

## OTOMOBİL VE BENLİK: TÜRK EDEBİYATINDA ARABA OLGUSU

Seyit Battal UĞURLU\*

### ÖZET

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası*yla Türk romanına giren araba, aslında bir anlamda geleneksel kültürde önemli bir yere sahip olan atın yerini alan önemli bir statü belirleyicisidir. Geleneksel Türk kültüründeki 'at avrat silâh' söylemiyle yakın psiko-sosyal ilintileri kurulabilen arabanın güç ölçümü, bugün bile 'beygir' kategorisi üzerinden değerlendirilmektedir. Hız performansındaki yeteneği ile değer atfedilen arabanın, kadına ve erkeğe göre değişkenlik arz eden eril ve dişil kimliğine vurgu yapılabilir. Araba tasarımcılarının yeni model üretiminde kadının dişilliklerinden önemli ölçüde ilham alması da bu görüşü destekler. Bu olgudan yola çıkarak bireyin kendini gerçekleştirmesinin cazip yollarından biri haline gelen arabanın, dışarının tekinsizliklerinden koruma yönüyle üstünlük sağlayıcı, bireye sunduğu birçok imkân ile ev, ve 'erotik bir mekân' olarak düşünülebilen 'yol'da yayalara veya daha az güçlü araçlara karşı üstünlük sağlayıcı kışkırtıcı bir yönü olduğu söylenebilir. Modern dünyanın bu önemli aracının toplumsal yaşamla paralel olarak edebiyata da yansımaları gözlenir. Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör*'ü, Adalet Ağaoğlu'nun "*Fikrimin İnce Güllü*", Sevim Burak'ın "*Palyaço Ruşen*"i, Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'ı insan teknoloji ilişkisini toplumsal bir olgu olarak odağa alan romanlar arasında yer alır. Ömer Seyfettin'in "*Nezle*"si, Aziz Nesin'in "*Medeniyetin Yedek Parçası*" Tarık Buğra'nın "*Mavi Doç*"u, Peride Celal'in "*Jaguar*"ı, araba olgusunu ele alan öykülerdendir. Bu makalede, benlik inşasının önemli bir aracı olarak önem atfedilen arabanın; modern çağ insanı için ifade ettiği anlamlar, Türk edebiyatındaki yansımaları ve farklı

---

\* Yrd. Doç. Dr., Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, seyitugurlu@gmail.com

anlayışlarda eser veren Türk yazarların bu olguya kayıtsız kalamayışının gerisinde yatan kışkırtıcı psiko-sosyal etmenler, anılan metinlere yöneltilmiş eleştirel ve analitik bir yakın okuma ile irdelenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Türk romanı, araba anlatıları, otomobil ve benlik, modernleşme, batılılaştırma, yabancılaşma.

### **AUTOMOBILE AND SELFHOOD: CAR NARRATIVES IN TURKISH LITERATURE**

#### **ABSTRACT**

The automobile that entered into the Turkish novel with Recaizâde Mahmut Ekrem's *Car Affairs*, in one respect, is one of the status determinant in traditional Turkish culture that has taken part instead of horse. The automobiles power is still measured as horse power which has close psycho-cultural ties with the discourse of 'horse, woman and the gun', that is considerable code of traditional Turkish culture. Thinking its accreditation of capacity of speed performance it can be stressed that automobiles have changeable genders depending on men and women. When producing new models, car designator's inspiration is greatly femininity and body of women. Becoming one of the attractive ways of self realization of individuals, the automobile, protects us against lack of confidence of the external, presents individuals a lot of opportunities. Automobile's attractiveness comes from its power to provide many possibilities of supremacy over pedestrian way of life as well as gigantic prosperous life style. The reflections of this important device of modern world seems in the Turkish literature parallel with social life. In *Yellow Tractor* by Talip Apaydın, *Slender Rose of my Thought* by Adalet Ağaoğlu, "The Clown Ruşen" by Sevim Burak and *Icy Swords* by Latife Tekin narration can be mentioned a focus on human technology relation as a social fact. "The Cold" by Ömer Seyfettin, "The Spare Part of Civilization" by Aziz Nesin, and "Jaguar" by Peride Celâl focuses on

---

#### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

automobile and its social reflections. A close scrutiny has been conducted into cars as an important medium of self identification within the context of modern man, its reflections in Turkish literature with provocative psycho-social factors though a critical and analytical point of view.

**Keywords:** Turkish novel, car narratives, automobile and selfhood, modernization, westernization, alienation.

### Giriş

“Hafif kanlı Chevrolet’ler, hırslı Pontiac’lar, kıranta Buick’ler  
Gürültüyle akıp gidiyor General Motors’un enikleri;  
Ve ağır kışıl, geniş çeneli, soluklu arabaları Ford’un;  
İri kıyım Chrysler ailesini  
Diyor ki değil daha  
Vakit var daha”

Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*: 102.

### 1. Araba ve Benlik: Kısa bir Değerlendirme

Araba; bir “fetiş nesnesi”, “durdurulamayan gücün bir simgesi”, bireyciliği “simgeleyen bir ideolojinin tipik örneği” olarak, “ev sahibi olmak gibi kişinin özel mülkiyet hissini doyurur”ken (Freund-Martin, 1996: 119, 124), “benliğin yansıması” (Raban, 2000: 140) olarak hem fiziksel ve bedensel zevk, hem de kapalı bir mekânda rahatlık duygusu veriyor (Pervanchon, 2000: 141). Arabanın sunduğu bu var olma zevkinde; işlevlerinden biri de “bizi imgelemimizle doğrudan temasa geçirerek daha iyi var olmamızı sağlamak” (Pervanchon, 2000: 142) olan bir “oyun” var. Gerçekliği değiştiren hızın, kazaların ve gösterişin yanı sıra, “üç bölümden oluşan döşemesiyle küçük bir oda”; sahibini rüzgârdan, soğuktan ve yağıştan koruyan, güven duygusu veren bir “ev” (Mc Murdo, 2000: 185), aynı zamanda yollar, otoyollar denli “erotik bir

---

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

mekân"dır (Pervanchon, 2000: 144). Araba beri yandan, erotik fantezilerle, eril ve cinsel dürtüleri harekete geçirici bir özelliğe de sahiptir. Seyir halindeki arabada, dışarıdaki görüntüler sinema şeridi gibi akıp giderken zaman, mekân ve eşya da boyut değiştirir. Arttığı oranda haz veren hızın, aynı paralelde şiddet doğuran, kazalara davetiye çıkaran yönünü her gün duymayı kanıksadığımız kazaların çokluğu gösterir.

Arabanın bu özelliklerinin yanında, yoğun bir şekilde doğrudan cinsel anlam katmanları üretmeye elverişli doğası da dikkat çekmektedir. Otomobilin ürettiği ve 'sahib'inin etkin kullanımına 'sunduğu' gücün bugün bile *beygir gücü* biçiminde ölçülüyor olması, "bu makineyle ulaşılan güç artırımının ilk algılanışının bir belirtisi" olarak okunur (Ruppert, 1996: 151). Otomobil yolculuğu, hem gövdesel, hem de ruhsal bir mesajı da beraberinde getirir ve canlandırıcı, ferahlatıcı özelliği tam da burada yatmaktadır. Edilgin yolculuğun yerine, yeniden etkin yolculuk geçiyor (Ruppert, 1996:171). Binmek, -ister at, ister otomobil söz konusu olsun- "yerde kalana karşı kazanılmış bir üstünlüğü" imleyen bir güç gösterisidir (Ergüven, 2000: 136). Otomobil ile cinsellik arasında var olagelen bağ, başta reklâm sektörü olmak üzere, bu aracın hemen her alanda kadın ve at ile birlikte tasarlanmasında da kendini gösterir. Otomobil gücünün beygir gücü ile hâlâ ölçülüyor olması, erkeğin kudret gösterisinin ifadesini hızda bulması, bu çağrışımla ilintilidir. Otomobilin, erkek için bir "kadın", "metres" oluşu, direksiyon başında akıp giden yolun, "sahip olunan kadın" ve hızın, "bu esrimenin yoğunluğunu arttırıcısı" olduğunu öne sürenler tek başlarına değiller (Pervanchon, 2000: 144). Otomobilin erkekler için dişiliği gibi, kadınlar için de erkekteki "cinsel çekicili(ği) taşıma kapasitesi"nin inanılmaz ölçüde olduğu öne sürülür (Freund-Martin, 2000: 130). Araba üzerinde çalışmanın, onu onarmanın çoğu insanın "erkeklik duygularını tatmin etme imkânı buldukları zevkli uğraşlardan" biri oluşu kadar "Amerikalıların arabalarını deli gibi sevdiklerini söylemek, bir açıdan otomobilin psikoseksüel simgeselliğini ifade etmektedir." Bu aygıtta erotik çekiciliğini veren şeyin; insana "kendi içine çekilme, her yana hâkim olma ve denetim kurma duygularını aynı anda yaşatması" olduğu ileri sürülmektedir. Sürücülük deneyimi, "kişinin içinde kendi başına kaldığı rahim

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

benzeri bir kapsülle başkalarıyla ilişkiye girmeden gücünü çeşitli biçimlerde arttırabildiği (...) bir deneyim de olabilmektedir. Kişinin gücü gaz pedalına hafif bir dokunuşla artabilmektedir” (Freund-Martin, 2000: 130–131). Porche tasarımcılarından biri otomobilin “silâhlardaki gibi bir çekiciliğe sahip” olduğunu ileri sürmüştür. Otomobillerin görünüşlerinin –biçimleri ve çehreleri- uçaklardan veya “göğüs, popo gibi insan vücudunun kıvrımlı, girintili çıkıntılı bölgelerinden” alındığı iddia edilmiştir<sup>1</sup> (Freund-Martin, 2000: 133). Türkçe argoda, otomobil estetiği ve donanımının, bu bakışla adlandırılan geniş bir cinsel argo karşılığını bulmak mümkündür (Ünsal, 2000: 177–180).

Ruppert, otomobil-sürücü ilişkisinde; sürücünün, bağlamın içinde yalıtılmış bir özne olarak yer aldığını söyler ve bu ilişkinin olanaklarının, bu aracın salt ileri devinim için kullanılan bir araç olarak kullanılmasından, bireysel saldırganlığın yaşanabileceği yarış otomobillerine dek uzandığının altını çizer. Ona göre, sürücü daha çok caddelerin kamusal alanında algılanır ve kendisi, ‘izleyicilerinin’ devindiği yerde bir iletişim içindedir. Otomobille ilişki biçimleri böylelikle hem sürücünün dil eylemleri, hem de “öbek davranışlarıyla bireyleşmenin ayrımlı dereceleri arasındaki gerilim ilişkisi olarak” yorumlanabilir (Ruppert, 1996: 133, 135). Otomobil, kullanım değerinin yanı sıra, kişisel devinim özgürlüğünün artmasıyla ortaya çıkan Pazar gezmelerinin biçimlendirilmesiyle kanıtlanan bir “yaşam standardı artışının simgesi”dir (Ruppert, 1996: 141).

Otomotiv sektörü, bir moda ikonu otomobil modellerini sürekli yenisiyle değiştirmekte ve alıcı kitlenin beğenisini kışkırtıcı biçimde yönlendirmek amacıyla yenilik hamlelerini şehevi bir iştahla yapmakta ve aynı shehvilikte piyasalara takdim etmektedir. Modaların sürekli değişmesi ve araçların plânlanmış biçimde demode olması doğrultusundaki model politikaları, kapitalizmin değişmez kurallarından biri olarak piyasaların belirleyiciliğini elinde tutmaktadır. Bugün “hızın tapını nesnesi” (Ruppert, 1996:

<sup>1</sup> Tahsin Yücel, otomobilde insan niteliklerinin yoğun bir biçimde kullanılışını, son yılların otomobil dergilerinden araştırdığı zengin örneklerle ortaya koyar (Yücel, 2000: 151–158).

151) olarak stilize edilen otomobilin bu denli yaygın kullanımının gerisinde yatan temel etmenin, devinim güdüsünün; Walter Gropius'un, "çağın belirleyici güdüsü" olduğu (Ruppert, 1996: 156) şeklindeki büyük öngörüsünün, kapitalizmin diline başarılı bir biçimde çevrilmesi olduğu söylenebilir. Ruppert, otomobil kullanma olgusunun bireyin sosyo-psikolojik dünyasına ilişkin temel kodlarını şu şekilde vurgular: Otomobil kullanma kılıfı, büyük ölçüde bireyin coşkularını denetleyiş biçimine bağlıdır. Otomobil sürücüsünün hızlanma olayı üzerindeki devinimi ortaya çıkaran bir kuvvet üzerindeki egemenliği, her zaman bir rasyonel olmayan, bilinçsiz gereksinimleri doyurma denemesi de olmuştur. Gaz vermenin ayak devinimiyle, sürücünün gövdesine özgü kuvvetlerden daha büyük güçleri serbest bırakıyordu. Bu yolla, anonim kitle trafiğinde birikmiş saldırganlığın boşaltılması, bunun nedenlerini insan-makine ilişkisinin dışında, çoğun gündelik yaşam ilişkilerinde aramak gerekse de hiç de ender rastlanan bir deneyim değildir. Buna uygun olarak bir makine aracılığıyla simgesel olarak güç gösteriminin çok katmanlı biçimleri, trafik uzamındaki eylem biçimlerindendir: Gösterisel gaz verme ve sürücünün motoru öttürerek kendini sahnelemesi, etkileyici bir biçimde hızlı gitme, daha zayıf, daha yavaş bir aracın daha güçlü bir araçla taciz edilmesi, güç isteğinin gösterilişleridir. Kimi zaman, nesne olarak otomobille saldırgan bir ilişkide, 'gündelik yaşamın gerilla savaşının bir silâhı da' (Schelsky) söz konusudur. Hiç kuşkusuz bu, cinse özgü bir biçimde ağırlıklı olarak 'erkek' trafik katılımcıları için geçerlidir (Ruppert, 1996: 171-172).

Roland Barthes "Yeni Citroen" başlıklı yazısında, otomobilin günümüzde büyük gotik katedrallerin tam bir karşılığı durumunda olduğunu söyler. Barthes'a göre, çağımızın büyük bir ürünü olan ve bilinmedik sanatçılarca tutkuyla tasarlanan bu "büyülü", "üstün nesne"nin imgesi geniş kabul görmekte ve tüketilmektedir (Barthes, 1990:120). Yeni Citroen, "üstdoğanın en iyi habercisi" olarak masalsı nitelikler taşır; kusursuzlukla kökensizliği ve kapalılıkla ışıklılık durumunu bir arada içermesiyle de yaşamı özdeğe dönüştürür ve bu yönüyle masal dünyasının sessizliğine açılır.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Barthes'in sözünü ettiği Citroën 19, aynı zamanda Citroën DS olarak da bilinir ki DS, tanrıça anlamına gelen "Déesse" kelimesiyle aynı şekilde okunur.

Teknolojiye dayanan ilk pornografik romanı yazan İngiliz bilim-kurgu yazarı J. G. Ballard, Türkçeye *Çarpışma*<sup>3</sup> adıyla çevrilen eserine yazdığı önsözde, arabayı yalnız cinsel anlamıyla değil, bugünkü toplumda kişinin yerini belirleyen bütünlüklü bir eğretilenme olarak kullandığını, cinsel içeriğin, aslında politik bir anlam ifade ettiğini söyler (Ervin, 1987: 119–120). Ballard; eserini, bir durumun uç noktada bir eğretilenmesi, “yalnızca bu noktada bir kriz anında kullanılabilecek umarsız ünlemleri içeren yardım çantası niteliğinde bir kitap” olarak niteler. Romanının hayal ürünü bir felâketle değil, salgın bir hastalık gibi her yıl yüzlerce, binlerce kişiyi öldüren, milyonlarcasını sakat bırakan bir afetle ilgili olduğunu ve bizi teknolojiye karşı uyarmak göreviyle yazdığını belirtir (Ballard, 2004: 9).

Otomobil, ortaya çıktığı ilk on yıllarda zengin sınıfın ve üst düzey meslek sahiplerince kullanılan lüks bir aracı ve ‘spor’, eğlence makinesi olmanın yanı sıra statü temsili gereksinimini de doyurabilen bir nesneydi (Ruppert, 1996: 142). 1950’li yıllara dek gösterişli ve konforlu bir otomobilin satın alınması sadece üst tabakalara özgüydü (Ruppert, 1996: 145). Türkiye’de otomobil, 1935’li yıllardan 1950’li yılların sonuna kadar üst düzey bir zenginliğin, statünün göstergesi olur. 1960–80 döneminde bu önemini yitirir ve bugün sıradan olan arabalar piyasayı doldurur. Özal döneminde herkesin edinebildiği, ancak pahalı olanlarının yeniden statü göstergesi sayıldığı bir araç haline gelir (Anonim: 2000, 168–169). Hulki Aktunç, Türk insanının otomobille ilişkisinde iki yöne dikkat çeker: Yabancılaşma ve aşırı benimseme (Anonim: 2000, 159). Bu bakış, ekonomik durumdan ayrı olarak tarihsel kökende daha çarpıcı şekilde ifadesini bulur: “at=otomobil, avrat=çıplak hatun, silâh=silâh”.<sup>4</sup>

Aracın bu modeli 1955–1975 yılları arasında 1,5 milyon adet satmıştır. (Anonim, 2008a).

<sup>3</sup> Ballard, J. G. (2004), *Çarpışma*. Çev. Nurgül Deveci. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

<sup>4</sup> (Anonim, 2000: 174). Bu görüş Ali Akay tarafından da dile getirilir (Akay, 1997: 212).

## 2. İlk Görünümler

Arabanın Türk romanındaki yansımalarına ilişkin gözlemler, söz konusu temayı ele alan eserlere dönük değerlendirmeler dolayısıyla yapılmıştır. Arabanın Türk romanında bir alt tür olduğuna dikkat çeken Jale Parla'dır. "Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing" başlıklı yazısında, Türk edebiyatında, daha başlangıçtan itibaren değişik türdeki arabalara ilişkin bir endişeden söz edilebileceğini öne sürer. Araba figürünün en azından iki açıdan önem kazandığını belirten Parla, bunları; arabanın makine ile ilişkisi ve Türk modernleşmesinde anlam kazanan özel bir tür mekân olarak önemi biçiminde açılar. Parla'ya göre, hem karakter hem de kurgu anlamıyla otomasyon ve onun birincil motifi olan otomobilin, Türk romanında çok önemli mitik bir ilham kaynağını teşkil ettiği göze çarpar. Bu temanın ilgili olduğu birincil tükenmez kaynağın batılılaşma ve modernleşme olduğunu, ama bunun meselenin tümünü kapsamadığını belirtir. Parla'ya göre, Türk romanının farklı zamanlarında farklı romancılarca öykülenen araba anlatıları, görünüşte masum araba merakı biçiminde başlasa da, sahip olma ve olmama, güç kazanma ve kaybetme, amaçlılık ve amaçsızlık, olgunlaşma ve çocuksuluk, narsisizm ve fetişizm, parçalanmışlık ve kendi kendini yıkmanın esrarengiz anlatılarına dönüşür. Batı ile temas kurmanın ilham verdiği düşük statü duygusundan ve bütünlüklü bir yabancılaşma asrından söz etmez (Parla, 2003a: 535–536).

Türkiye'de her türden araba üzerine yazılmış yazılar hakkında yapılacak bir araştırma, bu nesneyle kurduğumuz ilişki konusunda sadece ilginç sosyo-kültürel veriler sunmayacak, aynı zamanda ruh haritamızın ilk bakışta gölgeli gibi görünen kimi bölümleri için bir hayli aydınlatıcı olabilecektir. Otomobilin içi, kamusal alana çıkmakta ve o alanın gereklerini göğüslemekte zorlanan bir kültür için, yarı kamusal yarı özel bir alandır. Sahibinin ya da kullanıcısının "en mahrem düşünce, arzu ve özelemler[iy]le evi[n]den çıkabildiği" bir "zırh", kamusal alanın dayattığı maskelerin bir takılıp bir çıkarılabileceği elverişli bir mekândır (Parla, 2003b:162).

---

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



Türk romanında araba olgusu, ilk kez statü belirleyici konumuyla aşırı batılılaşma eleştirisi perspektifine oturtularak Recaizâde Mahmut Ekrem'in (1847-1914) *Araba Sevdası* (1896) romanında ele alınır. Hayat kadını olan Perives'i, kiraladığı lando içinde gördüğü için sevdalanan (Tanpınar, 1988: 493) mirasyedi Bihruz Bey, landoyu, kadının soylu bir aileye mensup, iyi eğitilmiş bir hanımefendi oluşuna kanıt olarak algılar (Parla, 1993: 132, 142). "En iyi anlatılmış 'alafranga züppemiz' " (Naci, 1990: 46) "örnek bir batılılaşmış züppe" (Mardin, 1994: 25) olarak nitelenen Bihruz Bey, "arabasıyla, annesiyle kurduğundan daha yakın bir ilişki" kurar, "ona daha büyük bir sevgiyle" bağlanır (Finn, 1984: 92). Berna Moran onu; düşsellik ile gerçeklik arasındaki sınırı kaybedişi, görünüşü önemseyişi, taklitçiliği, parodik oluşu ve sonunun yıkım olması yönünden Don Kişot'la ilişkilendirir (Moran, 1994: 59).

Mardin, Bihruz ve benzeri tipleri, 19. yüzyıl boyu ve 20. yüzyıl Türk edebiyatında beliren "yegâne somut karakterler" olarak niteler. Bu karakterlerin tekrar tekrar gerek komik, gerekse trajik olarak kültürlerine ihanet eden tipler olarak ortaya çıktığını, böylece Bihruz Bey'in birkaç kardeşinin olduğunu, bunların; Ahmet Mithat Efendi'nin Felâton Bey'i, Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın (1864-1944) *Şık* romanındaki Şatıroğlu Şöhret ve en başarılısının da yazarın *Şıpsevdî* romanında görüldüğünü tespit eder. Türk edebiyatındaki başka bir züppe çeşidinin de Nabizade Nazım'ın *Zehra* romanındaki Suphi, daha sonra ortaya çıkan, Ömer Seyfettin'in aynı adlı romanındaki Efruz Bey'in ise, ister eğitim metodu ister aristokratik seçkincilik olsun, nihayetinde kendini entelektüel meşgaleye içtenlikle adayan kişi olduğunu ve Kenan Bey'in de Ömer Seyfettin'in bir roman taslağındaki aynı tipin trajik simgesi olduğunu belirtir (Mardin, 1994: 41). Mardin'e göre; 19. yüzyıl Türk edebiyatında Bihruz Bey gibi tiplerinin çok görülmesi ve bu örnek edebî vasitanın ustalıkla kullanılması, bir bakıma sosyal denetim aracı olarak şu iletinin muhatabıdır: "Çevrene uy veya yabancı olarak sınıflandırılmaya razı ol" (Mardin, 1994: 43).

Bihruz'un dünyasına, arabası dışında nüfuz eden bir şey yok gibidir. Plâtonik aşk duygusuyla bağlandığı Perives, kendisi için altındaki arabayla anlam ifade eder. Kendisi de hayata ancak

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

arabalı iken anlam yükler. Temel amacı “görünmek” (Enginün, 2007: 256) olan Bihruz, kendisi gibi kibar beylerin gittiği seyir yerlerinde her zaman harekete hazır arabası ve seyisiyle görünürken, dışındaki dünyanın farkında değilmiş gibidir. O âdetâ, büyük geniş bir caddeyi dolduran seyircilerin yoğun ilgisi ve spot ışıklarının altında ama o seyircileri de görmezden gelen bir edadadır. Çevresindeki insanlara muamele biçimi ve yaklaşımı, aslında pek de sahiciliği olmayan bir kendiliğindenlikle yüklüdür: Annesini ancak sıkıştığında görebilir, hizmetçisiyle emir ve azarlama dışında diyalogu yok, en yakın arkadaşlarıyla ilişkisi sınırlıdır, iş ortamında iç dünyasını arkadaşlarına aktaracak kadar beklemeye vakti olmaz. Bihruz önemli ölçüde içe dönük bir kişilik özelliği gösterir ve içe kapanmışlığını, aksesuarlarını aşırı düzeyde göze batacak biçimde göstermek ya da mevsimin gereklerine göre değil de modaaya uygun biçimde giyinmek kaydıyla sürekli olarak arabasıyla, ayrılmaz bir aksesuarıymış gibi bir arada görünür: “Filhakika araba o senenin moda rengi olan gayet açık tatlı sarıya boyanmış, yan tarafları beyin isim ve mahlasının ilk harflerini hâvi yaldızlı birer marka ile muvahhaş, tekerleklerinin çubukları incecik fakat kendisi ziyadesiyle yüksek, zarif ve nazik ve amiyane bir tabir ile kız gibi bir şeydi. Macar cinsinin en güzellerinden olan kır hayvanlara gelince bunların da gerek boyları gerek renkleri araba ile mütenasip olduğu gibi koşum takımı da tabii en âlâsından idi” (Parlatır vd., 1997: 218). Arabanın açık sarı rengi, Mehpeyker’in saç rengiyle uyumluluk gösteriyor olması, Bihruz’un sonbahara doğru sona erecek aşk macerasının bir ön anlatımı, seçkin zevkinin de bir yansıması olması açısından anlamlıdır. Alıntıda dikkati çeken bir başka öge, arabanın cinsiyetine yapılan göndermedir; ‘kız gibi araba’ ifadesi, bir yandan imrenme, ulaşma arzularını yansıtırken aynı zamanda, ‘bakire’liğe de vurgu ile yüklüdür. Dolayısıyla arabaya, anlatıcının dilinden ama ‘izleyenlerin’ bakışıyla ‘kendisiyle evlenilecek bir nesne’ olarak anlam atfedilmesi, Türkçe yazılı kültürde bir ilke işaret ediyor olmalıdır. Bu bakış sonraki araba anlatılarında farklı şekillere, dönemin kültürel ortamının olanaklı kıldığı söz öbeklerine bürünerek varlığını hep hissettirecektir. Araba ile sahibi arasındaki ilişkide yönetememe, ‘sahip’ olamama olgusu da ilk kez bu romanda dillendirilir; taklit bir yaşamın uygulayıcısı olarak Bihruz, Mardin’in formüle ettiği ‘çevreye uyma’ moduna girdiğinde, arabayı yitirmiştir. Bu yitirme zamanı tam da Tanzimat

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yazarının, sokağa ‘baba’sız olarak çıkmış delikanlıya baba olarak ‘ders’ verdiği zamanla paralellik arz eder. Mirasyediliğin sağladığı bir ‘olanak’ olarak züppelik, bir aşamadan sonra tolere edilebilirlik sınırlarını zorladığında, roman anlatıcısı baba adına devreye girerek, Bihruz’un aslına rücu etmesini kolaylaştıran son darbeyi vurur. Ne var ki burada, geri dönüşü olmayan bir maddî yıpranmışlık süreci yaşanmıştır; araba yitirilmiş, hayatın odağında yer almış aşk duygusunun sahici olmadığı ortaya konmuş, peşinden sürüklenilecek bir macera ya da buna zemin sağlayacak bir iştihâ bırakılmamıştır. Araba, Recâizâde’nin romanında yanlış batılılaşmanın parodisi, züppelik ve mirasyediliğin eleştirisi, kültürel yabancılaşmanın ve taklit yaşamların göstergesi olarak sadece bir ilke işaret etmez, aynı zamanda bu olgulara güçlü eleştirel bakış geleneğinin başlatıcısı da olur. Recâizâde’den epey sonra yazan, Türk roman ve öykücülerinin, kendisine benzer eleştirel bir duruşu sergilediği görülür. Nihayetinde ‘ayna’sını benzer toplumsal dinamiklere çevirmiş romancının, değişik zaman dilimlerinde kendini tekrar eden benzer ruh hallerine, davranış biçimlerine kayıtsız kalması beklenemez.

Ömer Seyfettin’in (1884–1920) “Nezle” adlı öyküsü, hizmetçisiyle birlikte gezintiye çıkan dul bir kadının yeniden evlenme arzusunu ironik bir bakışla yansıtır. Kadın, at arabasının içinde zamandizinsel olarak ilerleyen öykünün başlangıcında sokağa çıkışı sırasında kimi külhanbeylerinin sözlü tacizine maruz kalır. Kadının arabası için seçtiği aksesuarların *dışilliği*, öykünün bağlamı itibarıyla külhanbeylerinin kadın sataşmasını ‘haklı’ çıkarcak bir atmosfer oluşturur: “Tek katlı arabasının pufla, ipek şiltesine uzanmış; kuştüyünden, iri, pembe yastıklara dayanmış; gözleri açık, uyur gibi duran Masume Hanım, yoldan yaya geçenleri hiç görmüyordu. Ufuktan kırk elli mızrak boyu yükselmiş yakıcı güneşin, beyaz keten tenteden süzülen ince görünmez huzmeleri sık kıvrırcık kirpiklerini, kavuniçi başörtüsünün altın pullarını, erguvani yeldirmesinin hâreli kıvrıntılarını yaldızlıyor, arabanın mavi perdelerini hiçbir rüzgâr kımıldatamıyordu” (Seyfettin 1998: 11). Öyküde alaycı bir bakışla takdim edilen Masume Hanım, adının ironik çağrışımından da anlaşılacağı üzere, olumsuzlayıcı bir bakışla ele alınır. Kendisinin ve hizmetçisinin ağırlığı atları yorar,

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ikisi de ruhen birbirinden daha kaba birer kişi olarak betimlenirler. Bu kadına yönelik öfke, kendisinin ve hizmetlisinin kabalığı biçiminde yansıtılır ancak bir de sokaktaki külhanbeylerinin sözlü tacizleriyle zirveye çıkarılır. Kadının hizmetçisiyle konuşmalarına yansıyan sözler de benzer şekilde nezaketten yoksundur. Ancak öykü metninin *derin yapısından* da anlaşılacağı üzere, öfke, zengin kocadan kalma servetin hak edilmediği öngörüsü üzerinden temellendirilir. Masume Hanımın, altındaki arabaya lâayık olmadığı çıkarımı da bu öngörünün bir sonucu yerine geçer.

### 3. Traktör ve Köy

Türkiye’de Demokrat Parti’nin iktidara gelişinden sonra hızlandığı bilinen makineleşme çabalarının (Kaplan, 1997: 228) zemini hazırlanmadan uygulanmaya konma sürecinin, köylüye ağır bir biçimde fatura edilmesi, Aziz Nesin’in bürokrasiye ironik ve eleştirel bir mesafe takınmasının gerekçesini oluşturmuştur. Makineleşme, daha ileri bir tarımcılığın gerçekleşmesini sağlayıp, köyün sosyal ve ekonomik hayatını değiştirirken; insan gücünün yerini alışıyla ortaya çıkan sıkıntıları ve birtakım teknolojik problemleri de beraberinde getirmiştir (Kaplan, 1997: 228). Traktör köylü ilişkisini ele alan iki eserde de söz konusu aygıt, Recâizâde Mahmut Ekrem’le başlayan ve Sevim Burak’a kadar uzanan çizgide gözlenen genel yansımaları içerir. Bu alet yararlılık beklentisiyle alınır ama umulan faydayı hiçbir zaman sağlamadığı gibi, köylünün bütçesine ağır bir fatura biçiminde yansır. Traktörün köye girişi her ne kadar dönemin tarımsal politikalarının iç ve dış yansımalarının bir ürünü olsa da, nihai tüketici konumunda olan köylünün bu aletle ilişkisi, tıpkı kentli bireylerin araba ilişkisi gibidir. Traktör de diğer binek taşıt türleri gibi, talip olanın kendini gerçekleştirebileceği, ‘sahip’ olmakla statü edineceği ve nihayetinde bu aracın gücü dolayısıyla ‘muktedir’ olacağı önemli bir araç olarak ele alınır. Bu durum, ele alınan iki eserde de açıkça görülür.

Aziz Nesin’in (1915–1995) “Medeniyetin Yedek Parçası” adlı öyküsü, Hamit Ağa adlı köylünün “şu cenabet” (Kaplan, 1986: 221) dediği traktörden kurtuluşunu haber veren diyalogla açılır. Diyalogun devamında banka borcundan söz edilir. Öykü, Hamid Ağa’nın dilinden, diyaloglar aracılığıyla ilerler. Oğlu askerlik dö-

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nüşü şoförlük öğrenmiş, kendisinden bir traktör almasını istemiştir. Enstitüden öğretmen çıkan kızı ve damadı da tatilde aynı isteği dillendirirler. Olay, 1955 yılında cereyan etmektedir. Baba, bu yeni teknolojik alet yerine geleneksel yaşamını sürdürmek, çift öküzleriyle yetinmek istese de “geri kafalı”lıkla, “makine asrı”nın gerisinde kalmakla (Kaplan, 1986: 221) suçlanır. Köy öğretmeni de onu ikna etmeye çabalar: “Seksen beygir bu!... Evliya kuvveti bel!.. (...) Dağı taşı dümdüz eder” (Kaplan, 1986: 222).

İkna olan Hamit Ağa, öküzlerini satar, “pangadan grado” çeker ve “Donatım Kurumu’ndan” bir traktör alır. Köylüler de kendilerini örnek alarak ellerindeki satıp traktör alırlar. Köy yolunda yarıştıran arabalar, kısa sürede arabaların birbirlerini sakatlaması ya da çalışamaz hale getirmesi gibi sonuçlar doğurur. Hamit Ağa’nın şimdiye kadar sadece gösteriş yapma, yarışma işini görmüş traktörü birisinin çarpmasıyla bozulur ve öküzlere çektilerilerek köye getirilir. Traktörün bozulan parçasının bulunuş süreci; Hamit Ağa’nın oğlunun İstanbul’da hovardalıkla zaman geçirmesi, köydeki işlerin aksaması ve bankaya yeniden borçlanmasına zemin hazırlar. Arabanın kışta evinin önünde bağlandığı zamana kadar geçen sürede, Hamit Ağa’nın durumu olumsuz yönde değişmiş, banka borcu artmış, elindeki toprak miktarı ve hayvan sayısı azalmış olduğu halde traktörden kaynaklanan zincirleme sorunlar bir türlü bitmediği gibi bu durum diğer köylülerin yaşamını da benzer şekilde etkilemiştir: “Gonu gomsunun tarlalarına bak-san, tüm rezillik... Herkeslerin tarlalarında bir traktör leşi yatıyor. Nereye baksan zincir, palet, külçe demir...” (Kaplan, 1986: 223).

Öykü, Hamit Ağa’nın bütün varlığını yatırdığı traktörü balyozla parçalamasıyla sona erer. Makine, Nesin’in öyküsünde yüksek bir beklenti ve hevesle yönelinen, getireceği kolaylıklardan çok neden olduğu ağır ekonomik yük dolayısıyla büyük bir soruna dönüşen bir aygıt olarak görünür. Traktörün öykü kişilerince kullanılışı, temel var oluş amacının dışında cereyan eder. Köylüler, akşamüzerleri köyde, cumartesileri kasaba sinemasında gösteriş duygularını bu araç aracılığıyla tatmin eder, ne var ki asıl amacı için hiç kullanılmaz: “Cümbüş, iyi hoş... herkes biner üzerine traktörler ‘çemündüfer’ gibi sinemanın önüne dizilir. Dönüşte

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yarış yapılır. Hamit Ağa'nın oğlu, arabayı, "bıyıklarını bura bura" (Kaplan, 1986:228) sürer. Bu *gösteri toplumu* manzarasının kısa süre sonra bir kazaya maruz kalması kaçınılmazdır. Öykü metninde her ne kadar tümüyle Hamit Ağaların traktörü odakta olsa da, çevre gözlemlerinden anlaşıldığı üzere bu sorun, tekil düzeyde yaşanmaz. Yukarıdaki alıntı, sadece başkasına görünerek kendini gerçekleştirme eylemini ayinsel boyutta yansıtan bir sahne değil; aynı zamanda bir "namıssız"ın Hamit Ağaların traktörüne çarpmasına açık davetiye ile yüklü ve geneli kapsamı hep mümkün bir olaydır. Traktör, köylüye bir imkân olarak sunulmuştur ancak köylü bu imkânı, var oluş amacına yönelik değil kendi var oluşunu gerçekleştirme amacına yönelik olarak kullanır. Bu duygusallık, arabanın Türk edebiyatındaki diğer yansımalarıyla güçlü psiko-sosyal akrabalık bağları taşır.

Talip Apaydın'ın (d. 1926) ilk romanı *Sarı Traktör*'de (1958), köylü bir delikanlının taşraya yeni girmekte olan traktöre duyduğu sevgisi dile getirilir. Tarımsal faaliyetlerini geleneksel yöntemlerle yapmaktan bıkmış Arif, traktör alma arzusunu ilettiği babasıyla, Aziz Nesin'in öyküsündeki gibi çatışma yaşar. Köydeki başka delikanlılar da bu konuda babalarını ikna etmiş olup traktörleriyle tarım yapmaktadırlar. Arif, ulaşamadığı bu arzu nesnesi dolayısıyla uyumsuz bir kişilik sergilemeye başlar. Babası, araya öğretmen de girmesiyle onun isteğini karşılamaya ikna olur. Arif, traktör alınmadan önce, gece karanlığında komşusu Ali'nin traktörünün "tekerleklerine dokunur", "direksiyonunu okşar" (Erol, 2005: 111). Romanın ilerleyen sayfalarında Sürmeli Emine'nin varlığıyla öne çıkan aşk, onda traktör tutkusunu değiştirecek kadar etkili olmaz. Arif, köylü bir delikanlıdan ancak aşk için beklenecek bir davranışı traktör tutkusu uğruna sergiler; evi yakmakla tehdit edecek denli hırçınlaşarak babasını karar değiştirmek zorunda bırakır. Traktör, Apaydın'ın romanında kişileştirilerek odağa alınmasıyla aslında, kısmi de olsa bir fetiş nesnesi özelliği taşır. Aziz Nesin'in öyküsündeki davranış modeli burada da tekrarlanır; traktör alındıktan sonra gösteriş aracı olarak kullanılır. Arif nişanlısının evinin önünde traktörün motorunu "balıkların yüzmesi, ya da uçakların uçuşu gibi kayıp gitmeye benzer" (Erol, 2005: 228) bir duyguyla bağırırken aslında, köy ölçekli bir mekânda arabadan güç alarak üstünlük duygusunu tatmin etme

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

çabası içine girmekle aynı zamanda “kıskançlık tohumları” eker. Arif makineye aşırı tutkusu açısından köydeki birlik ve beraberliğe gölge düşürür, köylüyle yabancılaşır. Apaydın’ın son çözümlemede onayladığı makineye duyulan heyecan, Arif’in insanüstü çabalar içine girmesini sağlarken köylüde de kendisine karşı alay, imrenme ve haset gibi duyguların uyanmasına zemin hazırlar. Sarı Arif, köylünün dilinde traktör ile özdeşleştirilerek “Sarı Traktör” (Parla, 2003b: 150) diye adlandırılmayı önemsemeyecektir. Arif, gücünü yakından tanıdığı traktör ile çok uzun zamanda, büyük emekle, güçlükle yapılan işlerin üstesinden kolaylıkla gelebileceğini görmüştür (Kaplan, 1997: 230–231). Nesin’in öyküsünde de bu ‘güç’ Hamit Ağa’nın traktör almaya ikna olmasında temel etkenlerin başında yer alır.

#### 4. Makine İktidarına Vurgun Ruhlar

Peride Celal’in (d. 1916) novellası “Jaguar”da (1978) araba, kentli ama sosyo-kültürel standartları açısından taşralı bir genç kız ile delikanlı arasındaki ilişkinin odağında ele alınır. Tıpkı Tanzimat romanlarındaki genç kızlar gibi evin penceresinden dışarı açılan bir dünyası olan genç kızın, sokakta geçen erkeklere olan ilgisinin arabalara transfer olmasında, dünyasına yön veren magazin dergileri belirleyicidir; bu dergiler, onun arzularını ancak düşsel düzlemde kavuşabileceği bir gelecek düşü için tahrik etmektedir. Dar bir yaşam standardı ve bununla uyarlı bir dünyası olan on yedi yaşındaki kızın ilgisinin yön değiştirmesi, Apaydın’ın Sarı Arif’indeki gibi, ama tersine çevrilmiş bir ilgidir. Bütün benliğiyle arabaya yönelmiş bulunan Arif’in, karşısına çıkan Sürmeli Emine’nin varlığına karşın traktör tutkusundan vazgeçmemesi, sırf cinsiyetler açısından tersine çevrilmiş olsa da mantıksal işleyişi itibarıyla aynıdır. Kız, Arif’in, belki de köyün kapalı kültürü ve zamanın geçerli değer yargıları dolayısıyla söze doğrudan döke-mediklerini, çekincesiz bir şekilde söylerken, cinsel enerjisini arabaya yönelttiğinin bilincindedir.

Oto tamir atölyesinde çırak olarak çalışan delikanlının, fiyaka atmak üzere patronunun bilgisi dışında bindiği jaguar marka araba, İstanbul’un yoksul ve zengin semtleri arasındaki hem

#### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

maddî uçuruma, hem de kız ile delikanlının bu zengin semtlere göz dikmişliğine işaret eder.<sup>5</sup> Genç kız, hedeflediği yaşam biçiminden beklentilerini de araba dolayısıyla sıralar: “araba”, “para”, “eğlence”, “şıkır şıkır giysiler” ve bahçenin çiçekleri içinde “sülün boyunu uzatmış bir” Jaguar (Celal, 1996: 56). “Jaguar” sözcüğü, kızın bakışından anlatıldığına göre, anlam çiftleşmesini de sağlar; araba ve arabalı bir yaşamı imkânlı kılacak bir erkek.<sup>6</sup> Hayatının en zinde on yılını adamayı (Celal, 1996: 28) tasarladığı araba tutkusunun gerisinde böyle bir yaşam beklentisi bulunmaktadır.

Burada Celal’in henüz yeniyetme bir kız olan kişinin, toplumda arabaya karşı yükselen ilgiyi tapınma düzeyine yaklaştırdığı gözlenir; Adalet Ağaoğlu’nun daha yoğun biçimde vurgulayacağı üzere araba, tapınılacak bir nesne olmaya doğru gitmektedir.

Celal’in bu kişisinde yaşının algı ve beklentilerini de aşan baskın bir dişi kişilik yapısının gözlenmesi, okuduğu kadın dergilerinin etkisiyle açıklanabilir. Arabayı, edilgen erkek imgesine oturtarak düşlerken, bu nesneyle doğrudan psiko-seksüel bir yakınlık kurma arzusunu gemleyemez: “Binersin istediğin zaman, bastın mı gaza git dilediğin yere... Frenler de senin elinde, saç sakalı yok, bakışı pis değil, gıcır gıcır. Ekmek istemez, yemek istemez... Zahmeti ne yavrunun? Erkek milleti gibi altta kalması da yok. Sen her zaman üsttesin, ensesindesin. Kır boynunu istediğin yere...” (Celal, 1996: 31).

Öykü, kişilerin birbirlerine maskesiz şekilde görünüşü açısından, *Araba Sevdası*’nın final sahnesine benzer şekilde sonlanır.

<sup>5</sup> Nurdan Gürbilek, Orhan Gencebay ile İbrahim Tatlıses arabesklelerini karşılaştırdığı yazısında; ilkinin ihtiraslı ama mağrur edada olduğunu ve kadın imgesine oturttuğu kente karşı tok gözlü bir duruş sergilediğini söylüyordu. Özalizmin estirdiği dalga ile birlikte köşe dönme hesaplarının daha dolaysızlaştığı yılların ürünü olan İbrahim Tatlıses’i “Ben de İsterem” şarkısı dolayısıyla ele alan Gürbilek, onun, gözünü kentli elitlerin konum ve imkânlarına dikmiş gözü pek taşralılığın güçlü bir temsilcisi olduğunu söyler (Gürbilek, 2001; 11–25). Apaydın ve Nesin’in kişilerinde dile getirilemeyen arzu yönelimindeki açıklık, Celal’in kişisinde kendini göstermesiyle, Gürbilek’in çözümlemesine paralellik arz eder.

<sup>6</sup> Sevgi Sosyal’in *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*’ndeki tezgâhtar kız Şükran’ın Hollywood özentisi yaşam düşleri, Celal’in genç kıızı ile benzerdir. İki yazar da bu kişilerini, anlattıkları 1970’li yıllardan seçmiştir.



Jaguar'a binen delikanlı bir oto tamir çırağıdır, kız ise yoksul bir babanın kızı. Oğlanın amacı önceden bellidir; Jaguar sahibi olduğunu zannettirerek kızla birlikte olmak. Kız da oğlana ilgi maskesi üzerinden Jaguar'a sahip olma plânı yapmakta, bu yolla düşlediği zengin bir yaşama kavuşmayı arzulamaktadır. Ancak romanın gerçeklik düzlemi, ikisine de böylesi bir yaşam beklentisinin imkân dâhilinde olmadığını söylemektedir. Kızın arabaya sahip olma arzusu, ona görebildiği tüm arabaları modellerine kadar tanımasını sağlamış ama yaşamında bir değişikliğe neden olamamıştır. Maskelerin düştüğü yerde düş kırıklığı yaşanmıştır, novellanın sonunda herkes kendi gerçek dünyasına dönmüş, kendi gerçeklikleriyle yüzleşmiştir.

Adalet Ağaoğlu'nun (d. 1929) adını Vedia Rıza'nın bir şarkısından alan romanı *"Fikrimin İnce Gülü"*nde (1976); araba olgusuna önceki örneklerden farklı olarak, çok katmanlılık arz eden bir bakışla yaklaşılır. Arabanın, romanın ana kahramanı Bayram'ın yaşamına, çocukluğundan beri iktidar ve hemen gölgesindeki kadının göstergeleriyle görünmesi tesadüfle açıklanabilecek bir durum değildir. İktidar (Demokrat Parti'li adam, arabası), kadının sesi (arabanın teybinden Vedia Rıza'nın sesinden yükselen *"Fikrimin İnce Gülü"* şarkısı. Sonradan Bayram'ın iki özlemine; arabaya ve Kezban'a açık gönderme ile yüklü şarkı), dolayısıyla kadın göstergeleri romana ustalıkla bir şekilde yerleştirilmiştir.

Roman kişisi Bayram'ın hayatı, Ankara'daki Temizel Oto'dan Münih'teki BMW işçiliğine kadar uzanan çizgi boyunca yaptığı işlerin tümü; lâstik tamirinden parça montajına kadar değişiklik arz etse de, araba ile ilgilidir. Çocukluğundan beri aklına koyduğu, kendisini kurtaracağına inandığı "en gıcırından bir taksi"dir (Ağaoğlu, 1999: 70). Bayram'ın insanî özelliklerini kademeli bir biçimde yitirmesinin de tarihi olan araba sahibi olma süreci, benliğini o denli etkisi altına almıştır ki, o, kendisini bu yoldan ayıracak olan her engeli, en gaddar biçimde etkisizleştirmekte tereddüt etmez. En yakın akrabalarını, kendisini seven kızı, kendisine büyük emek vermiş kimseleri, iş arkadaşlarını, işvereni, askerlik arkadaşını vs. bu hedef uğruna bir bir harcar. Ancak

---

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

Mercedes'e kavuştuğunda, çevresinde bu 'başarı'sını takdir edecek ya da kendisine itibar edecek tek kişi kalmamıştır.

Ağaoğlu, Bayram'ın öznel tarihi etrafında ördüğü romanında, aslında geniş bir toplumsal katmanın arzu ve beklentilerine dönük eleştirel bir bakışı, bir de kapitalizmin ezdiği insan modeli biçiminde ortaya koyar. Almanya'dan dönmekte olan Bayram, aynı zamanda kapitalizmin çarkları arasından bir posaya dönüşmüş ama bunun da bilincinde olmayan bir işçidir.

Bayram'ın araba tutkusu, köylülerin alay konusu olmaktan bir türlü çıkmaz; kendisi köyde iken şu şekilde alaya maruz kalır: "Dört teker be! Dört teker üstünde gidiyim de, ne [...] olursa olsun, razıyım. Kahvedekilerin gülüşmesi. Bayram'ı gırgıra almaları: Yoksa bunu beşikte bir kıza değil de, bir motorluya mı kerttiler? Ağlama oğlum baban sana bir Impala alıverir. No'lmuş yani? Atla deve değil ya?.." (Ağaoğlu, 1999: 126). Bayram; kimi zaman kendisini seven Kezban, kendisinin sevdiği araba ve ikisine de ulaşma düşüne tercüman olan "Fikrimin İnce Gülü" şarkısı arasında bölünmüş olmanın şaşkınlığını yaşar: "Ben bir taksiye mi sevdalıydım? Bu şarkıya mı bu şarkıyı çağıran kadının sesine mi? Kezban'a mı yoksa?" (Ağaoğlu, 1999: 126). Arabasına taktığı "Balkız" adı, köyünün adı olan "Ballıhisar" ile sevdiği kız Kezban'ı çağırıştırma hedefler. Adlandırmadaki bu yerellik, Bayram'ın benliğini sarmış bulunan temel özleminin, muhayyel saadetin ifadesi anlamını yüklenir.

Ne var ki romanın açılış sahnesinde, daha Kapıkule gümrüğüne girerken, Bayram'ın yurda ihtişamla giriş düşü, ardı arkası kesilmeyen şoklarla kademeli bir şekilde tersyüz olur. Araba, Kapıkule gümrüğüne girdiği andan ibaren çok hafifinden başlamak üzere 'yara'lar alır. Yara; çünkü Balkız'da oluşan en ufak iz, Bayram'ın yüreğine batan iğne etkisi yapar. Romanın "Giriş" cümlesindeki ironi, Bayram'ın ömrüne mal olmuş arabanın bir günde maruz kalacağı felâketlerin ön bildirimini de içerir: "Sürücüsüne göre balrengi olan Mercedes, sabırsız, neredeyse son bir atılımla hızlandı" (Ağaoğlu, 1999: 7). Gümrük parkında başka bir sürücünün neden olduğu "hafif tozlu bir yüzeye hafif bir el değmesi" (Ağaoğlu, 1999: 39) kadar bir iz, onda infial uyandırır ve bu türden irili ufaklı kazalar zincirleme bir biçimde birbirini takip ederek Bayram'ın en hassas yerinden vurarak ardı ardına şok yaşamasına

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

neden olur.<sup>7</sup> Nihayetinde Afyon yol ayrımında yolu boylamış bir biçerdöverle burun buruna gelen Bayram, direksiyonu sert şekilde kırınca, sarı Mercedes'iyile<sup>8</sup> tarlaya yuvarlanır (Ağaoğlu, 1999: 218–219).

Bayram'ın iç diyalog ve monologlarından ilerleyen öykü, arabaya ilişkin önemli bir bilginin detaylarını da öne çıkarır: Balkız'ın Cuma ya da Pazartesi montaj edilmiş olma ihtimali. Bu iki günde montaj edilen arabalar, işçiler kendilerini işe iyi veremediklerinden dolayı, önemli ölçüde kusurlu çıkarlar. Böylesi bir kusurun bilincine varan Bayram'ın onuru, "gerdekte kız çıkmayan gelin kocası gibi" (Ağaoğlu, 1999: 114) kırılır. Bu duruma olan öfkesini, arabasına "[k]ız orospu sen Cuma otosusun ve ben yandım!..." (Ağaoğlu, 1999: 114) sözleriyle dışa vurur. İçinde büyüyen kuşku, *aldatılma* korkusu, parasını en iyi değerlendirememişlik tedirginliği yakasını bir türlü bırakmaz. Satış elemanının, bu arabanın Mercedes'e söküm için iade edileceği sözünü anlayamamıştır. O, bu arabanın sökümünden sonra üstüne çok para eklenmiş olarak bir üst model şeklinde çıkacağını söyleyince, Bayram iyice kanmış ve Mercedes'i alma kararını vermiştir. Arabanın Pazartesi ya da Cuma günü, yani hatalı üretilenlerden olduğu gerçeğini kavramadığında ise avunmak için arabasına, "senin sol arka ayağının tır-

<sup>7</sup> Arka stop camı kırığı (Ağaoğlu, 1999: 112), kromaj parlaklığının el büyüklüğünde matlaşması (Ağaoğlu, 1999: 139), sağ ön kapının cilasının çizilmesi (Ağaoğlu, 1999: 153) arabanın altındaki susturucunun çatlaması (158), ön camın "yere tükürülen balgam biçiminde" (Ağaoğlu, 1999: 167) çatlaması, ardından bu işe neden olduğunu düşündüğü kamyoncudan dayak yemesi (Ağaoğlu, 1999: 169), öncesinde Mercedes arması yıldızın çalınması türünden, her biri Bayram'ın iç dünyasında büyük fırtınalar koparan bu büyük 'felâket'ler ardı ardına gelir.

<sup>8</sup> Kapıkule'den arabaya yönelen ve her biri bir duygunun ifadesi olarak okunabilecek bakışlar arabanın renginin açılımlarına dönüşür: "balrengi" (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.

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nağındaki ufacık bir sertlikmiş” türü laflar eder. Kesin dönüşten üç yıl sonra arabadan kurtulmayı aklına kesin olarak koymuştur. Bunu da evli bir adamın geçinemediği karısından boşanmasını andırır bir dil kullanarak ortaya koyar: “üç yıl daha katlan”mak, ve arabayı “boşa”mak (Ağaoğlu, 1999: 116).

Toplumsal statü aracı, bir tür “fetiş nesnesi”<sup>9</sup> gibi kabul gören arabanın Bayram için anlamı sadece “istikbal (...) şan ve şeref”le (Ağaoğlu, 1999: 124) sınırlı değildir. Bayram bu nesneye geniş bir dişil, cinsel anlam da yükler. Kendisiyle birlikte yurda dönmek için altına yatıveren Solmaz’ı bile atlatması, bencilliği ile açıklanabilir. Bununla birlikte hayatını adadığı bu nesne; hiçbir zaman bir evin, gerçek sevginin sıcaklığını tadamamış, sürekli itilip kakılmış yetim Bayram’ın kendini gerçekleştirdiği bir ev, gücünü-mürüvvetini ispatladığı bir kadın ve ulaşabileceği en üst düzeydeki mutluluktur. BMW’de çalıştığı montaj hattını “evlendirme hattı” (Ağaoğlu, 1999: 227) olarak adlandırması; kendisini, “o olmadan her şey bana haram” (Ağaoğlu, 1999: 134) dediği arabaya en yakın bir *damat aday*ı olarak hissettiği zamanlara denk gelir. Arabanın Cuma ya da Pazartesi üretilmiş olma ihtimalinin; evlilik, nikâh ve fakirlik söylemine oturtularak yansıtılışı, ifadesini şu sözlerde bulur: “Cumaları kıyılan nikâhlara, yani işte parçaları birbirleriyle başgöz etmeye fukara evlenmesi”, “duası eksik. Nasihatı kısa”, “alelacele bir başgöz etme” (113-4). *Duası eksik bu evlenme*, Bayram’ın düşlediği gibi üç yıl sürmeyecek, birkaç saat sonra, günün bitiminde arabanın bir cıvata conta yığınınına dönüştüğü anda sonra erecektir.

Yalova vapurunun çıkışında herkesin kendisini tüketme yarışına girdiği zannına kapılan Bayram, bir türlü kurtulamadığı tedirginliğine ilaveten, Balkız’ın onca iğdiş edilmişliği karşısında “utanma, suçluluk karışımı” bir ruh haline bürünür, onunla “yeniden baş başa kalmaya, onun dostluğunu, güvenini yeniden kazanmaya” hazırlanır (Ağaoğlu, 1999: 156). Yedi saat içinde başına gelenlerden arabasıyla kendisi arasına giren yabancılaşmadan silkinmek ister: “Saflığının, el değmemişliğinin büyüğü bozulmuş, artık kendisinin olmaktan çıkmış bir yavuklu, bir eş, bir sevda

<sup>9</sup> Arabaya bu anlamı yükleyenlerden biri de romanda anlattıklarından ayrı olarak Ağaoğlu’dur. Romanın toplatılmasına itiraz dilekçesinde bu ifadeyi kullanır (Andaç, 2000: 187).

şimdi bu Mercedes onun için. Onunla yeniden yan yana olması; bu balrengi gövdede yabancı diş izlerini, başkalarının bıraktıkları morlukları, başkaları tarafından açılmış yarıkları, yırtıkları bile bile ona beslediği ilk gölgesiz sevgiyi duyması olanaksız artık. [...] Balkız'la iki aydır kurmayı başardığı birlikteliği, hele son üç gündür hemen hemen hep baş başa kaldığı, hemen hemen bir gerdek yalnızlığında sevip okşayarak pekiştirdiği birlikteliği, Edirne-Yalova arasında kire batmış, zedelenmiş, yıpranmış bulsa da, koruyup kurtarması gerekiyor" (Ağaoğlu, 1999: 158-9).

Bayram, köyünün yakınında bir yol ayrımında, arabasının içinde ona tümüyle yabancılaşmış olarak yalnız başına kaldığında, eserin başlarındaki "Güpgüzel. Gıcır gıcır [...] Kız gibi araba" (Ağaoğlu, 1999: 22) sözleri çoktan anlam aşımına uğramıştır.

Bayram'ın araba sevdası, çocukluğundaki bir anıdan ilham almaktadır. 1950'li yılların başında bir Demokrat Partilinin köye araba ile birçok vaat ile geliş sahnesi bir yandan kovboyaların köye kasabaya girişi, diğer yandan da uzaylıların kenti istila edişi karışımı, olağanüstü ironik bir atmosferle anlatılır. Bütün köylülerin yeni karşılaştığı, kendilerini büyülemiş olan bu nesneye duyduğu aşırı ilginin dorukta oluşu bir yana bırakılırsa, bu zamanda beş ya da altı yaşında olan Bayram'ın benliğine kazınmış imza denli etkin eden bir rahatsızlığı vardır. Araba ile karşılaşması şöyle verilir: "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, 1999: 73-4). Bu karmaşık etkilenme, sadece bilinmeyen bir aracın köye gelişinden değil; daha önce bu araç anıldığında, kulak misafiri olunan bir konuşmadan da dolayıcıdır: Yakın gelecekte milletvekili olacak "Düldüllerin Osman Efendi", Bayram'ın amcası Raşit'e, üç yıla kalmadan "bi tomofil taksi"ye kavuşacağı müjdesine karşılık, bir de söz almıştır: " 'Bak o zaman doğru Men deres'in elini öptürmezsem sana. Öptürmek ne? Şu Bayram'ı kur-

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

ban kestiririm alimallah Menderes'in önünde...". Bu konuşmadan Bayram, "kağının iki kanat takınmış, öküzlerin ayaklarına da yaldızlı tekerlekler bağlanmış" şeklinde tasavvur ettiği bir nesneye kurban edileceğini ve böylece; "kanatlara binip" uçacağını, "kendi(si)ni kurtaraca"ğını düşünmüştür (Ağaoğlu, 1999: 72). Amcası Raşit'i, kahvenin önündeki mavimtırak Ford'un çevresinde toplanıveren köylülerin "az dışına itilmiş, ezik, başı yerde" görünce, "kurban etme günü"nün geldiğini düşünür: "Düldüllerin Osman şimdi amcasını bu, kahvenin önünde durmakta olan araca bindirecek de, Bayram'ı o aracın önünde mi kesecek yoksa?". Balıhisar'ın en yaşlısı, Rüstem Dede'nin "kuş sesiyle"; "Şeytan arabası dedikleri bu olmasın ahali?" diye "öt"mesi, "Bayram'ın titre-mesi"ni arttırır. Altını ıslatmış Bayram, "gözlerini, toza bulanmış şeytan arabasından artık hiç ayırmadan", "böyle bir aracın, içinde taşıdığı insana ne büyük bir saygınlık verdiğini sezinle"yerek korunmak için, "belki de bacakları kendini taşımaz olduğundan" toprağa oturur. Şaşkınlıktan kurtulan köylüler adamın eline sarılıp öper, yerlerini bu ona vermek için yarışır. Ancak Bayram umduğu gibi amcasının bıçağı altına yatırılmamış, ezilip geçilmemiş, üstelik araba, dokunanlara çarpmamıştır. Demek ki araba "korkulası şey değil, sevilesi şeydi"r (Ağaoğlu, 1999: 127-128). El öpme töreninden sonra adamın önünde açılan boşlukta kesilen hayvanın kanı arabaya ve Bayram'ın yüzüne sıçrar; "[K]an kendinden, kendi yüzüne fışkırmış gibi irkildi. Yüzü araba olmuştu Bayram'ın. Bayram, o araba olmuştu" (Ağaoğlu, 1999: 129).

Almanya'dan, altındaki Mercedes'le köye dönmekte olan Bayram'ın zihninde donan karede, Demokrat Parti'nin olağanüstü yeri ile birlikte iki şey daha dikkat çeker: Araba ve neresinden çıktığına o gün akıl erdiremediği, önemi sonraları artacak tahrik edici şarkı. Bu sahnede sonraları farklı zamanlarda Kezban, şarkı ve araba en önemli öge olarak yer alacaktır. Bayram, arabanın köye geldiği gün korkuyla kaçarken, üzerine düştüğü kişinin kendisi gibi bir yetim olan Kezban olduğunu yıllar sonra hatırlayacaktır. Kezban, önemi daha sonra artmak kaydıyla, diğer ikisiyle yan yana geldiğinde Bayram'ın üç kutsalını oluşturur: Şarkı, nihai hedef olan arabaya ulaşmak üzere karşılaşılan zorlukları aşmada; "millî marş", "arabanın bayrağı" (Ağaoğlu, 1999: 59) görevlerini görür. Kezban, nihai hedefe varıldıktan sonra olmazsa olmazı tem-

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

sil edişiyile de mutluluk halesinin son, gerektiğinde en önemli halkasına oturtulur.

Araba ile köye gelen adamın ve beraberindeki nesnenin Bayram'ı bu denli sarsmasının nedeni sadece köyde uyandırdığı olağanüstü saygı değil, yukarıda belirtildiği gibi, kulak misafiri olduğu ve kendinin "kurban" edileceği vaadini içeren konuşmadır. Bayram bu 'saygı'nın artalanını oluşturan gücün ayırımında olmamakla birlikte, o büyü anın etkisiyle çok yönlü bir çarpılmaya maruz kalmıştır. Bir "bayram" havasına bürünüveren bu anda Demokrat Parti'li; ulaşılmaz saygın konumu, dış görünüşü ile sadece dört beş yaşlarındaki öksüz bir çocuk için değil, bütün köy halkı için olağanüstülüğün, kurtuluşun sembolü olmuştur. Kahramanın taşralı adı sanki bu karnavalsı ana ithafen verilmiştir. Bu olgu, onun yaşamının her anının, tersinden bir anlam yüklenmesiyle, 'bayramlaşma'sını da imler: Arzuları, açlıkları, aşkı, sevgisizliği, sevgiye muhtaç oluşu, insanî değerlerin kenarında kalışı, hayatının her aşamasında önemsenmeyişi, hayattan aldığı darbeler, ihanetleri, ilişkilerindeki çarpıklıkların toplamı bu olguyu oluşturur ve onun her anını 'bayram'laştırır. İroni de bu çarpıklıklar üzerinde yükseltilir. Böylelikle resmedilen, çarpık bir toplumun çarpık değer yüklemeleriyle ufalan insan karikatürü olur. Bayram'ın hayatının hiçbir aşamasında gerçek bir sevince, 'bayram'a rastlanmayışı da bu olgunun bir parçası olur. Bütün hayatını adadığı arabaya sahip olma, kendisini o kadar seven Kezban'la evlenme, yıllarca içinde büyüttüğü köye dönüş düşü, tamamıyla altüst olur. Ufak hesapların peşinde bencilleşmiş Bayram'ın bütün çabaları onu yıllar önce köye gelmiş Demokrat Partili gibi bir "bey" yapmaya yetmemiştir. Sonraki yıllarda Bayram'ın her dinleyişinde aklına ya arabayı ya da Kezban'ı getiren ve ilk kez Demokrat Parti'linin "1947 ya da 1948" model Ford'undan dinlediği "Fikrimin İnce Gülü" şarkısı; bir arzunun çok yönlü açımlayıcısı ve romanın kurgusal bir ögesi olur. O gün adamın fötr şapkasının "tere ve toza bulanmış, yağını dışına vermiş" hali kimsenin dikkatini çekmez (Ağaoğlu, 1999: 78). O anı törensel bir havayla yeniden yaşayan Bayram, bir "bey" gibi karşılanacağı günün özlemine içinde büyütür. Ancak geriye dönüşlerde sahne aynı kalmasına karşın, köye ilk "tomofil taksi"yle giren "Demirkırat Parti"linin ye-

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rini, altındaki son model Mercedes'iyile Bayram alır. Yıllar sonra köye dönmekte olan Bayram, bu adamın kötü bir kopyası olarak köye girmeyi hayal ettiğinin bilincinde değildir. Muhayyilesinde donan karede o adam sarsılmaz bir şekilde durmaktadır. Kendisini trajik kılan şey, aradan geçen otuz yıla yakın zamanı unutarak, ikinci dereceden taklit oluşunun ayırımında olmayışındır. Roman-daki ironi ve trajedi asıl bu damardan beslenir.

### 5. Nefret ile Tapınma Arasında

Arabanın Türk romanındaki yansımalarına ilişkin en uç örnek, Sevim Burak'ın (1931–1983) yıllarca uğraştığı halde bir türlü tamamlayamadığı romanı *Ford Mach I*'dan üretilmiş olan "Palyaço Ruşen" başlıklı kısa novellasında verilir. Burada arabanın kendisi; kullanıcılarının gösteriş, statü belirleyicilik, zenginlik ifşasına odaklanmış yönüyle odağa alınır. Araba kullanıcıları ile arabaları arasındaki temas yakınlığından ötürü insan; benliğine hükmeden, onun en belirgin yönü haline gelmiş aracın adıyla anılır. İfşa nesnesi olan araç, belirgin bir kimlikle ortaya çıkamayan sahibinin benliğinin önüne geçmiş, onun kimlik ve kişiliğini silikleştirmiştir. Teknolojiye hükmetmek, yerini teknolojinin gölgesinde kalmaya terk etmiştir. Burak'ın kahraman-anlatıcısı arabaya doğrudan hükmedemese de, bu araç dolayısıyla itibar kazananları içeriden anlatmasından dolayı, onları ifşa eden bir 'ajan' konumuyla Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* romanındaki anlatıcıyla benzerlik arz eder. İki anlatıcı da yakınına *sincice* sokulduğu bu insanları deşifre etmenin hem sorumluluğu altına girerler, hem de yaptıklarından bir tür rahatsızlık duyarlar. Anlattıkları bir yandan içinden çıktıkları, diğer yandan da aidiyet hissetmek istemedikleri dünyadır. Anlatıcılar bu yönleriyle aslında araftadırlar, yanında yöresinde bir şekilde yer aldıkları ama içselleştirmedikleri yaşamlara eleştirel mesafeden bakarlar; anlattıklarına karşı nefret ve sevginin yer değiştirdiği ilginç bir bağla ilişki kurarlar.

Sevim Burak'ın "Palyaço Ruşen" novellasının öyküsünün kişileri, kendi adları ile değil de sahip oldukları arabaların markalarının adları ile anılır ve sokakta da aynı kimlikle görünürler. Ancak gösteri toplumunun bir parçası olarak var olabilen bu kişilerin iç dünyasının yerini, arabaların iç ve dış görünüşlerini ihtişamlı

---

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



kılan kusursuz aksesuarlar ve bunun bütünlüklü olarak sağladığı gücün ve üstünlük duygusunun temsilini üstlenen araçlar almıştır. Yazar; bu bakışı ortaya koymak için görünme, görme, gösterme, seyretme olgularına vurgu yapar, öyle ki, araçların işleyiş mekanizmalarını gösteren çizimlere dahi yer verirken aslında kendisi de bu mekanizma ile ilişkinin pek dışında değildir.

Yirmi bir yıldan beri Medrano sirki müşterilerinin sonu gelmez istekleri için rol yapan Palyaço Ruşen, otomobilleriyle güç ve itibar ifşası yapanların yer aldığı bir dünyanın kıyısına itilmiş, hayat mücadelesinde yenik düşmüşlerdendir. Bu dünyanın pahalı zevklerine oldukça kolay bir şekilde ulaşabilenlere karşı düşmanlık duygusu geliştirmesinin bir gerekçesi ekonomik düzey arasındaki uçurum iken, diğeri bunun bir sonucu olarak Ruşen'in dilinden "Ben /İki çocuğumu yedim / Onlar bunu anlamadı bile" (Burak, 1993: 77-78) sözleriyle özetlenen yenilgidir. Ruşen'in iki çocuğunu "yemesi", ömrünü harcadığı halde onlara bir gelecek hazırlayamamış olması anlamına gelir. Arabalarıyla İstanbul'un ısıltılı semtlerinde keyif sürenlerinkiyle, Ruşen'in karanlık sokaklarda geçen yaşamını bir arada düşünmek, öyküdeki ekonomik uçurumu gözler önüne serdiği gibi, dramatik aksiyonun dayandığı temelin ve yansız anlatım tutumunun gerisinde yatan niyeti de ortaya çıkarır.

Ruşen, Bağdat caddesinde Ford Mach I'le karşılaşma sahnesinde, olağan durumundan sıyrılarak başkalaşım geçirerek ışıkların arasında bir silüete dönüşür. Metin burada fantastik bir evreye geçer. Bu geçiş, Ruşen'in değişmesi olanaksız dünyasının neden olduğu katı koşullara isyan sesine dönüşür. Yolun ortasına geçerek önüne çıkan tüm arabaların yolunu keser ve asıl olarak kendisinden kaçan "düşman"a, yani Ford Mach I'e yönelir. Yirmi yılın biriktirdiği öfkesini, tek muhatabıymışçasına ona boşaltmak ister. Ruşen burada sıklıkla denge yitimi yaşayan bir sarhoş edasında gösterilir. Öykünün sonunda, araba infilak eder ama bu Ruşen'in yıkıcı bir eyleminin neticesi olarak ortaya konmaz. Öfkenin boşaltılma biçimi toplumsal bir huzursuzluğa kaynaklık edebilecek bir eylemle gerçekleştirilmez, öykünün fantastik evresi içinde gerçekleştirilir. Ait olduğu 'karanlık'lardan, Bağdat caddesinin

---

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

'ışık'larına yönelişi, bir yandan baştan yenik bir kişinin kendi dışındaki dünyaya isyanını hedeflerken, derin yapıda Burak'ın adaletsiz bir dünyaya yönelttiği isyan sesi anlamını yüklenir. Ruşen ve benzerlerinin bir türlü aşamadığı handikaplardan ilgisizmiş gibi görünenlerin sorumluluğu, küçümsenecek türden değildir.

Palyaço Ruşen'in Ford Mach I'le karşı karşıya gelişi bir tür oyun havasına bürünür. Ruşen'in Ford Mach I ile karşılaşma sahnesinde verilen yaşamı, ait olmadığı ama içine girdiği ışıltılı dünya içinde "saçmaya doğru yol alır" (Burak, 1993: 80). Tepede asılı duran "yusuvarlak tepsi gibi saçma", Ruşen'in ayın içine doğru yürüyormuş, yer değiştiriyormuş gibi ay karşısında "kral-soytarı" oyununu oynar edaya bürünmesi, Ford Mach I ile karşılaşmasından sonradır. Ford Mach I, Ruşen'in varlığı karşısında 'uykudaymış gibi' görünür (Burak, 1993: 80). Ancak Ruşen'in arabaya dokunacak denli yaklaşmasından sonra o, insanî özellikler gösterir. Ruşen'in arabaya tutku düzeyinde seyreden ilgisi arabanın onunla oyun oynama biçimine evrilirken, yazarın üst anlatıcı konumuyla bu arabaya ilişkin kent efsanesine dönüşmüş kimi söylentileri, iki çizgi ya da parantez içinde devreye girerek sıklıkla dillendirmeyle, oyun tahrik edici bir boyuta taşınır, adeta üç kişilik bir sessiz sinema sahnesi kurgulanır.

İşin bu aşamasında Ruşen, birçok kişi gibi, artık sahiplerinin adının önüne geçen arabaları birbirine karıştırmaya başlamıştır. Palyaço Ruşen'in 'dışarıda' kaldığı, Mach I sürücüsünün 'içeride' olduğu görme-görünmeme oyunu, öyküdeki gerilim artırıcı ve sonu hazırlayıcı bir işleve bürünür. Mach I ile Palyaço arasındaki oyunda, ilki, hep yönlendiren, dolayısıyla oynatandır. Burada Medrano sirkindeki işlevi açısından Palyaço'nun yaptığı iş tersine dönmüştür. Ruşen yine oynuyor, ancak oyunun kurallarını belirleyici olan değil, oynatılandır. Palyaço, bu oynatılma sürecinde çocuksu bir edadadır. Kimi zaman heyecanlanır, kimi zaman ise, "-Belki filmin içinden kim bilir?" belirlemesi bir flashback olarak tekrarlanmak suretiyle, Palyaço'nun yaşadığı gerçekliğin bir yanılısına olduğu vurgulanır. Bu oyun, onu gerçeklikten uzaklaştırırken, öykünün oyunsu boyutu daha da güçlenir. Bu kez, Palyaço'nun Mach I ile karşılaşma öncesindeki öfkesi, başka bir arabanın parçalara ayrılma sürecine kanalize olur; Chevrolet marka arabanın, her defasında bir parçasının ya da işlevinin işlemez hale

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

gelmesine ve nihayetinde infilak etmesine dönüşür. Palyaço'nun, arabayla karşılaşma sahnesinde görülen öfke, oyunsu bir havaya büründürülmüştür. Ruşen'in mesleğiyle uyarlı bir hal almış olan bu öfke, farklı bir biçime dönüştürülerek, yine başka bir öfkeye davetiye çıkarmıştır. Chevrolet marka aracın parçalara ayrılması, Palyaço'nun öfkesini söndüremeyecek, aksine daha da güçlendirecektir. Bundan önceki süreçte, Bağdat caddesinin Chevrolet'si, diğer lüks otomobiller, özellikle de Ford Mach I karşısında "müthiş bir aşağılık hissine kapılır, soytarılaşır, sürungenleşir ve sonunda dayanamaz, benzin deposunu patlatarak intihar eder" (Parla, 2003b: 160). Arabaların böyle kişileştirilmeleri, sosyal ve sınıfsal farklılıkları ve sınıfsal gerilimi yansıtmak amacına hizmet eder. Diğer yandan da insanların araba ile bu denli psikolojik etkileşim içine girmesi "belki de romanımızda arabanın getirildiği, getirilebileceği son noktadır" (Parla, 2003b:160).

Türk edebiyatında arabaya genel anlamda "görgüsüz sınıfların bir tür özenti aracı olarak" (Tekeli, 2000: 102) bakılır. Araba; "Palyaço Ruşen"de, toplumsal adaletsizliğin sembolü, statü nesneleri, 'akıl' ve 'motor'larıyla iyi işleyen makineler ve parçalanmış bilinç ve bedenler gibi anlamlara sahiptir<sup>10</sup> (Parla, 2003b:161-162).

## 6. Varoştan İktidara Ulaşma Arzusu

Latife Tekin'in (d. 1957) dördüncü romanı *Buzdan Kılıçlar* (1989), başkişi Halilhan Sunteriler'in, iktidar yolunu açabilecek en önemli araç olarak gördüğü kırmızı renkli Volvo'suyla, kent taşrasındaki insanlar üzerinde dehşet saçma sahnesiyle açılır. Halilhan'ın kendisini "Bihruzvâri bir şekilde" (Parla, 2003a: 545)

<sup>10</sup> Parla, Burak'ın bu eserindeki araba sevdalarının anlatıldığı kısımda gerçekliğin tümüyle devre dışı bırakıldığı sahnede düşsel bir coğrafyada sürrealist hayallerin egemen olduğunu, benlik sınırlarının belirsizleştiğini ve "belki de rizomatik bir anlatı diyebileceğimiz gerçeküstücülüğe uzanan bir yol" kat edildiğini söyler. "Rizomatik" terimini de Deleuze Guatari'den ödünç alarak kullanır ve bunun açılımını; "sözcüklerin dallanıp budaklanan çağrışımlarla anlamlandırılmayı sürekli fakat uyumsuz kılan şizoid anlatılar" biçiminde özetler (Parla, 2003b:162, 3 nolu dipnot).

aldatması anlamına da gelen bu sahnede o, 'yine' paralı bir zamanında sokakta gördüğü bir kadına çalım atma hevesi sırasında kendisini traji-komik bir duruma düşüren bir kaza geçirirken sahneye girer. Romanın prelüdünde, kendilerinden "pılık pırtık adamlar" diye söz edilen kent yoksullarının gözüne, kendilerine doğru "yıldız hızıyla" kaymakta olan "ışıklı bir cis(i)m" şeklinde görünen nesnenin, önce "[k]albinden kıvılcımlar saçan bir kadın" (Tekin, 2003: 7) olduğu bildirilir. Ardından da bunun Halilhan Sunteriler'in, otomobiliyle "alevli meyve denen öldürücü aşkın hayali" peşinde "jet gibi" uçarak gidişi olduğu ve arabanın dönemeci alamadan takla attığı aynı ironik tonla dile getirilir (Tekin, 2003: 8). Halilhan içtiği alkolün ya da cebindeki paranın etkisiyle Volvo'suyla kazalara koşarken ya da kaza geçirmişken sıklıkla sahnede görülecektir. Volvo'nun aldığı son darbe hem aracın, hem de sahibinin "hayatının kazası"dır (Tekin, 2003: 103). Son kazanın anlatımı, aynı zamanda Halilhan'ın hayatının girdiği son çıkmazı da betimler: "Otomobilinin, ölmüş bir köpekten beter çarpılmış yatışı karşısında korkuya kapılan Halilhan, havaya tutunarak kendisine sahip çıkmaya çalıştı. (...) Volvo! Volvo! Halilhan'ın kendisine göstermelik bir hayat kurmasını sağlayan dekor... Kırılarak onu dünya yüzünde savunmasız bırakmıştı. (...) Ön panel, göğüs sacı dâhil, olduğu gibi içeri göçmüş, Volvo'nun ağzı kuyulaşmıştı. Hafif fren darbeleriyle selama durduğu burunun yerinde rüzgârlar esiyordu. Dışa doğru şaşılasmış tekerler, moron balonlar gibi pörsüyüp kalmışlardı" (Tekin, 2003: 108). Halilhan'ın ruh halini de açıklayan bu manzara, onun sis lâmbalarını yakarak "şehrin üstüne" gidişlerinin, asfaltta "tüy kesilip vals" yapışlarının, "ağaçların üstünden atlaya atlaya" (Tekin, 2003: 108) ömür sürüşlerinin sonunu ilân eder. "Başkalarına ait bir hayattan ödünç alıp kendi yok oluşuna örtü" yaptığı araba, böylelikle geçmişin tatlı anıları içinde kalacaktır (Uğurlu, 2007: 489).

Volvo; Halilhan'ın, ait olduğu yoksul sınıftan uzaklaşarak, zengin sınıfla ilişki kurabileceğini düşündüğü en temel ve en öncelikli dayanak ve araçtır. O, kendisini bulunduğu konumun üstünde göstermeye yarayan bu aygıtı Ağaoğlu'nun Bayram'ı gibi Deli Dumrul bilinci (Parla, 2003b: 158) ile biniş nedenini, "gelecek için çizdiği hayali projeye ortak olma düşüncesi" biçiminde açıklar. Volvo'yla bütünleşebilmek için karısı Rübeysa'ya "otomobili-

---

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

nin renginde kırmızı bir elbise" (Tekin, 2003: 11) diktirmeyi düşünürken, arabaya, bir eş gözüyle baktığını da ortaya koyar. Nitekim Volvo'nun tasarımı hakkındaki düşüncesi, bu arabaya yoğun biçimde dişil bir kimlik biçtiğini, hatta onu kendisine bir eş kadar yakın gördüğünü ortaya koyar: "Sevilen bir kadının kaşları kartal gibi süzülen 59'un arka kanatlarına ilham olmuş bir sevgilinin balık gibi gözleri, arka stoplara, dolgun kıvrık kalçaları çamurluğa yansıtılmıştı. Duygusal yönden Volvo'nun yaratılışında kim bilir ne güçlü bir hayal saklıydı" (Tekin, 2003: 12). Halilhan, mutluluklarını, gelecek düş ve tasarımlarını, üzüntü ve sevinçlerini eşiyile değil de çok daha fazla hemhal olduğu arabasıyla paylaşır. Arabanın üretildiği ülke ile araba arasında kurduğu ilişkiyi dillendirirken de kendi iç dünyasını yansıtır. Volvo'nun üretildiği İsveç'in "melankolik ruhlı" (Tekin, 2003: 12) olduğunu, karoserinin "keskin yapısı"nın ve "tasarımındaki kırık çizgi biçimindeki metal çubuk"un, "ülkenin havasındaki gerilime işaret" ettiği tahminini, yürüttüğü 'araştırma' verileri üzerinden dillendirir. Arabanın soğuğa olabildiğince dayanıklı olduğunu tespit etmek, onu hem gururlandırır, hem de onda "Volvo'nun uçaklaşacağı, havada metalik kül haline geçeceği, savrulup boşlukta yok olacağı kâbusu"na neden olur. Halilhan, süse boğduğu aracına, bir "salon arabası" (Tekin, 2003: 12-3) görünümü kazandırdıktan sonra, "bir büyü törenine" katılırcasına sokulur. Tam da dokunaklı bir yalnızlık içinde arabayı "ürpererek" "okşa(r)", yüzünü "bir fısıltı gibi kaputuna" sürerken, Apaydın'ın kişinin maruz kaldığına benzer bir alaya konu olur: "vitesli tesbih" (Tekin, 2003: 13). Halilhan, aslında arabası ile ilişkisinin "korku, acı ve coşkuyla karışık" bir halde yürüdüğünün, ona "ölümüne tutulduğunun, hülyalı bir dalgınlıkla bocaladığının farkın"dadır (Tekin, 2003: 15). Yakın arkadaşı Gogi ile aralarına soğukluk girdikten sonra on bir akşam üst üste, evinin önünde otomobilinden inmeyi unuttur. Arabanın kürkümsü peluşuna yapışmış halde direksiyonun başında öylece 'Bu gece ayrılırsak bir daha buluşamayız sevgilim' şarkısını dinleyerek (Tekin, 2003: 15) yalnız başına kalmak, araba ile ilgili yeni bir safsata üretmesine neden olur: "Volvo ruhumun kumandasını ele geçirdi", "Direksiyon hâkimiyetimden çıkıyor, istediği yöne hareket ediyor", der (Tekin, 2003: 15). Nitekim Halilhan'ın cebinde paranın olduğu on gece bo-

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

yunca, eve giderken, Volvo, 'iradesini ortaya koyarak' anayoldan sapar, bir pavyonun kapısına dayanır. Bu tür olağandışı durumlar, Halilhan'ın cebinde benzin almaya ve bir kadına yemek ısmarlamaya yetecek kadar parası olduğu zamanlarda hep yaşanır.

Halilhan'ın kadın karşısındaki iradesizliği, Volvo'nun 'sarışın takıntısı' biçiminde verilir. Gogi'nin tespit ettiğine göre; Volvo'da "denize açılan yollara yönelme arzusu", sarışın kadınlara yönelmek, "yolda gördüğü her sarı saçlı kadına burnunu havaya kaldırıp indirmek suretiyle selâm" vermek, "yerdeki sarı yapraklara bile saygı" göstermek (Tekin, 2003: 16-7) gibi insansı özellikler gözlenir. Halilhan'ın, işi iyice abartarak, "arabayı elime alıp ağaçların üstünden atlaya atlaya uçtuğuma Gogi şahit olmuştur. (...) Denizde bile Volvo'yu suya gömülmeden önce beş kilometre götürebilirim. Zannediyorum bunu havada bile denemeye girişecek biriyim" (Tekin, 2003: 47) diyecek kadar coşmaları, onun paralı ve sarhoş zamanlarının eseridir.

Halilhan'ın davetini karşılıksız bırakmayan ilk kadınla diyalog başlayınca, Volvo "dev çınarların gölgelediği ıssız yollara" sapar (Tekin, 2003: 17). Halilhan tam da kendini kaybedip, "rüzgâr, hız ve aşkla coşup bir tören yapma ihtiyacı" (Tekin, 2003: 18) duyarken, arabası da "Kumandan Volvo" (Tekin, 2003: 19) oluverir. Araba sorunsuz çalıştığı zamanlarda, Halilhan duygularının etkisiyle hareket eder ve bu durum kazalara davetiye çıkarır. Sıklıkla kaza geçiren araba zaten "ölümcül bir geçmiş"e (Tekin, 2003: 12) sahip olduğu için ucuza alınmıştır. Halilhan'ın "üst kademede masraf yaparak ruhunu şeytandan satın" aldığını söylemesi, hurdaya dönen arabanın "paramparça" olmuş "ciğerleri"nin (Tekin, 2003: 119) artık sağlıklı bir şekilde çalışamayacağını açıkladığı gibi, onun gelecek projelerinin ve mahalledeki fiyakasının iflasını haber verir. Volvo artık kadınların yanında "kaba ve çarpıntılı" biçimde geçer. Halilhan, ümitsizlik içinde otomobilinin "kazadan önceki hayatını hatırlamayışını, ruhunu ve hafızasını yitirişini derin bir acıyla kabullenmek zorunda" (Tekin, 2003:121) kalır. Daha önce kardeşlerine "arabayla bütünleşmeyi" (Tekin, 2003: 47) başaramadığını söylemiştir. Halilhan'ın "araba mezarlığı"ndan (Tekin, 2003: 110) getireceği parçalar, Volvo'nun eski haline dönecek olmasını değil, içinden çıktığı ve geri döneceği adresi belirtir. "Benzini olmadığı için tamamiyle iktidarsızdı" (Tekin, 2003: 47) yargısı, ara-

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

banın yakıtsız ve Halilhan'ın parasız oluşunu, dolayısıyla artık kadınlarla birlikte olamayacağını vurgular. Aile efradı, ekmek paralarını yiyen bu aygıt düşmanlık hissiyle bakar (Tekin, 2003: 74). Halilhan'ın karısının yüzünde "solucanlar" görmeye başlaması, bu "uğursuz" şehrin "hayırsız akrabalarla dolu bir bataklık" (Tekin, 2003:105) olduğunu düşünmesi tam da bu düşüşün dibe vurduğu zamanına denk gelir (Uğurlu, 2007: 490-491).

Halilhan'ın arabasından yoksun kaldığı mevsimin kışa denk gelmesi tesadüfî değildir. Romanın bağlamında kış; bir yandan Volvo'nun üretildiği ülkenin doğasını yansıtır, diğer yandan da yoksulların arzularının hep kış mevsimine ayarlı olmasına vurgu içerir. Öte yandan Halilhan'ın gösteriş unsuru olan arabası da onun maddi durumuyla örtüşmemektedir. Çevrede uyandırdığı haset bir yana, içeriden bakıldığında, zaten karşısında başlı başına bir sorun gibi durmaktadır. Otomobil Halilhan'a rahat sağlamaz, ona sadece ulaşamayacağı bir hayatın kısa süreli bir taklidini yaşama imkânı verir. Romanın araba teması dolayısıyla temel vurgularından biri de budur; yoksulların gerçek bir yaşam konforuna ulaşması sadece bir hayaldir (Uğurlu, 2007: 491). Halilhan'ın araba aracılığıyla itibar kazanma, toplumsal aidiyet açısından yükselme düşlerinin sona erışı, Ağaoğlu'nun Bayram'ı ile benzer bir sonla gerçekleşir; ikisi de arabayı elde etmek için birçok değerini ve yakınıni hiçe saymış, nihayetinde araba ile birlikte düşlediği mutluluğu yakalayamamıştır. İkisi de ailelerine ve topluma yabancılaşırken traji- komik bir bakışa maruz kalırlar. Tekin'in eserinde, Türk romanında ele alınmış bu temanın görünüşleri yeniden ele almış gibidir. Tüketim nesnesi simgesi olan araba canavarlaşır ve canavarlaşırken diğer yandan da otonomi kazanır ve tuhaf bir şekilde sürücüsünü makineleştirir (Parla, 2003b:158).

Arabalar, Orhan Pamuk'un (1952) romanlarında önemli işlevler üstlenirlerse de, farklı temaların açılımına aracılık edileceğiyle öne çıkan birer imge olarak kalır, eserin bütününe hükmeden ve kişilik kazandırılmış birer nesne olarak öne çıkarılmazlar. *Sessiz Ev*'de (1983) öğretim üyesi Faruk'un memur bütçesiyle uyarlı beyaz arabasının karşısında, sahil yazlıklarındaki ailelerin çocukla-

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

rınca yarıştırlan lüks marka arabalar arasındaki çelişki dile getirilir. Pamuk'un bu gençleri, 12 Eylül ortamının politik karmaşasının uzağında, keyiflerine göre hayat sürerlerken, kimi zaman çevreyi rahatsız ederlerken ele alınır. Pamuk, bu kişilerini sınıfsal farklılıkları açısından eleştirel bir bakışa oturtmaz, aksine onlara sempatiyle yaklaşır. *Beyaz Kale*'de (1985) Hoca ve Venedikli kapkara bir ölüm arabası yaparlar. *Yeni Hayat*'ta (1994) yer alan otobüsler, kanıksanmış kazaların yanı sıra, sonu bir türlü gelmeyen yolculuk arayışlarının anlatımına aracılık ederler. *Kara Kitap*'ta (1990), gangsterin Caddilac'ı ne denli tekinsiz bir imgeyse, aynı zamanda bir kez daha karşılaşılabileceğimiz bir başka araba ve sahibi o denli traji-komiktir (Parla, 2003b: 147)

Nazlı Eray'ın (d. 1945) mekânı Ankara'da geçen öykülerinin fantastik atmosferinde, araba, içerinin boğuculuğundan kurtaran ve gece ile hemhal eden ve sağladığı devinim serbestisi sayesinde ferahlık veren bir aygıt olarak görünür. Kimi öykülerinde ise değişik renk ve görünümleriyle üst sınıflı olmanın ayrıcalığını yansıtan bir araç olarak, ama her defasında silik bir alt tema olarak görünür.

### Sonuç

Arabanın Türk edebiyatındaki yansımalarına roman ve öykü türleri üzerinden eğilen bu yazı, arabanın tüm yansımalarını ele almış olma iddiasında olmadığı gibi, böyle bir teşebbüsü gerekli de görmemiştir. Konu, farklı bakış açılarından ve burada değinilmeyen örnekler üzerinden daha da çeşitlendirilebilir ve zenginleştirilebilir.

Jale Parla, araba sevdasının Türk romanının ortaya çıkışından bugüne dek sürmesinin, bu aracın yüzyıl sonra bile güçlü bir eğretileme olarak kullanılmasının; Türk kültürünün, modernleşmeden bu yana birtakım sömürge kültürü özellikleri sergilediğini düşündürmesi gerektiğini öne sürer. Parla'ya göre, Batı'nın zenginliği ve teknolojisi karşısında bir türlü giderilemeyen bir eziklik duygusu; Batı hayranlığı ve züppelik, Batı hayranlığı çıkarıcılık ve güç, Batı hayranlığı serüvencilik ve üçkâğıtçılık, sınıf atlama hevesi ve parçalanmışlık şeklinde su yüzüne çıkar ve bunların hepsinin gerisinde bir eziklik, aşağılık hissi yatmaktadır (Parla, 2003b:

### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*



164). Cemal Süreya'nın epigraf olarak kullanılan mısralarını, bir de batı sermayesi karşısında otomobil üzerinden geliştirilen anti-emperyalist düşüncenin bir yorumu olarak okumak, Parla'nın düşüncelerini tamamlar.

Araba Türk edebiyatında, bir şekilde başlangıçta tutkulara karşılık veren geçici bir mutluluk halesinin yakalanmasına zemin hazırlar gibi olsa da nihai olarak daima mutsuzluk getiren bir aygıt olarak yansır. Bu türden bir sonuçla karşılaşılmayan durumlarda ise araba ya da sahibi olumsuz bir bakışa oturtulur. Türk edebiyatında arabaya, yabancı, soğuk bir nesne olarak bakılmıştır. Araba, aynı zamanda erotik bir arzu nesnesi, sosyal statü belirleyicisi bir aygıt, sahip olanlarının ise dışta tutulduğu olumsuz bir araç olarak görülmüştür. İnsanların araba ile ilişkisi; alay, haset ve arzulama biçimlerinde yansıtılsa da istisnaların dışında, genel anlamıyla olumsuz bir imgeye oturtulur.

Eserlerdeki arabaların hemen hepsi, hem dikkat çekici hem de ilgi uyandırıcı renkleriyle vardır; altın sarısı, sarı, siyah, kırmızı v.s. Bu renkler, bir yandan araba sahipleri ile görenler arasında; modelin mükemmelliğinin de sağladığı üstünlük duygusundan dolayı, bir yandan yabancılaştırıcı iken, diğer yandan da sahiplenme arzusunu tahrik edicidir. Araba, Türk edebiyatına ne kendisiyle olunan ne de kendisi olmaksızın olunan, gerilimli bir alandaki görünümüleriyle yansır.

#### KAYNAKÇA

- AĞAOĞLU, Adalet (1999), *"Fikrimin İnce Güllü"*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ANDAÇ, Feridun (2000), *Adalet Ağaoğlu Kitabı* (Nehir Söyleşi), İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ANONİM (2000), Tartışma: "Türkün Otomobille İmtihanı", (Katılanlar: H.Aktunç, H. Meçsi, A.Ergin, Y. Erten), *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 159-176.

#### **Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- ANONİM, (2008a), "Citroën DS", [http://en.wikipedia.org/wiki/Citro%C3%ABn\\_DS](http://en.wikipedia.org/wiki/Citro%C3%ABn_DS). (20.07.2008).
- BALLARD, J.G. (2004), "Giriş", *Çarpışma*, Çev.: Nurgül Demirdöven. İstanbul: Ayrıntı Yayınları: 7-9.
- BARTHES, Roland (1990). "Yeni Citroen". *Çağdaş Söylenler*. Çev.: Tahsin Yücel. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları: 120-121.
- BURAK, Sevim (1993), "Palyaço Ruşen", *Palyaço Ruşen*, İstanbul: Nisan Yayınları. 61-92.
- CELAL, Peride (1996), "Jaguar", *Jaguar*, 2. baskı, İstanbul: 7-100.
- ENGİNÜN, İnci (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. Ankara: Dergâh Yayınları.
- ERGÜVEN, Mehmet (2000), "Çağdaş Kentauros" *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 133-138.
- EROL, Kemal (2005), "Talip Apaydın'ın Roman ve Öyküleri Üzerine Bir Araştırma", *Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Van.
- ERVİN, Ellen W. (1987), "Narrative Technique in the Fiction of Adalet Ağaoğlu", *Edebiyât*, New Series, (I) 1: 128-146.
- FİNN, Robert P. (1984), *Türk Romanı (İlk Dönem 1872-1900)*, (Çev.: Tomris Uyar), Ankara: Bilgi Yayınevi.
- FREUND, Peter – Martin, George (1996), *Otomobilin Ekolojisi* (Çev.: Gürol Koca) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2001), "Ben de İsterem", *Kötü Çocuk Türk*, İstanbul: Metis Yayınları.
- KAPLAN, Mehmet (1986), "Medeniyetin Yedek Parçası", *Hikâye Tahlilleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları: 220-229.
- KAPLAN, Ramazan (1997), *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- MARDİN, Şerif (1994), "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türk Modernleşmesi*, İstanbul: İletişim Yayınları: 21-79.
- MC MURDO, George "Kenti Sürmek" *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 183-201.

---

**Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

- MORAN, Berna (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- NACİ, Fethi (1990), *100 Soruda Türkiye’de Roman ve Toplumsal Değişme*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- PARLA, Jale (1993) *Babalar ve Oğullar Tanzimat Romanın Epistemolojik Temelleri*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- PARLA, Jale (2003a). “Car Narratives: A Subgenre in Turkish Novel Writing”. *The South Atlantic Quarterly*. 102 (2/3): 535–550.
- PARLA, Jale (2003b), “Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası”, *Toplum ve Bilim*, 96, Bahar: 146–165.
- PARLATIR, İsmail -Çetin, Nurullah- Sazyek, Hakan (Haz.:) (1997), *Recaizade Mahmud Ekrem Bütün Eserleri III*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- PERVANCHON, Maryse (2000) “Beden İçi Başka Bir Yer ve Başka Bir Zaman”, *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 141–150.
- RABAN, Jonathan (2000), “Otomobil: Benliğin Yansıması” (Çev.: Ülkü Tamer), *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 139–140.
- RUPPERT, Wolfgang (1996), “Otomobil: ‘Uzam Üzerinde Ege-menlik’ ”, *Bisiklet, Otomobil, Televizyon: Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi*, (Haz.: Wolfgang Ruppert, Çev.: Mustafa Tüzel), İstanbul: Kabalcı Yayınevi: 131–175.
- SEYFETTİN, Ömer (1998), “Nezle”, *Yüksek Ökçeler Bütün Eserleri* 5, Ankara: Bilgi Yayınevi:11–19.
- SÜREYA, Cemal (1998), *Sevda Sözleri Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- TANPINAR, Ahmet Hamdi (1988), *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- TEKELİ, İlhan (2000). “Araba Sevdası” (Röp.: Ahmet Kuyaş), *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz: 96–106.

---

**Turkish Studies**

*International Periodical For the Languages, Literature  
and History of Turkish or Turkic  
Volume 4 / 1-II Winter 2009*

TEKİN, Latife (2003). *Buzdan Kılıçlar*. İstanbul: Everest Yayınları.

UĞURLU, Seyit Battal, (2007). "Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar* Romanında Dil, İktidar ve Yoksulluk İlişkisi". VI. Uluslararası Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu. 1-2 Haziran 2006. (Haz.: Kubilay Aktulum vd.). Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Basımevi: 484-493.

ÜNSAL, Artun (2000), "Argo da Araba Kullanır", *Cogito: Otomobil Özel Sayısı*, 24, Güz:177-180.