**Yüksek Lisans Tezi**

# ORHAN PAMUK'UN *KAR*'INDA EPİGRAFİK İLİŞKİLER

**NATHANİEL BRANN RİLEY**

**TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ**
**Bilkent Üniversitesi, Ankara**
**Haziran 2007**

Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

# ORHAN PAMUK'UN *KAR*'INDA EPİGRAFİK İLİŞKİLER

NATHANİEL BRANN RİLEY

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi Kazanma
Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
Bilkent Üniversitesi, Ankara

Haziran 2007

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Nathaniel Brann Riley, 2007

bana da bir bavul bırakıp
bu çalışmam sırasında vefat eden
babamın anısına

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Prof. Dr. Öcal Oğuz
Tez Jürisi Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

……
Dr. Rüçhan Kayalar
Tez Jürisi Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

……
Prof. Dr. Erdal Erel
Enstitü Müdürü

# ÖZET

## ORHAN PAMUK'UN *KAR*'INDA EPİGRAFİK İLİŞKİLER

Riley, Nathaniel Brann

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Dr. Süha Oğuzertem

Haziran 2007

Orhan Pamuk'un siyasal romanı *Kar*'ın çok boyutlu kışkırtıcılığı, her türlü önyargıyı sorgulamak üzere tasarlanmış bilinçli bir edebî tezat stratejisidir. Romanın karakterlerinin kimlik çelişkileri, beylik etiketlerin isabetsizliğine dikkat çekerek okuru kendine özgülüğe ve bireyselliğe davet eder. Beyazla siyah, cennetle cehennem gibi karşıtlıkların kitapta belirsiz gri ve pastel renk tonlarıyla betimleri ve kar tanesi şemasının çok boyutlu simetrisi, hakikatin basite indirgenemeyeceğine işaret eder.

Bu bağlamda, Robert Browning'in "Bishop Blougram's Apology" (Papaz Blougram'ın Maruzatı) başlıklı şiiri, Stendhal'in *La Chartreuse de Parme* (Parma Manastırı) başlıklı romanı, Dostoyevski'nin *Cinler*'i ve Joseph Conrad'ın *Under Western Eyes*'ından (Batılı Gözler Altında / Batı Gözüyle) alıntılanmış epigraflar *Kar* için önem taşımaktadır. *Kar*'la epigrafik kaynakları arasındaki kısmen somut, kısmen soyut benzerliklerden yola çıkıldığında, anlamlı görünen bazı yapısal tezatlar da göze çarpar. Bu tezat stratejisi, sonuçta, sanıldığı gibi önyargılı değil, çoğulcu ve anti-Oryantalist olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, *Kar*'ın epigrafları, siyasal roman türünün büyük ustalarına yapılan bir "şapka çıkarma" jestinden çok metinlerarası cevap, nazire veya parodi sayılabilir.



Anahtar Sözcükler: Metinlerarasılık, Tezat, Oksimoron, Önyargı, Mimarlık

ABSTRACT

EPIGRAPHICAL RELATIONSHIPS IN ORHAN PAMUK'S *SNOW*

Riley, Nathaniel Brann

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Dr. Süha Oğuzertem

June 2007

Orhan Pamuk's political novel *Snow*'s multifaceted provocativeness is a conscious strategy of literary contrast designed to question all manner of prejudice. By attracting attention to the inaccuracy of stereotypical labels, the identity-related contradictions in the novel's characters invite the reader to originality and individualism. The book's illustration of opposites like white-black and heaven-hell using blurry shades of gray and pastels, as well as the snowflake diagram's multidimensional symmetry, indicate the fundamental irreducibility of reality's complexity.

Within this context, the epigraphs quoted from Robert Browning's "Bishop Blougram's Apology", Stendhal's *La Chartreuse de Parme* (The Charterhouse of Parma), Dostoyevsky's *The Possessed* (or *The Demons* or *The Devils*), and Joseph Conrad's *Under Western Eyes* all bear significance for *Snow*. When the partly concrete, partly abstract similarities between *Snow* and its epigraphical sources are taken as the point of departure, several apparently significant structural contrasts stand out. Ultimately, this strategy of contrast can be evaluated as pluralist and anti-Orientalist, as opposed to prejudiced and racist as widely supposed. Thus, more than mere deferential "tips of the hat" to the masters of the political novel genre, *Snow*'s epigraphs may be considered intertextual replies, parallels or parodies.

Keywords: Intertextuality, Contrast, Oxymoron, Prejudice, Architecture

## TEŞEKKÜR

Öncelikle tezin tüm aşamalarında çalışmalarımı yakından izleyerek eleştiri ve önerileriyle katkıda bulunan danışmanım Süha Oğuzertem'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Tezimi okuyarak değerli önerilerde bulunan Yalçın Armağan ve İrfan Karakoç'a da teşekkürü borç bilirim. Beni bu alanda yetiştiren Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü öğretim üyeleri ve idari görevlilerine, jürimde yer alanlara, bana hep moral veren sınıf arkadaşlarıma, aileme, bu ülkede bana kucak açan herkese teşekkür ederim. Ayrıca, yardımları dolaylı olarak dokunan bazı kişileri minnetle anmak isterim: S. E. Aksoy, A. Aygün, E. Bağış, M. Cankara, S. Evans, R. Gedelec, S. Irzık, Z. A. Kabukçu, D. S. Sayers, B. Sungur, G. Szkutko, E. Yılmaz, F. Yılmaz, Z. Yılmaz.

## İÇİNDEKİLER


Özet . . . . . iii

Abstract . . . . . iv

Teşekkür . . . . . v

**Giriş** . . . . . 1

1. *Kar*'daki Çok Boyutlu Kışkırtıcılık . . . . 2

2. Kalıpları Kırarak Önyargıları Sorgulamak . . . . 3

3. Metinlerarası Tezatlar . . . . . 5

4. Oryantalizm Tartışması . . . . . 10

5. Epigrafların Kurgusal Yankıları . . . . . 12

6. *Kar*'a Genel Bir Bakış . . . . . 14

**Birinci Bölüm: Anlatıcının Kimlik Kurgusu** . . . . 16

1. Kahramanın Kimliği . . . . . 16

2. Anlatıcının Kimliği . . . . . 18

3. Anlatıcının İşlevleri . . . . . 23

4. *Under Western Eyes*'a Bakış . . . . . 25

5. İki Roman Arasındaki Benzerlikler . . . . 27

6. İki Roman Arasındaki Karşıtlıklar . . . . . 29

**İkinci Bölüm: Bireysellik İzleği** . . . . . 33

1. Güçlü Kadınlar, Zayıf Erkekler . . . . . 35

2. Karakter Tezatları . . . . . 41

**Üçüncü Bölüm: Araf Motifi** . . . . . 45

1. Cehennemin Ötesi . . . . . 47

2. *Cinler*'e Bakış . . . . . 52

**Dördüncü Bölüm: Psikolog-Din Adamları** . . . . . 57

1. Terapist-Derviş Olarak Ka . . . . . 59

2. Kayıp Anne Şefkati . . . . . 65

3. Mutluluk Arayışı . . . . . 68

4. *Cinler*'in Stavrogin'ine Dayalı Tezatlar . . . . 74

5. İntihar İzleği . . . . . 81

6. Blougram'a Bakış . . . . . 85

**Beşinci Bölüm: Önyargılarla Mücadele** . . . . . 88

1. Rahatsız Edilenler . . . . . 88

2. Etnik Kimliklerin Yapısökümü . . . . . 91

3. Stendhalvari Karikatürleştirme . . . . . 94

4. Batı Gözüyle Doğu Karikatürleri . . . . . 96

5. Kenardakinin Aşağılık, Merkezdekinin Üstünlük Kompleksleri . 97

6. Turgenyev Tezadı . . . . . 99

7. Millî Ruh Açısından Kurgulanan Tezatlar . . . . 100

**Sonuç** . . . . . 104

Seçilmiş Bibliyografya . . . . . 110

Özgeçmiş . . . . . 112

# GİRİŞ

1952'de doğan ve Nişantaşlı kimliğiyle tanınan Orhan Pamuk, ressamlık, mimarlık ve gazetecilik gibi mesleklere hazırlandıktan sonra, ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın yayımlandığı 1982 yılından bu yana romancılığıyla öne çıkmıştır. Nitekim, Nobel Ödülü'nü kazanan ilk Türk yazar olmuştur. Son yıllarda Türk ve dünya kamuoyunda tartışılan bir isim hâline gelen Pamuk'un diğer kitapları gibi, 2002'de çıkan ve İngilizceye 2004'te çevrilen yedinci romanı *Kar* da çeşitli açılardan tartışılmıştır.

Yazarın Nobel ve başka konuşmalarını içeren *Babamın Bavulu*'nun tanıtım sayfasına göre "Kars şehrinde, siyasal İslâmcılar, askerler, laikler, Kürt ve Türk milliyetçileri arasındaki şiddeti ve gerilimi hikâye eden" *Kar*, Pamuk'un "ilk ve son" siyasal romanıdır. Ka adlı kahramanın, siyasal bir sürgün olarak oturduğu Almanya'dan, annesinin vefatı üzerine İstanbul'a gelince içine sürüklendiği bir Kars macerası anlatılır. Kitabın bu nedenle ana mekânı olan Kars şehrinin mimarisi ayrıntılı bir şekilde tasvir edilirken, siyasal yapısının bir ölçüde çarpıtılarak Türkiye'nin başka şehirlerinden de izler taşıdığı görülür.

*Kar*'ın başlıca karakterlerine gelince, bu kişilerin hemen her birinin beklenmedik bir tarafı bulunmaktadır. Örneğin, terörist kimliğiyle sahneye çıkan Lacivert aynı zamanda çapkın bir elektronik mühendisidir. Ka'nın âşık olduğu eski üniversite arkadaşı İpek'in otelci babası eski komünist olduğu hâlde, başı açık

İpek'in başı kapalı kardeşi Kadife, İpek'in de sevdiği Lacivert'le birliktedir. Atatürk'ü canlandıran tiyatrocu Sunay Zaim'in bir darbeci olduğu anlaşılmaktadır. Refah Partisi'nin belediye başkan adayı Muhtar hem bir eski ateist hem de İpek'in eski kocasıdır. Necip ile Fazıl, kendilerinin ateist olabileceği endişesiyle yaşayan, bilimkurgu yazan iki imam hatip öğrencisinin takma adlarıdır. Bu örnekler *Kar*'ın tek bir açıdan özetlenemeyeceğini göstermektedir. Pamuk, *Kar*'ı zaten tam da bu özelliği hedefleyerek kurgulamış görünmektedir. Örneğin, Ka'nın kendi hayatını daha iyi anlayabilmek için çizdiği şema bir kar tanesi şeklindedir. Buna göre, romanın temelinin çok boyutlu bir simetriye dayandığı söylenebilir. Bu simetrilere çok katmanlı tezatlar da eklenebilir. Ancak bu simetri ve tezatlar, çoğu okura bir uyum duygusu yaşatmaktansa, kışkırtıcılığı bir sanat seviyesine çıkartmaktadır.

### 1. *Kar*'daki Çok Boyutlu Kışkırtıcılık

*Kar*, herkesi rahatsız etme sanatının olağanüstü bir örneğidir. İnternet'te "Kışkırtıcılık ölçüsünde cüretli" olduğunu yazan *Milliyet Sanat* dergisinin editörlerine göre, "kitap, okurların büyük çoğunluğunda olumsuz tepkiler uyandıracak çok sayıda olay, fikir kalıbı, suçlayıcı söz içeriyor" (8 Mart 2002).

Bunca okuru rahatsız etmek üzere başvurulan strateji de çok boyutludur. *Milliyet Sanat*'ın İnternet'te yer alan aynı sayısında yazan Necmiye Alpay'ın belirttiği gibi, *Kar*'daki "kışkırtıcılık […] genellikle siyasal aidiyet düzeyinde; farklı okurlarda farklı tepkiler yaratabilecek türden. Her okur kısmen de olsa bir siyasal akıma dahil ya da yakın olduğundan, herkes romandaki kışkırtma öğelerinden bir bölümüne tepki duyuyordur". Başka bir deyişle, her okur kitlesi farklı bir eksen üzerinden kışkırtılır ve her okurun olumsuz tepkisi kimliği kadar özgündür.

"Sarmal"a benzettiği bu kışkırtma tekniğini Alpay şöyle anlatır:

> Yeterince uzaktan bakılabildiğinde, romandaki kışkırtma öğelerini yazarın kendisine yüklemekten vazgeçip bir yüzleşmeler dizisi olarak okumak olanaklı. Bu olanağı sağlayan, okurken zihnimizde oluşan tepkilerden pek çoğunu bir süre sonra bizzat romanda, bu kez başka bir açıdan bakılıp adı konmuş olarak görmemiz. Roman süreci içinde öğelerin böyle dönüp dolaşması nedeniyle "sarmal" adı verilebilecek bir tür yöntem bu.
>
> [….]
>
> Kişilerin birbiriyle, kendi kendisiyle, tarihiyle, yeriyle yüzleşmesi için bir mekanizma kurulmuş. Yazar, okuru tedirgin edip tepkisini çekecek sözleri ettikten sonra, örneğin, doğruca "huzursuz edecek" diye yazarak (s. 35 sonu) okurla roman kişisinin ya da anlatıcının kısmen de olsa ortaklaştığı bir söyleme geçiyor. Başka bir deyişle, sarmal, gizli "evet, ama"larla birbirine bağlanan dizilerden oluşuyor.

Alpay'ın bu tespitinden, *Kar*'da anlatıcının, her okur grubunu teker teker rahatsız ettikten sonra yumuşatma döngüsünün bilinçli bir roman tekniği olduğu anlaşılmaktadır. Bu olgu da Pamuk'un bu eserinde herkesi rahatsız etme sanatını özenle işlediğine işaret etmektedir. Ancak, güdülen amaç "yüzleşmek"le sınırlı görünmemektedir.

### 2. Kalıpları Kırarak Önyargıları Sorgulamak

Herkesi rahatsız etme sanatı, yüzleşmekten ziyade, önyargıları sorgulamaya yarar. Nitekim, Ahmet Hakan Coşkun'un Pamuk'la yaptığı uzun söyleşide, *Kar*'da

uygulanan en önemli tekniklerden biri olan “kalıp kırma”yı Pamuk’un kendisi şu şekillerde dile getirmiştir:

> [T]opluma hakim kalıpların, ideolojilerin “necisin, İslâmcı mısın” gibi hemen bir kalıp, damga vurup insanları kutulara koyma çabasının bizleri de böyle koşulladığı için, içimizdeki bu ikinci kişilikleri, kararsızlıkları tam tersi yönde hareket eden, düşünsel, ruhsal kıpırdanmaları görmezlikten geldiğimizi düşünüyorum. (65)

> Herkes romanımda kendi inandığının tam tersi bir şey yapıyor. (65)

> Yani dindar biri acaba ben ateist olur muyum gibi bir korkuya kapıldığı gibi, bir solcu, bir Batıcı da acaba manevi bir Allah arayışına mı girdim aman aman, korkularına kapılıyor. (65-66)

Böylelikle, kitaptaki kar tanesi şemasının ima ettiği gibi, her karakterin, ilişkinin, mekânın, olayın bir çeşit “gizli simetri”si bulunmakta ve bu paradokslar sayesinde çatışmalar bütün boyutlarıyla yansıtılmaktadır.

Bu söyleşiden anlaşılan, *Kar*’da Pamuk’un “terörist”lerin bile her şeyden önce insan olup tek boyutlu olmadığını göstermek istediğidir. Nitekim, “kendi[ni] Ka’ya daha yakın hissed[en]” (67) Pamuk kendi önyargılarını aşıp Lacivert’i “olduğu gibi” yansıtmaya özen göstermiştir. Çünkü ona göre, “romancılığın da hoş yanı sizin benimsemediğiniz, hiç yakını olmadığınız düşüncelere sahip insanları da bütün zenginliği ile hakiki kılmaktır” (67). *Kar*’da bu ilkeyi o kadar iyi uygulamıştır ki, Lacivert’i şahsen “kötü bir katil” (66) olarak gören Pamuk, “[f]akat kitabımı okuyan kadın okurlarımın, Lacivert’i benim umduğumdan çok daha fazla sevdiklerini gördüm” demiştir (67).

Kısacası, bu kitabın hemen hemen herkesi rahatsız etmesiyle birçok kalıbı kırması arasında bir ilişki bulunmaktadır. Kalıplar, alışılagelmiş ve sorgulanmadan benimsenmiş önyargılar ve dünya görüşleri barındırır. Pamuk'un kurgusal tezatları bu kalıpları kırınca okurların benimsedikleri kimlikler ve çevrelerinin tanımları da sarsılır.

Sarsmanın ölçüsü ise sarmal aracılığıyla ayarlanır: okuru ne büsbütün yabancılaştıracak kadar fazla, ne de özdeşleştirecek kadar eksik. "Okur olarak, bütünüyle özdeşleşme eğilimi duyabileceğimiz bir roman kişisiyle karşılaşmıyoruz" diyen Alpay bu mekanizmanın özellikle karakter düzeyinde işlediğini belirtir:

> Romandaki görüntünün ve olay örgüsünün tüm netliğine karşılık, kişiler mutlak siyahlıkta çizgilerle değil de, genellikle Ka'nın paltosu gibi, gri çizildikleri gibi, koyu çizilenlerin bile, bir süre sonra yakından bakılması gerektiğinde, farklı tonları çıkıyor ortaya. Ruh halleri çoğu kez ikili, bazen üçlü. Bireyler ruhsal bileşimleriyle veriliyor.

*Kar*'da karakterlerin betimlemeler ve olay örgüsü kadar net çizilmeyip "gri" ve değişken bırakıldığı doğrudur. Bununla birlikte, Pamuk'un kalıp kırıcı tezat sanatı karakterlerle sınırlı olmayıp olay örgüsü düzeyinde de gerçekleştirilmektedir.

### 3. Metinlerarası Tezatlar

Olay örgüsü düzeyinde yapılan tezatlar, karakter düzeyindekilerden farklı olarak olayların netliğini ortadan kaldırmaz. Başka eserlere gönderme yapıldığı ve *Kar*'ın kurgusu bu eserleri önemli ölçüde izlediğinden, *Kar*'daki farklar göze batıp anlamlı hâle gelir. Bu konuda Ömer Türkeş güzel bir örnek verir:

> Romanın bir başka önemli göndermesinin Cevat Fehmi Başkurt'un *Buzlar Çözülmeden* adlı tiyatro oyununa yapıldığını söylemek mümkün. *Kar*'ın içinde de (190. sayfada) bir kez adı anılan bu oyununda Başkurt, yine karlarla kaplı bir Anadolu kasabasında—yolların kapanması ile—yönetime el koyan delilerin, kasabanın zalimlerinin hakkından nasıl geldiğini anlatırken, o yılların "kurtarıcı aydın" ideolojisini sergilemişti. Orhan Pamuk da doğa koşulları nedeniyle dış dünya ile bağları kopan bir kentteki darbeyi anlatıyor, ama o Batılı bir aydın olarak darbeci bir kurtuluştan yana değil; aslında siyasi alanın hiçbir renginden memnun da değil[;] kendi ifadesiyle *Kar*, "bambaşka bir siyasi roman olma iddiası taşıyor. En önemli özelliği de hiçbir biçimde bir görüşün temsilciliğini yapmaması."

Burada Pamuk'un kurduğu tezat, *Buzlar Çözülmeden*'in "kurtarıcı aydın" ideolojisiyle *Kar*'ın hedeflediği ideolojisizlik arasındadır. Bu tezadın amacı, karakter tezatlarınınkiyle aynıdır: kalıpları kırarak önyargıları sorgulamak. Ancak, oldukça önemli olan mekanizması bu sefer olay örgüsü düzeyindedir.

Bu mekanizmanın önemi bir çeşit iletişim kuramı ışığında daha kolay görülebilir. Belli bir mesajın belli bir ortamda iletileceğini farzedelim. Karşı tarafta anlaşılabilmesi için, mesaj, geçtiği ortamdan bir şekilde ayrıştırılabilmelidir. Söz gelimi, beyaz bir duvar üzerine beyaz harflerle yazılmamalıdır, çünkü o zaman ön planda bulunan mesaj ile arka planda bulunan duvar karışır. Başka bir deyişle, iletişimin gerçekleşebilmesi için sinyal ile gürültü karıştırılmamalıdır. Sinyal, etrafındaki gürültüden ne kadar farklılaşırsa, taşıdığı mesaj o kadar net anlaşılır.

*Kar*'daki metinlerarası ilişkiler bağlamında paralellik arka plana, karşıtlık ise ön plana benzer. Paralellik, belli bir esere gönderme yapıldığına işaret eder ama bu göndermenin ne anlama geldiğine dair fikir vermez. Karşıtlık, nazire türünde olduğu gibi, referans metnin hangi bakımdan yorumlandığını, cevaplandığını veya eleştirildiğini gösterir. Böylelikle, gürültü, paralelliğin yoğunluğuyla ters orantılı ve sinyal gücü, karşıtlığın yoğunluğuyla doğru orantılıdır. Başka bir deyişle, paralellik, hangi duvar üzerinde yazıldığını, paralelliğin yoğunluğu, o duvarın temizlik derecesini, karşıtlık ise duvarda ne yazıldığını, karşıtlığın yoğunluğu da duvara hangi renkte yazıldığını temsil eder.

Bu kuramı Türkeş'in örneğine uygulamak yerinde olacaktır. *Kar*'da *Buzlar Çözülmeden*'in başlığı geçtiği için (190) hangi esere gönderme yapıldığı zaten açıktır. Yolların kar yüzünden kapanması, yönetime el koyma olayı ve mekânın Anadolu'da konumlandırılması, iki eser arasındaki paralelliği pekiştiren üç öğedir. Bu benzerlikler sayesinde gürültü seviyesi düşüktür. Sinyal olan karşıtlığa gelince, Türkeş'ten yukarıda alıntılanan pasajdan anlaşıldığı kadarıyla, *Buzlar Çözülmeden*'de "kurtarıcı aydın" ideolojisine bir sorunsal muamelesi yapılırken, *Kar*'da (ideolojisizlik dışında) hiçbir ideoloji sorunsal muamelesi görmez. Bununla birlikte, sinyal güçlü değildir, çünkü bu karşıtlık oldukça soyuttur. Somut düzeyde bu karşıtlığı sulandıran benzerlikler de bulunmaktadır. Örneğin, her iki kitapta yönetime el koyanların ruhsal sağlığından şüphelenilebilir. Eğer *Buzlar Çözülmeden*'deki darbeciler deli olmasaydı, *Kar*'ın bu metinlerarası tezadının ideolojisizlik sinyali daha güçlü olurdu. Sonuçta bu örnekte sinyal zayıf olmasına rağmen anlaşılır çünkü gürültüden güçlüdür.

Şu örnekte ise gürültü daha fazladır. *Kar*'da *Vatan yahut Türban* adlı bir oyun sahnelenir. Bu başlıktan yola çıkılırsa, akla hemen Namık Kemal'in *Vatan yahut*

*Silistre*'si gelebilir. Oysa, başlığı "Vatan yahut…" kalıbına uyan eserlerin sayısı birden fazladır. Nitekim, 1930'larda sahnelenen *Vatan yahut Çarşaf* yeğlenmelidir çünkü bu başlık kelimesi kelimesine *Kar*'da geçmektedir (34). Ancak, eğer bu gönderme açık olmasaydı, gürültüyü azaltabilmek için, teoride her iki gönderme adayını da teker teker *Kar*'daki oyunla karşılaştırmak gerekirdi. Aksi hâlde, sistematik varsayımlar yerine açık uçlu tahminler ve yakıştırmalar hüküm sürerdi. Nitekim, yabancı edebiyat, sanat ve felsefeden de mülhem olan *Kar*'a ilişkin web sayfaları rastgele tarandığında, karşılaşılan birçok eleştirel tanıtım yazısı, ders notu, gayriresmî tartışma ve okuma defteri, *Kar*'ı başka bir yazarın belli bir eserine gelişigüzel benzettikten sonra ne yazık ki gerekçe vermez. Söz gelimi, John Updike'a göre, *Kar*'ın "şair olan kahramanının Ka adını kullanışı, Kafka'nın *Das Schloß* (Şato) başlıklı kitabının kahramanı 'K.'ya, kaçırılması zor bir göndermedir" (*The New Yorker* dergisi, 30 Ağustos 2004). Ne var ki, İnternet'ten ulaşılabilen 18 Ocak 2002 tarihli *Radikal* kitap eki için Cem Erciyes'in yaptığı söyleşide Pamuk, "Kafka'nın Bay K'sıyla hiç alakası yok" der. Bir metinden uzaklaşıp yazarının niyetine güvenmek tehlikelidir ama bu vaka özelinde Pamuk'un açıklaması inandırıcıdır:

> Bütün kitaplarımda bana benzeyen bir temel kahraman vardır. Kitap hakkında not alıyorum, ama onun adını bilmiyorum, daha ona karar vermemişim. Hep onun için 'K' derim kendi kendime. Onlar hep K'dır. Kitabın çıkmasına doğru bir yerde o K'lar isim olur. *Benim Adım Kırmızı*'da, o Kara oldu. Çünkü onlara o kadar alışırım ki bir süre sonra hep K'yla başlayan adlar düşünürüm. Bu sefer bir türlü K'yla başlayan bir ad bulamadım ve sonunda da adamın adını, biraz da şiirsel olduğu için, hafif bir Kafkaesk havası mı desem, şair olduğu için mi, bu Ka'[y]a karar verdim.

Kısacası, Ka'yla Kafka arasındaki benzeşme soyut bir "hava"yla sınırlıdır. Eğer Pamuk'un bu görüşüne katılacak olursak, benzeşmenin gürültüsü, sinyalinden güçlü demektir.

Pamuk'un başka sözleri Kafka meselesini kapatmaya yeterlidir. *Kar*'a referansla 2005'te yaptığı "Kars'ta ve Frankfurt'ta" başlıklı konuşmasında Pamuk, Ka'yla Kafka arasında "kan akrabalığı değil, edebi akrabalı[k] vardır" der (59). Söz konusu "akrabalık"tan kastı da hiç kurgusal olmayıp, "[b]aşkalarının hikâyesini kendi hikâyemiz olarak yazabilme imkânı"ndan oluşmaktadır (63). Çünkü "konumuz kafamızdaki 'öteki'yi, 'yabancı'yı, 'düşman'ı değiştirmek"tir (62). Kafka'nın bu bağlamda Pamuk tarafından takdir edilen başarısı, insandan oldukça farklı olan hamamböceğinin yerine kendini koyarak bu bakış açısını insanlara anlatabilmesidir (64). Sonuçta, Pamuk'un *Kar* bağlamında söz ettiği "edebî akrabalık", illa da ayrıntılı bir Kafka karşılaştırmasının değil, genel bir kalıp kırma ve önyargı sorgulama stratejisinin önünü açmaktadır.

Kafka'yla olan ilişkisi bir yana, *Kar* metinlerarasılık bakımından zengin bir romandır. Yıldız Ecevit ise *Orhan Pamuk'u Okumak* başlıklı kitabında *Kar* hakkında sunduğu değerli, veciz gözlemlerin yanı sıra bu romanın metinlerarasılık boyutu konusunda şu tek cümleyle yetinmektedir: "Orhan Pamuk'un, kendinden önce yazılmış metinlerden; gönderme, alıntı tekniği ve kurgu malzemesi düzlemlerinde en az yararlandığı metni ise, siyasal/toplumsal içerikli romanı '*Kar*'dır" (49). Ecevit'in bu görüşü kelimesi kelimesine isabetli olsa da, "*Kar*'da fazla metinlerarasılık yok" yahut "*Kar*'da metinlerarasılık önemli değil" şeklinde algılanabildiği için bu romana haksızlık etmektedir. Çünkü, yalnızca açık göndermeler göz önünde bulundurulursa, *Kar*'da anılan adların listesi epey uzundur: Akhilleus (59), İbni Arabi (108), Auden (252), Bacon (377), Bakhtin (140), Cevat Fehmi Başkut (190), Marlon Brando (322),

Brecht (140, 334, 393), Browning (252), Chopin (411), Agatha Christie (409), Coleridge (145, 252), Çehov (11), Peppino di Capri (36, 104, 237, 264, 359), T.S. Eliot (201), Enver Paşa (190), Frantz Fanon (321), Gazzali (107, 108), Hegel (198), Victor Hugo (123, 393), Hazreti İbrahim (153), Cemalettin Kaplan (254), Necip Fazıl (107), Marvin King (49), Seyyid Kutub (321), Thomas Kyd (307, 309, 311, 334, 336, 353, 392), Lenin (190, 366), Molière (399), Montaigne (393), Napoleon (190, 366), Orhan Pamuk (258, 427), Pirandello (195), Gillo Pontecorvo (322), Puşkin (318), Robespierre (190, 366), Edward G. Robinson (75), Salman Rüşdü (298), Sartre (200), Shakespeare (123, 307, 393), Ali Şeriati (321), Elizabeth Taylor (49), Turgenyev (36, 39, 238, 427), Zola (200).

Görüldüğü gibi romanda yerlilerden çok yabancılara gönderme yapılmaktadır. Aynı şekilde, Pamuk'un göndermeleriyle kurguladığı tezatlar Türk edebiyatıyla sınırlı değildir. Bu çalışmanın odaklandığı yabancı tezatlar ayrı bir önem taşımaktadır, çünkü Pamuk'un kendisi ve külliyatı hakkında yürütülen bazı tartışmalara yeni bir bakış açısı getirmektedir.

### 4. Oryantalizm Tartışması

Örneğin, on yıldır "Orhan Pamuk'un zihninin Oryantalizm ile malûl olduğunu" ("Orhan Pamuk (1)" 56) öne süren Hilmi Yavuz, "Orhan'ın, büyük ölçüde Amerika'daki *literary agent*'i Andrew Wiley'in etkisiyle, yazarlık yeteneklerini, kayıtsız koşulsuz Oryantalizmin buyruğuna teslim edişi"nden şikâyetçidir (55). Kanıt olarak, Pamuk'un şu sözü üzerinde durur: "İstanbul'a bir yabancı gibi bakmak benim için her zaman zevkli ve cemaat duygusu ve milliyetçiliğe karşı da özellikle gerekli bir alışkanlıktır" (*İstanbul: Hatıralar ve Şehir*; alıntılayan Yavuz 56). Buna göre, Pamuk'un Türkiye'ye yabancı gözüyle bakması büsbütün asılsız olmasa gerek.

Bunun yanında, Türkiye'yi yabancıların anlayabileceği şekilde anlatma meselesi de bulunmaktadır. Ahmet Hakan Coşkun'un yaptığı söyleşide Pamuk bu konuda dikkatli olduğunu söyler: "Beyoğlu deyince, bazen hatırlamaya çalışıyorum. Çevirmenlere oraya hafif bir kelime ekleyebilirsin. Onu biraz tanıtacak, ne olduğunu bilmek için" (94).

Kısacası, metinlerarası ilişkileri bakımından *Kar* ilk bakışta ırkçı bir metin gibi görünebilir. Çünkü dört epigrafından en az ikisi, ırkçı sayılabilecek romanlardan alıntılanmıştır: İtalyanları Fransız gözüyle karikatürleştiren Stendhal'in *La Chartreuse de Parme*'ı (Parma Manastırı) ve Rusları sözümona İngiliz gözüyle karikatürleştiren Joseph Conrad'ın *Under Western Eyes*'ı (Batılı Gözler Altında / Batı Gözüyle). Başka bir epigrafın sahibi olan Dostoyevski'nin de yer yer ırkçılığa çalan bir tavrı olduğu söylenebilir. Hele Pamuk, Erciyes'in yaptığı söyleşide, "dört epigrafın üçünde siyasi romanın üç büyükbabasına şapkamı çıkardım: Stendhal, Dostoyevski ve Conrad. [….] Bence Stendhal'in *Parma Manastırı*, siyasi bir romandır" dedikten sonra, okurunun Pamuk'un siyasal roman anlayışının bilhassa ırkçılık içerdiğinden şüphelenmesi doğaldır.

Ne var ki, *Kar*'da gerek karakter gerekse metinlerarasılık düzeyinde yapılan tezatların ışığında romanın epigrafları, önyargıya karşı, kalıp kırıcı bir eylem olarak da okunabilir. Hatta, Pamuk'un söyledikleri bu fikri destekler. Erciyes'in söyleşisinde, Oryantalizm konusunda aldığı itirazları Pamuk kötümser sayar:

> Yani İstanbul'dan Kars'a giden Orhan Pamuk Karslıları anlayamaz. Yani Frankfurt'tan gelen [roman kahramanı] Ka, ya da Batılılar Türkiye'yi anlayamaz. Ya da daha ileri gidelim, romanla Kars anlatılamaz. Ya da biraz daha ileri gidersek Batı, Doğu'yu anlayamaz. Bunun gibi ciddiye aldığım, ama "inanmadığım" ya da en azından

> pratik bulmadığım düşünceleri kenarından köşesinden irdelemek istiyorum.

Katılmayarak "kenarından köşesinden irdelemek" isteyişinden Pamuk'un çok katmanlı tezat sanatı anlaşılabilir. Coşkun'un söyleşisinde de, Dostoyevski'nin önyargısını Pamuk şöyle değerlendirir:

> [K]endisinin tam 1877-78 Osmanlı Rus savaşından dolayı Türk aleyhtarlığı, Türk karşıtı, neredeyse ırkçı sayılabilecek cümleleri vardır. Ama biz boş ver saçmalamış burada diyoruz ve Dostoyevski'nin büyüklüğünü kabul etmemize engel değil. (132)
>
> [….]
>
> Yazarları bayrağımız, kültürümüz, geçmişimiz hakkında söylediği övücü laflarla değil, asıl insanlık, edebiyat hakkında bize verdiği büyük bilgilerle değerlendirmeliyiz. (133)

Belli ki, Pamuk, *Kar*'ın üç epigrafıyla ırkçı bir söyleme gönderme yapmasına rağmen bunu bilerek ve katılmayarak yapmıştır.

### 5. Epigrafların Kurgusal Yankıları

Epigraflarının *Kar*'ın kurgusu üzerindeki etkileri türlü türlüdür. Yüzeysel olarak, "ihtilal gecesi"nde askerlerin tiyatrodaki seyircilere ateş etmesi, Stendhal epigrafındaki "bir konserin ortasında patlayan tabanca"yı anımsattığı açıktır. Aynı şekilde, Ka'nın, Browning epigrafındaki "[b]atıl inançlı ateist"in müşahhas hâli olduğunu görmek zor değildir. İfade bakımından da bariz benzerliklerine rastlanabilir. "İçimdeki Batılı huzursuz olmuştu" diyen Conrad epigrafına karşılık Ka, "içimdeki Batılı yüzünden kafam karışıyor" der (101). Dostoyevski epigrafı şöyledir: "Yok edin halkı, kırın, susturun onları. Çünkü Avrupa aydınlanması halktan

çok daha önemlidir." Bundan Turgut Bey adlı karakter şöyle esinlenir: "önce aydınlanmaya mı inanmalıyım, halkın iradesine mi?" (241). Sunay Zaim adlı karakter de kendisinin, "[a]skerî darbe yapıp, Batılılara benzemiyorlar diye halka ateş eden biri" olduğunu itiraf eder (404). Bu benzeşmelerin yanı sıra, *Kar*'da epigrafların daha derin yankıları da bulunmaktadır.

Bu çalışmanın tezi, *Kar*'ın *Buzlar Çözülmeden*'e yapılan göndermesi gibi her dört epigrafının da yalnızca "şapka çıkarma" jestinden ziyade "kurgusal cevap" yahut nazire niteliğinde olduğudur. Söz gelimi, Coşkun'a *Kar* hakkında Pamuk, "bu kitabı yazarken aklımın bir köşesinde kafamda yer alan Dostoyevski'nin *Ecinniler*'i vardı" der (94).

Gerçekten de, *Kar*'ı yazdığı sırada İletişim Yayınları'ndan *Cinler* başlığıyla çıkan yeni *Ecinniler* çevirisine önsöz yazmıştır. Bu önsözün son cümlesi başka hiçbir değişikliğe uğramadan, *Cinler* yerine doğrudan *Kar*'a yakıştırılabilir: "Ben *Cinler*'i Avrupa'nın kenarlarında, merkezden uzak, Batı hayalleri ve Allah'ın varlığı-yokluğu bunalımları içersinde yaşayan radikal aydınların saklamak istedikleri utanç verici sırlarını haykıran bir kitap olarak gördüm hep" (8).

Bunca paralellik olduğuna göre, *Kar* ile, *Kar*'da gönderme yapılan yazarların eserleri arasındaki çok katmanlı tezatların hepsinin araştırılıp yorumlanması iyi olur. Oysa, açık uçlu kalmamak için, bu çalışma—mümkün olduğu kadarıyla—epigrafların doğrudan gönderme yaptığı metinlerle sınırlı tutulacaktır. Tek istisna Dostoyevski'dir, çünkü onu ilgilendiren epigraf bir romanına değil, *Karamazov Kardeşler'in Çalışma Notları*'na yöneliktir. Bu nedenle, bu çalışmanın kapsamına Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i yerine *Cinler*'i girerken, Stendhal'in *Le Rouge et le Noir*'ı (Kırmızı ve Siyah) ve seyahatnameleri, Conrad'ın *Heart of Darkness*'ı (Karanlığın Yüreği) ve *Lord Jim*'i girmeyecektir. *Kar*'da gönderme

yapılan yazarların külliyatlarının ele alınması söz konusu olmadığından, bu çalışmanın önemli birtakım metinlerarası ilişkileri ihmal etmesi kaçınılmazdır.

Epigraflardan yola çıkılarak tespit edilen kurgusal tezatlar burada sinyal-gürültü yöntemiyle yorumlanmaya çalışılacaktır. Bu yöntemin bir sonucu olarak, incelenen her tezat aynı netlikte olmayacaktır. Kimisi çarpıcı ve anlamlı, kimisi tesadüfi ve zorlama gibi gelebilir. Sinyal-gürültü yöntemi sonuçta öznelliği tümüyle yok edemez; sistematik bir şekilde çerçeveleyebilir ancak. Bu amaçla da, bu çalışmanın her bölümü ayrı bir epigrafa odaklanmaktansa ayrı bir izlek veya motif üzerinde durur. Çünkü, gönderme yapılan birkaç metin belli bir konuda örtüştüğünde, gürültünün azaldığı görülmektedir.

### 6. *Kar*'a Genel Bir Bakış

Bu çalışmanın, *Kar*'ın anlatıcısının kimlik kurgusunu çözümleyen, Oryantalizm tartışmasını ilgilendiren birinci bölümü, dördüncü epigrafın kaynağı *Under Western Eyes*'a dayanır. Anlatıcıdan ziyade bütün karakterler düzeyindeki tezatlar aracılığıyla bireysellik izleğini inceleyen ikinci bölümde, Robert Browning'e ait birinci epigrafın etkileri gözden geçirilmektedir. Başta *Cinler* olmak üzere çoğu epigrafik metnin paylaştığı din boyutunun *Kar*'daki yankısı sayılabilen Araf izleği üçüncü bölümde irdelenmektedir. Çoğu epigrafik metinlerde bulunan "psikolog-din adamı" tipi ve bununla psikoloji aracılığıyla ilişkilendirilebilen anne şefkati, mutluluk ve intihar konuları dördüncü bölümde yorumlanmaktadır. Beşinci bölümde ise ırkçılık gibi toplu önyargılar ele alınmaktadır.

*Kar*'ın karşılaştırılacağı dört epigrafik metinden sonra bu çalışmada en çok, Pamuk'un bu romanına ilişkin söyleşilerinden, konuşmalarından ve yazılarından

yararlanılmaktadır. Bunların yanı sıra eleştirel tanıtım yazılarına da başvurulmaktadır.

Pamuk'un *Kar*'da uyguladığı türsel "siyasal roman" anlayışına ışık tutan en önemli kaynağın Irving Howe'ın *Politics and the Novel* (Siyaset ve Roman) olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü bu kitabın ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümlerinin, *Kar*'ın son üç epigrafik metnini bire bir, sırasıyla yorumlamasının tesadüf olması zor görünmektedir. Üstelik, Howe'ın bir sonraki bölümü *Kar*'ın başka bir metinlerarası ilişki kurduğu Turgenyev'i ele almaktadır. Ancak, bu çalışma Howe'dan şu iki nedenle fazla yararlanmamaktadır. Birincisi, sırf Howe'ın *Kar* üzerindeki yapısal etkileri konusu, ayrı bir yüksek lisans tezine yetecek genişliktedir. İkincisi, *Kar*'daki siyaset-sanat ilişkisini Sibel Irzık zaten diğer kaynakların yanı sıra Howe'a da referansla araştırmıştır.

Sonuç olarak, Pamuk'un özel ve siyasal öfkesinden bir pay içerse de, *Kar* kızılması gereken bir roman değildir. Okurunun önyargılarını her cepheden aşmak amacıyla özenle örülmüş bir sanat eseridir. Hem karakter tiplemesini hem de olay örgüsünü kapsayan çok katmanlı tezatları, gerçek hayatta nefret edilegelen insanların da temelde karmaşık ve değişken olduklarını hatırlatır. Bu roman tekniğinin daha iyi anlaşılabilmesi için, bu çalışmada *Kar*'ın dört epigrafik metninin kurgusal yankıları sinyal-gürültü yöntemiyle irdelenecektir. Bu yaklaşımla kitabın siyasal boyutundan çok, edebî değerinin ön plana çıkarılacağı umulmaktadır.

# BİRİNCİ BÖLÜM

# ANLATICININ KİMLİK KURGUSU

Bu bölümü özellikle ilgilendiren, karmaşık bir kişiliğe sahip olan anlatıcının *Kar*'ın edebî değeri bakımından işlevidir.

## 1. Kahramanın Kimliği

İlkin *Kar*'ı, kahramanın ve anlatıcının kimlikleri bakımından özetlemek yerinde olacaktır. Kerim Alakuşoğlu adlı kahraman, okul yıllarından itibaren hep adının ilk harfleriyle sadece "Ka" olarak tanınmayı tercih eden bir şairdir (11). "Türkler için uzunca sayılabilecek" bir boyu, soluk bir teni, dağınık kumral saçları ve üzerinden çıkarmaya alışık olmadığı bir kül rengi paltosu bulunmaktadır (10, 380). İkizler burcundandır (118) ve işine geldiğinde yalan söyler. 1950'li yılların başlarında doğduğu çıkarsanabilir (10, 38). Çocukluğunda köpeklerden korkar (340). İstanbul'da Nişantaşı'ndaki "güvenli" evlerden birinde (15), tatlı kız kardeşiyle birlikte (23) cumhuriyetçi, laik bir ailede (24) ve "sosyetik" bir çevrede (100) yetişen Ka'nın babası avukat, annesi ev hanımıdır (23). Annesi şair olmasına karşı çıkar (244).

Ama Batı edebiyatı okuyarak yetişen Ka (22) için en önemli şey şiirdir. Hayattaki en büyük iki korkusu, sırasıyla, kötü şiirler yazmak ve tabii olamamaktır

(37). “İyi bir şairin, doğru bulduğu ama şiirini bozar diye inanmaktan korktuğu kuvvetli gerçeklerin yalnızca çevresinde dönmesi gerektiğin[e]” inanan Ka, sanatını “bu dönüşün gizli müziği”ne dayandırır (226). İyi bir şair olmaya devam edebilmesi için ne uzun bir süre mutlu, ne de uzun bir süre mutsuz kalması gerektiğine inanan (129), “daha sonra acı çekebilirim diye mutluluktan korkan” (340) ve “yalnızlıktan hoşlanan sıkılgan biri”dir (10). “Mutsuzluğum beni hayata karşı koruyor” demesi (139) belki de bundan kaynaklanır.

12 Eylül darbesinden sonra “kendi yazmadığı ve aceleyle okumadan yayımladığı bir siyasi makale yüzünden mahkûm olan” (38) Ka otuz yaşında Almanya’ya kaçar. Frankfurt’ta aldığı mülteci maaşının yanı sıra ayda üç akşam yaptığı şiir okumalarından aylık toplam dokuz yüz Deutschmark kazanarak (256) çoğu gününü Frankfurt Belediye Kütüphanesi’nde İngilizce edebiyat okuyarak geçirir (252). Almanya’da sürdürdüğü yaşamın yalnızlığının bir işareti de, orada geçirdiği sekizinci ile on ikinci yıllar arasında dört sene boyunca kimseyle birlikte olmayıp (92, 247) evinde pornografik filmler seyretmekle yetinmesidir (248). İlk sekiz yılında ise biri Türk, biri Alman iki kadınla sığ ilişkilere girer ama hiçbirine şairliğinden söz etmez (379). Kadın-erkek ilişkilerinin gerektirdiği “o zor diplomasi”yi hiçbir zaman beceremediğini düşünür (175). Almanca öğrenememesinden kaynaklanan yalıtılmışlığının, gurbette ruhunun saflığını koruduğunu düşünür (38). Diğer yandan, Ka’nın yalnızlığının acımasız bir tarafı bulunmaktadır: “[S]özle can yakma huyunu bir kimsenin ona duyduğu sevginin gücünü ölçmenin bir yolu olarak bütün ömrünce kullandığını da kendi kendine itiraf” eder (362).

Almanya’da on iki yıl kaldıktan sonra annesinin ölümü üzerine İstanbul’a dönen Ka (10), bir yandan bir gazete için bazı siyasal olayları araştırmak için (14),

diğer yandan da evlenilecek bir anne-sevgili türü kız bulmak için (28, 379) kısa bir Kars yolculuğuna çıkar. 1990'lı yılların ortalarını bulan bu yolculuk aynı zamanda bir kayıp çocukluk arayışı olarak değerlendirilebilir (23). Kars'ta bulunduğu sırada, İpek adında bir kadına âşık olur ve dört yıldır şiir yazamadığı (38) ve ateist olduğu (126) hâlde, ilahî bir ilhamla (126) kendisine on dokuz modern (199, 378, 380) şiir indirilir. Siyasal bir entrikaya sürüklenen Ka Frankfurt'a dönünce İpek onunla birlikte gelmek yerine son anda Kars'ta kalmaya karar verir.

Bu yüzden Ka, Frankfurt'taki yalnızlığını daha da çekilmez bulur. Eski alışkanlıklarının yanı sıra, vaktini son on dokuz şiirini kitaplaştırmak amacıyla yeşil bir defterde tertip ederek, Kars yolculuğunu üç kalın defterde çözümleyerek ve İpek'e hiçbir zaman göndermeyeceği aşk mektupları yazarak geçirir. Sonunda, Kars'tan Frankfurt'a dönüşünden dört yıl sonra, sokakta geceyarısına doğru (253) arkasından vurularak (255) öldürülür.

Ka hakkında verilen bu bilgiler sadece *Kar*'ın kahramanının kimliğini betimleme amaçlı olup Kars'ta geçen karmaşık bir olaylar zincirine odaklanan romanın etraflı bir özeti sayılamaz. Ayrıca, bu betimlemeye girmeyen birkaç önemli ayrıntı, yeri geldiğinde verilecektir.

### 2. Anlatıcının Kimliği

Soyadı verilmeyen Orhan adlı anlatıcı ise (251, 259, 414, 422) Ka'nın eski bir arkadaşıdır (11, 126, 146). Romancı olmakla birlikte Ka'nın şairliğini kıskanır (415, 421) ve ölümü ardından, Ka'nın henüz yayımlanmamış olan on dokuz şiirini içeren yeşil defteri aramak için (257) Frankfurt'a gider. Bu defteri bulamaz ama Ka'nın İpek'e olan aşkını ve Kars ziyaretini anlatan diğer üç otobiyografik defteri ve gönderilmemiş aşk mektuplarını bulur. Bu malzemeye dayanarak yazacağı romanı

araştırmak üzere Kars'ı da ziyaret eder ve oradayken kendisi de İpek'e âşık olur. Sonunda, bu aşkın karşılıksız kalacağı anlaşılır; anlatıcı İstanbul'a dönmek için trene biner ve ağlar.

Anlatıcıya göre, romanın yazılış sebeplerinden biri terapidir: "Ka'dan ve onun İpek'e duyduğu aşktan kendi hikâyemmiş gibi söz etmeye çalıştığımı hatırlıyorum. Dumanlı aklımın bir köşesiyle de kendimi bir kitabın iç sorunlarına kaptırmanın aşktan uzak durmanın tecrübeyle edinilmiş bir yolu olduğunu düşünüyordum" (382). Ayrıca, ilk baştaki amacı " 'öldürülmüş sevgili dost' söylemiyle Ka'dan tatlı tatlı söz etmek" (416) olmuşsa da, anlatıcı daha sonraki kıskançlığı yüzünden İpek'in Ka'dan "arkadaşınız" yerine sadece "Ka" diye söz edişine sevinir (422).

Roman boyunca birçok ayrıntı aktaran anlatıcının üslubu, kimliği kadar karmaşık ve çelişkilidir. Bir yandan, anlatıcı hemen hemen her şeyi bilen nesnel bir üçüncü tekil şahıs anlatımı benimser, anlatısını özenle kurgular ve olayların sürelerini titizlikle hesaplayarak bildirir. Örneğin, "Kırk iki gün önce yeni yılın ilk cumartesi saat 11.30'da Ka bir şiir gecesine katıldığı Hamburg'tan dönmüştü" der (254) ve Ka'nın Kars'ta başına gelenleri "eli[n]de saat, olayları dakika dakika sıralamaya çalışır" (395). Bu "soğukkanlılığı" (257) gereği anlatıcı, yarattığı nesnel mesafelilik yanılsamasını bozabilecek açık saçık bir sahneyi, özellikle "Ka'nın tuttuğu ve okurlarıma aktarmam gerektiğine inandığım bu sevişme hakkındaki birkaç nota göre" verdiğini belirtir (248). Kısacası, anlatıcının, olayları çoğunlukla Ka'nın bakış açısından anlatışı, romanın büyük ölçüde Ka'nın bıraktığı notlara dayanmasına bağlanabilir.

Diğer yandan da ciddi bir romancı olarak anlatıcı, görüştüğü tanıklar gibi başka kaynaklardan edindiği bilgileri de Ka'nın gözünden anlatmaktadır.

Dolayısıyla, inşa edilmiş yapay bir perspektif söz konusudur. Örneğin, vurulan Ka kaldırımda ölürken bir restoranın "iyi kalpli garsonu […] Ka'nın hayatında gördüğü son kişi olmuştu" (253-54). Bu ayrıntıyı Ka yazmış olamaz.

Dahası, şu önemli alıntının sonundan da belli olduğu gibi, anlatıcı kimi zaman oldukça öznel bir üslup kullanmaktadır:

> O günden dört yıl sonra, Kars belediye başkanının verdiği bir akşam yemeğinde İpek tam karşımda otururken, boynundaki siyah saten kordonda bu iri yeşim taşı asılıydı dersem konu dışına çıktığım sanılmasın. Tam tersi, konunun kalbine asıl şimdi giriyoruz: İpek o âna kadar ne benim, ne de benim aracılığımla bu hikâyeyi izleyen sizlerin hayal edemeyeceği kadar güzeldi. Onu ilk defa o yemekte karşımda gördüm ve içimi bir kıskançlık, şaşkınlık sardı, aklım karıştı. Sevgili arkadaşımın kayıp şiir kitabının bölük pörçük hikâyesi bir anda gözümde derin bir tutkuyla ışıldayan bambaşka bir hikâyeye dönüştü. Elinizdeki bu kitabı yazmaya o sarsıcı anda karar vermiş olmalıyım. […] Sofradaki kalabalığın, şehirlerine gelmiş romancıyla bir iki laf ya da bu bahaneyle aralarında dedikodu etmek isteyen Karslıların hepsinin numara yaptıklarını, bütün o boş konuşmaların asıl ve tek konu olan İpek'in güzelliğini kendilerinden ve benden gizleyebilmek için yapıldığını çok iyi anlıyordum. (342-43)

Bu alıntının çözümlemeye değer birçok tarafı bulunmaktadır. İpek'in güzelliğini gizleme amacının anlatıcı tarafından sofradaki Karslılara atfedilmesi—üstelik bunun "çok iyi" anlaşılması—mantıklı sayılamayıp anlatıcının bakış açısının asıl öznelliğini dışa vuran duygusal yorumlardır. İpek'in "benim aracılığımla bu hikâyeyi izleyen sizlerin hayal edemeyeceği kadar güzel" olarak nitelendirilmesi, anlatıcının hem

“aracı” işlevini, hem de okurunu tanıma iddiasında bulunan kendi güvenilmezliğini vurgulamaktadır. Romanın bir ölçüde kurmaca olduğu ona “hikâye” denmesinden anlaşılmakta, kurgu olduğu izlenimi de odağının aniden, kayıp bir şiir defterinden aşka kayabilmesinden doğmaktadır. Kurgu olduğunu hatırlatan diğer bir öğe de, anlatıcının başka bölümlere gönderme yapmasıdır (73, 376). Anlatıcının, Kars halkına yönelik “laf”, “dedikodu” ve “boş konuşmalar” ifadeleri ise seçkinciliğini göstermektedir.

“[K]onu dışına çıktığım sanılmasın” deyişi (342) romanda birkaç defa kullanılan bir oyundan başka bir şey değildir. Örneğin, anlatıcı aynı şekilde, “Bu girişle, okuyucuları [bunların Ka] için bir dönüm noktası olduğuna hazırladığım sanılmasın” der (347). Çünkü, anlatıcı kitabın başında “sizi kandırmak istemem” demesine rağmen (11), bu tür inkârları tam tersini düşündürmektedir. Söz gelimi, “Ka’nın dört yıl önce yürüdüğü karlı kaldırımlarda onun gibi uzun uzun yürüdüğümü […] söylemem, bu kitabın okurlarına benim de ağır ağır onun bir gölgesi olmaya doğru gittiğimi düşündürmesin” (381) dedikten bir sayfa sonra, “Bir içgüdüyle ve o günlerde içimden sık sık geçen ifadeyle ‘tıpkı Ka gibi’, çıkardığım bir deftere yazdıklarım okuduğunuz kitabın başlangıcı olabilir” der (382); daha sonra da otel anahtarını “ ‘tıpkı Ka Bey gibi’ aceleyle” alır (413). Dolayısıyla, anlatıcının ilkin yarattığı güvenilirlik yanılsaması daha sonra bir güvenilmezlik izlenimine dönüşür. Son kertede, anlatıcının “her zamanki kararsızlık buhranlarım” dediği (258), gitgide beliren dağınıklığı yüzünden “konusu”ndan uzaklaştığı açıktır. Örneğin, şu ayrıntıyı parantez içinde vererek kendi pornografi düşkünlüğünü ima eder: “(Bir haftada Melinda’nın yeni bir kaseti gelmişti.)” (381).

Anlatıcının Ka’yla olan ilişkisi aynı derecede karmaşıktır. Bir yandan, aralarında samimi bir bağlılık söz konusudur. (Erciyes’in yaptığı söyleşide Pamuk bu

ilişkiyi kendisiyle şair arkadaşı Şavkar Altınel arasındakine benzetir.) Ka'nın Frankfurt'ta okuduğu Türkçe edebiyat dergileri kendisine anlatıcı tarafından gönderilirken (251) Ka da anlatıcıya kartpostallar ve ayrıntılı mektuplar gönderir. Söz gelimi, bir mektubunda Ka, Bally ayakkabılarını "evde terlik gibi giydiğini" yazar (256). Ka'nın yayınevi temsilcisinin yanı sıra anlatıcı, Ka'nın yeni bitirdiği ama öldürülünce fotokopiye yetiştiremediği kayıp şiir kitabının bir nüshasını göndermeyi planladığı tek kişidir (257). Anlatıcı, Ka'nın ölümünden sonra Frankfurt'taki dairesine girince verdiği tepkiyi şöyle dile getirir: "Ka'nın çocukluğumdan beri bildiğim o benzersiz kokusunu duyunca gözlerim doldu" (256). Diğer yandan, Ka'yla anlatıcı birbirine uzak görünmektedir. Örneğin Ka, Almanya'da çıktığı iki kadına ne şairliğinden ne de romancı arkadaşı Orhan'dan (379) söz eder; Orhan'a, Kars'ta âşık olduğu İpek'ten de söz etmez.

Dahası, anlatıcının okuruyla olan ilişkisi şaşırtıcıdır. Anlatıcı kendisi hakkında paylaşması gerekmeyen kimi özel ayrıntıları dışa vururken, Ka hakkında paylaşması gereken kimi ayrıntıları saklamaktadır. Söz gelimi, Ka'nın kayıp şiir kitabının, bir kar tanesine benzeyen simetrik yapısının otobiyografik önemi ortada olduğu hâlde, anlatıcı bu eserden elde edebildiği kadarını okura aktarmamaktadır:

> Ka'nın şiir kitabının ve kendi kar yıldızının yapısı hak[k]ında tuttuğu sayfalar dolusu ("Çikolata Kutusu" adlı şiirin hayal dalında olmasının anlamı neydi? "Bütün İnsanlık ve Yıldızlar" şiiri Ka'nın yıldızını nasıl biçimlendirmişti? vs.) not hakkında romanımızın gerektirdiğinden fazla söz söylemeyeceğim. (377-78)

Üstelik, bir bütün olarak bantta kayıtlı bulabildiği tek kayıp şiiri, anlatıcı okurla hiç paylaşmadan şöyle geçiştirmektedir:

> [B]andı defalarca geri sarıp dinleyerek Ka'nın okuduğu ve daha sonra "Allah'ın Olmadığı Yer" adını vereceği şiirin büyük bir bölümünü elimdeki k[â]ğıda yazdım. Fazıl, Ka o an gelen şiiri okurken Necip'in neden ayağa kalkıp birşeyler söylediğini soruyordu ki, kâğıda geçirebildiğim kadarını okuması için şiiri ona verdim. (417-18)

Anlatıcı, Ka'nın kayıp şiir kitabını bir zamanlar tutkulu bir şekilde merak ettiğine ve bu merakı okuruna da bulaştırdığına göre, banttaki şiiri gerek kurtarmak gerekse saklamak için yeterince inat etmemesi ilginçtir.

Son olarak, *Kar*'ın gerçek yazarıyla kurmaca anlatıcısı arasındaki beş ortak özellikten söz edebiliriz: Adı Orhan, İstanbul'da yetiştiği semt Nişantaşı, kızının adı Rüya (428), bir romanının adı *Kara Kitap* (427) ve *Kar*'dan sonra yazmayı planladığı romanın adı *Masumiyet Müzesi*'dir (258).

Kısacası, *Kar*'ın anlatıcısı karmaşık ve özenle yaratılmış bir karakterdir ve Orhan Pamuk, bu anlatıcının iyi kurgulanmasının önemine ilişkin ipuçlarını *Kar*'a koymuştur. Örneğin, İpek'in kardeşi Kadife şöyle konuşur: "İnsan bazan hiç tanımadığı ve bir daha da hiç görmeyeceğine emin olduğu birisine bütün hikâyesini anlatmak ister ya, her şeyi… Eskiden Avrupa romanlarını okurken kahramanlar yazara hikâyelerini sanki böyle anlatmışlar gibi gelirdi bana. Avrupa'da üç beş kişi benim hikâyemi böyle okusun isterdim" (235).

### 3. Anlatıcının İşlevleri

*Kar*'da kahraman ve anlatıcının konumlarını ele aldıktan sonra anlatıcı tipinin işlevlerini de araştırmak gerekir. Romanda anlatıcının en az dört işlevi olduğundan söz edebiliriz. Birincisi, ana hikâyeyi çerçeveleyerek süslemektir. İkincisi, inandırıcı birtakım kaynaklara başvurarak onlardan bir sentez yaratan bir anlatıcının, bir

“tanrısal anlatıcı”ya göre katabildiği hakikat yanılsamasıdır. Üçüncüsü, Ka’nın yeşil şiir defterinin kayboluşuna ilişkin bazı ipuçlarını ileterek onun aracılığıyla dedektif romanlarına yakışacak bir gerilim yaratmaktadır. Örneğin, “bir iz arar gibi sağa sola bak[an]” anlatıcıya göre (253), Ka’nın oturduğu daire misafirlere gösterilmeyecek derecede dağınık olduğu hâlde, çalışma masası anlatıcıya göre “bir şairden beklenmeyecek kadar tertipli”dir (257). Dördüncüsü ise yazarla anlatıcı arasındaki benzerliklerden yola çıkarak oluşturulan özkurmaca etkisidir.

Fakat dikkat edilirse, bu dört işlevden hiçbiri Orhan kadar karmaşık, hatta “kompleksli” bir anlatıcı tipi gerektirmez. Buna göre, başka işlevlerin de söz konusu olduğu varsayılabilir. Bu bölümün tezi, bu anlatıcı tipinin önemli bir ölçüde metinlerarasılık için kullanıldığıdır. Örneğin, bir işlevi, bir epigrafın kaynağı olan Dostoyevski’ye şapka çıkarmak olabilir. Yıldız Ecevit’in *Orhan Pamuk’u Okumak*’ta belirttiği gibi, *Kar*’ın “anlatıcısı […] Dostoyevski’nin kimi anlatıcılarını anımsatır bir biçimde, kimi yerde ‘Ben’ diye ortaya çıkar, yavaş yavaş metinde yazarın arkadaşı olarak kimlik kazanmaya başlar” (43). Bu isabetli gözlem *Kar*’ın epigrafik ilişkilerinin küçük bir boyutunu aydınlatmaktadır.

Büyük ihtimalle, *Kar*’da gönderme yapılan birçok metinle bu roman arasındaki benzerlikler ayrı bir iskelet oluşturmaktadır. İlke olarak her iskelet de, rezonansta bulunduğu metne ayrı bir cevap verebilir. Buna göre, Pamuk’un sanatı, bir açıdan, birtakım metinlerarası iskeletleri özgün bir şekilde birbiriyle örmekten ibaret sayılabilir.

Aşağıdaki bölüm, bu bakış açısını somutlaştırmak amacıyla *Kar*’la benzer bir anlatıcı, benzer bir kahraman ve benzer motifler paylaşan başka bir romana odaklanacaktır. *Kar*’ın başındaki dört epigraftan birinin kaynağı olan bu eser, Joseph Conrad’ın 1910 ile 1911 arasında çıkmış olan *Under Western Eyes* adlı İngilizce

romanıdır. Bu iki kitabın soyut kurguları arasındaki önemli benzerliklerin ışığında, birkaç karşıtlık özellikle anlamlı görünmektedir. Başka bir deyişle, arka plan gürültüsü nispeten düşük olduğu için ön planda belli bir sinyalin anlaşıldığı söylenebilir. Böylelikle *Kar*, aralarındaki ilişkiden dolayı *Under Western Eyes* romanına bir cevap, nazire veya onun bir parodisi olarak okunabilir ve bu karşılaştırmalı okumanın sonucunda *Kar*'da basit, tek boyutlu bir Doğu-Batı anlayışının yıkılmaya çalışıldığı söylenebilir.

Ancak, böyle bir karşılaştırmanın amacı, Pamuk'un Oryantalist olup olmadığı yahut kendi ülkesine Batı gözüyle bakıp bakmadığını tartışmak değildir. Bu noktada aşağıdaki bölümün temel sorunu, *Kar*'ın anlatıcısının romana kattığı anlamdır.

### 4. *Under Western Eyes*'a Bakış

Karşılaştırmaya geçmeden önce *Under Western Eyes*'ı özetlemek gerekecektir. Conrad'ın kahramanı, Kirylo Sidorovitch Razumov adında bir St. Petersburg Üniversitesi felsefe öğrencisidir. Neredeyse kimsesiz olması yüzünden, tutunmak için tek umudu, siyasete bulaşmadan, suya sabuna dokunmadan, yalnız, çalışkan, sabırlı, muhafazakâr ve milliyetçi bir yaşam sürdürmektir. Her şeyden önce özgün ve özgür düşünmekle övünen bir bireysellik yanlısıdır.

Bir devlet bakanının öldürülmesi üzerine katili Victor Victorovitch Haldin, bulunması en az beklenecek yer olan Razumov'un yanına sığınır. Razumov ise hayatına giren bu siyaset unsurunun oluşturduğu tehlikeye tahammül edemeyip Haldin'i gizlice ihbar eder.

Haldin'in idamından sonra, Razumov eski sıradan görünmezliğini bir daha yakalayamaz. Bir yanda devlet, Razumov'a teşekkür edip güvenmekle birlikte, onu fişlemiştir ve gözetlemeye kararlıdır. Diğer yanda Haldin'in devrimci çevresi,

Haldin'in, ölümünden önceki haftalarda Razumov'un sağlam idealizmini övdüğünü hatırladığından Razumov'a hayrandır. Razumov önce, devrimciler tarafından öldürülmemek için, Haldin'in en yakın ve en meçhul suç ortağı rolünü benimser. Sonra da devlet tarafından cezalandırılmamak için, çift taraflı ajan olup Cenevre'deki devrimci Rus sürgünleri arasına karışır. Yalancılığa batarken delirmemek için bir günlük tutar.

Razumov, Victor Haldin'in o sırada Cenevre'de oturan kardeşi Natalia'ya âşık olur. Son kertede, karşılıklı olan bu talihsiz aşkı yıkmak pahasına vicdanına göre hareket etmeye karar verir. İhbarcılığını ve çift taraflı ajanlığını, önce günlüğünü hediye ederek Natalia'ya, sonra bizzat konuşarak devrimci sürgünler çevresine itiraf eder ve böylece vicdanen temizlenir. Ceza olarak, sürgünler tarafından sağırlaştırılır; artık hiç işitemediğinden de, kazayla bir araca çarparak sakatlanır. Hayatının geri kalanını, saf kalpli ve idealist bir bakıcının yardımıyla heyecansız bir yerde geçirir. Natalia ise devrimci olup rahmetli ağabeyinin izinden yürür.

Adı verilmeyen yaşlı erkek anlatıcı, okura kendisini "yabancı diller hocası" olarak tanıtır. Bir İngiliz uyruklu olarak oturduğu Cenevre'de Natalia'ya İngilizce dersleri verir. Bu kızla aralarındaki yaş farkı nedeniyle aşkın söz konusu olamayacağını bilmekle birlikte anlatıcı, Natalia'yla hemen hemen her gün bir yürüyüşe çıkmaktan, onun evini ziyaret etmekten ve sırlarını dinlemekten büyük keyif alır. Zamanla Razumov'la tanışır; Natalia'nın Razumov'a olan hayranlığını göre göre, için için Razumov'u kıskanarak sırdaşı olmaya devam eder. Natalia devrimci olup Rusya'ya dönmeye karar verince Razumov'un günlüğünü anlatıcıya hediye eder. Bu günlüğe ve Cenevre'de yaşadıklarına dayanarak anlatıcı *Under Western Eyes*'ı kaleme alır.

*Under Western Eyes*, *Kar*'dan daha açık şekilde tezli bir romandır. Nitekim, Conrad'ın giriş yazısının son paragrafı şöyle özetlenebilir: Rusların millî karakteri değişmez bir talihsizliktir ve bütün devrimci girişimleri bu yüzden hep boşuna olacaktır (xxxii). Anlatıcı bu kültür farkını İngiliz okuruna, Rusların esrarengiz kavranamazlığını birkaç defa tekrarlayarak aşılamaya çalışır. Dolayısıyla, *Under Western Eyes* tek boyutlu denebilecek türden Oryantalist bir romandır.

### 5. İki Roman Arasındaki Benzerlikler

Soyut kurgu bakımından, *Under Western Eyes* ile *Kar* arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. Tıpkı Razumov gibi Ka da, hemen hemen kimsesiz, aşırı yalnızlık çeken, yakışıklı, içine kapanık, mutsuz, huzursuz, sabırsız ve sinirli bir erkektir. Her iki kahraman da karlı sokaklarda tek başına uzun uzun yürür ve düşünür. Yaşlı sayılmazlar ama gençlik ülkülerini kaybetmiş ve artık kendi çıkarlarından başka hiçbir şeyi düşünmez olmuşlardır. Aidiyet ve kabul edilme duygularını belli coğrafyalar ve kucaklarda ararlar. Oysa, onları çevrelerine asıl bağlayan, istemedikleri hâlde başkasının sırdaşı olmaktır. Çünkü kolektif baskılara karşı kendi bireyselliklerini ve bağımsızlıklarını korumakta başarısız kalınca yalancılığa, entrikaya, muhbirliğe, sürgünlüğe ve çift taraflı ajanlığa sürüklenirler. Herkesin güvenini kolaylıkla kazanabilme yeteneğine sahiptir ve kandırdıkları kişileri için için küçümserler. Ara sıra tinsel ilhamlar alır. Genç bir bayana âşık olurlar. Bunalımın eşiğine gelir ve kendi başlarından geçenleri gizlice yazarlar. Bu malzeme daha sonra, erkek bir anlatıcının eline geçerek bir romanın temelini oluşturur.

Her iki romanda da anlatıcı, kahramanın yeteneğini ve sevgilisini kıskanır. Her iki romanın başlangıcında gizlenen bu kıskançlık giderek tutkuya dönüşüp açığa

vurulur. Anlatıcı bir yandan, kahramanın duyguları, düşünceleri, geçmişi ve geleceği gibi hemen hemen her şeyi görerek ve bilerek anlatır, diğer yandan kendi varlığını okura hissettirmeyi ihmal etmez (ayrıca bkz. Howe 89). Birkaç kez ana hikâyeye ara verip paragraflar boyunca birinci tekil şahıs anlatımı kullanır. Kimi zaman, aktardığını iddia ettiği bilgileri hangi kaynakta veya neden paylaşılmaya değer bulduğunu ekler. Kendi yeteneksizliğinden yakınır. Özellikle, kendisinin, anlattığı karakterlerin duygularını gerçekten anlayıp anlayamadığına ilişkin kuşkularına dikkat çeker. Bu iyi niyet, alçakgönüllülük ve kendinin farkındalık gösterişleriyle anlatıcı ilk başta okurun güvenini ve sempatisini kazanır. Ama kahramanın sevgilisiyle bizzat görüştükçe anlatıcı kendini karşılıksız aşkına, kıskançlığına, utancına ve tutkusuna kaptırır. Bu yüzden okurun güvenini bir ölçüde kaybeder.

Ayrıca, yazarları her iki kitabın kurmaca olduğunu benzer oyunlar aracılığıyla hatırlatır. Örneğin, *Under Western Eyes*'da kahraman anlatıcıya "Ben bir roman kahramanı genç değilim" der (185-86 / 152). (Bölü işaretinden önce gelen sayfa numaraları İngilizce aslındandır; bölü işaretinden sonra verilen sayfa numaraları ise kanımca yetersiz bir Türkçe çevirisindendir.) *Kar*'da, Lacivert adlı karakter kahramana "Seni kırmak istemem ama seninkisi Batı romanlarından çıkma bir Allah sevgisi" der (327). *Under Western Eyes*'da anlatıcı, "bu kitap bir düş ürünü değil; üstelik benim de öyle bir yeteneğim yok; beni bağışlatan da zaten bunun bir sanat eseri olması değil, tam tersine hilesiz olmasıdır" der (100 / 86). *Kar*'da, Ka'nın ilhama dayalı şairliğine karşılık, anlatıcı kendini mütevazı bir "katip yazar" (421), yani "her sabah, her gece belirli saatlerde bir katip gibi çalışan daha basit ruhlu bir romancı" (415) sayar.

Az da olsa, her iki kitapta anlatıcının bilmesi neredeyse olanaksız şeyler anlattığına da rastlanabilmektedir. Söz gelimi *Kar*'da, "Babasını ondan daha iyi

tanıyan Kadife bu istekte hatıralara bağlılıktan çok korku olduğunu sezmişti hemen" cümlesi geçmektedir (266-67). Oysa anlatıcı, Kadife'yle fazla görüşmemiştir ve anlatıcının temel kaynağını yazan Ka, Kadife'nin düşüncelerini o anda okumuş olamaz. Bir ihtimal, Kadife'nin ablası İpek veya kocası Fazıl bu ayrıntıyı sonradan paylaşmıştır.

İki roman arasında birkaç benzer motifin de işlendiği görülebilir. İkisinde de Doğu-Batı konusu ele alınır. Devlet bütün önemli konuşmaları gizlice dinlemeye çalışır. Farklı şekillerde olsa da, *Under Western Eyes*'da bir peçe, *Kar*'da ise bir başörtüsü önem taşır. Büyük ölçüde Rus zihniyeti hakkında olan *Under Western Eyes*, Cenevre ve St. Petersburg'da geçer. Frankfurt ve Kars'ta geçen *Kar*'ın kahramanının da "[h]afızasında Kars'ı özel bir yer yapan Rus yapısı"dır (13). *Under Western Eyes*'da, soyadı Razumov olan kahramanın adı, Rus alfabesinin de adı olan Kiril'dir (383). *Kar*'da, kahraman, Ka olarak tanınmayı tercih eder ve yer yer "K" harfine dikkat çekilir.

Her iki kitapta hem kahraman hem de anlatıcı farklı bakımlardan yazarlarına benzemektedir. *Under Western Eyes*'ı kaleme alan Joseph Conrad, aynı zamanda anlatıcısı gibi bir İngiliz beyefendi ve kahramanı gibi bir Slav göçmen sayılabilir. Hatta, David R. Smith'in "The Hidden Narrative: The *K* in Conrad" (Gizli Anlatı: Conrad'daki K harfi) başlıklı makalesine gore, Conrad'ın İngiltere'ye göç etmeden önceki soyadı "C" ile değil, bir çeşit "K" harfiyle yazılmıştır (42; ayrıca bkz. Howe 77-78).

### 6. İki Roman Arasındaki Karşıtlıklar

*Kar*, *Under Western Eyes*'a birçok benzerlik taşıdığı ve epigraf şeklinde açık bir gönderme yaptığına göre, arka plan gürültüsü düşüktür. Pamuk'un romanını

Conrad'ınkine bir cevap olarak okumak mümkündür. Bu amaçla *Kar*'ın başındaki dördüncü epigraftan yola çıkarak iki kitap arasındaki karşıtlıkları (yani ön plandaki sinyali) gözden geçirmek yeterli olacaktır. Söz konusu epigraf, birinci tekil şahısta yazılmıştır ve *Under Western Eyes*'ın anlatıcısına aittir: "İçimdeki Batılı huzursuz olmuştu" (317 / 254). *Kar*'da ise buna en yakın ifade anlatıcının değil, kahramanın sarhoş ağzından çıkmaktadır: "[S]izler gibi basit bir vatandaş olmak istiyorum, ama içimdeki Batılı yüzünden kafam karışıyor" (101). Anlatıcı da Ka'nın bu sözünü doğrulamaktadır: "[A]klının bir yanının hâlâ Batılı, bambaşka biri olarak işlediğini […] hissetti" (100). Dolayısıyla, her iki kitabın Batılı sayılan anlatıcısına karşılık, *Under Western Eyes*'ın kahramanı Doğulu sayılan bir yabancıyken *Kar*'ın kahramanı Batılı sayılan bir yakın arkadaştır.

İkinci karşıtlık coğrafidir. *Under Western Eyes*'da Rusya, esrarengiz ve Doğulu olarak ötekileştirilir. *Kar*'da ise Rusya, Batı'yla özdeşleştirilir. Başka bir deyişle, Doğu Anadolu'dan daha doğuda olan bir yerde ironik bir Batı etkisi söz konusudur.

Üçüncü karşıtlık değişimle ilgilidir. *Under Western Eyes*'ın önsözünde Conrad, Rusların temelde değişemeyip sadece isimlerini değiştirebildiğini öne sürer (xxxii / Türkçe baskısında yok). Conrad'ın Ruslara atfettiği statikliğe ve homojenliğe karşılık, *Kar*'da Türk toplumu oldukça dinamik ve heterojen görünmektedir.

Dördüncü karşıtlık, tinsel ilhamın kahramana geliş zamanıyla ilgilidir. *Under Western Eyes*'da ilham anlatının sonunda gelip kahramanın vicdanını temizleyerek evrensel bir tek ahlak anlayışına işaret eder. *Kar*'da ise ilham, şiirler şeklinde anlatının ortalarında indirilip kahramanın acı sonunu önlemeyerek, kişiden kişiye değişebilen göreli bir ahlak anlayışına dikkat çeker.

Beşinci karşıtlık simetriyle ilgilidir. *Under Western Eyes*'da, yaşlı İngiliz anlatıcının Batılılığıyla genç Rus kahramanının Doğululuğu arasında basit ve tek boyutlu bir simetri görülmektedir. *Kar*'da ise kahraman, hayatının, kar tanesi şeklindeki "içsel harita"sının merkezinde bulunur ve oradaki altıgen yapıya uygun olarak diğer karakterlerle kendi arasında çok boyutlu bir simetri söz konusudur. Yalnızlık çeken bir birey olarak Ka derin ilişkiler kurmakta ne kadar zorlanıyorsa, kolektife daha bağlı görünen sevgilisi İpek de kendi derin ilişkilerini kesmekte o kadar zorlanır. Ka laik, Lacivert dincidir. Necip, Ka'nın genç hâline benzetilir. Ka şair olarak ne kadar başarılıysa Muhtar o kadar başarısızdır. Anlatıcı, Almanya'ya sürgün giden Ka'nın İstanbul'da kalmış hâli olarak düşünülebilir. Böylelikle, Conrad'ın vurguladığı tek boyutlu Doğu-Batı ayrımı yerine Pamuk, *Kar*'daki ilişkileri birey-kolektif, laik-dinci, burjuva-yoksul, okumuş-okumamış, başarılı-başarısız, yurtta-gurbette ve gizlilik-mahremiyetsizlik gibi birçok eksen üzerinde kurmuştur.

Altıncı karşıtlık, ötekini anlayabilme kabiliyetiyle ilgilidir. *Under Western Eyes*'da anlatıcı, homojen ve esrarengiz olduklarını varsaydığı Rus toplumu ile Rus zihniyetini bir Batılı olarak anlayıp anlayamadığı konusunda kuşku duyar. *Kar*'da ise anlatıcı başka bir milleti değil, başka herhangi bir insanı anlayıp anlayamadığını merak eder:

> Belki de hikâyemizin kalbine geldik. Başkasının acısını, aşkını anlamak ne kadar mümkündür? Bizden daha derin acılar, yokluklar, eziklikler içinde yaşayanları ne kadar anlayabiliriz? Anlamak eğer kendimizi bizden farklı olanın yerine koyabilmekse dünyanın zenginleri, hakimleri, kenarlardaki milyarlarca garibanı hiç

> anlayabildiler mi? Romancı Orhan, şair arkadaşının zor ve acı hayatındaki karanlığı ne kadar görebilir? (259)

Burada "hikâyemizin kalbi" ifadesi ve anlatıcının—başka hiçbir yerde yapmadığı hâlde—birinci değil, üçüncü tekil şahısta "romancı Orhan" olarak geçmesi bu alıntının önemini göstermektedir.

Sonuç olarak, bu altı karşıtlığın ışığında *Kar*'ın tezlerinden biri, kahramanın söylediği gibi şöyle özetlenebilir: "Batı Batı diye, sanki bir tek kişi, tek bir görüş varmış gibi konuşmak sevimsiz oluyor" (227). Çünkü her karakterin kendi kafasında inşa ettiği Doğu-Batı ayrımı farklı bir eksende görünmektedir: Kimisi ateizm, kimisi okumuşluk, kimisi bireysellik, kimisi bayındırlık, kimisi coğrafya ve kimisi bilimkurgu üzerinde durmaktadır. Her kar tanesi gibi, her kişi de kendine özgü bir kişiliğe sahip olup "Batı" kelimesini farklı bir şekilde anlamaktadır.

Sonuçta bu bağlamda, *Kar*'daki anlatıcının ayrıntılı kurgulanışının önemli işlevlerinden birinin, *Kar*'la *Under Western Eyes* arasındaki soyut benzerlikleri pekiştirmek olduğu söylenebilir. Çünkü bu iskelet paylaşılmasaydı, önemli, anlamlı ve kasıtlı görünen bu altı karşıtlık göze batmayıp rastlantısal sayılabilirdi. Bu bakımdan, *Kar*'da anlatıcının kahramanla aynı çevrede yetişmiş olması, *Under Western Eyes*'daki dışlayıcı yaklaşımı cevaplamaya yaramaktadır.

# İKİNCİ BÖLÜM

## BİREYSELLİK İZLEĞİ

*Kar*'daki bireysellik izleği öncelikle romanın başlığını temellendiren kar tanesi motifinden anlaşılmaktadır. "Her kar tanesinin tekilliğiyle" (214) "kendine özgü altıgen" yapısından (213) yola çıkarak "kar taneleriyle insanlar arasında ilişki olduğunu sez[en]" (377) "Ka'ya göre herkesin hayatının arkasında böyle bir harita ve bir kar tanesi vardı ve uzaktan birbirlerine benzeyen insanların aslında ne kadar değişik, tuhaf ve anlaşılmaz olduğu herkesin kendi kar yıldızının çözümlemesi yapılarak kanıtlanabilirdi" (377). Bu benzetme, okuru, her roman karakterini beylik bağlamından, çevresinden soyutlayıp kendine özgü, bireysel niteliklerini aramaya ve çözümlemeye davet etmektedir.

Bireysellik ayrıca Ka'nın dünya görüşünde önemli bir yer tutmaktadır. Örneğin, Ka'ya göre kötülüğün kaynağı, bireysel olmayan bir zihniyettir:

> [D]ünyadaki bütün kötülüklerin, yani yoksulların bu kadar yoksul ve akılsız olmalarının ve zenginlerin bu kadar zengin ve akıllı olmalarının, kabalığın, şiddetin ve ruhsuzluğun, yani sende ölme isteği ve suçluluk duyguları uyandıran her şeyin nedeninin herkesin herkes gibi düşünmesi olduğunu en sonunda anlamış olacaksın. (142)

Sürekli yalnızlık çekmesine rağmen Ka bireysel havası nedeniyle, oturmaya devam ettiği Frankfurt şehrini Kars'a tercih eder: "Batı'da öyle yaşamıyorlar"; "Buradakinin aksine, insanlar herkes gibi düşünmekle övünmüyor orada. Herkes, en sıradan bir küçük bakkal bile kişisel görüşleri var diye böbürleniyor" (227).

Kitapta bireysellik üç çeşit baskı tarafından engellenir: halk tarafından alay edilme, cemaat tarafından dışlanma ve iktidar tarafından cezalandırılma tehditleri. Bunlardan birincisi olan alayı Lacivert, Ka'ya şöyle anlatır: "Burada Allah'a bir Avrupalı gibi inanırsan gülünç olursun. O zaman inandığına da inanamaz insan. Bu ülkeye ait değilsin, sanki Türk değilsin. Önce herkes gibi olmayı dene, sonra inanırsın Allah'a" (327). Bu alıntıda diğer iki tehdit de ima edilmektedir. Kolektif uyumu bozarak halkın önünde gülünç duruma düşeni din uğruna dışlayabilen bir cemaat, "Türklük" uğruna cezalandırabilen bir de egemen ideoloji söz konusudur. Cemaatten dışlanma tehdidini Ka, Muhtar'a şöyle dile getirir: "Batılılaşmış, yalnızlaşmış ve Allah'a tek başına inanan birey seni korkutur. İnanmayan bir cemaat adamını, inanan bir bireyden daha güvenilir bulursun" (64). Anlatıcı Orhan'a göre iktidarın milliyetçilik uğruna bireyselliğe uyguladığı baskıya gelince, "ancak baskı dolu aşırı milliyetçi ülkelerde yaşayanların anlayabileceği o büyüleyici 'biz' duygusunun varlığını hissettim. [Tiyatroda aktörün yeteneği] sayesinde sanki salonda 'yabancı' kimse kalmamış, herkes ortak bir hikâyeyle birbirine umutsuzca bağlanmıştı" (394).

Birbirinden bambaşka dünya görüşlerine sahip olan ana karakterleri birleştiren başlıca öğelerden biri, hissettikleri bu baskılara dikbaşlılıkla direnmeleridir. En çarpıcı örnek Lacivert'e aittir:

> Ben kendi tarihimi yaşayacağım ve kendim olacağım. İnsanın Avrupalıları taklit etmeden, onların kölesi olmadan da mutlu

> olabileceğine inanıyorum. Batı hayranlarının bu milleti küçümsemek için sık sık söyledikleri bir lafı vardır ya hani: Batılı olmak için kişinin önce birey olması lazım ama Türkiye'de birey yok derler ya. İdamımın anlamı da budur. Ben birey olarak Batılılara karşı çıkıyorum, bir birey olduğum için onları taklit etmeyeceğim. (324)

En dikbaşlı karakter olan Kadife ise tavrını şöyle ifade eder: "Hiç kimseyi temsil etmek istemiyorum"; "Avrupalıların karşısında yalnızca kendi hikâyemle, tek başıma, bütün günahlarım ve kusurlarımla durmak istiyorum" (235). Kadife'nin babası Turgut Bey, "gitmeyeceksem bir ilke yüzünden gitmemeliyim, korktuğum için değil" der (241). Ka'ya verdiği öğütten İpek'in de bireysellik yanlısı olduğu anlaşılmaktadır: "Kendin ol" (129, 287). Anlatıcının "Ka'yı cezbedecek kadar bağımsız" (351) ifadesinde bireyselliği ima edilen Ka bile, tüm değişkenliğine rağmen "dikbaşlılıkla" (79), "Ben bildiğim gibi yazarım" (78) şeklinde konuşabilmektedir. Siyaseti sanata alet eden darbeci tiyatrocu Sunay'ın bireyselliği ise benimsediği liderlik rollerinden belli olmaktadır.

### 1. Güçlü Kadınlar, Zayıf Erkekler

*Kar*'daki bireysellik ve dikbaşlılık bağlamlarında kayda değer bir başka olgu, özellikle kadın karakterlerin güçlü olarak çizilmesidir. Söz gelimi, türbancı kızlardan Hande, başını açmaya cesaretle karar verir. Bu kararını uygulamaktaki gecikme sebebi, kendisine göre, aşk gibi bir zayıflık yahut düşkünlük değil, gelecekteki özkimliğini öncelikle hayalinde görebilme isteğidir:

> Başımı açamamamın nedeni, konsantre olup başı açık halimi gözümün önüne getirememdir. Her konsantrasyon denememde hayalimde ya "iknacı kadın" gibi kötü bir yabancıya dönüşüyorum, ya

> da şehvet düşkünü bir kadına. Başım açık olarak okulun kapısından içeri girdiğimi, koridorlarda yürüdüğümü ve dersaneye girdiğimi bir kerecik gözümün önüne getirebilirsem, bu işi yapabilecek gücü kendimde bulacağım inşallah ve özgür olacağım o zaman. Çünkü başımı kendi irademe ve isteğimle açmış olacağım, polis zoruyla değil. (125)

Dolayısıyla, Hande'nin başını açması da, kapalı tutması da bireysel birer direniş şeklidir. Benzer şekilde, "Kendim olan o kızdan hiç kopmamaya karar verdim" ve "Burada istediğimi yapmak mutlu ediyor beni" diyerek (348) öldürülme tehlikesine rağmen Lacivert'le saklanması, bireysel irade ve cesaret sahibi olduğuna işaret etmektedir.

Bireysel güç ve cesaret isteyen bir başka eylem, Sunay Zaim'in eşi Funda Eser'in, erotizmi tiyatro sahnesinde feminist amaçla kullanmasıdır:

> [Y]irmi yıldır Anadolu'da mazlum ve ırzına geçilmiş kadın rollerine çıkan Funda Eser'in sahnede tek bir hedefi vardı: Kurban pozuyla erkeklerin cinselliğine seslenmek! Kadının evlenmesini, boşanmasını, başını açması ya da kapatmasını onu ezik ve çekici duruma düşürmek için sıradan bir araç olarak gördüğünden, oynadığı Atatürkçü ve aydınlanmacı rolleri bütünüyle anladığı da söylenemez belki ama, bu basmakalıp rollerin erkek yazarları da aslında kadın kahramanlarının erotizmi ve toplumsal görevleri konusunda ondan daha derin ve ince fikirlere sahip değillerdi. (345)

Bu alıntıdan, Funda Eser'in siyasetin farkında olup kendi cinselliğini kasıtlı olarak bir çeşit mücadele aracına dönüştürdüğü anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Hande'nin yanı sıra Funda Eser de *Kar*'daki güçlü kadın tipinin bir örneğidir.

Kitabın diğer kadın karakterleri kadar değilse de, yeni sevgilisi Ka'yla karşılaştırıldığında İpek bile güçlü kadın tipine uymaktadır. Eğitim enstitüsü müdürü vurulduktan hemen sonra vuku bulan ilk örnekte, Ka şoktayken İpek'in aklı başındadır:

> "Çıkalım," dedi İpek. "Durmayalım burada."
>
> "Yetişin!" diye bağırdı Ka cılız bir sesle. "Polise telefon edelim," dedi sonra. Ama yerinden kıpırdamamıştı. Hemen sonra İpek'in arkasından koştu. (41-42)

İpek cinsellik konusunda da kendinden emindir. "Bütün bunları unut şimdi" diye cevap veren İpek, sözlerini şöyle sürdürür: "Buraya seninle sevişmeye geldim" (247). İpek'le Ka arasındaki güç farkına anlatıcı da dikkat çeker: "Ka, ilişkinin henüz başındayken kendisinin daha hevesli ve kırılgan olduğunu göstererek güç dengesinde altta kaldığını hissetti" (247). İpek'e gelince, "Kendinden çok emindi gözleri; İpek'in yeterince kırılgan olmadığını öğrenmekten de korkuyordu Ka" (248). Burçları da bu farkı pekiştirmektedir, çünkü İkizler'in "hafifliği"ne karşılık Başak'ın "her şeyi ciddiye al[ma]" eğilimi söz konusudur (219).

Romanda güçlü kadın tipinin en iyi örneği, İpek'in kardeşi Kadife'dir. İpek, Ka'yla karşılaştırıldığı gibi Kadife de Lacivert ile karşılaştırılmaktadır:

> Yakınlarda bir yerde bir patlama oldu, bütün ev sarsıldı, camlar titredi. Bir-iki saniye sonra Lacivert ve Ka korkuyla ayağa kalktılar.
>
> "Ben gidip bakayım," dedi Kadife. Aralarında en soğukkanlı gözüken oydu. (235)

Kadife, soğukkanlılığının yanı sıra azimli (232), "cingöz" (361), "gururlu ve cesur" (315), hırslı (361), kıskanç (121), "mağrur" (315), "mert" (332, 337) ve "vakur"dur

(332). Kendi tesettürlü kimliğine rağmen birkaç dakikalığına Ka ile bir odada yalnız kalmayı teklif edip (216) bu gizli buluşmadan "haz" alacak kadar özgürdür (219). Üstelik, "Kadife'ninki böyle 'yumuşak' bir zevk değildi, yüzünden anlıyordu bunu, daha derin ve tahripkâr bir şeydi" (219). Nitekim, gizlice taşıdığı tabancasını Ka'ya çeker (222), onu kontrol amacıyla kısmen soyundurur ve "[Lacivert] canını yakmazsa, emin ol ben yakarım" (223) şeklinde konuşur.

Kadife için, kendisinin ne yaptığından çok, bir birey olarak neden yaptığı önemlidir. Hande'ye ve Funda'ya bu bakımdan benzeyen Kadife, başını ilk önce dinsel olmayan sebeplerle kapatır. İpek'e göre "sırf Lacivert'e yakın olabilmek için de türbancı kızlara yanaş[an]" (361) Kadife, kendisine göre ise başını sadece "bir günlüğüne", bir "özgürlük jesti" olarak, "sırf siyasal bir dayanışma olsun diye" örtmüştür (115). Başını sahnede açma kararını da sevgilisinin (349), ablasının (367) ve babasının (385) karşı çıkışlarına rağmen alır. Çünkü, Lacivert'i kurtarma isteğinden ve "numara kabul etmez onur anlayışı"ndan (314) ziyade, bireysel tercihi söz konusudur. Kadife'nin hem Lacivert'in yanında (234), hem de Asya Oteli'ndeki siyasal toplantıda (281) söylediklerinden, başını açarak "normal" (234) hâline dönmeyi zaten çoktan istediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Kadife için önemli olan, başını açması yahut kapatması değil, bir birey olarak her zaman kendisi olmasıdır. Kadife'nin, bu tavrı sergileyebilmesi de güçlü kadın tipine uyduğunu göstermektedir.

Kadife'nin başını açmak için verdiği, "Ben müstesna olmak istemiyorum. Herkes gibi olmak istiyorum" gerekçesi bile (234) güçlü kadın tipiyle çelişmemektedir. Çünkü "herkes"ten kastı halk değil, kendi çevresindeki "eğitimli kadınların çoğu"dur (234). Burada kolektife uyum baskısı değil, bireysel bir arkadaş çevresi tercihi söz konusudur.

Mağrurluktan güya hoşlanmamasıyla birlikte (234) Kadife'nin "tiyatrocu sezgisi" de (281) hesaba katılmalıdır. Bu yönü Kadife'yi bireyselliğini herkesin yüzüne vurmaya iter. Hem bu yüzden, hem de ablasının güzelliğini kıskandığından, Kadife kendi hâlinde bir birey olmakla yetinmez. Canı istediğinde "mağrur ve hoşgörülü bir prenses edasıyla" davranabilmekedir (315). Asya Oteli'ndeki siyasal toplantıdakiler Kadife gibi "bir kadının ayağa kalkıp böyle güvenle konuşmasına alışık değillerdi; bir anda herkes saygı duydu ona" (270); "konuşurken bir tek o ayağa kalkıyordu ve kendi dahil kimse bunun tuhaflığının farkında değildi" (272). Anlatıcının Kadife'ye atfettiği "tiyatrocu sezgisi" budur. Bu nedenle Kadife, Sunay tarafından sahneye çıkmaya zorlanmadığı hâlde (373), kaydedilecek canlı yayında, bütün Karslıların önünde, "Başımı açacağım"; "Bunu ne sizin zorunuzla ne de Avrupalıları taklit etmek için yapmadığımı kanıtlamak için de sonra kendimi asacağım" ve "İntihar edince Cehennem'e gideceğime inanmıyorum" (403) kadar cüretli, bireysellik yanlısı laflar söylemeye heveslidir. Bu da Kadife'nin güçlü kadın tipine uyduğuna bir delildir.

Kadife'nin sahnede oynadığı ideolojik rolün, aynı zamanda birçok Karslı kadını temsil etmeyi amaçladığı söylenebilir. Dolayısıyla, Kadife'nin bu rolü oynarken yaptığı bazı genellemeler, kitaptaki bireysellik izleği ve güçlü kadın tipi bakımlarından önemlidir. Kadife'ye göre, ilk olarak, kadınların intihar sebebi gururdur: "Bir kadın gururu kırıldığı için değil, ne kadar gururlu olduğunu göstermek için intihar eder" (398). Buna göre, intihar eden kadın zayıf değil, güçlüdür. İkinci olarak, erkekler kadınların "kişilik sahibi" (yani birey) olmalarından korkarlar (402). Protestanvari olan üçüncü sözün dile getirilmesi ise ancak güçlü bir birey tarafından düşünülebilir: "Yüreğimde bu Allah sevgisi varken bu Kars şehrinde bir yerim olmadığı için ben de onlar gibi, kendimi yok edeceğim" (403).

Kadife'nin bu sözleri Pamuk'un uyguladığı tezat sanatının da bir örneğidir; çünkü geleneksel inanca göre intihar günahtır ve bir günahın gerekçesi "Allah sevgisi" olmamalıdır. Bir fikir tezadı sayılabilecek bu örneğin yanı sıra, romanda bireysellik izleğini pekiştiren cinsiyet ve karakter tezatları da bulunmaktadır. Örneğin, *Kar*'daki güçlü kadın tipine karşılık bir zayıf erkek tipinden söz edilebilir. İpek'le Ka, Kadife'yle Lacivert aralarındaki karşılaştırmalara daha önce dikkat çekilmişti. İpek'in Lacivert hakkında anlattıkları da manidardır: "Kimseye kıyamaz o. Bir çocuktur. Bir çocuk gibi oyundan, hayallerden hoşlanır, taklitler yapar, *Şehname*'den, *Mesnevi*'den hikâyeler anlatır"; "Bir keresinde annesi ölen iki köpek yavrusu için bütün gece gözyaşı dökmüştü" (364). İpek'in eski kocası Muhtar'ın ve hafiye Saffet'in zayıflıkları ortadadır. Ka'nın zayıflıkları arasında kararsızlık, özgüvensizlik, korkaklık ve suçluluk duygusu bulunmaktadır. Örneğin, "[ç]ocukların dertsiz ve suçsuz hali"nden yola çıkan Ka "[F]azla mı korkaklık ettiğini sordu kendine ve bir suçluluk duydu" (298). "[H]er zamanki kararsızlık buhranlarım"dan (258) söz eden ve Ka'yı kıskanmaya başlayan anlatıcı, Ka'dan daha iradesiz ve özgüvensiz görünmektedir. Gençliğinde yaman bir idealist olan Turgut Bey, karısının vefatından sonra, yalnızlıktan korkan, evinin dışına çıkmayan, iki kızına ve "Marianna" adlı melodramatik diziye düşkün, yumuşak bir beyefendi olmuştur. Diğer erkek karakterlerden Necip ile Fazıl güçlerini sanki kendi içlerinde bulamayıp birbirinden alır gibidirler. Bu durumda, *Kar*'ın üç güçlü erkeğinden söz edilebilir: Z. Demirkol, Albay Osman Nuri Çolak ve Sunay Zaim. Bununla birlikte, Z. Demirkol, takma soyadının imlediği gibi bir karikatürdür. Ayrıca, o da "Marianna"yı seyreder. Albay Osman Nuri Çolak, Sunay'ın sanatsal yönetim şekline pek karışmaz. Sunay'a gelince, "Ben de korkağın tekiyim, inan bana. Bu ülkede yalnızca korkaklar ayakta kalır" (308) diyerek kendisinin her şeyden önce korkaklığını iyi gizleyebilen bir

tiyatrocu olduğunu ima etmektedir. Böylelikle, erkeklerin kadınlardan daha güçlü olduğu doğrultusundaki yerleşik anlayış da *Kar*'da alt üst edilmektedir.

### 2. Karakter Tezatları

Romanın bireysellik izleğini pekiştiren bir başka tezat sanatı da karakterler üzerinden yürütülür. Cem Erciyes'in yaptığı söyleşide Pamuk, *Kar*'daki hemen hemen her karakterin beklenenin tersini yaptığını vurgulamaktadır:

> Kitabın belki de sırrı bu: baştaki epigrafta da belirtildiği gibi; her şey biraz kendi tersine doğru hareket ediyor. Kitaptaki genç imam hatip öğrencileri, 'fanatik İslamcılar'ın içinde 'Aman Allahım, ateist mi olacağım!' korkusu var. Sanki frengiye kapılan insan gibi ateizme kapılan insan hikâyeleri anlatıyorlar birbirlerine. Aynı şekilde eski materyalist solcu belki de ateist kahramanın içinde bir Allah sesi geliyor. Şeyhe gidiyor ve 'Acaba ben siyasal İslam'dan korktum da ondan mı böyle oldum?' diye kafası karışıyor.

Kitabın karakter kurgusunda yapılan bu tezat sanatı, bireysellik izleğini ön plana çıkarmaya yaramaktadır. Çünkü, bir karakter kendi içindeki karşıtlıklar yüzünden, eskiden ait olduğu sayıldığı kategoriye sığamayınca, birey olarak tanınmaya başlanır.

Pamuk'un, "baştaki epigrafta da belirtildiği gibi; her şey biraz kendi tersine doğru hareket ediyor" sözleri son derece yerindedir; bu, *Kar*'da soyut bir ilkeden çok somut bir kurguya bürünmüş görünmektedir. Söz konusu ilk epigraf, Robert Browning'in "Bishop Blougram's Apology"sinden (Papaz Blougram'ın Maruzatı) şu alıntıdır: "Dikkatimiz şeylerin tehlikeli kenarına / Dürüst hırsıza, şefkatli katile, / Batıl inançlı ateiste". Pamuk'un *Kar*'da uyguladığı çok katmanlı tezat sanatına işaret

etme işlevinin yanı sıra, bu epigraf karakter çizimi için somut bir reçete de oluşturmaktadır.

Örneğin, "[b]atıl inançlı ateist"in müşahhas hâli Ka'dır. Yanına "özenle" aldığı (177) palto "beni kötülüklerden koruyor" (219) diye düşünmektedir. Bir keresinde elektrikler kesilince, "Bunu kendisine yollanmış bir işaret olarak gördü" (246). Romanın yazılmasına kısmen sebep olan kayıp yeşil şiir defteri de Ka'nın batıl inançları olmasaydı kaybolmayabilirdi: "Ka bir şiir kitabını bütünüyle bitirmeden hiçbir şiirin kopyasını çıkarmaz, bunun uğursuzluk olduğunu söylerdi" (258). Aynı zihniyetle kehanette bulunmaya kalkar. Çünkü, "İpek 'Ben!' derse, benimle Frankfurt'a gelecek ve evleneceğiz" diye düşünür (134). Ka bu yöntemi Lacivert'e de uygular: " 'Dokuza kadar sayacağım ve kalkıp gideceğim,' dedi kendine. 'Bir, iki…' Beşe gelince eğer Lacivert'i kandıramazsa, İpek'i de Almanya'ya götüremeyeceğine karar vermişti" (320).

Epigraftaki "şefkatli katil"in müşahhas hâli ise Lacivert'tir. Metinde bu militan İslamcıya "şefkat" niteliği üç kez atfedilmektedir. Metresi Kadife kendisiyle kavga ederken "Lacivert'te ise mağrur bir ifadeyle birlikte olağanüstü bir şefkat" belirir (232). Kadife'ye karşı Lacivert "ağlayan küçük bir çocuğu şefkatle teselli eder gibi"dir (233). Lacivert'i çok iyi tanıdığını iddia eden İpek, "Çok şefkatlidir Lacivert," deyince Ka yine "O bir katil değil mi?" diye sorar (364).

Somut reçetesi ilk epigrafta bulunmasa bile, *Kar*'ın hemen hemen her karakteri aynı tezat sanatının kullanımının sonucudur. "Jakobenliğe hiç yakışmayan bir herkes tarafından sevilme isteği"ne sahip olan Sunay kendini hem Atatürk'ü hem de Hazreti Muhammed'i canlandırmaya layık görür (191). "Eski komünist-yeni demokrat" tarifine uyan (232) Turgut Bey, kızı Kadife'nin başını sahnede açmamasını ister (385). Necip, "[D]ünyadaki ilk İslamcı bilimkurgu yazarı olmak

istiyorum” der (137). Ka’yı işkenceyle tehdit edip dövdükten sonra Z. Demirkol’un özel timi, “Marianna” adlı melodramatik yabancı diziyi seyretmek için mola verir (355). Kars halkı “[h]oroz dövüştürmeye meraklı zengin hayvanseverler” içerir (52). Ka’ya çocukken bakan hizmetçi kadın camiye ibadet etmekten çok dedikodu yapmak için gider (95). Eğitim enstitüsünün, “laik olmasına rağmen kadere iyi bir dindar kadar inanan” bir müdürü bulunmaktadır (43). Elektronik mühendisi olan (321) Lacivert’in “Halinde, tavrında, görünüşünde laik basının çizdiği bir eli tespihli, bir eli silahlı, sakallı, taşralı, saldırgan şeriatçıya benzeyen hiçbir şey yoktu” (76).

Necip’le Fazıl’ın “Necip Fazıl’dan ilhamla kendilerine Necip ve Fazıl takma adlarını ver[meleri]” (107) karakter düzeyindeki tezat sanatının başka bir örneğidir. Ahmet Hakan Coşkun’un yaptığı söyleşide Pamuk, Necip Fazıl Kısakürek’in erken döneminde “Batılı, Baudelaire etkisi”nde kaldığını ve bu dönemini “bir metafizik dönem, mistik dönem, sonra da daha politik dönem”in izlediğini belirtmektedir (71). Yazar, roman karakterleri Necip’le Fazıl’ın dünyasının şairin “[p]ekala ikinci dönemiyle […] uyuş[tuğunu]” (71) düşünmektedir. Başka bir deyişle, bu iki karakter Batı’yla Doğu ve gençlikle olgunluk aralarında metafizik ve mistik bir geçiş sürecini yahut arada kalmışlık durumunu temsil etmektedir. Pamuk’a göre bu durum aynı zamanda bireysellikle kolektiflik arasındaki ayrımı kapsamaktadır:

> [İ]lk dönem bence insanlar İslâmcı oldukları anda bunu son derece bireysel bir şey olarak yaşıyorlar. Marksist oldukları zaman da dünya politikası ya da dünya jeopolitiği yüzünden insanlar Marksist olmuyorlar. Son derece metafizik ve bireysel ve içselleştikleri bir ruhi heyecanla insanlar böyle yeni görüşlere giriyorlar. Sonra o politikleşiyor ve hareketler, haritalar oluyor. (72)

Kısacası, çoğu karakterin benimsediği siyasal etiketler ve aidiyetler ilk önce bireysel sebeplerle edinilmiştir. Nitekim, aralarındaki siyasal uçurumlara rağmen Turgut Bey (232), Z. Demirkol (162) ve Lacivert'in (321) her üçü de eski solcu sayılabilir. Buna göre, Kısakürek'e göndermeler yoluyla Pamuk, *Kar*'ın okurunu alışılmış siyasal kategorilere kanmayıp bireylerin kişisel tecrübelerine bakmaya davet etmektedir. Bu da kitaptaki bireysellik izleğinin en önemli işlevlerinden biridir.

Karakter düzeyindeki bu tezatları anlatıcı ima etmektedir. Örneğin, "kötü adam" rolünü oynayan karakterlerin *Kar*'da alışılmadık şekilde çoğunlukla "iyi adam" gibi davrandığı anlaşılmaktadır: "Kötü adam en sonunda kötü adamlar gibi kötü kötü konuşuyordu ve bu kafasını hiç karıştırmıyordu artık" (349). Ayrıca, Pamuk, diyaloglardaki tezatlara bazı imalar yerleştirmektedir. Ka'nın Necip'la paylaştığı şu görüş, en iyi örneklerden biridir: "[H]erkesin ahlaklı gözükerek aptallaştığı ve öldüğü bu yerde, sen ancak kötü ve ahlaksız olarak iyi olunabileceğini seziyorsun" (142).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

## ARAF MOTİFİ

*Kar* zengin bir Araf motifiyle işlenmiştir. Romanda, Türk Dil Kurumu'nun "İslam inancına göre cennet ile cehennem arasında bir yer" olarak tanımladığı Araf kadar, *Encarta'*nın "Roma Katolik inancına göre, ruhların, cennete girebilmek için günahlarının kefaretlerini ödeyinceye kadar kaldığı yer" olarak tanımladığı *purgatory* benzetmesi de uygun olur. Terim ve ayrıntıları dine göre değişebilir ama *Kar*'ı ilgilendiren, kavramın ortak çekirdeğidir. Çünkü, romanda bir "[s]erhat şehri" (16) sayılan Kars, cennet ile cehennem, beyaz ile siyah gibi her türlü tezadın gri tonlarıyla tasvir edilmiş bir ara bölgedir.

Romanda, arada kalmış ruhların ortalıkta gezindiği izlenimi ilk önce hayalet motifiyle yaratılmaktadır. Ka'nın "Rüya Sokaklar" adlı şiirinin esinlendiği "Ermenilerden kalan hayalet şehir Ani"yi (182) anımsatacak şekilde İpek, Kars'a "[h]ayalet şehir" der (397). Gerçekten de, romanda Kars'ın hava durumundan bitkilerine, binalarından sakinlerine kadar birçok boyutu hayaletlere benzetilmektedir. "[A]kşamın ilk karanlığı hayaletler gibi çöker" (339). "[B]ir kilise yıkıntısıyla, bahçesindeki ağaç hayaletleri"nden (166), "hayaletler kadar yalnız, boş ve eski evler"den (66) söz edilmektedir. Belediye başkan adayı Muhtar memleketine döndüğünde ilk izlenimi şöyledir: "Kars'ta şehir de insanlar da sanki hakiki değildi"

(56). “Ölülerin iç çekmeleri ve hayaletlerle kaynaşan otel binamız” (39) diyen İpek’le Ka’nın buluştuğu “pastanenin yarı sağır, yarı hayalet tek garsonu” (37) bu izlenimi pekiştirmektedir.

Romanda hayalet motifi yalnızca Kars şehrinin tasvirine özgü değildir. Söz gelimi anlatıcı, Frankfurt’un World Sex Center adlı porno dükkânında “hayaletler kadar yalnız erkekler arasında gezinir” (260). Bununla birlikte, motif Kars’ın dışında daha seyrek işlenir; ama işlenince de manidar olur. Nitekim, tezat oluşturma gibi diğer işlevlerinin yanı sıra şu cümle “istasyon” kelimesine “hayalet” ve “yeraltı” çağrışımlarını yüklemeye yaramaktadır: “Hemen küsüveren Muharrem’in Berlin’deki metro sisteminin soğuk savaş ve duvar yüzünden hiç kullanılmayan hayalet istasyonlarından birinde ailesiyle birlikte mutlu bir yeraltı hayatı yaşadığı söyleniyordu” (62).

Bu çağrışımlar öbeği, Kars’ın tren istasyonunu ve özellikle içindeki bekleme salonunu, cehennemin kapısının bitişiğinde bulunan Araf motifinin önemli bir parçası hâline getirmektedir. Yolları kapatan kar fırtınasından hemen sonra Ka için istasyon, Kars’ın tek çıkış kapısı olmuştur. Dahası, mitolojik Hades’in Styx nehri kenarındaki kapısını koruyan Kerberos gibi, Türkiye Cumhuriyeti Devlet Demiryolları’nın günümüz Doğu Ekspresi güzergâhı üzerindeki Kars istasyonunu gölgeleyen bir kara köpek söz konusudur. Fazıl’ın “istasyonun köpeği” (418) olarak nitelendirdiği bu köpek Kerberos gibi üç başlı olmasa da, “Ka kirli bekleme salonunda köpeğe simit veren üç delikanlı gördü” (83). Aynı motifi pekiştiren bir başka köpek de Lacivert’in saklandığı evlerden birinin boş avlusunda bekçilik yapıp sanki üç başlıymış gibi tam olarak üç kez havlar: “Köşedeki zincirli kara bir köpek de brandanın içinden çıkanları gördü ve hav hav hav dedi” (225). Ayrıca, Ka’nın çocukluk anıları köpeklere hem “cehennem” çağrışımını hem de şeytani bir kışkırtma

işlevi yüklemektedir: “[B]ir paradoks da ilgisini çekmişti: Sokak arasında futbol oynamak, dut toplamak ya da çikletten çıkan futbolcu resimlerini biriktirip kumar oynamak gibi çocukluk zevkleri, onları tattığı yerleri cehennem eden köpekler yüzünden daha çekiciydi” (340-41). İstasyonun kara köpeği aynı zamanda bir iman bekçisini akla getirir. Çünkü, Mesut inatla Ka’ya, karı Allah’ın yarattığına inanıp inanmadığını iki kez sorduktan hemen sonra, neonların ışığında kara köpek kapıdan fırlar (86).

### 1. Cehennemin Ötesi

*Kar*’da Kars gerek cehennemden gerekse cennetten iç içe izler taşıyarak Araf’a benzer. Bu izler iki türdendir. İlki, romanda renklerin kullanımıyla ilgilidir. Ka’nın “kül rengi” paltosu (145, 177, 255, 380) ve istasyonun “kömür rengi” köpeği (340, 418, 427, 428) gibi, beyazla siyah arasında gri tonlarına ve “turuncumsu” (66, 247, 262, 371, 428), “pembemsi” (39, 428) ve “pembe” (89, 169, 299) gibi, kutsal ak ile nârî kırmızı arasında açık ışık renklerine rastlanır. Başka bir ara rengi olan “mor”dan (144, 346, 419) daha sık geçmesiyle cehennemi doğrudan çağrıştırabilen “neon” bile (32, 39, 86, 89, 253, 426) *Kar*’da ne kadar nârî kırmızı yanarsa o kadar da pembeye çalar. Gerçi “kükürt renkli sokak lambalarının sihirli ışığı” bir kez geçmektedir (171). Fakat turuncu, Ka’nın cehennemle değil, “mutlulukla ilişkilendireceği” bir renktir (371). Gri tonlarına ise Ka’nın çocukluğundan hatırladığı “kurşuni” (237) ve “boz” (340) eklenebilir. Bu arada, istasyon binası “yarı karanlık”tır (89) ve Ka’nın soyadı “Alakuşoğlu”dur (11).

Renklerin kullanımının yanı sıra, romandaki cennet izleriyle cehennem izleri, Araf’a uygun olarak sanki tezat sanatı uğruna karıştırılmış gibidir. Örneğin, Ka “aynı zincirli köpeğin havlayışları arasında bodruma in[ip]” bir “kömür” kokusu aldıktan

sonra (288), “MİT görevlisi bu kazan dairesinin Kars’ın en sıcak köşesi, bir cennet olduğunu söyle[r]” (289) ve bu mekândan mülhem olan şiirine Ka “Cennet” adını koyar. “[İ]çi zifiri karanlık” olan başka bir binada “soba borusunun dirseklerine yuva yapmış güvercinler” dikkat çeker (418). Aynı şekilde, istasyonun kara köpeğinin alnında yusyuvarlak bir beyaz “leke” bulunmaktadır (83, 206, 418) ve Kerberos’un vahşiliğine karşılık bu köpek oldukça sempatiktir. Kars’ın sokakları aynı zamanda “karlı ve çamurlu”dur (144).

Şu örnek de karışık izler bakımından ayrıca çözümlemeye değer:

> Dehlizi kimse sokak sanmasın diye ortasına bir yere kırmızı bir “girilmez” işareti konmuştu. Fazıl’ın Necip’ten ilhamla “bu dünyanın sonu” dediği sokağın ucunda ise yapraksız ve karanlık bir ağaç vardı ve tam biz bakarken bir an yanar gibi kıpkırmızı kesildi. “Aydın Foto Sarayı’nın kırmızı ilan lambası yedi yıldır bozuktur,” diye fısıldadı Fazıl. “Kırmızı ışığı arada bir yanar söner ve her seferinde oradaki iğde ağacı Necip’in ranzasından bakınca sanki alev alıp tutuşmuş gibi gözükür.” (419)

Anlatıcının söz ettiği “girilmez” işareti ve Fazıl’ın “bu dünyanın sonu” ifadesi Araf’ın sınır konumunu belirtmektedir. Necip’in anlatışı da Araf’ın ara konumunu andırır: “Dışarıda kale duvarları gibi yüksek ve kör iki beyaz duvar var. Sanki iki kale karşı karşıya! Ben aralarındaki dar dehlize, bu dehlizin bir sokak gibi önümde uzanışına korkuyla bakıyorum. Allah’ın olmadığı yer” (144).

Dehlizin içine gelince, tam olarak ne cehenneme ne de cennete benzemektedir. Cehennem gibi karanlıkta kıpkırmızı yanan alevler söz konusudur. Ne var ki, *Tevrat*’ta yanıp tükenmeyen çalı, içinden Allah’ın Hz. Musa’ya seslendiği kutsal bir araçtır. Buna göre, Allah’ın dehlizde olmaması değil, olması gerekir; aksi

hâlde ağacın yapraklarından ziyade tümünün kül olması beklenebilirdi. Duvarlar zaten cennete uygun olarak beyaz ve fotoğraf dükkânının adı "Aydın"dır. Dehliz bu durumda ne cehennem ne de cennettir. "Kıyamet sonrasının sessizliğini hatırlatan o boş şehir" (249) olan Kars'a benzeyen bu dehlizde sanki kıyamet sonrasıymış gibi "yapraksız, çıplak bir son ağaç" (144) olması Araf motifine uygun düşmektedir. Gerek kıyamet sonrasında gerekse Araf'ta af bekleyen günahlı ruhlar söz konusudur.

Araf motifinin başka bir öğesi Ka'nın ölüm koşullarıdır. Çünkü metinde cennetle cehennemden hangisine gideceği konusunda karışık ipuçları bırakılmıştır. Mekânı sonradan ziyaret eden anlatıcı onu şöyle betimler: "[G]özlerim manavın portakal ve pırasalarına, tek bacaklı bir dilenciye, Hotel Eden'in boğucu vitrininde yansıyan araba farlarına, çökmekte olan akşamın kül rengi içinde pırıl pırıl pembeyle parlayan neon bir K harfine takılmıştı" (253). Ka'nın cesedinin bulunduğu kaldırım böylece, cennet bahçesini çağrıştıran sebze meyve ve Hotel Eden ile cehennemi çağrıştıran neon bir levha arasında, her ikisinin dışında ve altında kalmaktadır. Levhanın "K harfi"nden oluşması elbette cehenneme bir yakınlık göstermektedir. Bununla birlikte, Ka öldürülmeden hemen önce, cehennemi andıran World Sex Center'dan çıkıp cenneti andıran Güzel Antalya manavından mandalina almak üzere karşı kaldırıma yeni geçmiştir (255). Buna göre, öldüğü yer gerek mesafe gerekse niyet bakımından cehennemden çok cennete yakındır. Dahası Ka, "Vurularak Ölmek" adlı, kehanetli şiirini yazdıktan sonra oteline dönüp penceresinden "sokak lambasının ve pembe K harfinin ışığında ağır ağır düşen iri kar taneleri"ni (299) seyreder. Kırmızı yerine pembe oluşundan ve yağan beyaz karla olan ilişkisinden ötürü mutlaka cehennemi çağrıştırmayan bu "K" harfi, Ka'nın ölüm yerindeki "K" harfinin cehennemle olan ilişkisini zayıflatmaktadır. Üstelik, Ka'nın, bu şiiri yazmak için oturduğu masa "[s]oba ile duvardaki ayna arasında" bulunmaktadır. Soba, ölüm

yerindeki kırmızı levhaya, ayna ise araba farlarını yansıtan Hotel Eden vitrinine benzemektedir. Son olarak, Ka'nın ölüm koşullarındaki üç öğe, arada kalmışlık izlenimini vererek Araf'a uygun düşmektedir. Birincisi, olayın, karşıya geçilen bir sokağın kenarında vuku bulmasıdır (255). İkincisi, gece yarısına yakın bir saatte (254-55) olmasıdır. Üçüncüsü, anlatıcının Ka'nın ölüm yerini ziyaret ettiği sırada farkettiği "akşamın kül rengi"dir (253).

Ka'nın cehenneme gittiği varsayımını mantıksız kılarak Araf motifini destekleyen bir de peygamber motifi bulunmaktadır. "İyi şiir sanki dışarıdan uzak bir yerden geliyor" (123-24) ve "Şiiri bana Allah yolluyor" (126) diyen Ka için şiir vahye benzer: "Kars'ta kendisine gelen şiirleri Ka bütünüyle kendi yazmış gibi hissetmiyordu. Bu şiirlerin kendi dışında bir yerden 'geldiğini', kendisinin onların yazılması –bir örnekte olduğu gibi söylenmesi– için yalnızca bir araç olduğuna inanıyordu" (378). Şiirlerin Kars'ta "indiriliş" süreci de Ka hakkında bir peygamberlik izlenimi yaratmaktadır. Söz gelimi, "Ka hayatta ancak ilham anlarında mutlu olabilen gerçek şairlerin duyduğu o derin çağrıyı duydu" (89) ve "Bir başkasının kulağına fısıldadığı bir şiiri yazar gibi rahat hissediyordu kendini" (90). Dahası, iki şiirin gelişinde Ka, " 'çevresine hoş ve tuhaf bir ışık' yay[ar]" (94) ve bu mucizeye başka karakterler de tanık olur. Bir keresinde Ka "bu ışığın bir kısmının da İpek'te yansıdığını gör[ür]" (94). Diğerinde, "Hizmetçi kadın daha da ileri giderek odaya bir ışık doğduğunu, her şeyin nura battığını [anlatıcıya] ısrarla anlattı. Ka onun gözünde, daha o günden bir aziz mertebesindeydi" (126). Ayrıca, Lacivert, Ka'ya "Sen yıllarını şiirin çilesine vermiş bir dervişsin" (79) dedikten sonra Necip (87) ve Kadife de (221) Ka'nın "derviş" olduğunu kabul eder.

Romanda ayrıca, cennet ya da cehennem olacak son duraklarına ulaşmayıp huzursuz gezinen bazı ruhlar sanki Araf'ta oyalanmaktansa bu dünyadaki insanların

bedenlerine girmiş gibidir. En çarpıcı örnek, vurularak öldürülen Necip'in ruhunun, telepatik "kan kardeşi" (88) Fazıl'ın bedenine girmesi sonucunda, Fazıl'ın, birdenbire Necip'ten güya Kadife'ye olan aşkını, intihar isteğini ve ateizm ilgisini devralmasıdır: "Necip'in ruhu benim içime girdi. Eminim bundan. Korkuyorum da, böyle bir şeyin *Kuran*'da yeri yoktur çünkü. Ama Kadife'ye de başka türlü bu kadar çabuk âşık olamam. Onun için intihar etmek ise benim kendi düşüncem bile değildir" (285); "[K]uşkuyu içime Necip'in ruhunun soktuğundan hiç şüphem yok" (285); "Necip'in ateist ruhu yavaş yavaş beni ele geçiriyor" (287). Bu durum aynı zamanda *Kar*'ın bireysellik izleğini mizahla süslemektedir. Çünkü Ka, Fazıl'a "Kendin ol" öğüdünü verince Fazıl, "Ama içimde iki ruh varken bunu yapamıyorum" der (287). Ka da çocukluğundan kıskançlıkla hatırladığı "insanların ruhunun, seslerinin, bir zamandan sonra kendi içine girdiğini hissederdi" (352).

Necip'in "Sen benim geleceğimsin" (137) dediği Ka'nın kendisi de vurularak öldürülünce anlatıcının "içine girer". Örneğin, Necip'in Kadife'ye yazdığı aşk mektuplarını Fazıl'a veren anlatıcı, Ka'dan duyduğu huzursuzluktan dolayı böyle davrandığını söyler: "Bunu, onun da ölmüş arkadaşının hayaletinden benim kadar huzursuz olmasını istediğim için yaptığımı çok sonra düşündüm" (420). Söz konusu huzursuzluğa gelince, Ka anlatıcının rüyasına girip ona "yaşlanmışsın" demiştir (378). Ayrıca, Fazıl'ın güya aniden Kadife'ye âşık olduğu gibi anlatıcı da birden İpek'e âşık olunca, okura hitap ederek Ka'nın ruhunu suçlar: "[S]izi o aşka kışkırtan üçüncü kişinin hayaletinden kurtulmanız gerekir" (382). Dahası, Necip'in başladığı bilimkurgu romanını Fazıl'a devam ettirdiği gibi Ka da, *Kar* başlıklı kayıp şiir kitabının yerine, anlatıcıya *Kar* başlıklı bir roman yazdırmış olmalıdır. Ne de olsa anlatıcı, hissettiği içgüdüsünü şöyle betimler: "Bir içgüdüyle ve o günlerde içimden sık sık geçen ifadeyle 'tıpkı Ka gibi', çıkardığım bir deftere yazdıklarım okuduğunuz

kitabın başlangıcı olabilir: Ka'dan ve onun İpek'e duyduğu aşktan kendi hikâyemmiş gibi söz etmeye çalıştığımı hatırlıyorum" (382). Fazıl'la kendisi arasındaki bu paralelliği vurgularcasına anlatıcı daha sonra, "Gözlerinin içindeki Necip'i gördüm. Bana göstermek istediği bilimkurgu romanına bakmaya hazır olduğumu söyledim" der (412).

Araf motifiyle tam olarak örtüşmese de, onu dolaylı olarak pekiştiren bir başka öğe, Kars halkının, sanki Mesih'i bekler gibi hâlidir. Anlatıcıya göre, "İşsizlikten, yoksulluktan, yolsuzluklardan ve cinayetlerden hepimizi kurtaracak kahraman ve fedakâr insan bekleyişi benimle konuşan herkeste vardı" (424; ayrıca bkz. 184). Böyle bir davranış, sonsuza kadar kalmak üzere cennete veya cehenneme gönderilmiş ruhlara değil, henüz yargılanmamış yahut bir süre sonra tekrar yargılanacak olanlara yakışmaktadır. Çünkü bazı inançlara göre, cehenneme yerleşmiş ruhların kurtarılma umudu olamaz. Dolayısıyla, Karslıların bir kurtarıcıyı beklemesi Araf'ın arada kalmışlık boyutunu pekiştirmektedir.

### 2. *Cinler*'e Bakış

Daha önce belirtildiği gibi, Dostoyevski'nin 1870'lerin başlarında çıkan *Cinler* adlı romanının *Kar*'ı etkilemiş olması doğaldır. *Kar* hakkında Ahmet Hakan Coşkun'un yaptığı söyleşide Pamuk, "bu kitabı yazarken aklımın bir köşesinde kafamda yer alan Dostoyevski'nin *Ecinniler*'i vardı" der (94). Gerçekten de yazar, *Kar*'ı yazdığı sırada İletişim Yayınları'ndan *Cinler* başlığıyla çıkan yeni *Ecinniler* çevirisine önsöz yazmıştır. Bu önsözün son cümlesi başka hiçbir değişikliğe uğramadan, *Cinler* yerine doğrudan *Kar*'a yakıştırılabilir: "Ben *Cinler*'i Avrupa'nın kenarlarında, merkezden uzak, Batı hayalleri ve Allah'ın varlığı-yokluğu bunalımları

içersinde yaşayan radikal aydınların saklamak istedikleri utanç verici sırlarını haykıran bir kitap olarak gördüm hep" (8).

İki roman arasında bu tür çokça benzeşme vardır. Her iki kitabın da hikâyesi kısa bir zaman aralığını kapsar ve nispeten yalıtılmış bir taşra kentinde geçer. İkisi de birkaç darbecinin psikolojisini ve birkaç intiharın sebebini araştırır. Her iki romanda da halk bir kurtarıcı bekler; umutsuz çoğunluk dine sarılmış görünürken seçkinler kaçıp soluğu Batı Avrupa'da alır. İki romanda da en az bir zayıf iradeli erkek ve en az bir güçlü kadın önemli rol oynar. Hemen bütün katılanların tek bir soruyu mecburen cevaplamasıyla sona eren, kaotik, komik ve "gizli" bir toplantı yapılır (*Kar*'da Asya Oteli'nde, *Cinler*'de Virginski'de) ve toplumun bir panoramasını temsil eden bir seyirci kitlesini kışkırtan bir performans sahnelenir. Alt sınıftan vatandaşların evleri ziyaret edilir. Her iki romanda da Turgenyev'e gönderme yapılır.

Ancak, en sanatsal ve manidar paralellikler, *Kar*'ın Araf gibi dinsel motiflerinden biri olan, kötü ruhların insan bedenlerine girmesiyle ilişkilendirilebilir. Adını bu benzetmeye borçlu olan *Cinler*'in her iki epigrafı da buna işaret etmektedir. Dostoyevski, Puşkin'den aldığı birinci epigrafta, "Kırda güden bizi şeytan olsa gerek" yazar. *Luka'nın İncili*'nden alıntıladığı ikinci epigraf ise bir delinin domuzlar aracılığıyla kötülüklerinden arındırılışını anlatır:

> Cinler ol kişiden çıkıp domuzlara girdiler. Sonra gidip uçurumdan aşağı atladı sürü. Boğuldu. Çobanlar bu olayı görüp koştular, köylülere haber verdiler. Halk koşup geldi.
>
> Biraz ötede, dağda içinden kötü ruhların çıktığı ol kişioğlunu giyinmiş kuşanmış, aklı başında, İsa'nın ayakları dibinde oturur bulduklarında dehşete kapıldılar. Olanları görenler görmeyenlere, içine kötü ruhlar girmiş ol kişioğlunun nasıl kurtulduğunu anlattılar.

*Cinler*'in sonunda, Stepan Trofimoviç adlı karakter bu epigrafı romanın işlediği siyasal meselelere şöyle bağlar:

> "Görüyorsunuz ya, aynı Rusya'mız gibi bu. Hastadan çıkıp domuzlara giren bu kötü ruhlar yüzyıllardan beri sevimli, yüce hastamızın, Rusya'mızın içinde biriken mikroplar, iğrenç kokular, pisliklerdir! [….] Ama yüce düşünce, yüce irade, içine kötü ruhlar girmiş o çılgın kişioğlu gibi koruyacaktır onu. İrinleri yalnızca yüzeyde kalan bu kötü ruhların, iğrenç kokuların, pisliklerin tümü çıkacaktır içinden… domuzların içine girmeyi kendiliklerinden isteyeceklerdir. Belki girmişlerdir bile domuzların içine! Biziz bu domuzlar, bizler, onlar ve Petruşa […] belki de en başta ben, içine kötü ruhlar giren çılgınların tümü uçurumdan denize atacağız kendimizi, hepimiz boğulacağız. Sonumuz budur bizim, çünkü ancak böyle bir son temizleyebilir bizi. Hasta da iyileşecek." (641)

Kısacası, Rusya'nın dert kaynakları domuzlar yerine Trofimoviç gibilere yüklenecektir ki bu zevatın ölümüyle Rusya arınabilsin. Dostoyevski'nin bu milliyetçi hayalinde iyiyle kötü arasındaki ayrımın tartışılmayacak derecede net olduğu varsayılmaktadır. Bu nedenle, Dostoyevski'ye göre, Rusya'nın sorunu doğrunun bulunması değil, uygulanmasıdır.

Pamuk ise *Kar*'da genel bir Araf motifine başvurarak her şeyden önce iyiyle kötü, beyazla siyah arasındaki ayrımları sorgulamaktadır. Kötü ruhların insanların bedenine girmesini *Cinler*'le diyalog kurmak için kullanmaktadır. Ama bu diyaloğu manidar bir tezata dönüştürerek, arındırılacak "pislik" yahut "kötülük" olarak görülen birçok şeyin aslında önyargısal yanılsamalar olduğunu ima etmektedir. Bu duruma ait bir ipucu, işsiz güçsüz Karslı erkeklerin aşağılık kompleksidir. Özgüven

eksikliklerinden dolayı, kendilerini küçük düşürenleri ötekileştirerek beylik aidiyet kategorilerinden herhangi birine sığınırlar. Bir ipucu da, *Kar*'da gerek birkaç karakterin gerekse ruhların temizlik veya iyilikten çok, huzur veya gurur aramasıdır. Başka bir ipucu, Dostoyevski'nin birçok karakterinin akıl hastası yahut sağduyudan yoksun olmasına karşılık, Pamuk'un çoğu karakterinin aklı selim sahibi (ancak önyargılı) olmasıdır. Buna göre, bir bireyin iç çatışma yaşaması delilik değil, doğal ve sağlıklıdır. Hatta, Ka'nın şiirlerinin böyle bulantılı ruh hâllerinden doğduklarına bakılırsa, beylik aidiyet kategorileriyle ilgili bireysel çelişkiler ve beraberinde getirdikleri huzursuzluklar kutsal bile sayılabilir. Dolayısıyla, *Kar*'a göre önemli olan, başkalarını deli diye önyargıyla ötekileştirip deliliklerini bir domuza yüklemektense, dışarıda "pis" yahut "deli" olarak gözümüze çarpan şeylerin izlerini kendi içimizdeki doğal çelişkilerin arasında bulabilmektir.

Son kertede, *Cinler*'le diyalog kurduktan sonra Pamuk, Dostoyevski'nin görüşünün tersini savunmaktadır: Türkiye'nin derdi, Trofimoviç misali şu ya da bu kesimini kesip atmak değil, hoşgörülü, anlayışlı ve samimi bir şekilde bütün kesimlerine kucak açmak olmalıdır. Çünkü, kesip atılacak her yerleşik aidiyet grubunun içinde, yüzleşip içtenlikle kabullenmesi gereken birçok çelişkili birey bulunmaktadır. Buna göre, *Kar*'ın tezlerinden birinin, Türkçe'deki "biz" ve "bizden"lik aidiyet kavramlarının herhangi soyut, ideolojik veya hayalperest bir şekilde değil, herkesi dahil edecek somut ve gerçekçi bir şekilde tanımlanması gerektiği olduğu söylenebilir.

Aynı sonuç Pamuk'un *Cinler* hakkında yazdığı önsözden de çıkarılabilir. Pamuk'a göre, Dostoyevski, *Cinler*'i yazdığı sırada "Rusya'da pek moda olan ve bugün yarı anarşist, yarı liberal diyebileceğimiz Nihilistlere (Hiççilere) öfke duyuyor, onların Rus geleneklerine düşmanlıklarına, Batıcılıklarına, ve

dinsizliklerine karşı alaycı bir siyasal roman yazıyordu" (6). Dostoyevski'ye atfedilen bu görüşte, yenilikçiliğin, Batıcılığın ve dinsizliğin karşıtı olan net bir Rus kimliği söz konusudur. Pamuk'un kurduğu tezat, Türklüğün, gelenekçilik, Doğuculuk ve dinciliğin yanı sıra yenilikçiliği, Batıcılığı ve dinsizliği de barındırabileceğini iddia etmektedir. Çünkü *Kar*'da geçen bütün önemli karakterler ne de olsa aynı zamanda Türk'tür.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

## PSİKOLOG-DİN ADAMLARI

Hem *Kar*'ın üçüncü epigrafının yazarı Dostoyevski'nin *Cinler*'inde, hem de ilk iki epigrafının kaynaklarında, bir ölçüde psikolog yahut terapist işlevini gören bir din adamı bulunmaktadır. *Cinler*'in "Tihon'un Evinde Stavrogin'in İtirafları" başlıklı bölümü, Stavrogin'in Peder Tihon'a "İğrenç psikolog!" diye haykırmasıyla biter (703). İlk epigraf, Papaz Blougram adlı bir karakterin, mesleğini savunabilmek için din psikolojisine dayanarak ürettiği bir argümandan alıntılanmıştır. İkinci epigrafın kaynağı *Parma Manastırı*'nın kahramanı Fabrice, mesleğini rahatlık için seçen, mesleğinin yasaklarına uymayan ve insan psikolojisini öğrendikçe saflıktan kurnazlığa geçen bir din adamıdır. Dolayısıyla, *Kar*'da, İpek'in "[K]urnazdır, aptal değildir" (93) dediği Şeyh Saadettin Cevher Efendi'nin karakteri ve daha genel olarak, dini psikolojiye bağlayan ipuçları incelenmelidir.

Ka, şeyhle tanışmak üzereyken "Her şeyin iyi geçeceğinden emindi, ama kendini iğne yapılmayacağına emin olmasına rağmen doktorun muayenehanesine girerken ürperen bir çocuk gibi hissetti" (98). Bu muayenehane benzetmesinin yanı sıra, edebiyatta okuru psikanalitik yorumlara davet edebilen ayna motifi eksik değildir. Çünkü, aynı zaman "[D]uvarda cevizden çerçevesi oymalı bir ayna vardı. Şeyh Efendi'yi ilk o aynanın içinde gördü" (98). Şeyhin yöntemini etraflıca anlatarak

Ka'yı önceden hazırlayan İpek'in değerlendirmesi iki cümleyle özetlenebilir. "Ruhunda kırılgan, zayıf bir nokta bulup hemen cin gibi insanın içine girmekte onun üstüne yoktur" (94) cümlesi, *Cinler*'in başlığındaki motifi hatırlattığı için özel bir önem taşımaktadır. İkincisi ise şu cümledir:

> Karşısındaki sefile kendisini olduğundan çok daha yüce biriymiş gibi hissettirebilmek Şeyh Efendi Hazretleri'nin en büyük hüneridir, çünkü bu Kars şehrinin erkeklerinin çoğu Türkiye'de kendilerinden daha sefil, daha fakir, daha başarısız kimse olamayacağını çok iyi bilirler. (95)

Başka bir deyişle, bu şeyh, Karslı erkeklerde yaygın olduğu öne sürülen bir aşağılık kompleksini, geçici özsevgiyle tedavi eden bir terapisttir. Hastasının özsavunma mekanizmasını yenebilmek için de ilk önce zayıf bir noktasını bulur.

Şeyhin bu yöntemi önemlidir, çünkü türbancı kızları başlarını açmaya ikna etmek üzere Ankara'dan yollanan bayan psikolog da neredeyse aynı yöntemi uygular (124). Sorduğu sorularla bazı kızları ağlatan bu "iknacı kadın", yine de kızlar tarafından sevilip benimsenir. Örneğin, Hande kendisinin iknacı kadın gibi "şık" ama "sade" bir şekilde giyinmiş olduğunu ve erkeklerin gösterdiği ilgiden hem hoşlandığını, hem de utandığını hayal eder (124). Sonuçta, şeyhin müritleri gibi iknacı kadının türbancı kızları da kendi zayıf noktalarını bir şekilde itiraf ettikten sonra kendilerini geçici olarak güzel hissederler. Şeyhle kadın arasındaki yöntem benzerliği, şeyhin terapist işlevini kanıtlamaktadır.

Şeyhin tipik bir hastası olan Muhtar'ın gördüğü fayda, birçok kişinin psikoterapide bulduğu türdendir: "Yıllardır duymadığım bir huzur yayıldı içime. Onunla her şeyi konuşabileceğimi, bütün hayatımı anlatacağımı hemen anladım" (58). "Sana ne veriyor?" diye soran Ka'ya Muhtar, şeyhten "[b]iraz dostluk, çok

kalıcı olmasa da biraz şefkat" aldığını söyler (63). Belki de bu sebeple, Ka şeyhe yaklaşınca ibadet arzular gibi değil, depresyon tedavisi arar gibi konuşur: "Buraya mutlu olmak için geldim" (98). Rakı içmiş hâliyle tedavisi için serbest çağrışım tekniğini uygular gibidir: "Kar bana Allah'ı hatırlatmıştı" (99). Şeyh tecrübeli bir terapist gibi Ka'yı yatıştırmak için kendisinin duyacaklarını şahsi bir şekilde algılamayacağını söyler: "Alınmayacağız"; "Buyrun yanıma oturun. Sizin korkunuzu öğrenmek çok önemli bizim için" (99).

Şeyhin terapist rolündeki tek kusuru, okumuş olmaması, bu yüzden de okumuş olan hastalarının bazı sorunlarını anlayamamasıdır. Söz gelimi, dünyada şiirden anlayan terapistler bulunurken Muhtar yine de şeyhine gider: "Sıkıntımı bir gece şeyhime açmaya karar verdim ama modernist şiirin ne olduğunu, Rene Char'ı, ortadan kırılan cümleyi, Mallarme'yi, Joubert'i, boş mısranın sessizliğini anlamadı" (59). Muhtar'ın terapist şeyhine olan güveninin sarsılabilmesi için (59) bu kadar absürd bir durum gerekmiş demektir.

### 1. Terapist-Derviş Olarak Ka

Okumuşların terapisti ise Ka'dır. Bu çalışmanın *Kar*'daki Araf motifine ilişkin bölümünde belirtildiği gibi, birkaç karakter, Ka'nın şairliğini bir çeşit dervişlik saymaktadır. Ka'nın huzurunda, okumuş Kadife, "İnsan bazan hiç tanımadığı ve bir daha da hiç görmeyeceğine emin olduğu birisine bütün hikâyesini anlatmak ister ya, her şeyi" der (235). Fazıl da Ka'ya, bir terapistin hak edeceği bir samimiyetle içini dökerek benzer bir tanınma yahut sayılma arzusuyla "[f]akir ve önemsiz" olmaktan yakınır:

> Bizim zavallı hayatlarımızın insanlık tarihinde hiçbir yeri yok. En sonunda şu zavallı Kars şehrinde yaşayan hepimiz bir gün geberip

> gideceğiz. Kimse hatırlamayacak bizi, kimse ilgilenmeyecek bizimle. Kadınlar başlarına ne örtsün diye birbirini boğazlayan, kendi küçük ve saçma kavgaları içinde boğulan önemsiz kişiler olarak kalacağız. Herkes unutacak bizleri. Bu dünyadan böyle aptal hayatlar sürerek hiçbir iz bırakmadan geçip gittiğimizi görünce hayatta aşktan başka bir şey olmadığını da hırsla anlıyorum. O zaman Kadife'ye duyduğum şey, bu dünyada yalnızca ona sarılarak teselli olabileceğim gerçeği bana daha da acı veriyor ve o gözümden hiç gitmiyor. (287)

Kadife'nin eylemlerinden ve Fazıl'ın bu sözünden, siyasetle, aşkla ve dinle ilgili birçok meselenin, Kars'ta yaygın olan aşağılık kompleksine bağlanabildiği anlaşılmaktadır. Siyasal kavgalar, kentin sakinlerinin sıkıcı hayatına anlam ve önem katar. Bu kavgalar "küçük ve saçma" gelmeye başlayınca Fazıl dünyevi hayatının anlamını aşkta arar. Psikoloji bakımından da, dinin temel meselelerinden olan ölümlü ve fani olma durumu, tarih dışı kalarak unutulma durumundan pek farklı değildir. Çünkü her ikisine de kalıcılık arzusu sebep olur. Dolayısıyla, Ka'nın terapist olarak işlevi, Karslıların sorunlarını büyük ölçüde, Avrupa'nın bir kenar bölgesinde oturmanın yarattığı varsayılan aşağılık kompleksine dayandırmaktır.

"Babamın Bavulu" başlıklı Nobel konuşmasında *Kar*'ı bir bakıma "taşralılık" zihniyetini anlatmak için yazdığını belirten (26) Pamuk'a göre, "dünyanın bizden uzakta bir merkezi vardı. Bu temel gerçeği yaşamanın verdiği Çehovcu taşra duygusundan […] kitaplarımda çok söz ettim" (27). Pamuk'un hem babası hem kendisi için bu ruh hâline iyi gelmiş bir alışkanlık, "Batı'ya kaçmak için roman oku[mak]"tır (21). Gençliğinde benzer bir süreçten geçtiği düşünülebilecek Ka'nın terapistliğinin işlevi, taşralılık zihniyetinin *Kar*'da açımlanmasına yaramaktadır.

Kendisine dertlerini açanlara Ka, şeyhin verdiği türden geçici bir mutluluk duygusu yerine kalıcı bir anlayış bağışlar. Ancak, *Kar*'da çoğunlukla derli toplu olmayan hakikatin içkin, esrarengiz tezatlarını içerdiğinden, bu anlayış huzursuzluğa sebep olabilmektedir. Örneğin, içini Ka'ya döktükten sonra Fazıl kendini daha iyi hissetmez: " 'Evet, bunlar bir ateiste yakışan düşünceler,' dedi Ka acımasızlıkla" ve "Fazıl gene ağladı" (287). İçtenlikle dindar olan birisinin bile aklına ara sıra dinsel kuşkular gelebildiği olgusu, acı da olsa gerçektir. Ka'nın "acımasızlığı", bu paradoksu görmezlikten gelmeyip, onu olduğu gibi Fazıl'ın yüzüne vurmasından ibarettir. Şeyhle Ka arasındaki yöntem farkı budur.

Ka'nın insanların psikolojik tezatlarıyla—gerekirse acımasızca—ilgilenmesi önemlidir. Cem Erciyes'in yaptığı ve İnternet'te yer alan söyleşide Pamuk, fikirle tutku arasındaki olağan çekişmeyi *Kar*'da işlediğini söyler:

> Kitap da fikrin kendisi kadar tutkunun da önemli olduğunu söylüyor. Bu tutku olduktan sonra o fikrin tam tersini de insanın kolaylıkla savunabileceğini anlatıyor. Siyasal İslamcı, genç imam hatip öğrencisi Necip'in dediği gibi çok sevdiğimiz bir şey olunca, tıpkı çok sevdiğimiz anne ve babamızın ölümünü düşler gibi, onun olmadığını da düşünmeye başlıyoruz ve bir anda düşünmeye başladığımız şeyin tam tersine doğru hızla gidebiliyoruz. Kitapta her şeyin içinde ve özellikle de kuvvetli düşüncelerin içinde, onu kenarından kıyısından tıkır tıkır kemiren tam tersi yer alıyor. İnsanları bu iki ruhu, benim gibi, içlerinde barındırdıkları için seviyorum. [İ]ki ruhun şeytan azabını çekmeyen kahramanlar kenarda köşede kalıyor, onları sevemiyorum, ortaya çıkaramıyorum.

Bu alıntı birkaç bakımdan önemlidir. Örneğin, tek bedene iki ruhun girip şeytan azabı çektirmesi metaforuyla Pamuk burada yine dinle psikoloji arasında köprü kurarak "cinler"i hatırlatmaktadır. *Kar*'daki tezat sanatına "kuvvetli düşüncelerin içinde" de yer verdiğini belirtmektedir. Ama alıntının Ka'nın terapist-derviş rolünü ilgilendiren tarafı, fikirle tutku, hedefle motivasyon, inançla düşünce, teoriyle pratik aralarındaki psikolojik çekişmelerin ve tezatların dürüst ve şeffaf bir şekilde ortaya çıkarılmasının önemini göstermesidir.

Şeyhle Ka arasında bir de acemilik farkı bulunmaktadır. Terapist olarak şeyh, hastalarının söylediklerinden şahsen alınmayacağını ifade eder. Buna karşılık Ka, hastalarının sorunlarını kendi üstlenir. Başka bir deyişle Ka, Kars'ta kendi özel hayatı ile görüştüğü kişilerin özel hayatları arasında bir sınır çizmez. Gerçi böyle bir sınır olmaması doğaldır, çünkü Ka ne profesyonel bir terapist ne de profesyonel bir din adamıdır; yalnızca şairdir. Üstelik, insanlar arasına mesafe koymak, dervişliğe yakışmayan bir eylemdir. Fakat pratikte terapist işlevini gördüğü sürece herhangi bir mahremiyet sınırı koymaması dikkat çekici, ama budalacadır. (Belki de *Budala*'cadır.) Çünkü bir bakıma bu alışkanlığının, dertlerine, hatta ölümüne sebep olduğu söylenebilir. Söz gelimi Ka, Lacivert'le hücredeyken, yakında asılacağına inanan karizmatik İslamcının yaşam öyküsüyle Marlon Brando fıkrasını dinledikten sonra, gerekmeyebileceği hâlde, kendi kefaleti olarak ağır bir eşitlik önerir: "Senin başına ne gelirse, benim başıma da o gelsin!" (325).

Ka'nın terapist-derviş rolünü en iyi gösteren imge, avcunu Necip'in alnına koyarak gencin geleceğine dair kehanette bulunmasıdır (142). Ne var ki Ka, bu hareketi Necip'ten öğrenmiştir (137). Buna göre, mahremiyetlerini belli bir sınırla koruyan profesyonel terapistlerden farklı olarak, terapiyi vermeden önce kendisi almıştır. Başka bir acemilik belirtisi de Ka'yla hastalarının, birbirine benzer

sorunlarla boğuşmasıdır. Aşk arayan Ka aşkının nesnesini karıştırabilmektedir: "Ablası yerine [Kadife'ye] âşık olabilir miydi?" (115). Sonra Fazıl, Ka'ya şu itirafta bulunur: "Aslında ben Teslime'yi değil, hep Kadife'yi seviyordum" (286). Hâlbuki uzmanlaşmış bir terapistten, hastalara bakmaya başlamadan önce kendi sorunlarını çözmesi beklenir.

*Kar*'ın metinlerarası olan "psikolog-din adamları" boyutunu temellendiren bir başka öğe, Ka'nın kendine peygamberimsi bir şairlik süreciyle psikanaliz uygulamasıdır. Ka'nın peygambere benzer tarafları zaten bu çalışmanın Araf motifine ilişkin bölümünde incelendiği için burada ele alınmayacaktır. Burada önemli olan, Ka'nın dinsellik atfettiği şiirsel ilham aracılığıyla sanatla uğraşırken aslında kendi bilinçdışını yoklamasıdır.

Ka anlatıcıya, "İyi bir şairin, doğru bulduğu ama şiirini bozar diye inanmaktan korktuğu kuvvetli gerçeklerin yalnızca çevresinde dönmesi gerektiğini ve bu dönüşün gizli müziğinin onun sanatı olacağını" söyler (226). Bu, Ka'nın, kendisini korkutan kuvvetli gerçekleri önce bastırarak bilinçdışına attığı, sonra terapi için bilinçdışından şiirine aktardığı anlamına gelmektedir. Burada şiirin müziği "gizli"dir, çünkü kaynağı bilinçdışıdır. Aynı sonuç başka bir alıntıdan çıkarılabilir: "Şiirde önemli bir sorun, dünyada bir felaket hüküm sürerken şairin aklının bir kısmının buna kapayabilmesiyle ilgiliydi. Ancak bunu yapabilen şair şimdiyi hayal gibi yaşayabilirdi: Buydu şairin başarması zor işi!" (168). Aklı felaketlere kapatmak, korkunç gerçekleri bastırıp bilinçdışına atmak demektir. Acı gerçeklerden yoksun bir bilincin sahibi doğal olarak "şimdiyi hayal gibi yaşayabilir".

Ka, *Kar* adlı şiir kitabını bitirebilmek için kaydedebildiği şiirlerindeki boşlukları doldurmalıdır. Ama bu iş öz-psikanaliz gibi ayrıntılı, yoğun ve zor bir yorumlama girişimi gerektirir. Bu amaçla, Kars'tan Frankfurt'a döndükten sonra Ka

yıllar boyunca “sayfalar dolusu (‘Çikolata Kutusu’ adlı şiirin hayal dalında olmasının anlamı neydi? ‘Bütün İnsanlık ve Yıldızlar’ şiiri Ka’nın yıldızını nasıl biçimlendirmişti? vs.) not” tutar (377-78). Bu bağlamda romanda “hayatın mantığı” (90), “gizli simetrisi” (91), “kitabın sırları” (91), “içsel bir harita” (377) ve “kendisini Ka yapan her şey” (377) gibi, psikanalizi çağrıştıran ifadeler geçmektedir. Sonuçta, kitabını bitirip yayımlatabilirse Ka’nın, birikmiş duygularını bütün insanlıkla paylaşarak rahatlamış olacağı tahmin edilebilir. Buna göre, dinden mülhem görünse de, Ka’nın şiirleri aslında bir öz-psikoterapi aracıdır. Dolayısıyla, terapist-derviş rolü bir yana, Ka, psikanalize alet edilen şiire alet edilen bir din anlayışını benimsediği için de bir “psikolog-din adamı” sayılabilir.

*Kar*’daki psikolog-din adamlarını epigrafik metinlerde geçen psikolog-din adamlarıyla karşılaştırabilmek için, *Kar*’dakilerin üç işlevini incelemek yerinde olacaktır. Birincisi, şiirsel öz-psikanaliz aracılığıyla, Ka’nın İpek’te aradığı sevginin aslında yeni vefat etmiş annesinin kayıp şefkati olduğunu ima etmektir. Bu gözlem önemlidir, çünkü zayıf erkeklere annelik yapmak gibi işlevleri olan güçlü kadınlar, epigrafik metinlerden bazılarında da geçmektedir. Psikolog-din adamlarının ikinci işlevi, mutluluk duygusunun göreliliği, karışıklığı ve dinle olan ilişkisini araştırmaktır. Bunun metinlerarası önemi, epigrafik metinlerin bazı karakterlerinin, din adamı olduktan sonra mutluluk aramaya devam etmeleriyle ilgilidir. Üçüncüsü, kendilerini sözümona din uğruna öldüren kızların asıl intihar sebeplerini meydana çıkarmaktır. *Cinler* de intihar psikolojisini ve dinle olan ilişkisini işlemektedir. *Kar*’daki psikolog-din adamlarının bu üç kurgusal ve metinlerarası işlevini, en özgül ve somut olan kayıp anne şefkati konusundan en genel ve soyut olan intihar sebepleri konusuna doğru sırasıyla ele alalım.

**2. Kayıp Anne Şefkati**

Ka'yı Frankfurt'tan İstanbul'a getiren, annesinin vefatıdır. Ancak, "Ka Frankfurt'tan İstanbul'a, annesinin cenazesine yetişebilmek kadar on iki yalnız yıldan sonra evleneceği bir Türk kızı bulmak için de gelmişti" (28). Bu durumda, Ka açısından bir anne figürü yerine başka bir anne figürünü koyma arzusu geçerli olabilir. Ka'nın İpek'te aradığının aslında kayıp anne şefkati olduğuna dair romandaki en açık ifade, Ka'nın Frankfurt'a döndükten sonra kısaca ilişkiye girdiği Hildegard'tan gelmektedir: "Ka'nın çok sorunlu, çok zeki, yapayalnız bir çocuk olduğunu, aradığı anne-sevgiliyi huysuzluğu yüzünden hiçbir zaman bulamayacağını […] anlattı" (379).

Ka, İpek'i anne yerine koyar, öyle kullanır ve bu durumlarda çocuğa dönüşür. İpek'in yanındayken Ka çocuksu davranabilmektedir: "Kolları bacakları mutlu çocuklar gibi durmadan oynuyor, az sonra İpek ile onu Frankfurt'a götürecek trene yetişmek zorundaymış gibi sabırsızlıkla kıpırdanıyordu" (120). İpek tarafından "teselli" edileceğini hayal eder (187). Nitekim, "Ka bu kâbustan ancak İpek'in sözlerini bir çocuk gibi dinleyerek çıkabileceğini hissediyordu" (365). Dahası, İpek'e "gel ve başımı ellerinin arasında tut" (176) dedikten sonra "yatağa uzanıp başını onun kucağına koydu" (177). Onu "edebiyattan uzak tutmaya çalışan" (176) rahmetli annesinden hâlâ onay bekler gibi Ka, yeni bir şiirini İpek'e okurken, bir-iki değil, toplam dört kez şiirinin güzel olup olmadığını sorar (93-94, 96). İpek'in çekici taraflarından biri, Ka'nın ruh hâllerini isabetle sezip anlayışla karşılamasıdır: "Bu anlayışın kendisini hayatı boyunca bu kadına bağımlı kılabileceğini de hissetti" (174). İpek de Ka'nın bu çocuksu bağ(ım)lılığının farkındadır: "[A]klının bir başka yanıyla da, Ka'nın kendisine çok âşık olduğunu, şimdiden kendisine annesinden asla ayrılamayacak beş yaşında çaresiz bir çocuk gibi bağlandığını biliyordu" (330).

Dolayısıyla Ka, “bir çocuk gibi iki büklüm kıvrıldı[ğında]” İpek “yanına yattı, arkasından sarıldı ona” (364).

Ka’nın aklı sık sık doğrudan İpek’ten kendi rahmetli annesine kayar. “Odasında kendini yatağa atıp [İpek’i] beklerken annesini düşündü” (210). Ka, İpek’i yine beklerken aklından şunlar geçmektedir: “İpek fark etmiş olsaydı hiç bekletmeden yukarı gelirdi! Annesi bu halini görseydi dünyada bir tek o çok üzülür, saçlarını okşayarak onu teselli ederdi” (247).

Ka, annesiyle İpek arasında sık sık karşılaştırmalar yapmaktadır. Bir keresinde, annesinin İpek’i, sigarasının külünü mandalina kabuklarının içine serptiği için “küçümseyeceğini” hayal eder (167). Annesi “Kars şehrinde ‘mutfağa bakan’ ve ekmekleri kalın kalın dilimleyen bir kadına bağlı olduğunu bilseydi ne derdi?” (176-77).

Dahası, Ka’nın İpek-anne çağrışımlarının çoğunlukla bilinçdışı olduğunu gösteren üç ipucu bulunmaktadır. Birinci ipucu, bir sevişme sahnesinden hemen sonra geçen diyaloğa göre, Ka’nın hep annesini düşünmesine rağmen bunun farkında olmamasıdır:

> “Ne düşünüyorsun?” diye sordu İpek.
>
> “Annemi,” dedi Ka ve birden neden böyle dediğini anlayamadı, çünkü yeni ölmesine rağmen aklında annesi yoktu. Ama daha sonra o ânı yeniden hatırlarken, Kars yolculuğumda aklımda hep annem vardı diye ekleyecekti. (263)

İkinci ipucu, anlatıcının Ka’ya ait ve “Bütün bu hatıraların birbiriyle hiç ilgisi yoktu” diye yorumladığı bir dizi çocukluk anısının üçte ikisinin aslında Ka’nın annesine bağlanabilmesidir (238). Üçüncü ipucu, Ka’nın “İstanbul’da aniden karar verdiği Kars yolculuğuna çıkarken […] bir çeşit çocukluğa dönüş dürtüsüyle hareket

et[mesidir]" (23). Bu dürtünün bir kaynağı, Kars şehrinin Ka'nın çocukluk İstanbul'una benzerliğidir (23). Başka bir kaynağı, Ka'nın "İstanbul'dan Kars'a bu evlenilecek kızın İpek olduğuna gizli gizli inandığı için gelm[esi]"dir (28). Sonuçta Ka'nın manidar bilinç kaymaları, ani kararları, dürtüleri ve "gizli gizli" inandıkları, hep birlikte bilinçdışı bir İpek-anne çağrışımına işaret etmektedir.

Bu ipuçlarının yanı sıra, *Kar*'da anne şefkatine duyulan özlemi, daha soyut ve genel bir şekilde ima eden ayrıntılar da bulunmaktadır. Oedipus'a bir değil, iki kez gönderme yapıldığına göre (26, 81) bu tesadüf olmasa gerek. Masum bir bağlamda geçmesiyle birlikte "kızkardeşiyle birlikte annesinin babasının yattığı yatağa girişleri" (289) ifadesi de manidar olabilir. Ka kütüphanede *Hayat Ansiklopedisi*'ne rastladığında "[B]ir içgüdüyle dördüncü cildin arka kapağını içindeki anneyi ve şişkin karnında bir yumurtanın içinde yatar gibi yatan bebeğini aradı" (213). Bu resmi ansiklopedinin tam olarak neresinde bulacağını iyi bildiği için "içgüdü" kadar alışkanlıktan da yapmış olmalıdır. Ayrıca, Ka'nın, video kasetlerini en çok seyrettiği porno yıldızı Melinda'nın "solgun yüzünde analara özgü hakiki bir şefkat ifadesi belir[mesi]" de düşündürücüdür (260). Anlatıcı, bu özelliği nedeniyle Melinda'nın İpek'e benzediğini üç kez belirtmektedir (260, 343, 382).

Kısacası, *Kar*'daki kayıp anne şefkati motifi, Ka'nın şairliğinin aslında dinden çok öz-psikanalize yaradığını kanıtlar. Ka'nın "Ben, Ka" başlıklı şiirini "annenin karnındaki çocuk hayalinden yola çıkarak" yazışı bunu göstermektedir (214). Bu bağlamda, bir çayhanenin duvarında rastladığı "Anamız çıkıp gelse Cennet'ten bizi kollarıyla sarsa" (105) dizesini "Bütün İnsanlık ve Yıldızlar" başlıklı şiirine koyması ve daha sonra başka bir çayhanede "Belli artık, Anamız çıkıp gelmeyecek Cennet'ten, bizi kollarıyla sarmayacak" (291) naziresini görmesi önemlidir.

### 3. Mutluluk Arayışı

Epigraflarının gönderme yaptığı metinler gibi *Kar* da, aralarında psikolog-din adamları bulunan, onlara danışan karakterlerin mutluluk arayışlarına yer vermektedir. Bununla birlikte, *Kar*'da karşılaşılan "mutluluk" kavramı hiç de basit olmayıp çok boyutlu bir muammaya benzemektedir. Hatta, anlatıcının Ka'nın Frankfurt'a döndükten sonra tuttuğu notlara dayanarak yazdıklarına bakılırsa, pek de tutarlı değildir. Çünkü, Ka'nın "hayatının en mutlu ânı" (262) diye nitelendirilen noktadan sonra, "Hayatında hiç olmadığı kadar mutluydu" (306) diye daha çok mutlu olduğunu belirten bir cümle geçmektedir. Bu tutarsızlık zihinsel tembellikten kaynaklanmayabilir, çünkü canı istediği zaman anlatıcı oldukça temkinli cümleler de kurabilmektedir: "[S]onraki sekiz-on dakikayı Ka hayatının en mutlu dakikaları arasında sayıp defalarca hatırlayacaktı" (346). Bu cümle, "arasında" kelimesi sayesinde, romanın tutarsızlaşmasını engeller.

*Kar*'da mutluluğun niceliği tutarsız bir şekilde ölçülebildiği gibi, niteliği de farklı duygularla karışabilmektedir: "mutluluk ve telaş arası bir duygu" (90) ve "hüzünle birlikte bir mutluluk" (291). Mutluluk kaybı da rahatlık hissiyle karışabilmektedir: "Bir kayıp duygusuyla birlikte zaten hiçbir zaman mutlu olamayacağına karar verenlerin rahatlığı da vardı içinde" (360). Ka'nın değişkenliği, kahramanın mutluluk arayışını etkilemektedir. İlk önce Kars'a gelişini, "Geldim, çünkü çok mutsuzdum", "Burada daha mutluyum" (146) diye açıklayan Ka daha sonra, "Bu şehirden sağ salim çıkmaktan başka hiçbir şeye inanmıyorum ben" (315) diyebilmektedir. Oysa az sonra, anlatıcıya göre, "Ka hayatta tek gerçeğin mutluluk olduğunu geç de olsa öğrendi" (331). Buna göre, Ka için mutluluk, var olan "tek gerçek" olarak dine benzer bir inanç hâline gelmiştir. Nitekim, psikolog-din adamı rolüne yakışan bir şekilde, Ka kendi mutluluk dinini (yine tutarsız da olsa) ayrıntılı

bir kuramla temellendirmiş görünmektedir. “Ka’nın kafasındaki mutluluk kavramına göre başına gelebilecek iyilik ve kötülüğün toplam miktarı aynıydı ve şu an yediği dayak, İpek ile Frankfurt’a gidebilecekleri anlamına geliyordu” (354). Bu kuram hayatının amacını da belirlemektedir: “Dinle beni: Hayat ilkeler için değil, mutlu olmak için yaşanır” (312). “İlkeler”i küçümseyerek mantıksal iç tutarlılığı reddettiği için Ka’nın bu mutluluk kuramı, bir felsefeden çok, tinsel bir takıntıdır.

Bu iki alıntıdan yola çıkılarak kuramın önerdiği ahlak anlayışı sorgulanabilir. Eğer kişi başına düşen iyilik ve kötülüğün toplam miktarı gerçekten aynıysa, insan kendi mutluluğunu artırmak için niye uğraşsın ki? Bu meseleden, Ka’nın terapist-derviş rolüne uygun bir sonuç çıkarılabilir: Mutluluk, iyilikle eşit değildir. Ahlak, insanı yalnızca iyilik yapmaya güder, mutluluk aramaya değil. Nitekim, “Ka kişisel mutluluğu için insanın hiçbir şey yapmamasının en büyük mutluluk olduğuna kendini inandırmış ahlakçılardandı” (28). Ne var ki, “Doğru bizi mutlu edecek olandır” (332) demesiyle Ka bu ahlak anlayışını alt üst ederek, her yöntemin mutlulukla sonuçlanırsa mübah olacağını öne sürmektedir.

Ka’ya göre mutluluğun tanımı ise, “Bütün bu yokluğu, ezikliği unutabileceğin bir dünya bulmak. Birisini bütün bir dünya gibi tutabilmek”tir (326). Bu tanımın birinci yarısı, Ka’nın, kişi başına düşen iyilik ve kötülüğün eşitliğiyle ilgili mutluluk kuramıyla çelişmektedir. Bu durum mutluluğu Ka için imkânsız bir hedef hâline getirmektedir. Yine de, bu mutluluk tanımı Ka’nın psikolojisini aydınlatmaya yarar. Tanımın birinci yarısındaki “eziklik”ten kasıt, özellikle Karslı erkeklerde yaygın olduğu öne sürülen taşralı aşağılık kompleksi olabilir. Mutluluk tanımının ikinci yarısı ise Ka’nın yalnızlıktan kurtulup İpek ve ailesi gibi başkalarıyla kaynaşma arzusuna değinmektedir. Sonuçta, Ka’nın mistik mutluluk dini, bilinçdışından bu tür psikolojik gözlemler çıkarmasına yaramaktadır. “[H]ayatın

mantığını çözemediği gizli bir geometrisi olduğunu kuvvetle seziyor, bu mantığı çözüp mutlu olmak için derin bir özlem duyuyor" olması bundandır (134). Buna göre Ka, kendi bilinçdışını çözümlemeden mutlu olabileceğine inanmamaktadır.

Ka'nın bilinçdışına giden daha kestirme ve verimli bir yol, *in vino veritas* (şarapta gerçek vardır) atasözünü doğrulayan bir şekilde, rakıdır. Sarhoşken Ka, şikâyetinin aslında mutsuzluktan değil, yalnızlıktan olduğunu geçici olarak fark eder:

> İpek ile hayatının sonuna kadar mutlu olabilir miydi? Mutluluk değildi aradığı, üçüncü kadeh rakıdan sonra bunu çok iyi hissetti, mutsuzluğu tercih ettiği bile söylenebilirdi. Önemli olan o umutsuz birliktelikti, bütün dünyanın dışarıda kalacağı iki kişilik bir merkez kurmaktı. (303)

Bu yalnızlık meselesi, daha önce değinilen kayıp anne şefkati konusunu hatırlatmaktadır. Ayrıca, bu pasaj, Ka'nın neden geleneksel din anlayışını pratikte reddedip kendi mistik mutluluk dinini tercih ettiğini açıklamaktadır: Ka şeyhe, yine rakının etkisiyle, "[b]enim yalnızlığımı anlayacak bir Allah" istediğini itiraf eder (100). Şu tezatta da bir sarhoşluk var gibidir: "Yalnız olduğum için Allah'a inanamıyorum, Allah'a inanamadığım için de yalnızlıktan kurtulamıyorum. Ne yapayım?" (100).

Rakının yanı sıra İpek'le sevişmek de Ka için bir psikanaliz aracıdır. O da tıpkı içkili sohbet gibi Ka'ya yalnızlığını unutturur. İpek'le sevişirken sanki rahmetli annesinin şefkatli kucağındaymış gibi kendini derin bir huzura kaptırır. Dolayısıyla, Ka'nın "mutluluk" demeye alıştığı bu hâl aslında yalnızlığının geçici olarak giderildiği anlardan ibarettir. Bilinçdışına ulaşabildiği bu yarı bilinçli hâllerde Ka, bazen, mutluluk hakkında düşündüklerini düzeltebilmektedir:

"Çocukken mutlu muydun?"

"İnsan mutluyken mutlu olduğunu bilmez. Yıllar sonra, çocukken mutlu olduğuma karar verdim: Aslında değildim. Ama sonraki yıllardaki gibi mutsuz da değildim. Mutlu olmakla ilgilenmezdim çocukluğumda."

"Ne zaman ilgilenmeye başladın?"

[….]

"Mutsuzluktan hiçbir şey yapamaz olunca, mutluluğu düşünmeye başladım," dedi Ka. (263-64)

İpek'le Ka arasında geçen bu diyaloğun herhangi bir terapistle hastası arasında da geçebileceği açıktır. Bu durum İpek'in, psikolog-din adamları grubuna ait olduğu anlamına değil, sevişmenin Ka için rakı kadar etkili bir öz-psikanaliz aracı olduğu anlamına gelmektedir.

Ne olursa olsun, olumlu bir şeyin değeri, o ancak kaybolduğu zaman fark edilip anlaşılır. İpek'le sözde "mutluluk" hakkında sohbet ederken Ka sadece bu klasik deneyime yeni bir şekil giydirmektedir. Yani burada önemli olan, mutluluktan çok, Ka'nın henüz fark etmediği bir şeyi sevişme aracılığıyla fark edebilmesidir.

Son olarak, Ka'nın "mutluluk" kavramının—anlamlı olduğu kadarıyla—yaşamını pratikte etkileyişi iki psikolojik gözlemle özetlenebilir. Birincisi şu sözlerde görülür: "Ka'nın daha sonra acı çekebilirim diye mutluluktan korkan insanlardan olduğuna değinmiştim. Bu yüzden mutluluğu yaşadığı anda değil kaybolmayacağına inandığı zamanlarda daha çok hissettiğini biliyoruz" (340). Başka bir deyişle, Ka mutluluğun kendisiyle değil, "mutluluğun vaadiyle mutlu ol[an]" bir karakterdir (339). İkinci gözlem ise şudur: "Gerçek şairin sorusu hep aynıdır. Uzun bir süre mutlu olursa bayağı olur. Uzun bir süre mutsuz olursa da şiirini diri tutacak gücü

kendinde bulamaz… Mutlulukla gerçek şiir çok kısa bir süre birlikte olur" (129). Ancak, "mutsuz" kelimesi bu kez "yalnız" değil, "huzursuz" anlamına gelmektedir. Çünkü Ka, Frankfurt'ta kaldığı süreye gönderme yaparak, "şiir yazmak için çarpışmam gereken o huzursuz edici gürültüyü artık duymaz oldum" der (39).

Sonuçta, hangi anlama gelirse gelsin, mutlulukla Ka arasındaki ilişki kaçınılmaz bir şekilde çelişkilidir. En çok "mutluluğun vaadiyle" mutlu olabilen Ka, bir yandan kalıcı bir mutluluk aramaktadır. Diğer yandan, her şeyden çok önemsediği şairliği konusunda ancak geçici olabilecek bir mutluluk peşindedir. Bu temel çelişki, Ka'nın hem bilinçdışından "indirilen" şiirleri aracılığıyla, hem de mistik mutluluk arayışı aracılığıyla fark edip çözmeye çalıştığı sırlardan biri olabilir.

Ayrıca, Ka'nın mutluluk arayışı, *Parma Manastırı* ışığında soyut bir şekilde belki siyasete bağlanabilir. Pamuk'un Stendhal'den alıntıladığı epigraf şöyle: "Edebi bir eserde siyaset, bir konserin ortasında patlayan tabanca gibi kaba ama göz ardı edemeyeceğimiz bir şeydir. Şimdi çok çirkin şeylerden söz edeceğiz…" Bu epigrafın başlıca kurgusal önemi, tabii ki, *Kar*'daki "ihtilal gecesi"nde askerlerin tiyatrodaki seyircilere ateş etmesinin "bir konserin ortasında patlayan tabanca"yı anımsatmasında yatmaktadır. Ancak, epigraf olarak alıntılanan pasajın alıntılanmamış gerisi de önemlidir ve bu bağlamda şöyle çevrilebilir: "Söz konusu çirkin şeylerden hiç bahsetmemeyi tercih ederdik fakat bizim alanımıza giren bu olayları anlatmak durumundayız, çünkü onların yaşandığı asıl sahne, hikâyemizdeki aktörlerin kalpleridir". Burada önemli olan, siyasal gelişmelerin doğrudan "kalpler"e bağlanmasıdır. Bu yaklaşım siyasal roman türünün hem bir gerekçesi, hem de bir reçetesi olabilir (ayrıca bkz. Irzık 1-2). *Parma Manastırı*'nın sonuna doğru, bir aşk ilişkisi yüzünden bir ayaklanma meydana gelir ve jakoben bir şair geçici bir süre eylemin başında bulunur. Bu durum *Kar*'da jakoben tiyatrocu Sunay'ın yollar

kapalıyken Kars şehrini yönetmesine bir ölçüde benzemektedir. Her iki kitabın da bir tarafında jakobenlik motifi, diğer tarafında kişisel mutluluk arayışı izleği bulunmaktadır.

Stendhal'in romanında siyasetle mutluluk arasında iki çeşit bağlantı kurulabilir. İlk olarak, bu kitapta "liberallik" kavramı, soyuna ve sınıfına bakılmadan geniş kitlelerin toplam mutluluğunun çoğaltılmasını hedef alan bir güç olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, kitabın çoğu entrikasında, kişisel mutluluk arayışlarının vereceği azami mutluluğun çok geçici olduğu izlenimi doğar. Dolayısıyla, *Parma Manastırı*'nda insan kalbine dayalı sosyopolitiğin sorgulandığı söylenebilir.

*Kar* bakımından daha önemli olan ikinci bağlantıya göre, mutluluk-siyaset ilişkisi şöyle bir zincir şeklinde düşünülebilir: mutluluk, kalp, tabanca, siyaset, jakobenlik. *Parma Manastırı*'nın Fabrice'i gibi Ka, bir aşk arayışından ziyade bir mutluluk arayışındadır. Hem aşk hem de mutluluk zaten kalp işidir. Kalp işlerini siyasal olaylara bağlayan epigrafın alıntılanmamış gerisi, konserde patlayan tabancadan söz eder. Jakobenlik motifi ise Avrupalı siyaset izleğinin önemli bir boyutudur.

Bu metinlerarası zincir sonuçta jakobenlik gibi net bir aidiyet etiketini temelde muğlak ve değişken olan insan kalbine bağlamaya yaramaktadır. Gerek *Parma Manastırı*'nda gerekse *Kar*'da, kolektif ve bireysel kimlikler arasındaki doğal çekişme boyunca gerilen bu zincirin başını bireysel kalp çekmektedir. Her iki kitapta da ana karakterler aidiyetlerini kişisel keyif amacıyla kullanırlar. Bu bağlamda, *Kar*'da bireyselliğin öne çıktığı tekrar hatırlatılabilir.

### 4. *Cinler*'in Stavrogin'ine Dayalı Tezatlar

Kendilerini huzursuz eden "cinler" yüzünden bir ölçüde deli sayılabilen birçok karakter içeren *Cinler*'de Peder Tihon gibi bir psikolog din adamının yer alması şaşırtıcı olmasa gerek. Dostoyevski'nin özellikle nihilizme saldırdığı söylenen bu romanda izlenen bir strateji, iman-inkâr ayrımını söküp yerine tutku-kayıtsızlık ayrımını yerleştirmektir. Tihon'un işlevi de bu değer kaymasını dile getirmektir: "Tanrıtanımazlık, sosyetik umursamazlıktan çok daha saygıdeğerdir" (672; ayrıca bkz. Howe 63-64). Buna göre önemli olan, herhangi bir inanca sımsıkı sarılarak hayatı tutkuyla yaşamaktır.

Aynı mesaj *Cinler*'deki karakter kurgusuyla da verilmektedir. Romanda daha Nikolay Stavrogin adlı yakışıklı genç adam hikâyeye resmen girmeden önce, "Prens Harry, Bir Evlenme" başlıklı ikinci bölümden itibaren hakkındaki dedikodular, okurda onun bir çeşit şeytani canavar olduğu ilk izlenimini yaratır. Ne var ki, ağır günahları ve uygunsuz davranışlarının altında, aslında hayata karşı derin bir kayıtsızlık yatar. "En çok, serseme dönmüş olmam sıkıyordu canımı" (686; ayrıca bkz. 678) diye itirafta bulunan bu karakterin kendini oyalayabilmek için sonuçta "çapkının biri" hâline geldiği anlaşılır (370). Felsefesini kendisi şöyle özetler:

> O akşam çayımı yudumlarken, onlarla ipe sapa gelmez gevezelikler ederken ömrümde ilk kez kesin karar vermiştim kendi kendime: Ne iyilik duygusunu, ne kötülük duygusunu tanıyordum. Bu duygumu yitirmemiştim. Gerçekte iyilik, kötülük diye bir şey yok (bu pek hoşuma da gidiyordu hani), yalnızca bir önyargı vardı. Her çeşit önyargıdan kurtarabilirdim kendimi, ne var ki özgürlüğüme kavuşursam mahvolurdum. (685-86)

Demek ki Stavrogin, yalnızca bir amacı olsun diye kendini herhangi bir önyargıya kaptırmak ister. Ama bunu tam olarak yapamadığı için huzursuzluğundan hiçbir zaman kurtulamaz ve sonunda intihar eder. Bu karakterin önce şeytani, sonra umursamaz bir şekilde gösterilmesi, kitapta öne sürülen değerlerin, iman-inkâr ekseninden tutku-kayıtsızlık eksenine kaymasını sağlamaktadır.

Stavrogin'i önce oyalayan, sonra rahatsız eden bir koşul da, entrikalar çeviren genç darbeci Pyotr Verhovenski'nin halkı kurtarmak üzere devrim gününe kadar saklı bekleyen esrarengiz kahraman rolünü oynayacak kişi olarak Stavrogin'i seçmesidir. Verhovenski'ye göre, bezgin halk bu efsanevi kahramanı dört gözle beklemektedir: "herkes onun için ağlıyor" (420). Ama Stavrogin, "[k]endini Çar diye tanıtan bir sahtekâr" (420) rolünü oynamayı reddeder.

Stavrogin'in karakteri o kadar karmaşıktır ki, hakkında eleştirmenler görüş birliğine varamamış görünmektedir. Bu karmaşıklığının bir örneği, *Cinler*'de başka bir karakterin "Stavrogin inanırsa, inandığına inanmaz. İnanmazsa da inanmadığına inanmaz" demesidir (602). Bu karmaşıklığı yüzünden, Stavrogin üzerinden *Kar*'la yapılacak bir karşılaştırma ister istemez basite indirgeyici olacaktır. Bununla birlikte, *Kar*'ın Lacivert'iyle *Cinler*'in Stavrogin'i arasında bazı soyut benzerliklerden söz edilebilir.

*Kar*'ın başlarında Lacivert hakkında da bir şeytani canavar izlenimi yaratılmaktadır. "Siyasal İslamcı bir militan" denen (70) bu adamdan Kadife'ye göre "[h]erkes korkar" (117). Ka'ya İpek, "Ondan kork ve hiç söz etme" öğüdünü verir (92). Fazıl'ın öğüdü ise, "Usta'ya saygısızlık etme!"; "Sözünü kesme, işin bitince de oyalanmadan çık git" olur (72). Bir istihbarat görevlisi onun "ne kadar azılı bir terörist, ne büyük bir komplocu ve İran'ın beslediği yeminli bir cumhuriyet düşmanı olduğunu anlat[ır]" (179). Oysa sonunda, Lacivert'in Stavrogin kadar çapkın olduğu

ortaya çıkar: “Bu arada lacivert gözlü Kazanova’mızın iki kızkardeşi aynı anda idare ettiği bir geçiş dönemi olduğuna ilişkin kanıtlar var elimizde” (357). Dahası, hem Stavrogin hem Lacivert evli olmalarına rağmen bunu çoğunlukla sır olarak saklarlar.

Ayrıca, her iki karakter de yakışıklılık ve karizmalarından faydalanarak hayranlarının çeşitli fantezilerini yaşatabilmek için kendi esrarengiz havalarını korurlar. “[B]ütün Anadolu’da efsane bir adı” (205) olan Lacivert “[h]akkında pek çok yalan söylenmesi, kimi söylentilerin bir çeşit efsane düzeyine ulaşması Lacivert’in kendi esrarengiz havasından besleniyordu” (73). Anlatıcı şunları belirtir:

> Lacivert bu iddialar gibi, intihar eden kadınlar, türbancı kızlar ya da belediye seçimleri için geldiği yolundaki söylentileri de yalanlamaya kalkışmamıştı. Etrafta hiç görünmemesi hakkında söylenenlere hiç cevap vermemesi ona, imam hatipli öğrencilerin, gençlerin hoşuna giden esrarengiz bir hava veriyordu. Yalnız polisten saklanmak için değil, bu efsane havasını bozmamak için de Kars sokaklarında hiç görünmüyor, bu da şehirde olup olmadığı konusunda kuşkular yaratıyordu. (74)

Buna karşılık, *Cinler*’de Stavrogin’in “[y]üzünün maskeyi andırdığını söylüyordu kimileri” (49). Her iki karakter de ilgi çekmeyi sevmeye benzemektedir; esrarengiz havalarını korumaları belki de bu amaçladır. Örneğin, Stavrogin’in uygunsuz davranışları esrarengizlik havasını yaşatmaya yaramaktadır. *Kar*’da ise “aslında medyaya konuşmaktan hoşlan[an]” (73) Lacivert’e Kadife kızgınlıkla, “Mesele Avrupa gazetelerinde haber çıkmasından çok senin adının çıkması” der (233).

Stavrogin’le Lacivert arasındaki en önemli farklara (yani sinyale) gelince, Stavrogin’in temel iğrençliği ve kafa karışıklığına karşılık (hakkındaki katillik iddiaları bir yana bırakılırsa) Lacivert sevimli kılınmaktadır. Örneğin, İpek’e göre

Lacivert “Kimsenin kötülüğünü istemez. Bir keresinde annesi ölen iki köpek yavrusu için bütün gece gözyaşı dökmüştü” (364). Lacivert temelde Stavrogin kadar kötü sayılabilirse bile, romanın üçüncü şahıs anlatıcısının Lacivert’e yaklaşımı *Cinler*’inkinden farklıdır. *Cinler*’de Stavrogin belki en çok erkeklerin bakış açısıyla tanıtıldığı için canavarlığı ön plana çıkmakta, *Kar*’da ise Lacivert’in kadınlarla olan ilişkilerine daha fazla yer verildiği için “sevimli” çapkınlığı ağırlık kazanmaktadır.

Ayrıca, Stavrogin hiçbir şeye inanamadığı hâlde, Lacivert’in, gençliğinde okuyup benimsediği ideolojiler belli ve sabittir (321). Belki bu inanç farkından dolayı, Stavrogin’in intiharına karşılık Lacivert, ihbar edilen bir kahraman olarak düşmanları tarafından öldürülür. Dahası, Lacivert’in kahramanlık peşinde koşması, ideolojiden ziyade çocukluk hayallerinin bir sonucudur. İpek’in dediği gibi, “Kimseye kıyamaz o. Bir çocuktur. Bir çocuk gibi oyundan, hayallerden hoşlanır, taklitler yapar, *Şehname*’den, *Mesnevi*’den hikâyeler anlatır, içinden arka arkaya çeşit çeşit insan çıkar” (364).

Sonuçta gerek Stavrogin’in gerek Lacivert’in hayata karşı gösterdikleri ciddiyet sorgulanabilir, ama Stavrogin yeterince “önyargı” sahibi değilken Lacivert fazlasıyla önyargı sahibi görünmektedir. Dostoyevski, *Cinler*’in “kötü adam”ını inançsız ve kayıtsız olarak yaratarak milliyetçi bir din anlayışını dayatmaya çalışmış olabilir. *Kar*’ın “kötü adam”ını ise önyargılı olarak yaratan Pamuk önyargısızlıktan, hiç değilse kafa karışıklığından yana çıkmaktadır. Ayrıca, bu “kötü adam”ı sevimli yaparak “kötü adam” nosyonunun kendisini sorgulamaktadır.

Yine Stavrogin’den farklı olarak, Kars halkının beklediği kurtarıcı rolünü Lacivert benimseyebilir. Hatta, beğenilmek için halkın isteğine göre hem Atatürk’ü hem Muhammed’i canlandırmaya hazır bekleyen darbeci tiyatrocu Sunay gibi, Lacivert halkın isteğine göre hem olumlu İslamcı kurtarıcı rolünü hem de olumsuz

"gözü dönmüş, eli satırlı İslamcı" rolüne razıdır (72). Ama *Cinler*'de Verhovenski'nin Stavrogin'e teklif ettiği rolü Lacivert'e, iktidarda bulunan hiç kimse teklif etmez. Sunay'ın başardığı gibi Lacivert de hayranlarını örgütleyerek kendi fırsatını kendisi yaratmak zorundadır. Hiç değilse özel hayatında, tıpkı bir tiyatrocu gibi Lacivert'in "içinden arka arkaya çeşit çeşit insan çıkar" (364). Bu bağlamda, birbirine karşıt ideolojiler savunan jakoben Sunay ile İslamcı Lacivert arasındaki motivasyon benzeşmesi manidardır. Her ikisi de sanatı siyasete—yahut siyaseti sanata—alet eden hırslı numaracılardır. Sunay sahnede oynadığı kahramanlık rolünü geçici olarak gerçek hayata taşıyabilmek için kendi canına kıyar; Lacivert ise medyada oynadığı kahramanlık rolünü gerçek hayata taşıyabilmek ümidiyle öldürülme riskini bile göze alır. Bu benzeşme şöyle yorumlanabilir: Darbecilerde önemli olan, ideolojiden ziyade bireysel hırstır.

*Kar*'da önyargısızlığı savunan bir kurgusal öğe de, Dostoyevski'nin Stavrogin'de olumsuzladığı umursamazlığın kahraman Ka'da bir ölçüde olumlanmasıdır. Ka artık inanmadığı siyaseti, "aşk" ve "mutluluk" gibi soyut, öznel ve bireysel hedeflere alet eder. Bu hedeflere bile inanmakta zorlanır. Bununla birlikte, şiirsel ilhamını aldığı bu kafa karışıklığı olumlanmaktadır. *Cinler*'in "kötü" Stavrogin'inden çok, Dostoyevski'nin *Budala*'da "iyi" olarak kutladığı Prens Mışkin karakterine benzeyen Ka'da saflık, sara nöbetine benzer şiir nöbetleri, pek tanınmayan bir kadına ani bir evlilik teklifi, Batı Avrupa'dan bir dönüş, masum bir suçluluk duygusu ve bir peygamberlik çağrışımı söz konusudur. Ancak, bu tezde Ka'nın modelinin Mışkin olduğu iddia edilmemektedir. Önemli olan, saflığı sayesinde olumlanan Ka ile birlikte Stavroginvari kafa karışıklığının da olumlanmasıdır.

Ka'nın Dostoyevski'nin "iyilik" ölçütlerine az çok uyduğunu göstermek amacıyla Mışkin'le olan bazı benzerliklerine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Romanda tam şöyle denir: "[Ka] Sözlerini saf ve budalaca buluyordu ama gene de söyledi" (326); "[P]olisten yenilen dayakların insanı ülkesinin sefaleti için suçluluk duygusundan arındırabileceğini budalaca hayal etmişti" (354-55). Masum olan bu suçluluk duygusunun bir başka örneği ise şudur: "Ka her söylenene hak verdiği için kendini ikiyüzlü buluyordu" (102). Kadife'ye göre "Allah'ın [Ka'yı] doğuştan ölüme kadar masum kıldığına inan[an]" (221) Lacivert, Ka'ya "[B]ütün iyi insanlar gibi, kötülüğünü farkına varmadan yapıyorsun" der (236). Ayrıca, romanın başında kar yağarken Ka "yıllardır tutkuyla aradığı masumiyet ve saflık duygularıyla arın[ır]" (10).

Bu arada, Ka'nın Mışkin'e benzemesi, psikolog-din adamları konusu bağlamında sadece dolaylı olarak değil, doğrudan önemlidir. *Budala* için yazdığı giriş yazısında Liza Knapp, Dostoyevski'de dinin, ruh hastalığına bağlı olabileceğini öne sürer: "Eleştirmenlerin belirttiği gibi kutsal hastalık olarak bilinen saradan Hz. İsa'nın da mustarip olmuş olması muhtemeldir" (10). Bu iddianın doğru olup olmaması bir yana, *Cinler*'de geçen "Muhammed de saralıydı" iddiası (579), Mışkin'in *Budala*'daki mistik sara nöbetleriyle din arasında bir köprü kurar. Üstelik, Ka'nın mistik şiir nöbetleri aynı şekilde betimlenmektedir: "Bu huzur bir şiir öncesi sessizliğe de benziyordu ama şiir gelmeden önce dünyanın bütün anlamı çırılçıplak gözükür, bir coşku duyardı" (262). Önemli olan fark, Ka'nın deli sayılmamasıdır. Buna göre, kafa karışıklığı, bir hastalık değil, sağlıklı insanlarda takdir edilecek bir temkinlilik belirtisidir.

İki roman arasındaki düşündürücü bir fark da, Stavrogin'in *Cinler*'deki merkezî konumunu, *Kar*'da Lacivert yerine Ka'nın devralmasıdır. Irving Howe'ın

*Politics and the Novel*'ına göre, *Cinler*'in, biri dışında bütün başlıca karakterleri, Stavrogin'in birer "ikizi"dir: Pyotr toplumsal işlev bakımından, Liza duygu bakımından, Marya delilik bakımından, Kirillov'la Şatov metafizik bakımdan, vs. (64). Bu gözlem *Kar*'da Ka için geçerlidir. Bu çalışmanın anlatıcının kimlik kurgusuna ilişkin bölümünde belirtildiği gibi, Ka, hayatının kar tanesi şeklindeki "içsel harita"sının ortasında bulunur. Oradaki altıgenliğe uygun olarak, diğer karakterlerle kendi arasında çok boyutlu simetriler söz konusudur. Yalnızlık çeken bir birey olarak Ka derin ilişkiler kurmakta zorlandığı kadar, kolektife daha bağlı görünen sevgilisi İpek kendi derin ilişkilerini kesmekte zorlanır. Ka laik, Lacivert dincidir. Necip, Ka'nın genç hâline benzetilir. Ka şair olarak ne kadar başarılı ise Muhtar o kadar başarısızdır. Anlatıcı, Almanya'ya sürgün giden Ka'nın İstanbul'da kalmış hâli olarak düşünülebilir.

Kısacası, Ka'yla Lacivert karakterlerinin Stavrogin'den seçici bir şekilde etkilenen kurgulanışı dikkate değer. Stavrogin gibi Lacivert de bir "canavar" olarak sahneye çıktıktan sonra bir çapkın olarak belirginleşir. Stavrogin gibi Ka da diğer karakterler arasındaki çoklu simetrinin merkezindedir. Stavrogin'in *Cinler*'de olumsuzlanan kafa karışıklığı ve umursamazlığı *Kar*'da Ka'nın kişiliğinde olumlanır. Stavrogin'den farklı olarak, Lacivert sevimlidir ve bu sayede "kötü adam" gibi mutlak hükümler sorgulanır. Sonuçta, *Cinler*'in tersine, *Kar*'da insanın yaşamına anlam veren önyargılı tutkular olumsuzlanır; bunun yerine temkinli, tezatlı, güvenilmez, karmaşık bir belirsizlik ve arada kalmışlık yüceltilir. Bu görüş ayrıca Conrad'ın önyargı dolu *Under Western Eyes*'ında, kahramanı Razumov'un bilgece sözüyle desteklenmektedir: "Benim de yolumu aydınlatan bir düşünce vardı; bu ikisi içinde, inanç uğruna sokağa çıkıp adam öldürmekten daha zor olanın, zahmetli çalışmalar ve özveri dolu bir yaşam sürmek olduğunu unutmayın" (358 / 285).

### 5. İntihar İzleği

*Cinler* ile *Kar* romanları, din psikolojisi alanına giren intihar izleğini de paylaşmaktadır. *Kar*'da Ka, Kars'a, oradaki başörtülü kızlardan bazılarının intihar sebeplerini araştırmak bahanesiyle gider. *Cinler*'de ise "Kendi kendini vuranlar, asanlar son zamanlarda niçin böylesine çoğaldı bizde?" diye sorulur (327).

Matryoşa'nın *Cinler*'de kendisiyle evlenmeyecek bir erkek tarafından kandırılarak bekâretini kaybettikten sonra kendini asması (677-86), *Kar*'da Teslime denen kızın intihar durumuna (50, 78-79) yüzeysel olarak benzemektedir. Teslime'nin, *Cinler*'deki Matryoşa gibi hastalanarak ateşinin sersemliği içinde "Tanrı'yı öldürdüm ben" (682) deyip demeyeceği meçhulsa da böyle bir utanç duygusu *Kar*'da kendisine atfedilen dindarlığa (87, 122) uyardı.

İntihar bağlamında, *Cinler*'in Kirillov'u ile *Kar*'ın Kadife ve Hande'si arasında da bazı soyut benzerliklerden söz edilebilir. *Cinler*'de "Hayat var, ölüm diye bir şey yok" (239) diyerek ölüme inanmayan ve "ölüm korkusu"nu yenmek amacıyla (373), serbest insan iradesinin en yüce ifadesi olarak intihar etmeyi planlayan Kirillov'la Pyotr Verhovenski arasında şu diyalog geçer:

> "Tanrı varsa, her şey O'nun isteğine göre olur. O'nun buyruğundan dışarı çıkamam. Yoksa, her şey benim isteğime bağlı demektir, özgür olduğumu kanıtlamak zorundayım."
>
> "Özgür olduğunuzu mu? Niçin zorunlusunuz buna?"
>
> "Her şey benim buyruğuma bağlıdır çünkü. Tanrı'yı öldüren, özgürlüğünü ilan eden bir insan, bunu en can alıcı noktada göstermek istemez mi? [….] Özgürlüğümü ilan etmek istiyorum. Varsın yalnız olayım, ama yapacağım bunu." (603)

Kendi iradî "özgürlüğü" uğruna duyduğu bu intihar "zorunluluğunu" Kirillov şöyle özetler: "Kendimi öldürmek zorundayım, çünkü özgürlüğümün doruğu kendimi öldürmemdedir" (604). Ayrıca, yukarıda "[v]arsın yalnız olayım" dediği gibi, intihar sebebinin alışılmadık olduğunu vurgular: "Ortada hiçbir neden yokken, sırf özgürlüğü için intihar eden yalnız ben olacağım" (604).

Buna karşılık, sahnede Kadife, "Başımı açacağım", "Bunu ne sizin zorunuzla ne de Avrupalıları taklit etmek için yapmadığımı kanıtlamak için de sonra kendimi asacağım" der (403). Bu sözünden, Kadife'nin oynadığı karakterin de kendi bireysel iradesinin serbestliğini kanıtlamak için intihar etmeyi planladığı anlaşılmaktadır. Kadınların bütün intiharlarında asıl sebebin gurur olduğunu öne süren Kadife'nin, bu savını, "Bir kadın gururu kırıldığı için değil, ne kadar gururlu olduğunu göstermek için intihar eder" diye açıklayışı da (398) Kirillov'un *Cinler*'de "bunu en can alıcı noktada göstermek iste[yişini]" (603) anımsatmaktadır.

Dahası, Kirillov'un kendini öldürüp öldürmeme meselesi, Hande'nin *Kar*'da başını açıp açmama meselesine zihniyet bakımından benzemektedir:

> Başımı açamamamın nedeni, konsantre olup başı açık halimi gözümün önüne getirememdir. [….] Başım açık olarak okulun kapısından içeri girdiğimi, koridorlarda yürüdüğümü ve dersaneye girdiğimi bir kerecik gözümün önüne getirebilirsem, bu işi yapabilecek gücü kendimde bulacağım inşallah ve özgür olacağım o zaman. Çünkü başımı kendi irademe ve isteğimle açmış olacağım, polis zoruyla değil. (125)

Kirillov ölümün gerekliliğine inanmadığı gibi, Hande de Türkiye'de okuyabilmesi için başının açılmasının gerekliliğine inanmaz. Yine de, nasıl Kirillov'da bir ölüm korkusu varsa Hande'de de bir "polis zoru" endişesi söz konusudur. Sonuçta,

Kirillov ölüme inanmadığı için kendini öldürmek isterken *Kar*'da Hande başın açılmasına "inanmadığı" (348) için başını açmak ister. Dolayısıyla, Kirillov, Kadife ve Hande için temel mesele aynıdır: boyun eğmemek değil, kendi serbest bireysel iradeleriyle, gururla boyun eğmek.

İntihar bağlamında *Cinler*'le *Kar* arasındaki en önemli fark ise cinsiyettedir. *Cinler*'de Matryoşa dışında intihar edenlerin hepsi erkekken *Kar*'da Sunay dışında hepsi kadındır. Üstelik, *Kar*'da bu farkı hem anlatıcı hem de İpek vurgular. Anlatıcıya göre, "Bütün dünyada erkek intiharları kadın intiharlarının üç dört katı olmasına rağmen Batman'da intihar eden kadınların erkeklerden üç kat fazla olması ve intihar oranının dünya ortalamasının dört katına çıkması" istatistikçilerin dikkatini çekmiştir (20). İpek de Karslılar hakkında şu açıklamada bulunur: "Herkes değil genç kızlar, kadınlar intihar ediyor"; "Erkekler kendini dine veriyor, kadınlar intihar ediyor" (40). Bu tezatla Pamuk, ilk bakışta tesettür aleyhine gibi görünebilecek kitabı aracılığıyla, güya erkeklerin edilgen, çaresiz kurbanları olan kadınların aslında erkeklerden daha cesur olduğunu öne sürmüş olmaktadır. Erkeklere gelince, Sunay onların "aslında ölmek istediklerini ama kendilerini intihara değer bulmadıklarını" söyler (194).

Bu bağlamda, *Cinler*'de Stavrogin'in de, "Yapabilsem, öldürürdüm kendimi. Ama kendimi ölüme değer bulmuyordum" demesi (681) tesadüf olmayabilir. Çünkü, Dostoyevski'nin *Cinler*'le saldırdığı söylenen nihilizm felsefesine yakın bir ruh hâlinin *Kar*'da Kars'ın işsiz güçsüz erkeklerine atfedildiği görülmektedir (bkz. 194).

*Kar*'da ortaya atılan intihar kuramlarının gurur konusuyla sınırlı olmadığı kaydedilmelidir. Metne göre şu farklı nedenlerle intihar edilebilir: evde kalma korkusu (21), "[i]ntiharın tıpkı veba gibi bulaşıcı olduğu" için (21), "taklit" (21), "hayatta hiçbir şeyin anlamı olmadığı" için (22), "derslere giremedikleri için" (26),

“[m]utsuzluk” (65), “[s]iz İstanbul gazetelerine yazın diye” (65), “[i]şsizlik, pahalılık, ahlaksızlık, imansızlık” (102), “kendi vücudumuza sahip olmak” için (125), “[ş]imdiki halime hiç dönememek” (125), tehdit (282), “kendimi öldürme zevki için” (288), “darbeyi protesto etmek için” (304), “[h]er türlü cezadan kaçabilmek için” (399), “[y]üreğimde bu Allah sevgisi varken bu Kars şehrinde bir yerim olmadığı için” (403).

Dolayısıyla, *Kar’*da “[i]ntiharlar konusunda uzmanlaşmış psikolog, polis, savcı ve Diyanet İşleri görevlileri”nin (20) bütün araştırmalarına cevaben, Kadife’nin bu girişimlerin saçmalığına ve basite indirgeyici zihniyetine sahnede dikkat çekmesi önem taşır:

> “Gene de bana ne için intihar edeceğinizi açıklamalısınız?” dedi Sunay.
>
> “İnsan bunu tam bilemez,” dedi Kadife.
>
> “Nasıl?”
>
> “İnsan tam neden intihar ettiğini bilebilse, o nedeni açıkça ortaya koyabilseydi intihar etmezdi,” dedi Kadife.
>
> “Yoo, hiç de öyle değil,” dedi Sunay. “Bazıları aşk yüzünden öldürüyor kendini, bazıları kocasının dayağına dayanamıyor ya da yoksulluk bıçak gibi kemiğe dayanıyor.”
>
> “Hayata çok basit bakıyorsunuz,” dedi Kadife. (397-98)

Kadife’nin oynadığı karakterin bu görüşü, *Kar*’ın tezatlara, gri tonlarına, muğlaklıklara yönelik vurgusuna katkıda bulunduğu için önemlidir. Buna göre, intihar eden kızlar klasik bir kategorinin yeknesak üyeleri olmayabilir; her biri, farklı, karmaşık ve üstelik meçhul intihar sebeplerine sahip olabilir. Erkeklerden

daha gururlu ve cesur olmakla birlikte, kendi bireysel kararlarını alıp uygularken neden intihar ettiklerini kendileri de bilmeyebilir.

Türban meselesini işleyen *Kar*'da kadınların kurban olarak değil de güçlü gösterilmesi ve zayıf erkek kahramanın kayıp anne şefkatini sevgililerinin kucaklarında araması Pamuk'un çok katmanlı tezat sanatının sadece bir katmanıdır. Aynı zamanda, bu nitelikler soyut bir gönderme oluşturabilir. Bu çalışma epigrafik ilişkilerle sınırlı olduğu için bu konuya derinlemesine girmeyip şu gözlemi belirtmekle yetinecektir. İlk üç bölümü sırasıyla *Kar*'ın son üç epigrafının kaynak metinlerine ayrılan *Politics and the Novel*'ın dördüncü bölümü Turgenyev'e ayrılmıştır. *Kar*'da adı sekiz kez geçen (36 [×5], 39, 238, 427) Turgenyev de bu romanda en sık anılan yazarlardandır. Bu durum, "Eğer Pamuk dört epigrafla yetinmeseydi beşincisi Turgenyev'den olur muydu?" sorusunu mantıklı kılmaktadır. Çünkü Irving Howe'ın, Turgenyev ve romanları hakkında verdiği bilgilerin önemli bir kısmı aynı zamanda Ka için geçerlidir: annesinin iradesinden tam olarak kopamaması, özel ve edebî hayatlarında boğuştuğu kararsızlıklar, anne-sevgililer araması, kitabın sonunda sevgilisinden ayrı düşmesi, etrafında bulunan güçlü kadınlar ve zayıf erkekler (117). Sonuçta, mistik şairliği aracılığıyla kendi kendine psikanaliz uygulayan Ka'nın Turgenyev'e yakınlığı, terapist-derviş kimliğinde araştırdığı kızların intihar psikolojilerinin kurgulanışına ışık tutmaktadır.

### 6. Blougram'a Bakış

Robert Browning'in "Bishop Blougram's Apology" adlı uzun felsefi şiiri, Tanrı'ya inanamayan genç bir yazar tarafından hor görülerek eleştirilen nüfuzlu bir papazın, yemek sonrası özsavunmasını içerir. Kendisinin de tam olarak inanamadığını itiraf eden papaz, kendi meslek seçiminin gerek maddi bakımdan

gerekse manevi bakımdan yazarın meslek seçiminden aşağı kalmadığı görüşünü destekleyen birtakım argümanlar sunar.

Şiirin en çarpıcı tarafı, Dostoyevski'nin *Cinler*'iyle paylaştığı görüş benzerliğidir: Allah'a inanmamak, kayıtsız kalmaktan yeğdir. Blougram'a göre önemli olan, hayata karşı bir çeşit şevk duymaktır. Argümanı şöyle özetlenebilir. Çoğu insan için kaçınılmaz olan şüphenin şiddeti, inancın sağlamlığına delildir ve onun ölçütüdür. Ne tam iman ne tam inkâr gerçekçidir; ikisinin arasında aslında birçok gri tondan oluşan doğal bir yelpaze bulunmaktadır. Yelpazenin güvenli iki ucuna yakın yaşayan sıradan korkak kişiler kimsenin dikkatini çekmez. Gerek şöhret gerekse cenneti kazanacak üstün kişiler ise imanla inkâr arasındaki ince hattan hiç sapmadan, bu ip cambazlığını yaşamları boyunca becererek bütün toplumu hayata teşvik ederler. Edebiyatın sınırda yaşayan tiplerle dolu olması işte bundandır.

*Kar*'ın Browning'in şiirinden alıntılanan birinci epigrafı bu bağlamda okunmalıdır: "Dikkatimiz şeylerin tehlikeli kenarına / Dürüst hırsıza, şefkatli katile, / Batıl inançlı ateiste". Karşıt anlamlı iki kelime bir şeyin nitelenmesi için yan yana getirilince bu söz sanatına İngilizce *oxymoron* denir. Bu çalışmanın bireyselliğe ilişkin bölümünde belirtildiği gibi, kimliksel *oxymoron*'lardan doğan çok boyutlu simetri, Pamuk'un, önyargılara dayanan kalıpları kırmak için uyguladığı bir stratejidir. Dolayısıyla, epigrafın "dürüst hırsız", "şefkatli katil" ve "batıl inançlı ateist"ten oluşan son iki dizesi açıktır.

Ancak, ilk dizesine göre, "dikkatimiz şeylerin tehlikeli kenarına" niye olsun? Bu sorunun cevabı, Blougram'ın felsefesinin yukarıda özetlenen kısmından anlaşılmaktadır: her şeyden önce hayata kayıtsız kalmamamız için. "Tehlikeli kenar" sözü böylece, Pamuk'un *Kar*'da uyguladığı kurgusal stratejinin belli bir ahlak anlayışının edebiyatta tezatlı ifadesi olduğunu göstermektedir. Çünkü, gerek

Tihon’un gerekse Blougram’ın, ateizm dahil herhangi bir inancı umursamazlığa yeğlemesinin tersine, *Kar*’da her türlü tutkulu inanç karikatürize edilir ve kahramanın umursamazlığı bir ölçüde olumlanır.

## BEŞİNCİ BÖLÜM

## ÖNYARGILARLA MÜCADELE

Her türlü basmakalıp anlayış ve önyargıyı sorgulayabilmek için *Kar* önce bu anlayışlara yer verip dikkat çeker. İnsanoğlunun algıda seçicilik eğilimi ve belki de kötü haber yayan gazetelerin iyi haber yayanlardan daha iyi satması yüzünden, romanın bu beylik ve kışkırtıcı ifadeleri ilk okunuşta okuru rahatsız edebilir. Çünkü okurun tuttuğu tarafı haklı çıkaran ifadeler, karşı tarafı destekleyenler kadar göze batmayabilir. *Kar*'ı sıradan propagandadan sanat düzeyine yükselten öğelerden biri, kitabın sadece belli bir görüşe değil, hemen hemen her görüşe hem yer vermesi, hem de hepsine birden karşı çıkmasıdır. Bu çalışmanın önceki bölümlerinde değinilen tezat sanatı, bireysellik izleği ve Araf motifi bu stratejiye katkıda bulunan kurgusal öğelerden sadece üçüdür.

### 1. Rahatsız Edilenler

Bu stratejinin başka bir öğesi de herkesi rahatsız etme sanatıdır. Öncelikle, "Ben bu devletin sözüne neden inanayım" (313) ve "Türk Devleti'ni hepimiz biliriz" (315) gibi, Türk devletini dışlayan, yahut başta Ermeniler ve Kürtler olmak üzere kimi azınlıkların kötü muamele gördüğünü iddia eden, bazı kesimleri rahatsız edebilecek ifadelerin *Kar'*da geçtiğini kaydetmek gerekmektedir. Ancak, siyasallığı

değil, bilimselliği hedefleyen bu çalışmada, söz konusu ifadeler yorumlanmayacaktır. Bu çalışma bağlamında önemli olan, bu ifadelerin, herkesi rahatsız etme sanatının işlevsel örnekleri olmalarıdır.

*Kar* aynı zamanda, yayımlanabilmesi için yararlandığı ifade özgürlüğünün yanı sıra din özgürlüğü hakkını koruyan devlete saygılı sözlere de yer vermektedir. Örneğin, "Bu ülkede insan ancak arkasına askerleri alırsa ateistliğiyle gururlanabilir" (320) denmektedir. Şu sözler de dikkat çekicidir:

> Biraz Batılılaşmış herkesin, özellikle de halkı küçümseyen burnu havada aydınların bu ülkede soluk alabilmek için laik bir orduya ihtiyacı vardır, yoksa dinciler onları ve boyalı karılarını kör bıçakla kıtır kıtır keser. Ama bu ukalalar kendilerini Avrupalı zannedip, aslında onları kollayan askerlere züppece burun kıvırırlar. (202)

Bu alıntılara göre, devlet bir yandan da önemli bazı hakların savuncusudur. Üstelik, devletin bu korumacı kimliğinden kuşkulananları hedef alan olumsuz bir ifade geçmektedir: "Aşırı iyi niyetten hafifçe aptallaşmış kimi Avrupa aydınlarının ve onları Türkiye'de taklit edenlerin tekrarlaya tekrarlaya bayağılaştırdıkları insan hakları lafları" (242). Buna göre, dengesiz bir şekilde de olsa, *Kar*'da devlet ne tümüyle kötü ne de tümüyle iyi olarak gösterilmektedir. Dolayısıyla, görüşü ne olursa olsun, okurun romanda aykırı bir söze rastlaması kaçınılmazdır.

Kitabın bu özelliğinin zenginliği ilk okunuşunda fark edilmeyebilir. *Kar*'a kimi sağcılar kızıyor diye, kimi solcuların sevineceği ya da tersi düşünülebilir. Örneğin, "sanatçılar gibi çok içtiği" söylenen anlatıcı (421), "Uyuşturucularla yıpranmış, yorgun ve yılgın sanatçılarında görülen o her şeyi unutmuş hal"den söz etmektedir (148). Yine sağcı olsun, solcu olsun birçok gazetecinin alınacağı sözler de geçmektedir. "Kars'ta bir gazetecinin sipariş üzerine böyle yazılar yazmak zorunda

kaldığı" (301) iddiasından dolayı "Gazetecilerin sözüne güvenmeyeceksin hiç" denir (309). Romanda okuru rahatsız edebilecek ifadeler sadece siyasal aidiyete değil, mesleki aidiyete de ilişkindir.

İnternet'ten ulaşılabilen 8 Mart 2002 tarihli *Milliyet Sanat*'ta Necmiye Alpay, herkesi rahatsız etme sanatına gönderme yaparak *Kar*'ı "tam bir kışkırtma" sayar. Alpay'ın saptadığı örneklere göre, *Kar*'a olumsuz tepki duyacak okurlar arasında şu tipler bulunmaktadır: laik aydın, ahlakçı, laik Müslüman, ateist, İslamcı, solcu, ulusalcı, Karslı, (yukarıda "uyuşturucu" diyen alıntıya dayanarak) tiyatrocu, kadın, subay, devlet görevlisi, şoven, liberal, *Cumhuriyet* gazetesi yazarları, "yurtsever, özgürlükçü gibi sıfatları seven Kürt", komünist ve (yukarıda "aptallaşmış" diyen alıntıya dayanarak) insan hakları savunucusu.

Yazar birçok kesimin birçok özelliğini küçümsediği için Alpay'ın bu listesine başka gruplar da katılabilirdi. Söz gelimi, *Kar*'da MİT'çiler ya "1990'lı yıllara göre ilkel sayılacak bir ses kayıt aracı" (318) sözlerinde olduğu gibi eski teknolojiyi, ya da "Grundig marka bu ithal cihaz" (43) ifadesine yansıdığı gibi yabancı teknolojiyi kullanırlar. Kitaptan MİT'çi olmayan sivil polisler de rahatsız olabilir, çünkü "Türkiye'deki bütün sivil polislerin giydiği Sümerbank ayakkabısının da burnunun açıldığını görünce Ka acıdı adama" denir (206). Kısacası, *Kar*'da hemen hemen her okur rahatsızlık duyacak bir şey bulabilecektir.

Romanın bu özelliği tesadüfî olmayıp bireysellik izleğini desteklemektedir. Necip'in bilimkurgusunun "MİT elemanlarının 'anlaşılmaz' bulduğu bir hikâye" (200) şeklinde değerlendirilmesi, MİT'çileri kızdırmaktan çok, beylik aidiyet kategorilerine sığmayan bireylerin gerek resmî kurumlar tarafından, gerekse toplum tarafından "anlaşılmadığına" dikkat çekmeye yaramaktadır.

**2. Etnik Kimliklerin Yapısökümü**

Gerçekten de, *Kar*'da geçen çoğu kimliksel etiket, yapısökümü davet eder gibidir. Bunun en bariz örnekleri, Kürtlük ve Türklük ile ilgili olanlardır. Bir yandan, bu iki kimlik arasında fark olup olmadığı meselesine değinilir: "[Ş]erbetin Türkleri zehirleyip Kürtlere işlemediği sonucunu çıkardılar ama Türklerle Kürtlerin birbirinden farksız olduğu yolundaki devlet görüşüne uymadığı için bu görüşlerini kimseye açamadılar" (208). Eğer, buna göre, Kürtlük diye ayrı bir kimlik yoksa, "Kürt milliyetçisi" tabiri, sudan bir bahaneden başka bir şey olamaz. Nitekim, "[K]ardeşinin değil Kürt milliyetçisi olmak, Kürt bile olmadığı yolundaki dilekçesi işleme konulmamıştı" (171). Bu bağlamda, *Kar*'da anlatılan " 'askerî darbe'nin belediye seçimini kazanmak üzere olan 'dincilere' ve Kürt milliyetçilerine karşı yapıldığı" (184) göz önünde bulundurulmalıdır.

Diğer yandan, eğer Kürtlük diye ayrı bir kimlik varsa, bu kimliğin hiç de yekpare olmadığını ima eden bu kitapta alttan alta "hangi Kürtlük?" sorusu sorulmaktadır. Söz gelimi, "Son zamanlarda Marksist Kürt milliyetçileriyle, İslamcı Kürtler arasında Doğu şehirlerinde başlayıp büyüyen çatışma"dan söz edilmektedir (73). Serdar Bey'e göre Kars nüfusunun yüzde kırkını oluşturan (31) Kürtler o kadar kalabalıktır ki, birbirinden farklı unsurlar barındırması kaçınılmazdır. Örneğin, Şeyh Saadettin Cevher aynı zamanda Kürt (57) ve "[d]evlet yanlısı"dır (94). Sahnedeki ihtilal sırasında seyircilere saldıran askerlerden biri Kürt'tür. Sıktığı kurşun duvar süslerine isabet eder, çünkü "Silahı ateşleyen Siirtli Kürt kimseyi öldürmek istememişti" (158). "Bazı Kürtler o kadar mutsuzdur ki, onlar için Allah yoktur artık" ifadesi ise (218) Kürt olmayan birçok grup için de geçerli olabilir. Nitekim, Türkiye'den Almanya'ya göçen "mutlu" birisi Almanya'da PKK'ya romantik bir şekilde, Kürtçeyi bilmeden katılıp "[B]ir gün yazacağı şiirleri hayal ederek Kürtçe

öğreniyordu[r]" (62). Ka'nın bildirinin eğer "eski bir komünist, bir liberal, bir Kürt milliyetçisi de imza atarsa" *Frankfurter Rundschau*'da yayımlanabileceğini (228) söylemesi ise, bir Kürt'ün aynı zamanda komünist yahut liberal olamayacağı doğrultusundaki önyargıyı ortaya çıkarmaya yaramaktadır.

Sonuçta, bu çalışmayı doğrudan ilgilendirmeyen siyasal boyutları bir yana, *Kar*'da edebî bir strateji olarak inşa edilen "Kürtlük" kavramı, herhangi bir grubun tarafını tutmaktan çok, her bireyin ayrıksı taraflarını ön plana çıkarmaya yaramaktadır. Bu bakımdan, ayrı, özgün bir Kürt kimliği olup olmadığı meselesi *Kar* için önemli değildir. Tezat sanatı ve Araf motifinin ima ettiği gibi, bu meselenin tek bir cevabı olması da önemli değildir; "evet" ve "hayır" cevapları birlikte geçerli olabilir ve bu cevaplar okurdan okura da değişebilir. Kitabın bireysellik izleği ve herkesi inadına rahatsız etme sanatı, okuru bu tür görüş ayrılıklarına davet eden edebî stratejilerdir.

Doğal olarak, *Kar*'ın bu stratejisi, bireysel farklar uğruna yapısını söktüğü "Kürtlük" nosyonuyla sınırlı değildir. Bunu Asya Oteli'ndeki toplantı kanıtlamaktadır: " 'Biz dediğiniz kim oluyor efendim,' diye soruldu arkadan. 'Türkler mi, Kürtler mi, Yerliler mi, Terekemeler mi, Azeriler mi, Çerkezler mi, Türkmenler mi, Karslılar mı?.. Kim?' " (275). Burada geleneksel etnik grupların yanı sıra yerlilerle Karslıların bulunması, sıralanan bütün aidiyetlerin ne kadar göreli olduğunu göstermektedir. Zaten, eğer Serdar Bey adlı gazeteci karaktere güvenilirse, Anadolu'daki etnik ayrımlar eskiden o kadar önemli değildi:

> "Biz burada eskiden hepimiz kardeştik," dedi Serdar Bey bir sır verir gibi. "Fakat son yıllarda herkes ben Azeriyim, ben Kürt'üm, ben Terekemeyim, demeye başladı. Elbette burada her milletten insan vardır. Terekemeler, Karapapak da deriz, Azerilerin kardeşidir.

> Kürtler, biz aşiret deriz, eskiden Kürtlüğünü bilmezdi. Osmanlı'dan kalma yerli de 'ben yerliyim!' deyip gururlanmazdı. Türkmenler, Posoflular, çarın Rusya'dan sürdüğü Almanlar, hepsi vardı da kimse kim olduğuyla gururlanmazdı." (30)

Başka bir deyişle, göreli olmaktan ziyade, bilinen etnik kategoriler çoğunlukla gereksizdir. Ayrıca, onların gereksiz olma sebebi, herkesin temelde aynı olması değil, herkesin birbirinden, salt etnik etiketlerin belirtemeyeceği kadar farklı olmasıdır. Çünkü Serdar Bey'e göre bu ayrımların "hepsi vardı" ama önemsenmezdi. Dolayısıyla, etnik kimlikler üzerinde duran *Kar*, bunların yapılarını söküp, altlarında yatan bireysel farklılıkları vurgulamaktadır.

Kitabın bu işlevinin kendisini de vurgulayan bazı pasajlar bulunmaktadır. Metnin içinden—ama daha üst düzeyde, mesafeli bir şekilde—romanın ayrımcı görünen söylemine dikkat çeken pasajlara "üst-ayrımcı" denebilir. Şu örnekte İpek, "Türklük" tabirinin farklı amaçlarla kullanıldığını öne sürmektedir:

> "[H]erhalde sen Avrupa'da pek çok özgür kız tanımışsındır. Onların hiçbirini sormuyorum sana. Ama onlar sevgilinin eski sevgililerini kaldırmayı sana öğretmişlerdir zannediyordum."
>
> "Ben Türk'üm," dedi Ka.
>
> "Türk olmak çoğu zaman kötülük için ya bir özür olur, ya da bahane." (363)

Buna göre, "Türklük" tabiri bazen özsavunma için kullanılmaktadır. Ka kendi kusurunu itiraf etmektense onu ait olduğu gruba atfetmeyi tercih etmektedir. Türklük tabirinin olumsuz çağrışımlar içeregeldiğini İpek bu nedenle varsayabilmektedir. Başka bir deyişle, tabirin altında, *Kar*'da Türk erkeklerinde yaygın olduğu izlenimi verilen aşağılık kompleksi yatmaktadır. Aynı fikirde olan Lacivert'e göre, "Çoğu

zaman Avrupalı aşağılamaz. Biz ona bakıp kendimizi aşağılarız" (76). Bu eğilim sadece Avrupalıyla Türk arasındaki ayrımda değil, Türkiye'nin içinde İstanbulluyla Karslı arasındaki ayrımda da görülmektedir. Örneğin, "Ka daha sonra bu arkadaşlığı iki İstanbullunun Kars gibi fakir ve ücra bir yerde, zor koşullarda karşılaşmasıyla açıklayacaktı ama bu koşulların bir kısmını onun yarattığını da biliyordu artık" (188). Merkez-taşra ayrımını düşündürecek koşulların kısmen karakterlerin kendileri tarafından yaratılabildiğine göre, Ka'nın bu durumun farkında olması "üst-ayrımcı"dır.

### 3. Stendhalvari Karikatürleştirme

Bütün bu yapısökümü ve üst-ayrımcılığa rağmen, *Kar*'da özellikle Türkler hakkında belli bir karikatür sunulmaktadır. Söz gelimi, "Pek çok Türk'ün birlikte çalıştığı yerlere özgü o tuhaf dağınıklık ve hareket vardı[r]" (178-79). Türklerin sözde dağınıklığına karşılık, Alman trenlerinin "düzenlerine" (38), "dakikliğine, temizliğine ve Protestan konforuna hayran" (379) olunur ve "Alman polisi Türk polisine benzemez, iyi çalışır" (253). Türklerin çalışma tarzının yanı sıra tipik bir görünüşü vardır ki buna ne Ka ne de Lacivert uyar. Ka'nın "Türkler için uzunca sayılabilecek bir boyu, yolculukta daha da solan açık bir teni, kumral saçları vardı" (10). Lacivert'in "Gözlerinin mavisi bir Türk'te hiç görülmeyecek koyu bir laciverte yaklaşıyordu" (75). Ayrıca, "umutsuz birliktelik"ten (303) haz alan Ka'da olduğu gibi Türklerin güçlü bir dertleşme kültürü olduğu öne sürülmektedir: "İstanbul'da bir milli maçta İngilizlerden nasıl on bir gol yediğini […] hikâye etti. Anlattıkları, tuhaf bir acı çekme zevki ve Türk'ün eğlenceli zavallılığı havasıyla gülüşerek izlendi" (140). Roman boyunca neredeyse kutlanan bu millî aşağılık kompleksinin en sık tekrarlanan karikatürü şu gözlemdedir: "Kars'taki bütün çayhaneler, lokantalar ve

otel salonlarında olduğu gibi burada da duvarlara Karslıların övündükleri kendi dağlarının değil, İsviçre Alpleri'nin manzaraları asılmıştı" (41; ayrıca bkz. 97, 104-05, 127, 182).

Pamuk'un, bu Türklük karikatürünü *Kar*'a yabancı okurları eğlendirmek için koyduğu sanılabilir. Ne var ki, herkesi rahatsız etme sanatı, *Kar*'ın yabancı okurlarını hedefe almayı da ihmal etmez. "Frankfurt, Ka'nın [anlatıcıya] on altı yıldır yolladığı kartpostallarda göründüğünden de tatsız bir şehir" (250); "Alman'ın asıl iyi niyetlisinden korkacaksın!" (275). Almanlara yönelik olumsuz yorumların yanı sıra "Haçlı seferlerinin, Yahudi katliamının, Amerika'da öldürülen Kızılderililerin, Cezayir'de Fransızların katlettiği Müslümanların uzun bir dökümü" geçmektedir (279; bkz. 322). Lacivert'e göre, "Amerikalıların dünyaya verdikleri en iyi şey kırmızı Marlboro'dur" (323). Ayrıca, "demirperde ülkelerinin başkanlarının, Afrika ve Ortadoğu diktatörlerinin kırık dökük ama iddialı havası"ndan da söz edilmektedir (367). *Kar*'da yabancı okuru rahatsız edebilecek bunca ifade bulunurken, Türklük karikatürünün sırf yabancı okurların keyfi için yapıldığı varsayımı mantıklı görünmemektedir.

*Milliyet Sanat*'taki yazısında *Kar*'da "Türk imgesinin Stendhalvari bir ince mizahla işlenmesine" değinen ama konuyu derinlemesine odaklanmayan Necmiye Alpay'ın "Stendhalvari" deyişinden yola çıkılarak daha doyurucu bir varsayım ortaya atılabilir: Stendhalvari Türklük karikatürü, *Kar*'ın, dört epigraf yazarından biri olan Stendhal'e yaptığı göndermeyi pekiştirmeye yaramaktadır. Çünkü *Parma Manastırı*'nın önemli boyutlarından biri de, aynı derecede önyargılı bir İtalyanlık karikatürünü barındırmasıdır. Dahası, dördüncü epigrafın yazarı Conrad, *Under Western Eyes*'da Rusları karikatürleştirirken üçüncü epigrafın yazarı Dostoyevski de bazı romanlarında Rusların millî ruhuna değinmiştir.

Kısacası, *Kar*'daki Stendhalvari Türklük karikatürü, "gürültü"yü azaltacak bir benzerlikten başka bir şey olmayabilir. "Sinyal" ise *Kar*'ın ağırlık verdiği bireysellik yanlısı, önyargı karşıtı mesajdır.

### 4. Batı Gözüyle Doğu Karikatürleri

*Kar*'ın epigrafik metinlerinin dördü de, bir ölçüde Batı'dan Doğu'ya bakar. *Under Western Eyes*'da bir İngiliz, Ruslara bakar. *Parma Manastırı*'nda bir Fransız, İtalyanlara bakar. "Bishop Blougram's Apology"de İngiliz papazı Blougram, Kıta Avrupası'na bakar; gerek Darwinciliği gerekse kimliksel *oxymoron* modasını Fransızca kitaplara atfeder. Üstelik, "Kuzeyden Güneye" geçen bir coğrafi örnek verirken Blougram'ın betimlediği güzergâh nedense Osmanlıya doğrudan girmektense etrafından, kimisi Hıristiyan olan topraklardan dolaşmış görünmektedir: Rusya, Fransa, İspanya, Cezayır, Timbuktu. Buna göre, Ortadoğu ile Avrupa arasında kalmış Türkiye, Browning'e göre, jeopolitik bakımdan "tehlikeli kenar"ın kendisi sayılabilir.

*Parma Manastırı*'nda Fransız bakış açısından betimlenen İtalyan zihniyeti küçük bir Oryantalizm örneği olarak düşünülebilir. Buna göre, Fransızcaya göre İtalyanca aşk için güya daha uygundur. İtalya'da bir aristokrat fakir düşerse yine de asil olarak saygı görebilir; Fransa'da ise para daha çok önemsendiği için fakir aristokrat hor görülür. Daha akılcı olduğu iddia edilen Fransızlardan farklı olarak İtalyanlar küçük düştükleri zaman kendilerini küçük düşürenleri unutmaz, uzun vadede intikam isteklerini muhafaza ederler. Stendhal'in romanı bu tür genellemelerle doludur. Özellikle, Stendhal'in anlatıcısının, Fransız zihniyetinin bakış açısından yaptığı İtalyan zihniyet betimlemesinin içinde, (aslında yekpare olmayan) "Türk zihniyeti"ne yakıştırılabilecek kimi nitelikler bulunmaktadır. Söz

gelimi, Fransa'ya kıyasla İtalya'da pek kitap okunmazmış. Dolayısıyla, İtalya saray kültüründe siyaseti belirleyen önemli etkenlerden biri, can sıkıntısı korkusudur: Eğer hoşsohbet bir hanım belli bir saraya çaya gitme alışkanlığını bırakırsa, prensin canı sıkılabilir; bu yüzden de rejim alt üst olabilir. Ayrıca, Protestan din anlayışına kıyasla, İtalyanların din anlayışında öztutarlılık endişesi, özsorgulama alışkanlığı ve özeleştiri gibi hususların hiçbir yeri yoktur.

Türkiye'de bu konular bazen Doğu-Batı ve Avrupa Birliği üyeliği bağlamlarında ele alınır. Ancak, *Parma Manastırı*'nın gösterdiği gibi, Türkiye'nin sık sık yekpare olarak algıladığı Avrupa'nın içinde bile bu tür ayrımlar ve tartışmalar eskiden beri mevcuttur. Sonuçta, bu romana epigrafik gönderme yapan *Kar*, önyargılılığa karşı iki mesaj vermeyi hedeflemiş olabilir. Bir yandan, Türk okuruna Avrupa'nın yekpare olmadığını hatırlatmakta, diğer yandan da Türkiye'nin Avrupa'dan o kadar farklı olmadığı izlenimini yaratmaktadır.

### 5. Kenardakinin Aşağılık, Merkezdekinin Üstünlük Kompleksleri

*Kar*'ın epigrafik metinlerinin çoğuyla paylaştığı önemli öğelerden biri, bir kenar bölgesinde, taşrada geçmesidir. Romanda bu benzerlik, hem ifade hem de zihniyet açılarından gündeme getirilmektedir. İfade bakımından başlıca örnekler şunlardır: "en ücra, en sefil, en rezil taşra kentleri" (189), "ücra taşra şehirleri" (297), "Kars gibi fakir ve ücra bir yer" (188), "[d]ünyanın merkezinden o kadar uzak" (102), "[u]ygarlık o kadar uzakta" (56), "bu sessiz ve unutulmuş ülke" (166), "serhat şehrimiz" (16, 133) ve *Serhat Şehir Gazetesi* (31).

Zihniyet bakımından, yerlilerin aşağılık kompleksi ve yabancıların onları küçümseme eğiliminden söz edilmektedir. Ka'ya "[s]anki tarihin dışına sürülmüş, uygarlıkların dışına atılmış" (56) gelen Kars "insanda yerçekimi dışında yaşadığı

izlenimini uyandırıyordu" (102). Nitekim, Fazıl gülümseyerek Ka'ya "Kendi küçük şehrimin bir gün dünya tarihine katılabileceğini ilk defa hissettim!" diye anlatır (270). Zaman, uzam ve fizik kurallarından kopmuş ve kar yüzünden kapalı yollarla yalıtılmış bu şehrin kendi kuralları bulunmaktadır. Kars'ın "tek trafik lambası" olması (299) bu kural farkına işaret eder ve yerel gazeteci Serdar Bey, Ka'ya "Avrupa'nın bize hiç uymayan bazı kurallarıyla bana haksızlık etmeyin!" der (301). Kuraldan ziyade birkaç "taşra alışkanlığı"na (16) uyan yerliler kendi hâlinde oldukları için "basit" sayılır (95, 101). Yerlilerin yaptığı eylemlerden ne kadar söz edilebilirse, o kadar da "cesaret kışkırtmaları"ndan ve " 'aman korkak demesinler' telaşları"ndan söz edilebilir (298). Her şeyden önce, Muhtar'da olduğu gibi, "ülkesinin yoksulluğu ve budalalığı yüzünden çektiği suçluluk duygusu ve ruhsal eziyet" söz konusudur (68).

Yerlilerin bu aşağılık kompleksine karşılık, Ka ve anlatıcının bir üstünlük kompleksi bulunmaktadır. Örneğin Ka, "rahatlığının Almanya'dan veya İstanbul'dan geldiği için bu insanlara kendiliğinden duyduğu bir üstünlük duygusuyla güçlendiğini de şimdi kendine itiraf edecek kadar mutluydu" (305). Ancak, bu alıntıdan Ka'nın, çevresinden farklı olduğunu ve kendini özellikle üstün hissettiğini, bir özsavunma mekanizmasına kapılarak bastırdığı anlaşılmaktadır. Bu savunma mekanizması Ka'nın kendi çocukluğundan kopmasını önler. Çünkü, Kars'taki yoksullukla özdeşleştiği sıralarda Ka'yı çocukluğundan hatırladığı bir huzur sarar; yerlileri küçümsediği sıralarda ise bu nostaljiyle huzuru kaçar: "Kars yolculuğuna, çocukluğunda bıraktığı sınırlı bir orta sınıf yoksulluğuyla karşılaşmak için çıktığı da söylenebilir" (23). Dolayısıyla, Ka aslında yarı üstünlükten, yarı tevazudan oluşan karışık bir iç dünyaya sahiptir.

Ka'nın bu arada kalmışlığı rastlantısal değildir. *Kar*'ın epigrafik metinlerindeki tek taraflı kültürel önyargıya karşılık, Ka'nın tutumu kültürel önyargıların aslında çift taraflı olduğunu teşhis etmektedir. Bir yandan, Kars'ı ziyaret eden bir İstanbullu olarak Ka bir merkezlidir: "içimdeki Batılı" (101). Diğer yandan, Frankfurt'ta oturan bir Türk olarak Ka bir taşralıdır: "Ben de taşralıyım" (100). Ka'nın roman boyunca işlenen iç değişkenliği, soyut ve göreli olan bu kültürler arası çekişmeyi canlandırarak somutlaştırmaya, böylece beylik önyargıları sorgulamaya yaramaktadır.

Dahası, Ka'nın dört kısır yıldan sonra Kars'tayken şiirsel ilham alabilmesi bu arada kalmışlığına verilebilir. Bir yandan, "her şey öylesine kederli bir rüyadan çıkmış gibi görünüyordu ki Ka bir suçluluk duydu. Öte yandan içini şiirle dolduran bu sessiz ve unutulmuş ülkeye şükranla doluydu içi" (166). Başka bir deyişle, bir tarafı taşraya acıyan bir yabancı, diğer tarafı Kars'ın ruhunu doğal karşılayan bir taşralıdır. Şiirleri, önyargısız hakikatin karmaşık kendi hâlindeliğinde, mutsuzlukla mutluluk arasında yaşanan gerilimden esinlenir.

### 6. Turgenyev Tezadı

Merkez-kenar gerilimi bağlamında, *Kar*'ın *Cinler*'le olan metinlerarası ilişkisi, bu iki romanın Turgenyev'e bakışlarına uzanır. Ergin Altay'ın *Cinler* çevirisine yazdığı önsözde Pamuk, "Nihilistlere ve Batıcılara verdiği onay yüzünden ve Rus kültürünü aşağıladığına inandığı için" Turgenyev'den hoşlanmayan Dostoyevski'nin *Cinler*'in içine Turgenyev'in Karmazinov adında "eğlenceli bir karikatürü"nü yerleştirdiğini söyler (8). *Cinler*'de bu Karmazinov'un Ka'yla karşılaştırmaya değer bir sözü şöyledir:

> Cebi biraz kabarık olan Rusların soluğu yurt dışında almalarının, böylelerinin gün geçtikçe çoğalmalarının nedenini çok iyi anlıyorum. Doğrudan doğruya bir içgüdüdür bu. Gemi batarken en önce fareler kaçarlar. Kutsal Rusya ahşap bir ülkedir. Yoksul, tehlikeli bir ülke. [….] Rusya böyle bir Rusya kaldıkça geleceği olamaz. Alman oldum ben, bunu kendim için bir onur sayıyorum. (369)

Bu ilişkinin *Kar*'daki yansımasına gelince, "Bitip tükenmez sorunlarından, ilkelliğinden yorulup küçümseyerek terk ettiği ülkesini Avrupa'dan özlemle ve sevgiyle düşleyen Turgenyev'i ve zarif romanlarını [seven]" Ka, "kendini bir Turgenyev romanının yıllardır hayalini kurduğu kadınla buluşmaya giden romantik ve kederli kahramanı gibi görüyordu" (36). (Ayrıca, Kafka'nın karakterinin yanı sıra, isminin ilk harflerinin Dostoyevski'nin bu karakterinin adını akla getirmesi rastlantı olmayabilir.) *Kar*'ın, Ka karakteri aracılığıyla sempatiyle baktığı Turgenyev, böylelikle, Dostoyevski'nin *Cinler*'ine karşı Pamuk tarafından bir ölçüde savunulmuş görünmektedir. Bu da *Kar*'daki başka bir tezat sanatı sayılabilir. Diğer yandan, Karmazinov'un "Alman oldum ben" ifadesi Ka'ya yakışmadığından, Ka'nın temel arada kalmışlığı ve *Kar*'ın önyargı karşıtı tavrı yine pekiştirilmektedir.

### 7. Millî Ruh Açısından Kurgulanan Tezatlar

*Kar*'ın bazı epigrafik metinlerinde dinin psikolojik boyutunun yanı sıra millî boyutu da işlenmektedir. Özellikle *Cinler*'de, her ulusa ayrı, kendine özgü bir tanrının ait olduğu fikri ortaya atılmaktadır:

> Şimdiye dek hiçbir zaman tüm ulusların, ya da çoğunluğunun ortak bir Tanrısı olmamıştır, ama her ulusun kendi Tanrısı olmuştur her zaman. Tanrılar ortak olmaya başlayınca milliyet kavramının ortadan

> kalkacağına bir işarettir bu. Tanrılar ortak olunca ölürler, onlara olan inanç da uluslarla birlikte yok olur. Ulus güçlü olduğu oranda Tanrısı ötekilerden değişiktir. (253)

Dostoyevski'nin romanında bu görüş ayrıca "Rus Tanrısı"yla "Avrupa Tanrısı" olarak somutlaştırılmaktadır (369). *Kar*'da şeyhin sözü buna kapalı ve tezatlı bir gönderme sayılabilir: " 'Avrupa'da başka bir Allah mı var?' dedi Şeyh şakacı bir havayla, Ka'nın sırtını okşayarak" (100).

Bu bağlamda, *Kar*'ın karakter kurgularında yapılan tezat sanatları *Cinler*'e karışık bir cevap vermektedir. Bir yanda, *Cinler*'in, "yurduyla olan bağlarını yitiren bir kimsenin Tanrılarını, yani tüm amaçlarını da yitireceği" doğrultusundaki fikri (661) ve işlevsel "Tanrı" tanımı *Kar* tarafından destek görmektedir. Çünkü, anlatılan dönemki Frankfurt'un intizam ve istikrarına alıştıkça, Ka'nın gerek solcu idealizmi gerekse şiirsel esini kuruyup tükenir. Şeyhin karşısında da Ka, Rus Tanrısı-Avrupa Tanrısı ayrımını savunmuş görünmektedir: "Kadınları çarşafın içine sokup, yüzlerini örttüren bir Allah ile Avrupalı olmaya aynı anda inanamayacağımı anladığım için dinden uzak geçti hayatım. Avrupa'ya gidince sakallı, irticai, taşralı tiplerin anlattığından bambaşka bir Allah olabileceğini hissettim" (100). Dahası, bu ayrımı, Ka'yı yabancı yerine koyan Karslılar da yapar. Söz gelimi, Ka'ya Necip, "[S]en İstanbullu bir sosyetiksin"; "Onlar hiçbir zaman Allah'a inanmazlar. Avrupalıların inandığı şeylere inandıkları için kendilerini milletten üstün görürler" der (106; ayrıca bkz. 203). Bu bakımlardan Ka'nın, Dostoyevski'nin *Cinler*'de yer verdiği bazı soyut görüşlerin somut temsilcisi olduğu söylenebilir.

Diğer yandan, Ka'nın şiirsel esin kaynağının herhangi bir tek çevre veya ideoloji değil, Kars'ta karşılaşılan siyasal, dinsel, psikolojik ve kimliksel karışıklıklar olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. İpek, Ka'yı her zaman "mutlu" etmediği gibi,

Kars her zaman “mutsuz” etmez ve Ka’nın şiirsel ilhamı mutlulukla mutsuzluk arasındaki bu dengeye bağlıdır. Hatta, *Kar*’ın diğer karakterleri gibi bireysel tezatlarla dolu olan Ka’nın bu tezatları “millî ruh” kavramına kadar uzanır. Örneğin, “Beni koruyan şey Almanca öğrenememem oldu”; “Vücudum Almanca’ya direndi ve sonunda saflığımı ve ruhumu korudum” diye iddia ettiği hâlde (38) Ka, çoğu gününü geçirdiği kütüphanede, hiç de kolay sayılmayan bazı büyük İngilizce edebiyat eserlerini okuyabilen bir şairdir. Üstelik, ilişkide bulunduğu bir Alman kadınıyla eğer Almanca iletişmemişse İngilizce konuştuğu varsayılabilir. Kısacası, İngilizceye en azından pasif olarak hâkim olan Ka, kendisiyle çelişerek, Almancayı öğrenemediğini ve kendi Türk ruhunu bu sayede koruyabildiğini öne sürmektedir.

Oysa, bu iddialar mantıklı değildir. İlk olarak, Türkçeye nispetle Almancanın İngilizceye daha yakın bir yapısı, söz varlığı ve hatta edebiyatı bulunmaktadır. İngilizceyi edebî düzeyde öğrenmiş birisi canı isterse Almancayı da pekâlâ öğrenebilir, hele Frankfurt’ta yıllar boyu oturmuşsa. İkinci olarak, Ka’nın iddialarından, Türk ruhunun Almanca tarafından bozulabilirken İngilizce tarafından—edebî ve arkaik ürünleri tarafından bile—bozulamayacağı çıkarılabilmektedir. Kuramda böyle bir Türk ruhundan söz edilebilse bile, bunun bilinen herhangi bir Türklük anlayışıyla örtüşmesi olası değildir.

Son kertede, millî ruh konusunda *Kar*’ın *Cinler*’e verdiği karışık cevap şöyle özetlenebilir. Her ulusun ayrı, kendine özgü bir ruhu bulunmakla birlikte bu ruh hiç de sanıldığı kadar basmakalıp, yeknesak veya tek boyutlu değildir. Hiçbir öğesine indirgenemeyecek denli özgün, dinamik ve her şeyden önce tezatlı bir sentezdir.

Dolayısıyla, *Kar*’ın betimlediği kadarıyla, Türkiye’nin aslında, Ka’nın şiirsel esin kaynağı ve çocukluk nostaljisi olarak olumlanan her türlü karışıklığını barındıran, çoğulcu bir millî ruhu söz konusudur. *Kar*’da sahnelenen birinci oyunun

“yalnız insanların değil, milletlerin de cevherlerinin kıyafetlerinde değil, ruhlarında olduğu” tezi (152) başörtüsü bağlamından ziyade bu bağlamda yorumlanmalıdır. Buna göre, Türkiye’nin millî ruhu değerli bir süs taşı gibidir. Yüzeysel bakımdan, cevherin herhangi bir cihetine odaklanıldığında önyargılı, dar bir görüş göze batabilir, gözü kamaştırabilir. Büyüleyici tesiri ise en çok, simetrik bir bütün olarak algılandığında hissedilir. Bu nedenle, *Kar*’daki “Stendhalvari” karikatürler, kitaptaki millî çoğulculuk meselesine dikkat çekmeye yarayan yüzeysel birer süs sayılabilir.

# SONUÇ

Bilindiği gibi, herkesi memnun etmek imkânsızdır. Hele “siyasal roman” sayılan bir kitabın siyasal tepki çekmesine şaşırmamak gerekir. Ancak, aynı şekilde bir mantık yürütmeyle, herkesi rahatsız etmek de imkânsız olmalıdır. Çünkü kızanların hiç değilse düşmanlarından övgü beklenir.

Buna göre, her okuru aynı zamanda rahatsız edebilmek için, evvela taraftar-aleyhtar karşıtlığının tek boyutluluğunu bozmak gerekir. Örneğin, sağcı-solcu ekseni, kadın-erkek ekseni ve yerli-yabancı ekseni gibi birbirine “dikey” olan birçok boyut denkleme katılmalıdır ki, belli bir eksen üzerinden birbirine düşman olan herhangi iki kişi başka bir eksen üzerinden yine de müttefik kalabilsin: Söz gelimi, biri sağcı, diğeri solcu iki kişi aynı zamanda milliyetçi olup emperyalizme tepki duyabilir. (Bu arada, bir kadın-erkek ekseni olması, kadınla erkeğin birbirine illa da düşman olacağı anlamına gelmez; aradaki cinsiyet farkı bir ittifak sebebi de olabilir.) Önemli olan, her okurun tepkisini tek bir eksene indirgemeden tüm boyutlarıyla ele alabilmektir. Çünkü o zaman, teoride, hemen hemen herkesi birden rahatsız etmekten söz edilebilir.

Ne var ki, rahatsızlıkla memnuniyet arasındaki simetri burada bozulur. Herkesi rahatsız etmek artık mümkün sayılmasına rağmen, herkesi memnun etmek hâlâ imkânsızdır. Çünkü insanoğlu bir şeyin rahatsız edici cihetleri karşısında

memnun edici cihetlerini kolaylıkla unutur. Bu simetrisizlik, herkesi rahatsız etme eyleminin kuramsal derinliğine delildir.

Kısacası, herkesi rahatsız eden bir roman tesadüfle yazılamaz; ustalık işidir. Bir kar tanesinin ince, altıgen simetrisi kadar çok boyutlu, ayrıntılı ve benzersiz olmalıdır. Bu nedenle de böyle bir eser incelenmeye değer sayılmalı ve bu tip eserlerin amaçları sorgulanırken araçları göz ardı edilmemelidir.

Orhan Pamuk'un ve bazı eleştirmenlerin siyasal bir roman saydığı *Kar*, doğal olarak siyasal tartışmaların konusu olmuştur. Eserin bu boyutunun önemini inkâr etmemekle birlikte, bu çalışma, kitabın edebî değerini araştırmak üzere epigrafik kaynaklarının metindeki kurgusal yankılanmalarına odaklanmıştır.

Edebî bir metin olarak *Kar*'ın çok boyutlu kışkırtıcılığı, her türlü önyargıyı sorgulamayı hedefleyen bilinçli tezat stratejilerinden güç almaktadır. Romanın karakterlerinin kimliksel *oxymoron*'ları, alışılmış kategorilerin isabetsizliğine dikkat çekerek okuru bireyselliğe davet etmektedir. Beyazla siyah, cennetle cehennem gibi karşıtlıkların kitapta belirsiz gri ve pastel renk tonlarıyla tasvir edilişi ve kar tanesi şemasındaki çok boyutlu simetri, hakikatin basite indirgenemeyeceğine işaret etmektedir.

Bu bağlamda, Browning'in "Bishop Blougram's Apology"si, Stendhal'in *Parma Manastırı*, Dostoyevski'nin *Cinler*'i ve Joseph Conrad'ın *Under Western Eyes*'ından alıntılanmış epigraflar *Kar*'ın anlaşılmasında vazgeçilmez bir önem taşımaktadır. Çünkü her dört epigrafın kaynak metni, *Kar*'ın yapısı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. *Under Western Eyes*'ın anlatıcısıyla kahramanı arasındaki ilişki, *Kar*'dakine soyut olarak benzer; başlıca farklar da anlamlı olup anti-Oryantalist bir yoruma yol gösterebilir. Benzer şekilde, Browning'den alıntılanmış epigraftaki kimliksel *oxymoron*'lara uyan ve Dostoyevski'nin Stavrogin karakterine bir ölçüde

benzeyen Ka ve Lacivert, bireysellik ve önyargısızlık taraftarı bir söylemin araçları olarak yorumlanabilir.

*Kar*'ın mimarisini etkilemiş görünen kimi öğeler, birkaç epigrafik kaynak tarafından aynı zamanda paylaşılabilmektedir. Örneğin, bir ölçüde psikolog yahut terapist işlevi gördüğü söylenebilen bir din adamı tipi, *Kar*'ın yanı sıra dört epigrafik kaynaktan üçünde bulunmaktadır. Üstelik, ikisine göre, tanrıtanımazlık umursamazlıktan yeğdir. Benzer şekilde, *Kar*'da görülen güçlü kadın tipi, intihar psikolojisi, taşralı zihniyet ve ırkçılığa çalan söylem kimi epigrafik kaynaklarda da yer almaktadır.

Pamuk'u etkilemiş görünen bu öğelerin izleri *Kar*'ın epigrafik kaynaklarıyla sınırlı değildir. Örneğin, psikolog-din adamı tipi, bu çalışmanın kapsamına girmeyen *Karamazov Kardeşler*'de de incelenebilir. Yine *Kar*'daki güçlü kadın tipinin ötesinde, Irving Howe'ın *Politics and the Novel*'da Turgenyev bağlamında ele aldığı "fuzuli erkekler" (superfluous men; 114, 130, 138) konusu, Pamuk'un Ka karakteri açısından araştırılabilir.

Bunca benzeşmeye rağmen, *Kar*'ın bir intihal ürünü olduğunun bu çalışmaya dayanılarak iddia edilemeyeceği vurgulanmalıdır. Öncelikle Pamuk, bu romanda kırkı aşkın isme açıkça gönderme yapmıştır. Ayrıca, epigrafik kaynaklarından yararlanmanın yanı sıra *Kar*, bu etkilerden örülmüş özgün ve anlamlı sentezler de içermektedir. Bu durumda Pamuk'un, intihal konusunun gündeme geleceğini bilircesine Sunay karakterine şu sözü söyletmesi dikkat çekicidir: "Thomas Kyd adlı bir İngiliz yazar vardır. Shakespeare *Hamlet*'i ondan araklamıştır" (307). Yorumlanması zor olan bu söz, Pamuk'un intihal konusunda tetikte durduğunu göstermektedir.

Sonuçta, *Kar*'la epigrafik kaynakları arasındaki kısmen somut, kısmen soyut benzerliklerden yola çıkıldığında, anlamlı görünen bazı yapısal tezatlar da göze çarpar. Bu çok katmanlı tezat stratejisi, son tahlilde, sanıldığı gibi önyargılı değil, çoğulcu ve anti-Oryantalist olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, *Kar*'ın epigraflarının seçilişi, siyasal roman türünün büyük ustalarına yapılan bir "şapka çıkarma" jestinden çok metinlerarası birer cevap, nazire veya parodi sayılabilir.

Irving Howe'ın *Politics and the Novel*'ının ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümleri, *Kar*'ın da ikinci, üçüncü ve dördüncü epigrafik metnini bire bir, sırasıyla yorumladığı için *Kar*'ın bu metinlere nasıl bir cevap oluşturduğuna ışık tutmaktadır. Howe'ın kitabının bu üç bölümünün başlıkları şöyledir: "Stendhal: The Politics of Survival" (Hayatta Kalmaya İlişkin Siyaset), "Dostoyevski: The Politics of Salvation" (Kurtuluşa İlişkin Siyaset) ve "Conrad: Order and Anarchy" (Düzen ve Anarşi). Özetle, Howe'a göre Stendhal'de işlenen mesele, modern toplumda artık birliğin sağlanamayacağı inancının yarattığı hayal kırıklığı yüzünden (28), bireylerin kendi başlarının çaresine bakabilmek için, bir yandan Niccolò Machiavelli'nin soğuk kanlı yöntemlerini andıran stratejilere başvurmaları, diğer yandan da İspanyolluğu Fransız gözüyle Romantik bir hâle getiren *espagnolisme*'den esinlenen sıcak kanlı tavırları benimsemeleridir (27, 41-45). Başka bir deyişle Stendhal'de, bireyin modern toplumda nasıl hayatta kalabileceği konusu önemli bir yer tutmaktadır. Howe'ın kitabının *Cinler*'e odaklanan bölümünde ise Dostoyevski'nin, Avrupa'nın anlayamayacağını düşündüğü Rus toplumunun ancak özgün ve millî bir Hıristiyanlık çeşidi aracılığıyla "kurtulabileceğine" inandığı görüşü bulunmaktadır (54-56). Kitabın bir sonraki bölümü ise Conrad'ın yarı İngiliz, yarı Leh kimliğinin *Under Western Eyes*'da yankı bulduğunu savunmaktadır: "[Henry] Jamesvari Conrad yönetir, Dostoyevskivari Conrad indifa eder" (80). Buna göre Conrad'ın kişiliği

büyük ölçüde, yetiştiği Leh kültüründe şikâyetçi olduğu siyasal istikrarsızlık yerine, İngiliz düzenini benimsemesine dayalıdır. Kısacası, Howe'dan yola çıkılırsa, roman türünün bu üç büyük ustası, sırasıyla şu üç soruyu sormuş görünmektedir: Modern toplumda birey hayatta kalabilmek için ne yapmalıdır? Rus toplumunun kurtuluş yolu nedir? Birey kendini hangi ülkeyi, kültürü veya zihniyeti benimseyerek kurtarabilir?

Bu üç yazardan alıntılanmış epigrafların *Kar*'da bulduğu kurgusal yankıları araştıran bu çalışma ışığında, Pamuk'un söz konusu üç soruyu şöyle cevapladığı düşünülebilir: Gerek hayatta kalmak için, gerekse "kurtulmak" için benimsenecek siyaset tek kelimeyle "çoğulculuk"tur. Browning'in "[d]ürüst hırsız", "şefkatli katil" ve "[b]atıl inançlı ateist" gibi kimliksel *oxymoron*'larına uygun bir kimliğe sahip olan Conrad yalnız değildir; bir ölçüde hepimiz de Conrad gibiyiz. Ancak, Pamuk'un önerdiği çözüm, bir yanımızı benimseyip diğerlerini reddetmekten farklıdır. Nitekim, *Kar*'a referansla yaptığı "Kars'ta ve Frankfurt'ta" başlıklı konuşmasında Pamuk şu çözümü önermiştir: "Roman sanatıyla ilgili, her geçen gün daha çok farkına vardığım bir konuya girebilmek için söylüyorum: konumuz kafamızdaki 'öteki'yi, 'yabancı'yı, 'düşman'ı değiştirmek"tir (62). Bu hedefe bir yandan "kendi hikâyemizi bir ötekinin hikâyesi olarak", diğer yandan da "[b]aşkalarının hikâyesini kendi hikâyemiz olarak" anlatarak ulaşabiliriz (63). "Böylece iyi romanlar aracılığıyla, önce başkalarının sonra kendimizin sınırlarını değiştirmeye çalışırız" (63). Başka bir deyişle Pamuk, Conrad'dan farklı olarak bizi içimizdeki "öteki"yle yüzleşip barışmaya, ötekindeki "biz"i de tanıyıp hatırlamaya davet etmektedir. *Kar*'ın çok katmanlı tezatları, hakikatin aşkın olup basite indirgenemeyeceğine işaret ederek bu emele hizmet etmektedir. Ayrıca Pamuk, Howe'ın ilkelerinden birine uyarak (Howe 23), kendi görüşlerini önemli ölçüde temsil eden Ka'ya muhalefet eden Lacivert'i de oldukça

önyargısızlıkla, anlayışla betimlemeye özen göstermiştir. Sonuçta *Kar*'ı yazarken Pamuk, Howe'ın iyi bir siyasal roman yazarının uyması gerektiğine inandığı çift taraflı ölçütü benimsemiş görünmektedir: Bir yandan, yazar kendi görüşlerini bir tarafa bırakıp hakikatin ne kadarını yansıtabilir? Diğer yandan, okur kendi görüşlerini bir tarafa bırakıp romanın içerdiği hakikat payından ne kadarını olduğu gibi kabul edebilir (Howe 24)? Bu ölçütün birinci yarısına göre, Pamuk *Kar*'da Türkiye'nin birçok yerini ve insanını parodileştirse de, kendine özgü, karmaşık hakikatini yansıtma görevini ciddiyet ve samimiyetle icra etmiş görünmektedir. Ölçütün ikinci yarısına gelince, *Kar*'ın rahatsız edilen okurunun henüz kendi görüşlerini yeterince bir tarafa bırakıp bırakamadığı sorulmalıdır.

## SEÇİLMİŞ BİBLİYOGRAFYA


Alpay, Necmiye. "*Kar* Tartışması". *Milliyet Sanat* (8 Mart 2002). <http://www.milliyet.com.tr/ozel/kitap/020308/kimne.html>

"Araf". *Genel Türkçe Sözlük*. Türk Dil Kurumu. 16 Şubat 2007. <http://www.tdk.gov.tr/>

Başkut, Cevat Fehmi. *Buzlar Çözülmeden*. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1972.

Browning, Robert. "Bishop Blougram's Apology". *Men and Women and Other Poems*. London: Everyman's Library, 1991. 80-104.

Conrad, Joseph. *Under Western Eyes*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

——. *Batı Gözüyle* [Under Western Eyes]. Çev. Gül Atik. Y.y.: y.y., t.y. Bilkent Kütüphanesi'ne bağışlanmış görünen bu bence yetersiz çevirinin nüshası fotokopiye benzeyip maalesef hiçbir yayım bilgisi içermemektedir.

Dostoyevski, Fyodor Mihailoviç. *Budala* (Идиот). Çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003.

——. *Cinler* (Бесы). Çev. Ergin Altay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

Ecevit, Yıldız. *Orhan Pamuk'u Okumak: Kafası Karışmış Okur ve Modern Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.

Hawthorn, Jeremy. "Introduction" ve "Explanatory Notes" bölümleri. *Under Western Eyes*. Oxford: Oxford University Press, 1989. vii-xxii, 383-89.

Howe, Irving. *Politics and the Novel*. Morningside Edition with new preface. New York: Columbia University Press, 1992.

Irzık, Sibel. "Literature and the Political Imagination: The Fatal Entanglements Between Art and Politics in Orhan Pamuk's *Snow*". Yayımlanmamış makale.

Knapp, Liza. "*Budala*'nın Yazılışı Üzerine". Önsöz. Çev. Bahar Siber. *Budala*. Çev. Mazlum Beyhan. İstanbul: İletişim Yayınları, 2003. 7-28.

Pamuk, Orhan. “Babamın Bavulu”. *Babamın Bavulu*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007. 7-38. Nobel konuşması.

——. “*Cinler*’in Korkutuculuğu”. Önsöz. *Cinler*. Çev. Ergin Altay. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000. 5-8.

——. *Kar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

——. “Kars’ta ve Frankfurt’ta”. *Babamın Bavulu*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007. 59-83.

——. *Kırmızı ve Kar*. Söyleşileri yapan: Ahmet Hakan Coşkun. İstanbul: Birey Yayıncılık, 2002.

——. “Orhan Pamuk’tan Karlı Türkiye Manzarası”. Söyleşiyi yapan: Cem Erciyes. *Radikal* kitap eki (18 Ocak 2002). <http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=867>

“Purgatory”. *MSN Encarta Dictionary*. 16 Şubat 2007. <http://encarta.msn.com/dictionary_/purgatory.html>

Riley, Arif Nat. “*Kar*’da Anlatıcının Kimlik Kurgusu”. Genç Eleştirmenler Sempozyumu 7. Ankara. 10 Mayıs 2006. Yayımlanmamış bildiri.

Smith, David R. “The Hidden Narrative: The *K* in Conrad”. *Joseph Conrad’s* Under Western Eyes*: Beginnings, Revisions, Final Forms*. Haz. David R. Smith. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1991. 39-82.

Stendhal [Henri Beyle]. *Parma Manastırı* (La Chartreuse de Parme). Çev. Hamdi Varoğlu. 2 cilt. İstanbul: Millî Eğitim, 1962.

Türkeş, A. Ömer. “Kar”. Pandora Kitap Eleştirileri. <http://www.pandora.com.tr/turkce/elestiri.asp?yid=126>

Updike, John. “Anatolian Arabesques: A Modernist Novel of Contemporary Turkey”. *The New Yorker* (30 Ağustos 2004). <http://www.orhanpamuk.com/articles/johnupdike_snow.htm>

Yavuz, Hilmi. “Orhan Pamuk (1)”. *Yüzler ve İzler*. Ankara: Aşina Kitaplar, 2006. 53-58.

# ÖZGEÇMİŞ

Nathaniel Brann Riley 1974 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde doğdu. Lawrenceville Lisesi'ni ve Harvard Üniversitesi Uygulamalı Matematik Bölümü'nü bitirdi. New York civarında üçer yıl aktüerya ve yazılım mühendisliği yaptıktan sonra Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nde yüksek lisans çalışmalarına başladı.