeleri de birbiriyle yer değiştirir, birbirinin yerine geçer, çoklu anlamlara gelir.

Bu noktada kenti çoklu terkipler içinde(n) ele almanın gereğinden hareketle Fail-Ağ Teorisinin kentteki karşılıklarını hatırlarız. Çoklu ağların parçası olan, kendi tekillikleri içinde yan yana gelerek heterojen çokluklar oluşturan, farklılıklarıyla türetilmiş bir yapı olarak kenti, *Ford Mach I* in Erenköy’ünü, İstanbul’unu düşünebilir miyiz? Asemblaj düşüncesi/aseblajvâri düşünmek (assemblage thinking) kenti bir “bütün” değil “çokluk” olarak ele almaktadır. (Fariás, 2011). Bu çoklukta “aseblaj bir bakıma, kentleşmenin sonuçlanmış bir formasyon değil inşası devam eden bir süreç olduğunu işaret etmektedir.” Asemblaj düşüncesini şehri kavramsallaştırmak için adapte etmek, McFarlane’in (2011) savunduğu üzere şehri tarihsel ve potansiyel ilişkilerinden hareketle “şehircilik yapmak”taki “fiil” olarak

düşünmeye bağlıdır. Böylece bir assemblaj bileşenlerinin özelliklerinden ziyade elemanlar arasındaki “interaksiyonlar”ın sonucu olur ve assemblaj, stabilize etmek/istikrarsızlaştırmak bakımından bireysel elemanların işteşliğiyle tanımlanır. (aktaran McFarlane, 2011). *Ford Mach I* assemblajında metin kişileri işbirliği ve düşmanlığı içeren hareketlerle; müzakere, mübadele ve mücadele alanları yaratarak kenti sürekli bir devinime tabi kılar. Metinde durmaksızın yer değiştirmeler, cepheleşmeler, öbekleşmeler meydana gelir; kent, kentleşme pratiğinin öznesi hâline gelir. Karakterlerin duraksamaları, yavaşlamaları, etrafındaki değişimi yavaşlatma çabaları nihai hareket ekseninde çözünür; hareketi kesintiye uğratan dirençler sürerken kentin fiiliyatı işlemeye, sürmeye devam eder.

Yeni düşmanlar arabalıdır; otomobilleriyle gürültü koparıp kış gelince kaybolurlar ancak yazları çeşitli pazarlıklar yoluyla “bahçeleri, evleri, müstemilatları, çiçekleri” alır; inşaatlarını yavaş yavaş tamamlayarak kimseyi korkutmadan kenti ele geçirirler. (s. 48) Kadın değişim karşısında pozisyonunu muhafaza etmeye çalışmakta, değişime engel olamayacağını hissettikçe “muhafazakarlaşmaktadır.” Müteahhitleri, onların eşlerini, ailelerini “görmüş geçirmiş” olmamakla yaftalayan kadın için, onlarla konuşulmaz çünkü onlar hemen pazarlık etmeye, her şeyi paraya çevirmektedir.

“BU ÇAM AĞACI 100 YILLIKTIR  
BU ÇAM AĞACI NENEDEN KALMADIR  
BU ÇAM AĞACINI BİR DAHA KİMSE YETİŞTİREMEZ  
BU ÇAM AĞACI 100 YILLIKTIR  
BU ÇAM AĞACI 500 YILLIKTIR  
BU ÇAM AĞACI ŞUDUR  
BUDUR  
YAZIKTIR  
GÜNAHTIR  
HATIRASI VARDIR  
DEYİN (ANLAMAZLAR)  
Hatta siz isterseniz onlara bir şey anlatın çamı keserken  
(...)” (s. 49).

Kadının en büyük korkusu kenti ele geçiren düşmanların kendi hayatına eş tuttuğu çam ağacını, hatırlarını, en sonunda da evini işgal etmeleri, yaşamına hücum etmeleridir. Ancak kadının içinde bulunduğu değişikliğe sırt çevirerek varlığını koruması, hatıralarına sahip çıkması ya da var oluşunu sürdürmeye devam etmesi pek mümkün görünmemektedir. Kadın değişime bazı noktalarda ayak uydurma çabasına girmiş gibi; kentin Avrupa ve Anadolu kıtalarını birbirine bağlayan köprünün inşaatına gider, etrafındaki değişimi bu köprünün potansiyel varlığı üzerinden anlamlandırmaya çalışmaktadır. Nihayetinde düşmanlığın bertaraf edilmesi, hiç değilse başka öznelerle yöneltilmesi gerekmektedir.

#### 4.4 İnsanlar ile insan olmayanların dolaşıklığı: köprü<sup>71</sup>

Cumhuriyet'in 50. yılı vesilesiyle, İstanbul'un Anadolu ile Avrupa yakasını birbirine bağlayarak kıta geçişini kolaylaştıracak Boğaziçi Köprüsü açılacaktır. İstanbul halkı tatil gününde köprüyü görmek, köprünün varlığına inanmak için iki yakada köprünün yakınlarında konuşlanıp inşaat çalışmasını izler.

Pazar günü herkesin, halkın köprünün hakikat olduğuna inanması için seyretme günüymüş - Avrupa ve Asya kıtasındaki ayrı ayrı insanlar köprünün ayaklarının altında bağdaş kurup oturuyorlar iki tel çizgi (KÖPRÜ)de insanların yürüyebileceği ifade ediliyor - Halkın köprünün hakikat olduğuna inanması için gökyüzüne çizilen kaş şeklinde yuvarlak bir çizgi değil bir jet izi belki o da değil - Çelik - üstünde asılı çelik torbalar iki çelik ağ torba içinde iki adam modeli görünüyormuş - Bunlar da mandalla tutturulmuş - Telde takla atıyor, yürüyor insan gibi başlarına vuruyor / Baş budur / kolları iki yana açarak kuş kanatları gibi / Uçmak buna denir / Ayaklarını kaldırıp çelik tabanlarını göstererek/ Bunlarla yürünür / Bu ayaktır anlamında / Ellerini ağızlarına götürüp ağızlarını açıp kapayarak yemek istemek anlamında / Yemek böyle yenir / Adamcıklar çay istediği zaman bir el biçiminde kışkacın içinde yuvarlak belli çay bardakları yukarıdan çıkıyor ve adamlara kışkaç çay içiriyor (Adamların ellerinde çelik eldivenler bardağı

---

<sup>71</sup> “Yakınında dağ olmayışı İstanbul’un bir büyük yapısal problemidir. Boğaz, köprü kurmak için fazla geniş, mekansal etkileşimi tümüyle kesmek için fazla dar bir geçittir. Nüfusun yüzde 80’i Avrupa tarafında, yüzde 20’si de tarih boyunca bunun diğer tarafında. Bu şehir büyüdüğü zaman her iki yönde de büyüyor.” (Güvenç, 2010, s. 419)

tutamayacağı için bu çelik kısaç düşünölmüş) Bizi yıkmaları yıllar sürer - Bizi ezip geçebilirler ama arabalarıyla bir köprü lazım onlara (ss. 43-44).

Köprü inşaatında çalışan işçiler çeşitli işaretleşmeler aracılığıyla isteklerini iletir, ellerindeki çelik eldivenleri çıkarmaları mümkün olmadığı için bir mekanizma yardımıyla yiyip içerler. Yukarıdaki pasaj ilk anlamıyla böyle okunabilir. Bir yandan da, köprünün tariflemesine geçildiğinde, köprünün ayaklarında bulunan çelik torbaların üstündeki şekillere bakan anlatıcının hayallere daldığı; torbaların üstündeki şekilleri insanlara, hayallerini o insanların yaptığı hareketlere benzettiği de düşünölebilir. Nihayetinde anlatıcının aktardığı metin düzleminde gerçek kişiler olsun olmasın, köprünün açılışı bir görselleştirme işlemiyle okurda canlandırılır.

Kim bilebilir kim biliyorsa söylesin - Niçin her gece memleket halkına bu kadar sıkı, bu kadar dikkat isteyen bir iş yükleniyor, niçin her gün bu kadar demir, çelik, çimento, putrel dökölüyor - Yabancı ölkelerle silah alışverişi yapılıyor - Gaz gemileri geliyor - Köprü kurmak isteyenler de öyle - Niçin bu kadar kişi köprü kurmak için Boğaz'ın iki yakasına gidip çalışıyor - Halk niçin pazar günleri de Boğaz Köprüsü'nde çalışanları görmek için Ortaköy ve Beylerbeyi'ne kadar taban tepiyor (s. 41)

Anlatıcının köprünün inşaatını bir tür savaş yatırımı olarak değerlendirdiğini görürüz. Böylesine dikkat isteyen bir iş, yabancı ölkelerle yapılan silah ticareti, köprü kurmak isteyenlerin "gizli emelleri" bölümün anlatıcısı Erenköylü kadını endişelendirir. Endişesini görselleştirerek canlandıran kadına göre köprü, kentin iki yakasına, bir çamaşır ipinin mandallarla tutturulması gibi tutturulur; köprü yapımının hem kolaylığını hem de dayanıksızlığını ifade eden bir benzetmeyle.

"Bıktım dedi Mach I'den - sonra arabadan nefret ettim - dedi çingirak - Yaprak şeklinde el uzandı - O el önüne telden bir köprü verdi ve o el köprüyü önüne açtı - iki ucundan teli tutup çamaşır ipi gibi iki ucundan mandallarla Ortaköy ve Beylerbeyi'ne bağladı" (s. 125).

Köprü ister istemez bir değişimi işaretleyecektir. Değişime karşı koymanın mümkün olmadığı bir geçiş hattı yaratacak, Avrupa ile Anadolu'nun kara yoluyla

zahmetli kavuşmasını -hiç değilse birileri için- kolaylaştıracaktır.<sup>72</sup> Bu değişimden Bağdat Caddesi'nin arabaları da nasibini alacak; kentin iki yakası arasındaki geçiş köprüünün varlığıyla daha hızlı ve zahmetsiz hâle gelecektir. Erenköylü kadın duruma nostaljik bir bakışla, imkansızlığını bildiği hâlde eskiye dönmeye çalışarak yaklaşırsa da mekân “çeşitli ilişkilerin kurulduğu, bozulduğu, eridiği, başka mecralara uzandığı, dönüştüğü bir yer” olarak düşünüldüğünde, heterojen, uyumlu uyumsuz çokluklardan kurulu, değişken bir potansiyeller alanı olarak ortaya çıkacaktır. Metnin mekânı bu değişkenlikte işler.

#### 4.5 İnsanlar ile insan olmayanların dolaşıklığı: terkip

Mach I'nin bilincini anlatmakla başlayan pasajın ilk cümlesi, bilincini aynı anda şekillendiren 24 canavarın tek bir canavarmış gibi gelip göz oyuklarına oturduğunu belirtir.

Aynı anda bilincine şekil veren beyin merkezlerinden çıkıp gelen bir tek canavar gibi birbirinden ayrı 24 canavar göz oyuklarına geçip oturdu birbirinden bir karış uzaklıkta ama gene de yan yana Mach I kafasının içinde 24 bilincin farklı sesini duydu Öldürmek, öldürülmek, cinayetle öldürülmek - pusu kurmak - pusuya düşmek - vurmak - omuzuyla itmek - düşürmek - düşürülmek - bir vuruşla elinden almak - hiç rahatı olmamak - hiç rahat

---

<sup>72</sup> Bugün süren 3. Köprü ve Marmaray tartışmalarıyla ilgili Murat Güvenç şöyle söylüyor: “Köprü İstanbul'a en önemli müdahalelerdendir. 'Köprüye hayır', 'Köprü medeniyettir' tartışması eskiden olduğu gibi işi kayıkçı kavgasına dönüştürdü. Kimse nesne olarak köprüye karşı değil! Sorun köprüünün gerçekleştirilme biçimiyle ilgili. Gayrimenkul değer artışı vergilendirilmenin bozgunculuk şeklinde alındığı bir ülkede yaşıyoruz. Denetlenmezse köprü, tünel, tüp geçit gibi uygulamalar bir kentin tüm tarihî dokusunun yıkılmasına neden olabilir. Kadıköy'de çocukluğumun geçtiği mahalleler birinci köprüünün ardından beş yıl sonra neredeyse tümüyle yıkıldı. Şimdi aynı tür bir değişim Marmaray'la olacak. Sorun teknik olmaktan çok meşruiyetle ilgili. Yani sorun boğazın altından tüp geçirmek, asma köprü kurmakla ilgili değil. Bir şehir peyzajı, adeta şehrin üzerinde asılı duran, şehri örten bir rant yüzeyiyle süreklilik kazanıp kendini üretir. Erişilebilirliği yüksek kesimlerde rant yüksek, sapa yörelerde de düşüktür. Gözlediğimiz şehir peyzajlarının özellikleri, sürekliliği ve yeniden üretimi işte bu rant farklılaşması içinde gerçekleşir. Dar gelirliler, küçük esnaf ve zanaatkar takımı rant yüzeyinin görece düşük olduğu “kuytu vadilerde”, hali vakti yerinde olanlar, bu yüksek rantları karşılayabilecek işletmeler (kuyumcular, saatçiler, bankalar, sigorta şirketleri) rant yüzeyinin “zirvelerinde” yoğunlaşır. Metropolün ulaşım alt-yapısına yapılan müdahaleler bu yapıyı fazla değiştirmez. Ancak Marmaray kentin üzerini örten bu rant yüzeyinin şeklini değiştirecek ve İstanbul peyzajını alt üst edecek önemde bir yatırımdır. Bu yatırım rantın düşük olduğu vadileri ortadan kaldıracaktır, yerel rant tepeciklerini aşındırarak “düzlüklere” veya yeni vadilere dönüştürebilecektir. Ceketini tersyüz etme metaforu geçerli olabilir. Diyeceğim o ki Marmaray sadece bir metro hattı değil! Şimdi ben ilke ve kategori olarak ne Marmaray'a ne metrobüse ne de köprüye karşıyım. Ben karmaşık kent bünyeleri için kapalı kapılar ardında tasarlanan sonuçları itibarıyla puslu bu tür “toptancı”, “ceffelkalem” müdahalelere karşıyım.” (Güvenç, 2010, s. 424)

vermemek - ama gene de yan yana bir dizi halinde yürümek - çizmeler - ayaklar - tırnaklar - pençeler göstererek - kanla kovalamak - ağzına çengel takmak - ağzına çengel takılmak - koparmak - ısırarak - kalkması diye belinin üstüne basmak - yarısını yemek - yutmak - parçalamak - artakalanı da ayaklarıyla çiğnemek - çukur açmak - toprağa gizlemek - toprağa gizlenmek - göz yerine diş - diş yerine el - el yerine ayak - ayak yerine baş yan yana - insan sesi canavar böğürtüsüne canavar böğürtüsü araba homurtusuna dönüşerek bir dizi halinde tekerlek göstererek o ilk yollarda yürümek - demirden bedenler - çelikten mafsallar - telden sınırlarla tekrar ayağa kalkarak hiç bağışlamaması olmamak - hepsini öldürmek hepsini öldürmek (s. 53)

Canavarların her biri birbirinden bir karış kadar uzaklıkta yani birbirine oldukça yakındır, Mach I aynı anda bu yirmi dört bilincin sesini duymaktadır. Ardından gelen cümleler bu bilinçlerin işleyişini, Mach I'in kafasının içini göstermek ister gibi şekillenmiştir. 24 farklı bilinç aynı anda konuşur. Söylediği her bir eylemi, etkin ve edilgin olarak kurar, Mach I'in "aklından geçirir." Öldürmeyi düşündüğü an Mach I, bir diğer canavar-bilinç "öldürülmek" der, "cinayetle öldürülmek". Pusu kurmak pusuya düşmeyi çağırır, hiç rahatı olmamak hiç rahat vermemeyi. Eylemlerin mastarla kurulması, hiçbirinin şahsa ve zamana göre çekimlenmemesi, Mach I'in ham bilincini, kişisiz zamansız düşünüşünü, bilincinin işleyişini ifade eder. Eylem, eylem olarak oradadır. Zamansızlığın içinde eyle-m-ek olarak kurulmaktadır. Bir yandan da "yürümek" ile "kovalamak" eylemlerinin arasında "çizmeler, ayaklar, tırnaklar, pençeler" göstermek vardır. İnsan-hayvan geçişliliği yürümek ile kovalamak arasında sağlanır. Hatta bu geçişlilikte "insan sesi canavar böğürtüsüne, canavar böğürtüsü araba homurtusuna" dönüşmekte, noktasız virgülsüz bir dizi halinde iç içe geçmektedir. Yürümek "ama gene de yan yana bir dizi halinde yürümek"tir; rahatı olmayan ile rahat vermeyenin yine de yan yana yürümesi, bir dizi hâlinde yürümesi. Kovalamak "kanla"dır. Eyleminin tüm şiddetini bu pasajda yoğunlaşmış hâlde bulmak mümkündür. Ağzına çengel takmak ile çengelin takılması aynı anda; istemli istemsiz, etkin edilgin gerçekleşir. "Koparmak, ısırarak, basmak,

yemek, yutmak, parçalamak, çiğnemek, çukur açmak, gizlemek, gizlenmek”; hepsi, tüm bu şiddet dolu -mek’ler, -mak’lar kaçınılmaz bir şekilde bir arada bulunmaktadır. Mach I artık bu 24 bilincin varlığında, sadece kendinden, kendi bedeninden ibaret değildir; “demirden bedenler, çelikten mafsallar, telden sınırlar” ile, sayılanların birbirine kısa çizgilerle iliştilmesi, ek’lenmesi ve ekin varlığını çizgiler aracılığıyla göstermesiyle bir aradadır.

Mach I’in Bağdat Caddesi’ndeki yol(culuğ)u “İNGİLTERE KRALI GEORGE VI” ile kesişir. Bir yandan hâlâ, metin boyunca aşına olduğumuz Bağdat Caddesi’ndeyizdir; Divan Pastanesi, Öykü Kitap ve Plakevi, Rasim Pastanesi, Cansu Parfümeri’nin civarında dolaşırız; bir yandan da Oxford Street ile Nurettin Ali Berkol Sokak, Kâşaneler ile James Street aynı cümlede yer alır. Sayılan çeşitli “street” adlarından sonra Bağdat Caddesi de “Bağdat Street” olarak tariflenmiştir çoktan. Kendi içinde tekrar eden bölümlerle birlikte, “LOŞ ŞOL LOY LOŞ LOY LOY ŞOL LOY” (s. 57) sesleri/sözcükleri ölümlü bir geçit, ölümsü kokan bir yol” gibi İstanbul ile Londra’yı, iki kentin sokaklarını birbirine bağlar. Ne kent, ne karakterler, ne anlatıcılar sabittir bu anlatıda; hepsinin bir araya gelişinden kurulmuş bir terkinin içinde, bir araya gelenlerin oluşturduğu çeşitlilikte ve çoklukta konumlanır okur.

KOLLAR OMUZLAR KALÇALAR BACAKLARLA YUKARI DOĞRU  
SAVRULUYOR SİYAH DUMANIMSİ VARLIĞI GÖKTE KADIN  
BİÇİMİNDE BİR BULUT HALİNE GELİYOR BU BULUT BİRDEN  
SANKİ KABURGALARININ CİĞERLERİNİN ALTINDAN GELEN BİR  
EGZOZ PATLAMASIYLA SARSILIYOR SAVRULUYOR KADININ  
VARLIĞI KOYU BİR DUMAN GİBİ DÖNE DÖNE HELEZONLAR  
YAPARAK AŞAĞI DOĞRU İNİYOR MACH I’İN İÇİNE SÜZÜLÜYOR  
DUMAN MACH I’İN GÖVDESİNE YAYILIP YERLEŞİYOR HER  
TARAFINDAN MACH I’E VE MACH I’İN DEMİR BİÇİMİNE SANKİ  
ÇAKILIYOR - BİRDEN GÖZ FARLARINI ATEŞLEYİP KAMÇISINI  
AÇARAK (ANTENİNİ) MASALARI DEVİRİYOR VE ÖBÜR KAPIDAN  
DIŞARI FIRLIYOR -  
ONUN TEKERLEKLERİ BENİM AYAKLARIM  
ONUN DEMİR YATAĞI BENİM YATAĞIM (ss. 58-59).

Beden parçalarına ayrılmış, her bir uzuv bulutsu bir varlık kazanıp göğe çıkar, yere indiğinde Mach I' in varlığına bürünür, Mach I' in bedeninde şekillenir; kadın, Mach I, bölümün devamındaki Georges, bir araya gelirler. Hyde Park ile bir araya gelen Bağdat Caddesi' ndedir artık metnin kişileri.

Anlatıda hiçbir karşıtlık sabit bir şekilde barınmaz. Bir metal parçası olan insan yapımı bir makine “tabiata bakınca dünyaya gelişini” hatırlar. (61)

Her şey tabiat için  
Mach I tabiatı seviyor  
Mach I için tabiat nedir ki?  
Mach I çiçekleri topluyor  
Renk renk deniz  
Dolu deniz (su dolu deniz)  
Pırıltılar  
Pırıltılar  
Ayrıca tabiatın güzelliğine bakınca dünyaya gelişini hatırlıyor (s. 61).

Bölümün bir aşamasında ellerini şakağına koyarak düşünen İngiltere Kralı Georges VI' nin yerini bu kez Mach I alır; kendisine kim olduğunu sorar, “Ben çok eski bir ailedenim” cevabını alır. Sayıp döktüğü otomobili oluşturan parçalar, Mach I' i eski bir aileye bağlar. “Ben çok eski bir ailedenim cümlesi” Mach I' i Kral Georges' a, Erenköylü ihtiyar kadına bağlar. Bağdat Caddesi' nin adındaki Bağdat bir tür “simge-isim”dir. “Adının simgesel uzaklık çağrışımı, bir başka yolun, batıya uzanan Avrupa karayolunun kente bağlanan kesiminin 50' li, 60' lı yıllardaki adını anımsatır: Londra Asfaltı, Batı' nın en ucundaki kente giden yol. Bağdat Caddesi' nin de 40' li, 50' li yıllardaki adı, semt sakinleri için kısaca ‘Asfalt’ olmuştur.”<sup>73</sup> (Yücel, 2009, s. 39)

---

<sup>73</sup> “Daha 1930' lardan, eski yolun asfalt kaplanmasından beri bu etkinliğin adı “Bağdat' a çıkmak” ya da “asfalta çıkmak”tır. Semt sakini Erenköylü ya da Suadiyeli asfalta çıkar, buna karşılık vapura binerek “şehre iner”. Bağdat' a “çıkılır”, tıpkı Beyoğlu' na çıkıldığı gibi. Bu dilsel ifade, belki de coğrafi olmaktan çok, modernitenin statü simgelerine bağlı bir prestij değerine işaret eder.” (Yücel, 2009, s. 43)

Birbirine bağlanan mekânlar, karakterler gibi kentin zamanı da parçalı, çoklu, iç içedir. “- döndü küçücük o siyah önlüklü beyaz yakalı kızlardan biriydi - kâğıt bayrağını sallayarak ‘Cumhuriyetimizin 10. yılı kutlu olsun’ dedi - kuşku ile çevresine bakındı -” (s. 68). Cumhuriyet’in 50. yılında anlatının şimdisi konumlanırken, anlatı zamanı 40-50 yıllık bir periyoda yayılır. Anlatıcının geri gidişleriyle, anılarını çağırmasıyla, zamanın doğrusallığı da diğer anlatı unsurlarının çizgiselliği gibi, kırılır. Bu bölümdeki Cumhuriyet’in 10. yılı kutlaması, Erenköylü kadının Divan Pastanesinde otururken çocukluk anılarına dair gidiş gelişleri gibi de düşünülebilir. “Elini başına götürüp saçını karıştırıyor; Köprü’nün açılışına gidecektim. Divan’da oturuyordum; arabalar geçiyordu, Mach I dönüp gelecekti. Beni alacak, yıllar sonra.... 50 yıl... Ama şimdi çok erken... Beklemeliyim burada onu, yıllarca oturduğum yerde, bu masanın başında, bütün Cumhuriyet Bayramları geçene kadar... Beklemeliyim...” (s. 70). Kendisine anlatılanları aktaran yazar da bir metin kişisi olarak oradadır; “Kalemine saldırır yazmaya başlar” (s. 74). Yazar bir metin karakteri olarak yarışların sözlü kanunlarını; egzozcuların, motorcuların ne anlamlara geldiğini anlatır; kaydını tutar. Mach I efsanesinden yazar da nasibini almıştır; Mach I’in yarışa gireceği söylentilerinin sık sık dolaştığını ancak bunun hiç gerçekleşmediğini not alır; sadece söylentinin kendisi bile diğer arabaları heyecanlandırmaya, hırslandırmaya kafidir. Kurmaca düzlemindeki “yazar” olanların kaydını tutarken kendi varlığını siler; diğerlerinin ne yazdığına bakmasına aldırmaksızın araba yarışlarına dair gözlemlerini aktarır. Maurice Blanchot’un (1993) yazının devam ettiği, yazarın silindiği uzamındayızdır şimdi:

Yazı nihayetsiz ve kesintisizdir. Yazarın “ben” demekten vazgeçtiği söylenir. ... Yazar, kimsenin konuşmadığı, kimseye hitap edilmemiş, merkezi olmayan ve hiçbir şeyi ortaya çıkarmayan bir dile aittir. O, kendini bu dilde tasdik ettiğine inanabilir, fakat asıl tasdik ettiği şey kendilikten büsbütün yoksundur. (...) Yazarın olduğu yerde yalnızca varlık konuşur –yani dil artık konuşmaz, sadece var olur. Dil, kendini varlığın katışıksız edilgenliğine vakfeder. (s. 9)

Yazarın silindiği, dilin değil varlığın konuştuğu yazıda dil sonsuz ve sürekli olarak barınabilir. Artık yazıda varlık konuşur; otomobil formunda, insan formunda, makine olarak durmaksızın konuşur. Mach I'e dair tevatürler kulaktan kulağa dolaşıma girer. Kimisi Mach'ın "yaralandığı" için yarışlara girmediğini, kimi de onun Mach I'lerden biri yani "Mach I yerine dolaşan adamlardan biri" olduğuna inanır çünkü Mach I şimdiye kadar hiç yara almamıştır.

Bekçi, Palyaço Ruşen, Mach I, Mach I'in sürücüsü, Chevrolet metni kat eden, metnin her bir düzleminde defaatle ortaya çıkan bir assemblajı oluştururlar: "Bekçi Mach'ın soğuk kapı demirine hafifçe dokunarak onu uyandırmak ister gibi 'Bütün arabalar Altın Raket'in önündeler' dedi. Mach I geride, görülmeyen karanlık girintili çıkıntılı bir ağız boşluğundan öksürdü ya da göğsünün, kaburgalarının altından gelen kötü bir makine sesi..." (s. 92). Kimin konuştuğu, eylediği, olduğu, kime konuşulduğu, kiminle karşılaşıldığı ayırt edilemez hâldedir artık; makine-insan-bu metin (*Ford Mach I*)-sürücü-öteki metin ("Palyaço Ruşen")-Ruşen-bekçi varlıklarını unutturmadan, özelliklerini yitirmeksizin bir aradadır. "Palyaço Ruşen"de Ruşen Mach I'e nasıl bir iştiaqla bağlı ve arabanın varlığının merakındaysa, burada da Bekçi, Mach I için benzer duygular taşır. Mach I'i gören yoktur, onu görmek için meraktan kavruşanlar arasında Bekçi de yerini alır. (s. 92)

Çünkü Mach I belki de ona hiç görünmeyecekti - Çünkü Mach belki de insanlara, bilgilerine - toplumdaki yerlerine - sınıflarına - zenginliklerine - hayatta muvaffak olup olmadığına - giderek muvaffakiyetin büyüklüğüne küçüklüğüne (Bu da yetmez) insanların toplumdaki yerlerine, aile durumlarına, mutlu olup olmadıklarına hatta sağlık durumlarına (Bu da yetmez) fiziki yapılarına dolayısıyla dış görünüşlerine (Bu da yetmez) iyi giyinip giyinmediklerine - Paltolarının biçimine göre görünüyordu. (s. 93)

Öyleyse Mach I insanları sahip oldukları üzerinden gruplayıp belli ayrımcı pratikleri işleyen bir bakışla mı hareket etmektedir? Mach I, düşmanın ve müttefikin kendisi, kendini ötekilerden ayıran, türlü ötekileştirmelerin güdümünde biri midir? Metnin

herhangi bir sabitliğe müsaade etmediği, her şeyin hep birbiriyle dolaşıklığını ifşa ettiği bir koşulda, herhangi bir karakterin kendinde niteliğinden bahsetmek, metnin kişilerine; insanlara ve insan dışı varlıklarına bir kimlik giydirmek pek mümkün değildir. Metin kimlikleri söküp atarak gerilimli, faillerinin birbirine direnç gösterdiği, geçici mutabakatlara vardığı, birbirinin varlığını tanıdığı ağları mevcut kılar.

#### 4.6 İnsan dışı varlıkların insanla dolaşıklığı: *Ford Mach I*

Metnin biçimsel unsurlarının kuruluşu; Fail-Ağ Teorisi çerçevesinde tartışılan metnin baş karakterlerinden araba, arabanın araba alt türü tartışmaları bakımından alımlanışı; metni kat eden tüm unsurlar, temelde de insan olmayanların failliği meselesi hem *Ford Mach I* in hem de bu tez çalışmasının okurunu edebiyatla etiğin birbirine içkin, dolaşık, çift yönlü ilişkiselliğine götürmektedir. Etik bu çalışmada tarihselleştirilmek, açılmak, kavramsallaştırılmaktan uzak; çalışmanın her aşamasın(d)a gömülü bir soru, problematik, bir tür ufuk olarak mevcuttur. İnsanın insan olmayanlarla metinsel düzlemlerde bir araya gelişinin zorunlu sonucudur. Ulus Baker “Spinoza’nın Etikasının Sunuluşu” yazısında Spinoza’da vücudun ne olduğunu, bir cisim olarak vücudun varlığını sorgular.

Peki bir cisim olarak vücut nedir? Öncelikle cisimciklerden (corpora simplicissima) oluşur ve belli bir noktadan itibaren "bireyleşir" bir vücut. Hareket yasaları uyarınca cisimcikler belli hız ve yavaşlık oranlarında göreceli olarak sabitlendiklerinde ortaya çıkan şeye "birey" denir. Demek ki bir birey her zaman az veya çok karmaşık bir alt-bireyler kombinasyonudur. İnsan vücudu da öyledir. (s.n.y)

Her bireyin karmaşık alt-bireylerin kombinasyonu olduğunu; bireyin bir bireyselleşme süreci olduğunu; bireyselleşmenin de her zaman insanlarla insan olmayanlar, organikle inorganik, teknikle doğa arasında kurulan karşıtlıklardan azade, heterojen elemanların oluşturduğu bir ağ olduğunu göstermek üzere *Ford*

*Mach I* in “bedeni” ne yapabilir? Ulus Baker’in Spinoza’dan hareketle önerdiği “dünyayla temas etme” yollarından biri olarak hayal gücümüzü, dünyayı alımlayışımızı, algılamamızı etkileyebilir. Bu tez kapsamında -hiçbir zaman- *Ford Mach I* i bilmek mümkün değilse de onun üstümüzde bıraktığı tesiri bilmeye çalışabiliriz.<sup>74</sup>

*Ford Mach I* de etik “insanın basitçe deneyimine ilişkin sorumlu olduğu eylemlerden ibaret değildir, maddi dolaşıklıklar ve bu dolaşıklıkların yeniden konfigürasyonunda her birinin nasıl içten-etkime<sup>75</sup> maddesi olduğuna dair bir sorudur”; bu da bizi “dünyanın dünyalaşmasında bedenselleşen etik çağrı”ya götürmektedir. Bu meselelere içkin soru ise insan olmayanların sınırları ve insan olmayanların insanlarla diferansiyel sınırlarının nasıl yeniden birlikte-oluşturulacağı sorusudur. Soru, “insanların” etrafta olmadığı durumları da içerir (Barad, 2007, s. 160). *Ford Mach I* tam da insanların olmadığı, insanın arabayla, arabanın hayvanla, insanın nesneyle, söylemin maddeyle, düşmanın düşmanla çaprazlama ilişkilendiği durumlarda eylemlerin neye benzeyeceğini, sınırların nasıl zorlandığını, sınırların yeniden ve birlikte oluşturulmak üzere meydana getirdiği imkânları göstermektedir.

Bekçi “Hadi beni kandırdın inandım diyelim, dün gece 73 Malibu’yla Divan’ın önünde kapışmışsın” dedi ve ekledi “peşinize Mercury Cougar’la Ford Falcon’u da takarak 220 ile Sahrayı Cedit’den Ankara Asfaltı’na çıkmışsınız; Ankara Asfaltı’nda ne işiniz vardı?” “Yarıştık” dedi Mach I - Bekçi öfkeyle “Bağdat Caddesi dar mı geliyor?” diye sordu - “Biraz, ayrıca çok çocuk var kaza yapmak istemem” diye cevapladı Mach (s. 100).

---

<sup>74</sup> “Böyle bir durumda insan zihni ne yapabilir? Özgürlük ve iradenin bir yanılısama olduğu belli olduğuna göre insan zihninin işleyiş yasalarını öğrenmeden hiçbir şey yapamaz. Öncelikle dünyayla temas etme yollarının ne olduğunu öğrenmelidir. İlk ve en yaygın temas türü algılama ve hayal gücüdür. Algılamak demek hayalimizde şeylerin tasavvurlarının uyanması demektir. Bunun ardından şeylerin birbirlerine karışmış bir halde bulduklarının farkına varırız ki bu durum aslında hayal gücüyle algının birbirine karışmış olmasından başka bir şey değildir. Bu tür tasavvurların hiçbiri nesnelere uygun (idea adaequata) değildir: bu olağan durumunda insanları iki yanılısamaya götürür zorunlu olarak -vücudunun üzerinde bir etki bırakan nesneyi bildiğimi sanırım, oysa vücudunun üzerindeki etkiden başka bir şeyi biliyor değilim. İkinci yanılısama ise böylece zorunluluğun dışında "mümkün" şeyler varmış gibi hayal etmemdir.” Baker, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=0,144,0,0,1,0>

<sup>75</sup> intra-action

Okur, metin boyunca Mach I'in kendini anlattığı anlarda söylediklerine dikkat kesildiğinde, Mach I ile ilgili tek yönlü bir kanaat geliştiremez. Mach I; kendisi hakkında konuşulanlar, bedeni, yerine geçenler ve kendisiyle ilgili söylediklerinin bir araya gelmesinden oluşabilir ancak. Bekçi kendisinin Mach I'e müsamaha gösterebileceğini ancak "cemiyetin kanunları"nın belli olduğunu, başka birinin, mesela bir trafik polisinin kendisi gibi davranmayabileceğini dolayısıyla Mach I'in de diğerleri gibi Bağdat Caddesi'nde yarışması gerektiğini söyler; Ankara Asfaltı'nı yasaklar. "Yasak lafı bu caddede sökmeyiz, çok çok 10 gün sürer bu insanları 10 gün geçindirir" (s. 100). Mach I için yasaklamalar boşunadır, yarışların son bulmasını sağlamayacaktır. "Hoş yasaklayabilseler çok iyi, yasaklamak ellerinden gelse" diye de ekler. Bekçi'nin yasaklama inadına Mach I "olmayan, gizli" bir şeyin zaten yasaklanamayacağı argümanı ile direnir. Bakışını bekçiden uzaklaştırarak sinemanın önündeki kadınları izler, onlarla konuşuyormuş gibi konuşur. Muhatabını siler, muhataplarını çoğullandırır. Mach I kendisiyle ilgili yaratılan halenin farkında; yarışları izleyen çocukların tezahüratını, alkışlarını kendisine yorar. "Beni alkışlıyorlar - Bağdat Caddesi'nin efsanesini yaratan çocuklar bunlar - Otomobili olmayan çocukların uydurduğu yarışlar - Onlardan başka kimsenin inanmayacağı masallar bunlar" der (s. 101).

Bruno Latour (2005); bir okula yaklaşırken "30MPH" işaretini gördükten sonra yavaşlayan sürücü ile hızlı giderse arabasının tümseğe takılarak hasar almasından korkan bir diğer sürücü arasındaki fark büyük müdür küçük mü, diye sorar. Büyüktür çünkü ilk sürücü ahlak, semboller, trafik işaretleri vs. uyarınca davranırken öteki dikkatlice tasarlanarak levhalaştırılan bu listeyi es geçmiştir. Ama öte yandan fark küçüktür çünkü ikisi de bir şeye uymuş, itaat etmiştir: ilk sürücü nadiren görülen bir diğer kâmlıkla -şayet yavaşlamasaydı kalbi ahlak yasasına

uymadığı için kırılabilirdi; ikincisi sıklıkla görülen bir bencillikle -eğer yavaşlamasaydı amortisörü beton plaka yüzünden kırılabilirdi. Ve sorusunu şöyle sürdürür: Yalnızca ilk ilişkiler sosyal, ahlaki ve sembolik; ikinciler ise objektif ve materyaldir mi demeliyiz? Hayır. Ama eğer ikisi de sosyal dersek, ikisi arasındaki yani ahlaki davranış ile amortisör yayı arasındaki farkı nasıl yargılayacağız? Latour'un cevabı ikisinin de tümüyle sosyal olmadığı ama ikisinin de belirgin bir şekilde yol tasarımcılarının çalışması tarafından toplandığı, ilişkilendirildiği, bir araya getirildiğidir (ss. 77-78). Sosyal ile objektif, sembolik ile materyal vb. tek yönlü ilişkiler ve karşıtlıklar üzerinden düşünüldüğünde değerlendirme eksik kalacaktır. Buradan hareketle Mach I'in davranışlarını belirli bir ahlaki davranış sergilemek ile makineleşmiş, mekanikleşmiş bir hâli benimsemek arasında, ahlak yasasını kıstas alarak değerlendiremeyiz. Ford Mach I hem makine hem metin, hem de makinemetin, metinmakine olarak bir araya gelmiş, öbekleşmiş, toplanmış ağlarda çalışmaktadır.

Kent artık hareket alanını öylesine genişletmiştir ki, birinden öbürüne geçişler hızla yan yana gelmektedir. Bir süre önce Ford Mach I'in kanla yazdığı adının harflerini bir kez de Palyaço Ruşen yazmaktadır (s. 103). Ruşen, kendisiyle dalga geçen arabalardan, kendisini taciz edenlerin baskısından kurutulamaz; polise ifadesini verirken yıldızlarla ayrılan bölümde şöyle bir pasaj okuru karşılar: "Karaca da beni dikizliyordu. Ford Mach I'i izlediğini sanıyordu. Benim Palyaço Ruşen olduğumu bilseydi çok sevinirdi. Ona bir işaret çakmak isterdim, böylece konuşmak imkânsız olduğu vakit, Karaca'ya konuşmaksızın palyaço olduğumu söyleyebilirim. Fakat çok uzaktık." (s. 105) Burada Sevim Burak'ın oğlu Karaca Borar ile Bağdat Caddesi'ndeki araba yarışlarını seyretmeye gittiklerinin bilgisi, metni yazarın yaşamından ayırmayan bir okumaya alan açabilir; yazarın yaşamı ile yazısını

ayırmadan ama yazıyı yaşama indirgememek koşuluyla. Yazıyla yaşam karşıt ya da bir ve aynı şey değildir. Birbiriyle çift yönlü gidiş gelişlerde, birbirini kurarak, çoğaltarak, eksilterek metinselleşirler.

Metinselleşen *Ford Mach I* pek çok öteki'ni gören, tanıyan, kavrayan, varlığını görünürleştiren anları mümkün kılar. Posthümanizmin etik dönüşü (ethical turn) ötekini tanımaya dair bir çaba ve ötekinden sorumlu olmaya yani cevap verebilmeye muktedir olmaktır.<sup>76</sup> (Asberg, Barad; aktaran Gunderson, 2017, s. 18) Öteki'nin tanınmaya duyduğu bu ihtiyacı yadsımaksızın, anlamlı bir ilişki kurmak nasıl mümkün olabilir? *Ford Mach I*'de karakterlerin tanınmakla kurduğu ilişkinin bir örneğini yukarıdaki pasajda görürüz. Ford Mach I'i izlediğini sanan bir metin kişisi aslında Palyaço Ruşen'i izlemektedir; ve Palyaço Ruşen de zaten yazarın kendisidir. Reksona Kadil'in de sahneye girdiği bölümlerde Ruşen ile Mach I'in bir arada anlatılışı, Ruşen'in neredeyse "sınıf nefreti" iyice görünürlük kazanır.

Palyaço Ruşen'in yaşam savaşı  
MEDRANO SİRKİ'NDE YAPTIĞI NUMARALAR  
Hepsi unutulmuş  
Sanki Palyaço Ruşen hiç perende atmamış  
Uzun sılıkla ipte hiç sıçramamış  
Yere düşmemiş  
Takla atmamış  
Kendine gülenlere  
Sanki yüzünde pastayla yürümemiş  
Alay edenlere  
Kızmamış  
İçinden kafa atmak gelmemiş  
Bağdat Caddesi'nde kimseyi kıskanmamış  
Ford Mach I'i görmemiş  
Hiç takip etmemiş  
Hiçbir şey olmamış  
HER ŞEY BOŞ (s. 106).

---

<sup>76</sup> Burada İngilizce sorumluluk anlamına gelen "responsibility" sözcüğünü oluşturan "response" (cevap/karşılık) ve ability (yetenek/kudret) ile cevap/karşılık verebilme anlamına gelen "capable of response" arasındaki ilişki gösterilmiştir. Böylece sorumluluk aynı zamanda cevap verebilir olma, cevap vermeye kâdir olma anlamlarıyla birlikte düşünülebilmektedir. "Sorumluluk"a (response-ability) dair bereketli bir tartışma için bkz. Donna J. Haraway (2016), *Staying with the Trouble*.

“Ömrü boyunca nazik ayağının tabanını yere basmamış olan BAYAN REKSONA KADİL” Ruşen’e ayağını göstermeksizin öptürmek ister, Ruşen ise karmaşık duygular içindedir. Neredeyse düşmanlarıyla aynı masada bulunmaktan, onlarla müzik dinlemekten, yan yana oturmaktan rahatsızlık duyması gerektiğini düşündüğü hâlde, hâlimden tuhaf bir memnuniyet içinde kendini yakalar.

Ford Mach I demir peçenin altından bakıyordu - İnsan şeklinde - Tarihten önce yaşamış testere kuyruklu canavar şeklinde - Dinozor şeklinde - Şeytan şeklinde - Yılan şeklinde - Baykuş şeklinde - Timsah şeklinde - Maymun şeklinde - Yırtıcı kuş şeklinde - (UNUTMA) Akrep şeklinde - Kurt şeklinde - Bir kuyudan çıkarmış gibi ağır ağır boy gösteriyor şeklinde - Gözleri çakmak çakmak şeklinde - (UNUTMA) (DÜŞMANLARIN SANA YAPTIKLARINI UNUTMA) (s. 125).

Mach I canavar, insan, dinozor, şeytan, kurt, baykuş, maymun, akrep, yırtıcı kuş, timsah “şeklinde” bakar. “Bir kuyudan çıkarmış gibi ağır ağır boy gösteriyor” olma hâlinin şeklinde bakar. “Gözleri çakmak çakmak şeklinde” bakar. Sürekli değişen düşmanı unutmamayı kendine telkin ederek, bedeninde türlü varlıkların mevcudiyetini mümkün kılarak, ötekini taklit etmeden, ötekine yer açarak oluşur, ötekilerle buluşur, karşılaşır. Karen Barad’a (2007) göre etiğin hassas dokusu varlığın iliginden/özünden geçer. (s. 396) Etikten çıkış yoktur. “Bu”, “şu”, “burada” ve “şu anda” önceden var olmaksızın birbiriyle buluştuklarında canlanırlar.

Dolayısıyla buradaki etik sorumluluğumuz buluşmanın, karşılaşmanın ta kendisidir. Her an buluşmak, oluş’un imkânlarını canlandırmak etik bir çağrıdır; tüm varlığın ve oluş’un maddiliğine çağrıdır. Evrende orta yolda buluşmamız, oynadığımız rol için sorumluluk almamız gerekmektedir.

Ben hiç telaş etmiyorum - Onlarda bir telaş - Gürültülü bir ilerleyiş - Boyuna ilerliyorlar - Dağlara doğru - Benim bir adımım uzun aralarla - Bir adım daha bu gürültünün yanında - Bahçemde uzun aralıklarla işitilen bir adım sesi - belki bir hiç - daha da uzun zamanda adım atmak - benim de başka bir şey gelmez ki elimden bundan başka - bazen bu adım sesi de işitilmiyor - her şey sona ermiştir diyorum - sonra daha başka işe yaramaz keşifler (hafiften bir adım sesi uzun aralarla ancak işitilir işitilmez bir adım - toprağa değdiği bile

belli olmayan bir ses ancak belli belirsiz işitilen bir süre toprağa değen  
değdiği - sürttüğü - belli belirsiz işitilen bir değiş, dokunuş bir hiç...) (s. 41).

*Ford Mach I* metnini ne açan ne de kapatan yukarıdaki pasaj, metnin herhangi bir girişinden girildiğinde durmaksızın karşımıza çıkan, tekrar eden, fısıldayan, bağırarak bir pasaj olarak kabul edilebilir. Flanözün pasajları dolaşan, kenti kat eden ayaklarının telaşsız hareketleri gibi, pasajın cümlelerini seslendiren Erenköylü kadın, Mach I, Ruşen, bekçi ve/yahut metnin herhangi bir kişisi de dolaşma eyleminin icracısıdır. Bir(çok) metin kişisi gürültülü ilerleyişin, kentin işgalinin karşısında telaşsız, yavaş adımlarla, bazen bir yarış arabası hızında/hızıyla, bazen bir bekçinin durup gözlediği yollarda, bir palyaçonun sirkteki mutsuz varlığında, duyulmayan, duymanın yalnızca kulakta değil bedende de gerçekleşmemiş, hissedilmemiş, duyulmamış formlarını deneyimlemektedir. Var oluşla yok oluşun, uzun aralıklarla kısa kesik dolaşmaların, hissedilirle hissedilmezin arasındaki bir değmenin, dokunmanın, duymanın sınırlarında salınmaktadır. Varlıktan hiçliğe, hiçlikten varlığa çift yönlü, çok yönlü geliş gidişlerin imkânlar alanında hareket sürmektedir. Mach I'ın, Erenköylü kadının, metnin anlamının ele geçirilemeyen, tutulamayan, temellük edilemeyen hareketi metni kat etmektedir. Sürekli ötekine açılan, diğerlerini çağırarak, ikili karşıtlıkları yerinden eden, söküp atan bir etiğin ufkunda Mach I'ın failleri birbirine telaşsız dokunmaları, belli belirsiz duyulan seslenmeleriyle kudretinin yettiğini üretmektedir. Sabit ve değişmez bir pozisyonu savunmaksızın, edebiyatın merkezindeki insanı merkezinden sürgün ederek, metni merkezleştirerek, metnin merkezlerini çoğaltarak geçişken, çok girişli, gri bölgeler yaratan *Ford Mach I* ötekinin varlığını açan, sınırlayan, mümkün kılan diliyle, içeriğiyle, faileriyle hep çalışan bir makinedir.

## BÖLÜM 5

### SONUÇ

*Ford Mach I* metinsel bir ağıdır. Bu ağın oluşumunda metni “yapan” tüm parçalar birlikte çalışmaktadır. Metni bir ağ gibi düşünen bu anlayışta, metin aynı zamanda yapılan, kurulan, çalışan, çalıştırılan, montajlanan, kullanılan parçaları bir araya getiren, birleştiren bir asemblajdır. Asemblajı oluşturan parçaların arasında sözcüklerden müteşekkil metinler, trafik işaretleri, büyük harflerden kurulu sözcükler, arabalar, kamyonlar, bir harita, bir bez üstüne yazıldığı söylenerek görselleştiren yazılar, yansıma sözcükler, anlamsız sesler, birbirinin kılığına giren kişiler, ilanlar, tabelalar ve bitimsiz malzemeler sayılabilir. Sevim Burak metni malzemeyle kurulur. *Ford Mach I* de Burak’ın malzemesi ve dünyadaki ömrü yet(iş)mediği için tamamlanmamıştır. Tamamlanmayan, metinsellik tanımını genişleten ve kendisine adını veren otomobile faillik alanı açan bir metin; yazarının sonlandırmadığı, son noktayı koymadığı bir roman edebiyat eleştirisinin nesnesi olarak nasıl çalışılabilir?

Giriş bölümüne Sevim Burak yazının, hangi metinlerle hangi yıllarda edebiyat dünyasında varlık gösterdiğinin izi sürülerek başlanmıştır. Burak 1950’lerden beri üreten ancak 1965 yılında yayımlanan *Yanık Saraylar* kitabında anlatımının dilini bulduğunu düşünerek metinlerini sahiplenmeye başlayan bir yazardır. Yerleşik dilsel formları, grameri bozan metinleri, bunların birbiriyle ilişkili yapısı anlatıldıktan sonra bu tezin odağında bulunan *Ford Mach I*’in bir özeti yapılmıştır. Özetlemeye gelmeyen yapısı itibarıyla bunun “mümkün özetlerden biri” olduğunun altı çizilerek Burak metinlerine ilişkin çalışmaların bir dökümü verilmiş, çalışmalar belli kuramsal çerçevelerin altında gruplandırılmış ve *Ford Mach I*’in

edebiyat eleştirisi/inceleme alanında oldukça az çalışılan bir metin olduğu belirlenmiştir. Psikanalitik, semiyotik ve postyapısalcı teorilerin Burak metinlerini okurken nasıl işletildiği gösterildikten sonra bu çalışmanın kendinden önce gelen çalışmalarla nasıl bir diyalog içinde olduğu ve *Ford Mach I* e yaklaşımının ana hatları çizilmiştir. İnsan sonrası kuramlardan hareketle okunacağı belirlenen *Ford Mach I* in bu kuramları ne türden imkânlarla birlikte okunmaya çağırıldığı tespit edilmiştir.

2. Bölümde *Ford Mach I* in yazarının bir kişi olmadığı iddia edilmiştir.

Asemblajın tasarımcısı gibi çalışan Burak yazmayı malzeme toplamayla eş tutan bir yazardır. Oğlundan molozlar, makine parçaları, başkalarının hayatından parçalar, eşyalar (toplamasını) isteyen bir kişi için yazmak toplamaktır (Burak, 1990, ss. 133-134). Toplanan malzemenin montajı, nasıl bir araya getirileceği ise sürecin sonunda ortaya çıkan metnin bizatihi kendisidir. *Ford Mach I* Burak'ın toplama ve montajlama sürecinin bitmiş ürünü olmamıştır. Bu yüzden, metni yayına hazırlayan Nilüfer Güngörmüş'ün montajlama faaliyetiyle okur *Ford Mach I* lerden biriyle buluşmuştur. Bu bölümde yazar mefhumu sorunsallaştırılmış, metnin bir ağ-metin olarak kuruluşu işaret edilmiş, metnin anlamlar alanı gösterilerek *Ford Mach I* in anlamının tek bir anlama indirgenemeyeceği iddia edilmiştir. Gilles Deleuze'ün *Anlamın Mantiği* kitabından mülhem anlamın nasıl ve nerede ortaya çıktığı, anlamın sabitlenemezliği, sürekli ertelenen özelliği bu bölümde gösterilmiştir. Nihayetinde *Ford Mach I* in yazarları çoğullaştıran, metni bir tür kırkyama gibi bir araya getiren özelliğinin salt deneycilikten kaynaklanmadığı, tüm bu biçimselliğin insan olmayan sorusunu tartışmaya açtığı iddia edilmiştir.

Bir edebi metinde insan dışı varlıkların görünürleştiği, silindiği, öne çıkarıldığı, geri plana taşındığı anlar, o metnin “varlığı” ele alışına ilişkin türlü

ipuçlarını barındırır. İnsan(ın) dilinin insan dışı canlıları, varlıkları dil alanına taşıdığı noktalarda metnin insan merkezci/antroposentrik bir yaklaşım ortaya koyup koymayacağı, verili ikili karşıtıklara karşı başka türlü bir arada oluşları mümkün kılıp kılamayacağı, insan olmayana ayrımcı, tahakkümcü, ötekici bir bakışı yöneltip yöneltmeyeceği açıkça görülecektir. *Ford Mach I* insan olmayanları dilin alanında nasıl var etmiştir? 3. Bölüm bu soruyla iştiğal ederken metnin insanı ve insan olmayanı bir arada düşünen bir imkân olduğunu iddia eder. Bu imkânı olanaklı kılan, 2. Bölümde gösterilen biçimsel tercihlere içkindir. Metin kişisi olarak Mustang Mach I' in dili metnin diliyle örtüşmektedir. Metnin ağ olarak pek çok ögeyle birlikte çalışması, bu ağda hiçbir sabit ve değışmez pozisyonun barınamaması, ancak asemblaj olarak yapılanması Mach I' in dilinde, metinsel varlığında da mevcuttur. Mach I' i yalnızca bir otomobil olarak kolayca işaret etmek mümkün değıldir. Mach I aynı zamanda metnin kişilerinden Erenköylü ihtiyar kadın, bekçi, Ruşen ve hatta metinde “yazar” olarak belirtilen kişidir. Bazen bir makinenin “anlamsız” seslerini, uğultusunu, gürültüsünü çıkaran Mach I bazen rasyonel bir yaklaşımdan konuşur; bazen bir “canavar böğürtüsü” bazen “araba homurtusu” çıkarır ama hep farklı farklı oluşları sahneler. Mach I' in metinde var kılınışı aynı zamanda mevcut failliğinin ifadesidir.

Canlı olmayan bir varlığın bir kurmaca metinde bu denli önemli yer tutması, akla, bu varlığın bir şeyleri sembolize edip etmediğı, bir şeyin metaforu, figürü yahut alegorisi olup olmadığı sorularını getirir. Ancak temsilin/alegorinin diline *Ford Mach I* de neredeyse rastlanmaz. Bu iddiayı güçlendirmek için Jale Parla'nın araba alt türü kavramsallaştırmasından hareketle “arabalı romanlar”dan *Ford Mach I* ile yakın dönemleri anlatı zamanı edinen iki roman, Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü* ve Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* kitapları, arabayı ele alma, “dile getirme”

biçimleri bakımından kıyaslanmıştır. *Fikrimin İnce Gülü*'nde "meta", *Buzdan Kılıçlar*'da "eşya" olarak ortaya çıkan araba, her iki romanda da önemli birer anlatı unsuru olmalarına rağmen faillik sergilemezler. İlkinde kullanım değeri bakımından şeyleştirilen, sınıfsal mobilizasyonu mümkün kılmanın araçlarından olan araba ikincisinde tanrısallığın kaybını kapatmaya yarayan kutsallaştırılmış bir eşya olarak varlık gösterir. Her iki romanın arabası bu bakımdan araba alt türüne dahil edilebilir, arabanın Türkçe romanlarda kazandığı önemli yeri örneklerken *Ford Mach I* bu alt türle gerilimli bir ilişki kurar. "Palyaço Ruşen" in Chevrolet'si ve Ruşen'ini alt tür bakımından tartışan Jale Parla'nın (2003b) okumasına göre "ilk araba sevdalarının anlatıldığı statü romanlarının gerçekçiliğinden tümüyle kopulur, düşsel bir coğrafyada sürrealist hayallerin egemen olduğu, benlik sınırlarının belirsizleştiği, belki de rizomatik bir anlatı diyebileceğimiz gerçeküstücülüğe uzanan bir yol katedilmiştir." (s. 162) "Palyaço Ruşen" in ve kendisiyle hemen hemen aynı dilsel stratejileri benimsemiş *Ford Mach I* in, Parla'nın belirlediği statü romanlarının gerçekçiliğinden koptuğu, Deleuze ve Guattari'den mülhem rizomatik bir anlatıya meylettği açıktır. Ancak özellikle *Ford Mach I* in arabaları, en çok da Mach I Parla'nın işaret ettiği "kişileştirme" nin alanına sığmaz; kişi olarak metinde yer alır ancak bir insanın yerine, insanı temsil etmek üzere değil. Bu noktada Bruno Latour'un (1993; 2005) Fail-Ağ Teorisinde insan olmayanların insanlarla birlikte oluşturduğu heterojen ağlarda sergiledikleri failliği hatırlayarak insan dışı varlıkların toplumlar gibi metinlerin de akışını, yönünü, olayların seyrini değiştirdiğini, tüm metne eyleme güçleriyle etkidiklerini teslim ederiz. Aktör hatta aktant olarak arabalar, metnin diğer tüm unsurlarıyla birlikte kurdukları asamblajda sembol, figür, alegori vs. olmanın ötesinde, insanın dolayımına değil işbirliğine açık bir şekilde var olmaktadır.

*Ford Mach I* in ağ yapısı, anlatım teknikleri, karakterlerin durmaksızın yer/kılık değiştirmeleri, arabanın failliği ve nihayetinde tüm bunların kurduğu asamblaj metnin mekânının da bir asamblajın kuruluşu gibi düşünülebilmesine, metinsel mekânın kendisinin bir asamblaj olarak kuruluşuna olanak tanır. Metin boyunca otomobilin içinden ve/yahut yürüyerek kat edilen caddeler, sokaklar, yollar; metnin tüm faillerinin heterojen, dinamik ve farklılıkları haiz var oluşlarını ortaya koyar. İnsan ile insan dışı, organik ile inorganik, teknik ve doğal kabilinden tüm heterojen elemanlar kentte birlikte mevcuttur. Mach I makinesi-otomobiliyle sürücü-insan, köprüyle çam ağaçları, otomobil olmakla insan olmak kentin hiçbir sabit formu barındırmayan sosyal ve mekânsal ilişkilerini örneklemektedir. Tüm bu ilişkiler ağı Karen Barad'ın (2007) "dolaşıklık" kavramsallaştırması etrafında okunduğunda, özneye nesnenin ayrı iki unsur olarak değil birbiriyle dolaşıklığı içinde ele alınmasını böylece heterojen parçaların ilişkiselliğini ortaya koyar. *Ford Mach I* de metnin kişilerinin yer değiştirmesi, ilkin birbirlerine düşmanlık besleyen karakterlerin çeşitli aşamalarda düşmanın ta kendisine dönüşmesi, karakterlerin aralarında mutabakatlara varmaları Barad'ın işaret ettiği anlayışta, parçası oldukları dolaşıklıklarda farklı bedenlerin karşılaşmasını örnekler. Bu karşılaşmalarda "biri olmak daima bir çok olmaktır/hâline gelmektir" (Haraway, 2008, s. 4).

*Ford Mach I* den, bu tez çalışmasından evvel de insan dışı canlıların, varlıkların edebiyattaki, Türkçe edebiyattaki yerleri, açılımları, imkânları çeşitli derecelerde ve farklı yaklaşımlarla tartışılmıştır; *Ford Mach I* e ve Sevim Burak'a odaklanan bu çalışma da insan sonrası kuramların açtığı hareket alanında edebi metinleri okuyan literatüre bir katkı olarak, kendinden önceki çalışmalara eklenmeyi amaçlar. Bu çalışmada Sevim Burak külliyyatından yalnızca bir metin, kendisiyle pek düşünülmemiş kuramların eşliğinde merkeze alındı. Burak'ın

fazlasıyla önemseydiği, bir makine gibi bir araya getirmeye çabaladığı *Ford Mach I*'in Burak evrenindeki diğer metinlerle aralarındaki ilişkiler ağının, ağ-ilişkilerin ve bu metinlerin oluşturacakları asemblajın başka çalışmalarda yer bulmasını umuyorum. Böylece edebiyatımızda ve edebiyat eleştirisi alanında hem Sevim Burak metinlerine hem de insan dışı varlıkların metinlerde var oluşlarına dair konvansiyonelleşmiş okumaların ötesine geçme imkânı doğacaktır.

(See the Appendix for an extended abstract.)

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

Sevim Burak's seminal novel *Ford Mach I* is an "open work" par excellence. It is an uncompleted work in a traditional sense: a collage of words, diagrams, and maps that are rearranged and "finished" posthumously. However, the quality of "openness" does not stem from the novel's unfinished nature. The text itself is a bold, experimental attempt that defies a conventional novel form.

Burak's writing creates a network in which every character, every point of view, and every object is interchangeable. Together they create a textu(r)al assemblage, a network of non-hierarchical things. Her unique style creates a field of multiplicity in which humans and nonhuman beings have a mutual interaction. Every communication between them takes place in this symbiotic field. Such a network reminds us Bruno Latour's (2005) conception of assemblage, which in turn owes to Deleuze and Guattari's discussions of assemblages.

Inspired by contemporary discussions in posthuman theory and mainly Latour's Actor-Network Theory, I approach *Ford Mach I* as a core text of Burak's body of work. A close reading of *Ford Mach I* in liaison with posthuman theories may give us a new perspective on Sevim Burak's oeuvre.

First chapter is devoted to give an account of Sevim Burak's literary legacy. How are her works received in literary cycles? How did the perception about her change in the course of time? The rest of the chapter focuses on three dominant perspectives in Turkish literature on Sevim Burak's texts; namely, psychoanalytic, semiological, and poststructuralist echoes of literary criticism. Here the aim is to demonstrate that *Ford Mach I*'s heterogeneous nature requires a different critical perspective which borrows analytical tools from various disciplines of critical thinking.

Burak's unconventional prose style parallels her experience as a "stylist/tailor". She treats words as fabric that can be put on the canvas –that is the paper– in various arrangements. Words on paper have a visual quality in Burak's texts, and they can be stitched together in various ways. Her textual network is a patchwork that could be torn apart and brought together in many ways. Words are visual objects and objects are words in disguise.

The second chapter delves into this textual network of Burak's and problematizes the singularity/multitude of this text's author. *Ford Mach I* provides a perfect example for Roland Barthes' discussion of "readerly" vs "writerly" texts. Burak's inventive use of words as sometimes as "things, fabrics, phonetic unities" make such a discussion all the more important. The actors in such a text are blurred. Burak's text is a "machine" which is composed of many fragments that are entangled. This machine could be rearranged and redefined constantly and preserve an "integrity" for a certain time. However, that does not make the text unapproachable. On the contrary, dealing with these fragments could give us critical getaways for interpreting the whole works of Burak.

Third chapter focuses on the protagonist of the novel, which is the car itself: Ford Mach I, a famous automobile model of late 60s and 70s. In order to escape anthropomorphism, Burak's text opens up a unique discursive field for the automobile. In the novel, the car has a voice of its own: It speaks of a "Ford Mach I" language that is both foreign and familiar to the human language. Some main characters of the novel (The old woman from Erenköy, Ford Mach I, Ruşen, and the watchman) could be replaced with one another and the narrative would be still untouched. That is a unique quality of *Ford Mach I*. Since the novel creates a co-functioning discursive field for humans and nonhuman beings, their languages somehow find a way to cohabit. The starting point of this chapter is Jale Parla's (2003) work on "car narratives" as a subgenre in Turkish literature. Three different cases of an automobile shaping the narrative are discussed here: Adalet Ağaoğlu's *Fikrimin İnce Gülü* ("Thin Rose of My Thought"), Latife Tekin's *Buzdan*

*Kılıçlar* (“Sword of Ice”) and Sevim Burak’s *Palyaço Ruşen* (“Ruşen the Clown”) are incorporated into the discussion.

The fourth chapter is designed to find parallel axes between Burak’s writings and contemporary discussions of urban assemblages. Although Burak’s texts are fragmented and hard to pinpoint, they have a very rigorous sense of location. She is an “urban writer” whose enigmatic prose echoes the urban transformations that she experienced in her lifetime. Interestingly, the irrepressible change of the city’s demographic qualities is still a significant field of research after almost fifty years. The similarities between the İstanbul of 70s and the İstanbul of 2010s are striking and deserve a discussion in itself. Needless to say, this kind of a comparison calls for an interdisciplinary approach that is far beyond the limitations of this thesis. Thus, the fourth chapter limits itself to the analysis of Burak’s literary map that is formed throughout the novel. Since the novel is in a way told from the eyes of a woman that is incorporated into a car (Ford Mach I itself), we have an uncommon narrator to gaze at the city. Ford Mach I travels through İstanbul; it covers a wide part of the city from Erenköy to the other side of the Boğaziçi Bridge (even the single fact that the bridge’s name is changed by current government tells a great deal about *Ford Mach I*’s potential of discussing the urban change). This road trip the novel has a very specific feeling of time and place; however, at the same time it is decontextualized, and it has an abstract quality, as an almost surreal journey into one’s own psyche. This dualistic tension of Burak’s writing is also one of its most important aspects. Burak’s texts are at the crossroads of very personal, psychological murmuring, and an account of collective memory which is open to multiplicities. The voice of this collective memory includes “the whole actors” of the city. The city as a whole with all of its machines, roads, objects, animals and humans are at the heart of Burak’s body of work. Her style generates a heterogeneous field of speech where no one can differentiate who is talking. Here one is reminded of Karen Barad’s notion of entanglement. Burak’s text is a unique flood in which everything is fragmented but

connected; and this state of entanglement is what gives all the fragments their meanings.

*Ford Mach I* performs a never-ending dialogue between different actors of the city. This constant dialogue establishes a plane of multiplicity, and the ethical attitude of the novel could be inferred from the nature of this dialogue. *Ford Mach I*'s textual network is stitched step by step, patiently. In this network, concepts like symbiotic existence between humans and nonhumans find their literary counterparts. This may inspire us for finding other relational networks in several works of Sevim Burak. Moreover, it may inspire us to look for other disciplines as well, where things, humans, animals, machines coexist without any predetermined hierarchy.

## KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, A. (2005). *Fikrimin ince gülü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ahıska, M. (2009). Bağdat caddesi (II). *İstanbullaşmak: Olgular, sorunsallar, metaforlar* içinde (ss. 44-46). P. Derviş, B. Tanju, U. Tanyeli (Haz.). İstanbul: Garanti Galeri.
- Akıllı, S. (2018). “Sür ve bağla” : İngiliz romanındaki atlara insansonrası gözlerle bakmak. *DTCF Dergisi* 58.1, 931-954.
- Akpınar, B. (2014). Sevim Burak / ‘her /şeye / rağmen’in / yazarı – 1. *İzinsiz gösteri*, 263. <http://www.izinsizgosteri.net/new/?page=1&content=510>
- Akyıldız, O. (1996). *Kuramdan romana Recaiade Mahmut Ekrem: Doğu-batı ve romantizm-realizm eksenlerinde Talim-i Edebiyat ve Araba Sevdası* (Basılmamış yüksek lisans tezi). Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.
- Altuğ, F. (2012). Yazarlık figürleri. *Edebiyat sosyolojisi incelemeleri* içinde (ss. 63-97). K. Alver (Ed.). Ankara: Hece Yayınları.
- Altuğ, F. (2013). Leyla Erbil’in Vapur’unun minör hareketleri. *Bir tuhaf kuştur, gölgesi zihin* içinde (ss. 205-230). K. Tokmakçıoğlu (Haz.). İstanbul: Aylak Adam Kültür Sanat Yayıncılık.
- Altuğ, F. (2018). “Afrika Dansı”nın makinesi. *İkinci bir yaşam: Sevim Burak’ın edebiyat dünyası* içinde (ss. 41-71). M. Demirtaş (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Baker, U. (bilinmiyor) Spinoza’nın Etika’sının sunuluşu. <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=0,144,0,0,1,0>
- Balanuye, Ç. (2016). Suda çözünen balık: Calvino ile Deleuze-Guattaryen bir deneyim. *Dışarıdan düşünmek: Deleuze ve Guattari perspektifinden felsefe, siyaset ve sanat yazıları* içinde (ss.299-310). Ö. Faruk (Ed.). İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway*. Durham&London: Duke University Press.
- Barad, K. (2017). Madde hisseder, konuşur, acı çeker, arzular, özler ve anımsar. Söyleşiyi yapan: R. Dolphijn ve I. van der Tuin, Çeviren N. Kurunç ve Ö. Karakaş. <http://www.dunyaninyerlileri.com/madde-hisseder-konusur-aci-ceker-arzular-ozler-ve-animsar-karen-barad-ile-roportaj-bolum-1/>
- Barthes, R. (2007). Yazarın ölümü. *Heves şiir eleştiri dergisi*, 14, 55-60.
- Blanchot, M. (1993). *Yazınsal uzam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Boym, S. (2011). Nostalgia. <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>
- Braidotti, R. (2014). *İnsan sonrası*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Burak, S. (1990). *Mach I'dan mektuplar*. İstanbul: Logos Yayınları.
- Burak, S. (1993). *Palyaço Ruşen*. İstanbul: Nisan Yayınları.
- Burak, S. (1995). *İşte baş işte gövde işte kanatlar*. İstanbul: Nisan Yayınları.
- Burak, S. (1997). *Everest my lord*. İstanbul: Nisan Yayınları.
- Burak, S. (2004). *Yanık saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burak, S. (2004a). Hikâye ya da imge ya da tansık. *Kitap-lık*, 71, 102-105.
- Burak, S. (2004b). Sevgili BBC dinleyicileri. *Kitap-lık*, 71, 104-105.
- Burak, S. (2006). *Afrika dansı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burak, S. (2008). *Sahibinin sesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burak, S. (2014). *Ford Mach I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burak, S. (2018). “Yanık Saraylar” dolayısıyla Sevim Burak’a bazı sorular. Söyleşiyi yapan: Asım Bezirci. *İkinci bir yaşam: Sevim Burak’ın edebiyat dünyası* içinde (ss. 227-231). M. Demirtaş (h-Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Celal, M. (2014). Sevim Burak’a ‘sükût suikastı’. *Milliyet*.  
[http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/24603/Sevim\\_Burak\\_a\\_\\_Suk\\_t\\_Sui\\_kasti\\_.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/24603/Sevim_Burak_a__Suk_t_Sui_kasti_.html)
- Colebrook, C. (2009). *Gilles Deleuze*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Çalçı, S. (2012). Deleuze ve Guattari’de dilin yersiz-yurtsuzlaşması: Emir-sözcüklerden tercihler mantığına. *Posseible düşünme dergisi*, 2, 6-27.  
<http://www.possible.com/uploads/dergi/16.pdf>
- Çelik, E. E. (2017). İnsan ve sonrası. *Felsefî düşün akademik felsefe dergisi*, 9, 1-15.
- DeLanda, M. (2016). *Assemblage theory*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (2015). *Anlamın mantığı*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve tekrar*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (bilinmiyor). Minör edebiyat nedir?  
<http://www.edebiyathaber.net/minor-edebiyat-nedir-gilles-deleuze-felix-guattari/>

- Demirtaş, M. (2015). Postyapısalcı edebiyat kuramında metnin, okurun ve okumanın tekilliği. *Monograf*, 2015/4, 65-90.
- Demirtaş, M. (2015). *Postyapısalcı edebiyat kuramı: Sevim Burak, edebiyatta bir tekillik düşünürü*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Eco, U. (2008). *Yorum ve aşırı yorum*. İstanbul: Can Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Açık yapıt*. İstanbul: Can Yayınları.
- Fariás, I. (2011). The politics of urban assemblages. Online yayınlanmıştır (ss. 365-374). <https://doi.org/10.1080/13604813.2011.595110>
- Foucault, M. (2006). Yazar nedir? *Sonsuza giden dil, seçme yazılar 6* içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gönül, H. (2016). Dönüşüm, Birikim ve Gelecek. <https://manifold.press/donusum-birikim-ve-gelecek>
- Gunderson, M. (2017). Other ethics: Decentering the human in wierd horror. DOI: 10.7146/kkf.v26i2-3.110547
- Güngörmüş, N. (2003). *Sevim Burak, sahibinin sesi*. <https://etpoetica.wordpress.com/sevim-burak/>
- Güngörmüş, N. (2004). Sevim Burak, birey ve karanlığı. *Adam öykü, Kasım-Aralık*. <https://psiko-alan.com/niluefer-guengoermues-erdem-sevim-burak-birey-ve-karanlg/>
- Güngörmüş, N. (2005). Sanatçının annesinin kızı olarak portresi. *Yapı Kredi feminizm üstüne konuşmalar dizisi: kadınlar, kimlikler, hafızalar, psikanaliz ve feminizm paneli*. <https://psiko-alan.com/nilufer-gungormus-erdem-sanatcnn-annesinin-kz-olarak-portresi/>
- Güngörmüş, N. (2010). Analysis of two short stories of Sevim Burak through the perspective of applied psychoanalysis 'portrait of the artist as her mother's daughter (Basılmamış yüksek lisans tezi). Bilgi Üniversitesi, İstanbul.
- Güngörmüş, N. (2011). Yaşam öyküsünden edebiyata: Sevim Burak, gemiler ve otomobiller. *Tiyatro araştırmaları dergisi*, 2, 71-78.
- Güngörmüş, N. (2013). *Bir usta bir dünya: Sevim Burak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güngörmüş, N. (2015). *Ötekilere yazmak* içinde. Ö. Şahin (haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güngörmüş, N. (2015). Yaşamöyküsünden edebiyata: Sevim Burak'ta anne sesleri. <https://nilufergungormus.com/category/sevim-burak-uzerine/>
- Gürbilek, N. (1996). Mırıltıdan dile. *Defter*, 27, 45-61.

- Gürbilek, N. (2001). Orijinal Türk ruhu. *Defter*, 43, 58-81.
- Güvenç, M. (2010). Murat Güvenç ile İstanbul'un son yüzyılı üzerine. Söyleşiyi yapan: A. Arlı, *Türkiye araştırmaları literatür dergisi*, Cilt 8, Sayı 16, 401-433.
- Haraway, D. J. (2010). *Başka yer: Donna Haraway'den seçme yazılar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Haraway, D. J. (2016). *Staying with the trouble*. Durham: Duke University Press.
- İleri, C. (2018). *E evi*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Kayaalp, A. (2018). Ateşi avcun içinde saklamak: Sevim Burak metinlerinin plastik imkânlarına dair bir düşünme denemesi. *İkinci bir yaşam: Sevim Burak'ın edebiyat dünyası* içinde (ss. 115-138). M. Demirtaş (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Koçak, O. (2001). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları. *Modern Türkiye'de siyasi düşünce 2: Kemalizm içinde* (ss. 370-418). A. İnel (Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Koçakoğlu, B. (2009). *Aşkın şizofrenik hâli*. İstanbul: Palet Yayınları.
- Koçakoğlu, B. (2013). *Büyük günah: Bilinmeyen öyküleriyle Sevim Burak*. İstanbul: Palet Yayınları.
- Koçakoğlu, B. (2017). Dil ile şiir arasında Tevrat ve Sevim Burak. *Notos*, 65, 48-51.
- Kutup, S. S. (2018). Yok'larla konuşabildi o: Sevim Burak metinlerinde insan-dışı hayvanlar, nesnelere, oluşlar. *İkinci bir yaşam: Sevim Burak'ın edebiyat dünyası* içinde (ss. 22-40). M. Demirtaş (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Latour, B. (2005). *Reassembling the social: An introduction to actor-network theory*. New York: Oxford University Press.
- Latour, B. (2008). *Biz hiç modern olmadık*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Lekesiz, Ö. (2000). *Öykü izleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Mahmood, M. M. (2015). *Bir mimari tasarım sürecinin aktör ağ teorisi ile okunması* (Basılmamış yüksek lisans tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- McFarlane, C. (2011). The city as assemblage: dwelling and urban space. <https://doi.org/10.1068/d4710>
- Nail, T. (2017). What is an assemblage? *SubStance*, 46, 21-37.
- Narlı, M. (2002). Araba sevdaları. *Türkbilig*, 4, 19-28.

- Parla, J. (2003a). Car narratives: a subgenre in Turkish novel writing. *The south atlantic quarterly*, 102, 535-550.
- Parla, J. (2003b). Makine bedenler, esir ruhlar: Türk romanında araba sevdası. *Toplum ve bilim* 96, 146-165.
- Ricoeur, P. (1980). Narrative time. *Critical inquiry*, 7(1), 169-190.
- Ricoeur, P. (1995). What is a text? *Hermeneutics and the human sciences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ruppert, W. (1996) *Bisiklet, otomobil, televizyon: Gündelik eşyaların kültür tarihi*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Say, Ö. (2017). Deleuze ve Guattari’de öznenin şizoanalitik özgürlüğü ve arkaplanı. *Akademik incelemeler dergisi*, 12, 135-154.
- Şahbenderoğlu, İ. (2018). Sevim Burak’ın yazınında *memento mori*. *İkinci bir yaşam: Sevim Burak’ın edebiyat dünyası* içinde (ss. 180-194). M. Demirtaş (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özök, S. (2014). *Yaşama teğelli öyküler: Sevim Burak’ın öyküleri üzerine bir inceleme*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Tekin, L. (2003). *Buzdan kılıçlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Uğurlu, S. B. (2009). Otomobil ve benlik: Türk edebiyatında araba olgusu. *Turkish Studies*, 4/1 II, 1421-1462.
- Uslu, A. (2015). “Bir beden neler yapabilir?” sorusunun biyoetiksel yankıması ya da ölüm ve yaşam üzerine felsefi bir soruşturma. *Türkiye biyoetik dergisi*, 2015 vol. 2, no. 2, 90-103
- Varlık, S. (2015) Ricoeur’ün hermenötiğinde merkez dışı özne. *Kaygı Uludağ Üniversitesi fen-edebiyat fakültesi felsefe dergisi*, 24, 2-21.
- Vassaf, G. (2000). Otomobilin kısa tarihi. *Cogito*, 24, 107-108.
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yücefer, H. (2009). Virtüel ve edimsel 1 - Çevrilmemiş bir Deleuze metni. <http://yasamisaretleri.blogspot.com/2009/07/virtuel-ve-edimsel-1-cevrilmemis-bir.html>
- Yücefer, H. (2016). Gilles Deleuze: Ortadan başlamak. *Cogito*, 82, 5-10.
- Yücel, A. (2009). Bağdat Caddesi (I). *İstanbullaşmak: Olgular, sorunsallar, metaforlar* içinde (ss. 39-44). P. Derviş, B. Tanju, U. Tanyeli (Haz.). İstanbul: Garanti Galeri.

Zeybek, S. O. (2014). İstanbul'un yuttukları ve kustukları: Köpekler ve nesnelere üzerinden İstanbul tahlili. *Yeni İstanbul çalışmaları* içinde (ss. 263-282). A. B. Candan, C. Özbay (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.

Zourabichvili, F. (2011). *Deleuze sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.