

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**POLİSİYE EDEBİYATIN GELENEKSEL YAPISINI BOZAN KADIN YAZARLARIN
ROMANLARI ÜZERİNE POSTYAPISALCI YAKLAŞIM (1985-2015)**

DOKTORA TEZİ

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ

ŞUBAT - 2020

TRABZON

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**POLİSİYE EDEBİYATIN GELENEKSEL YAPISINI BOZAN KADIN YAZARLARIN
ROMANLARI ÜZERİNE POSTYAPISALCI YAKLAŞIM (1985-2015)**

DOKTORA TEZİ

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ

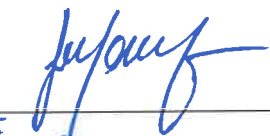


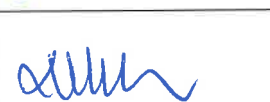

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Gülseren ÖZDEMİR RİGANELİS

ŞUBAT - 2020

TRABZON

ONAY

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ tarafından hazırlanan “Polisiye Edebiyatın Geleneksel Yapısını Bozan Kadın Yazarların Romanları Üzerine Postyapısalcı Yaklaşım (1985-2015)” adlı bu Çalışma 06.03.2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı’nda **doktora tezi** olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi		Karar		İmza
Unvanı – Adı ve Soyadı	Görevi	Kabul	Ret	
Prof. Dr. Şahinde YAVUZ	Başkan	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Doç. Dr. Halim KARA	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Doç. Dr. Abdurrahman KOLCU	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
Dr. Öğr. Üyesi Gülseren ÖZDEMİR RİGANELİS	Üye	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduklarını onaylarım.

Prof. Dr. Yusuf SÜRMEŒ
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada orijinal olan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her tür yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ

07.02.2020



ÖNSÖZ

Klasik polisiye kurgusunu değiştiren romanlardan yola çıkılarak polisiye türünün toplumsal cinsiyet ekseninde irdelendiği bu çalışma, giriş dâhil olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. Zaman içerisinde farklı dönem ve yazarların anlamlandırma sürecinde değişime uğrayan metinlerin dönüşümünü göstermek ve klasik kabul edilen polisiye roman kurgusunun yapıbozuma uğrattığı noktaları tespit etmek çalışmanın odak noktasıdır. Bahsi geçen sorunsala odaklanan çalışmanın araştırma sorusu, belirlenen tarih aralığında incelenen sekiz roman doğrultusunda kadın yazarların klasik polisiye kurgusunu nasıl yapıbozuma uğrattığıdır. Bu soruya cevap vermek üzere tercih edilen kuramsal çerçeve postfeminizm, analiz yöntemi ise eleştirel bir okuma şekli olan yapıbozumcu yaklaşımdır.

Tezin ilk bölümünde postfeminist kuram hakkındaki perspektifler ortaya konulmakta ve özellikle çalışmada yararlanılan Fransız feministlerinin görüşleri ile teorikleştirdikleri dişil dil üzerinde durulmaktadır. Sonrasında polisiye edebiyata dair dünya ve Türk edebiyatı kapsamında bilgiler verilerek türün hegemonik yapısı üzerine feminist bir okuma yapılmaktadır. Tek tipleştirilen kimlikler ile söz konusu kimliklerin yaratılması ve sürdürülmesi hususunda aracı görevi üstlenen polisiye romanın tartışmaya açıldığı son iki bölümde, çalışmaya konu edilen eserler, çizilen kuramsal çerçeve bağlamında değerlendirilmektedir. İncelenen eserler ışığında ataerkil hegemonya tarafından kurgulanan inşa sürecinin ne şekilde sekteye uğrattığı çalışmanın temas ettiği esas nokta olduğundan cinsiyet, cinsel yönelim ve polisiye roman kurgusunda işleyen mekanizmalar ile bu mekanizmaların yapıbozuma uğratarak dönüşümü derinlemesine sorgulanmaktadır.

Çalışma süresince benden desteğini esirgemeyen, engin hoşgörüsü ve özverili yardımları ile bana yol gösteren danışman hocam Dr. Öğretim Üyesi Gülseren Özdemir Riganelis'i şükranla anmak isterim. Bilgi ve tecrübeleriyle bana rehberlik eden değerli hocam Doç. Dr. Halim Kara'ya ve tez izleme toplantılarında yapıcı fikirlerini benimle paylaşan Prof. Dr. Ülkü Eliuz'a teşekkür borçluyum. Bu zorlu dönemde her zaman yanımda olan, yazılarımı okuyan ve tartışan sevgili eşim Samed Özgürbüz ve bakış açımı daima genişleten canım öğrencim Zeynep Bıçakçıoğlu ile dostlarım Gamze İlaslan ve Betül Bayraktar'a minnettarım. Metnimi büyük bir sabırla okuyup özverili bir şekilde düzenleyen Gökçehan Aysel Yılmaz ile Engin Çağdaş Bulut'a teşekkür ederim.

şubat, 2020

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
ÖZET.....	VII
ABSTRACT.....	VIII
TABLOLAR LİSTESİ.....	IX
KISALTMALAR LİSTESİ.....	X

GİRİŞ.....	1-8
------------	-----

BİRİNCİ BÖLÜM

1. POSTFEMİNİST ELEŞTİRİ	9-28
1.1. Postfeminist Eleştirinin Kökenleri	11
1.2. Fransız Feministleri: Dişil Yazı Pratiğinin Yıkıcı Olanakları.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

2. POLİSİYE EDEBİYATIN TARTIŞILMASI: BİÇİM VE İÇERİK DEFORMASYONU.....	29-92
2.1. Polisiye Edebiyat.....	29
2.1.1. Polisiye Edebiyatın Tarihi	29
2.1.2. Türk Edebiyatında Polisiyenin Tarihi	40
2.1.3. Polisiye Edebiyata Eleştirel Bir Bakış.....	44
2.2. Polisiye Edebiyatın Biçim ve İçerik Deformasyonu	61
2.2.1. Postmodern Polisiye Denemesi: Kür'ün Üçlemesi	62
2.2.2. Edebiyatın Adalet Hayalinin Sonu: <i>Kalbim Çırılçıplak</i> Serisi.....	71
2.2.3. Kendine Özgü Bir Polisiye: <i>Haberci Çocuk Cinayetleri</i>	75
2.2.4. Polisiyenin Ne Olmadığı Üzerine Bir Roman: <i>Sarmaşık</i>	77
2.3. Polisiye Romanı Greimas'yla Okumak: Eyleyenler Modeli.....	81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. POLİSİYE ROMANI YENİDEN YAZMAK.....	93-185
3.1. Evrensel Kimlik ve Rollerin Reddi: Farklılığın Kutsanması ve Queer Anlamlar	933
3.1.1. Evrensellik, Kimlik ve Özgürleştirilen Tekillik	955
3.1.2. Queer Kuramı ve Kimliksizleşme	1355
3.2. Rasyonalitenin Ölümüyle Kurtarıcı Toplum Tasavvurunun Eleştirisi	1444
3.3. Tanrı Baba ve Oğullar	1555
3.4. Dil, Mekân ve Zaman Ekseninde Yersizyurtsuzlaşma.....	1688
SONUÇ.....	186-194
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....	195-209
EKLER.....	210-214
ÖZGEÇMİŞ.....	215

ÖZET

Klasik polisiye anlatılardaki eril unsurlar, feminist kuram çerçevesinde değerlendirilmeye üzere veriler sunmaktadır. Sınırlı sayıda ve kalıplaşmış davranış modelleriyle hareket eden karakterlerden oluşan polisiye romanda türün özü cinsiyettir ve erkek hegemonyası polisiyenin başat özelliğidir. Erkek hegemonyası altında kadın-erkek temsilleri ile cinsel yönelim farklılıklarına dair kökleşmiş anlayışları sürdürerek/ destekleyerek yeniden üreten geleneksel polisiye romanda; klasik dedektif, suçlu, kurban üçgeninde kişiler biyolojik cinsiyetten bağımsız kılınarak toplumsal cinsiyet ekseninde şekillendirilir. Merkezde tek kahraman –dedektif– konumlandırılır, olaylar tek bakış açısından çizgisel sıralı bir şekilde aktarılır ve olay örgüsü dedektifin muhakkak kazandığı doğal bir sonuç ile sonlanır. Bahsi geçen özellikler, feminist eleştiriye göre eril araçlardır. Polisiyenin değişmez özelliklerle kuşatılması sebebiyle tür, feminist okumalara elverişlidir.

Feminizm, bütün rol ve temaların değişmez olduğunun vurgulandığı bir sistemde kurgunun yinelemeli mekanizmalara indirgenerek basmakalıp fonlar halinde muhataba sunulmasına karşı çıkarak türün ikili/ dual yapısını ortaya koyar. Söz konusu noktadan hareket eden ve polisiyenin kalıplarını tekrarlayarak dönüştürmek isteyen yazarlar, hegemonik hiyerarşiyi görünür kılıp yapıbozuma uğratarak geleneksel yapıyı ihlal eder ve türün nitelik kıstaslarını dönüştürürler. Dolayısıyla katı ve kuralcı yapının; akışkan ve tanımlanamaz bir yapıyla yer değiştirmesiyle cinsiyet ve cinsel yönelim farklılıklarına alan açılır; dışlayıcı politikaların yerini kapsayıcı politikalar olarak bireylerin özgün varoluşları öne çıkarılır.

Çalışmada Türk edebiyatı kapsamında 1989-2014 yılları arasında dört ayrı kadın yazar tarafından kaleme alınan sekiz polisiye roman incelenmekte ve söz konusu metinlerin geleneksel polisiye ile uyumsuzlukları ortaya konulmaktadır. Öncelikle postfeminist eleştirinin kökeni verilerek ve bu alana dair kavramlar açıklanarak kuramsal bir çerçeve çizilmektedir. İkinci ve üçüncü bölümde polisiye romanın tarihsel gelişimi üzerinde durulmakta, polisiye tür üzerine feminist bir okuma yapılmakta ve postfeminist eleştiri kapsamında seçilen romanlar biçim ve içerik bakımından incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Polisiye Kurgu, Postfeminist Eleştiri, Yapıbozum, Türk Romanı, Dişil Dil

ABSTRACT

The masculine elements in classical detective narratives offer a rich material to be evaluated within the framework of feminist theory. In the detective novel, which consists of a limited number of characters acting according to formulaic behaviour models, the essence of the genre is gender and male hegemony is the dominant feature of these texts. The traditional detective novel, which reproduces by maintaining and supporting a rooted understanding of female-male representations and sexual orientation differences under male hegemony, shapes the characters on the gender axis by making them independent of their biological gender in the triangle of detective, criminal, victim, and positions the only hero – the detective – in the center. It thus conveys events in a linear order from a single point of view, and ends with a natural result of the detective's certain victory. According to feminist criticism, these characteristics are masculine instruments. The genre is suitable for feminist reading due to its constant properties.

Feminism reveals the dual structure of the genre by opposing the submission of stereotypes to the interlocutory mechanisms in a system where all roles and themes are invariant. Writers who want to transform the models of the crime novel from this point render the hegemonic hierarchy visible and contravene the traditional structure by subjecting it to deconstruction and transform the criteria for qualification of the genre. Thus, by replacing the rigid, prescriptive structure with a fluid and undefinable structure, they open space for differences in gender and sexual orientation; the exclusionist policies are replaced by inclusive policies and the authentic existence of individuals is highlighted.

In the study, I examine eight novels written by four female authors between 1989-2014 within the scope of Turkish Literature and examine them, revealing their discrepancies with the traditional detective novel. First, I draw up a theoretical framework by providing the origin of postfeminist criticism and explaining the concepts related to this field. In the second and third sections, I emphasize the historical development of detective literature and carry out a feminist reading of the detective novel. The selected novels are examined in terms of form and content within the postfeminist critique.

Key Words: Detective Fiction, Postfeminist Criticism, Deconstruction, Turkish Novel, Women's Writing

TABLolar LİSTESİ

Tablo Nr.	Tablo Adı	Sayfa Nr.
1	Eyleyenler Modelinin Klasik Polisiye Roman Yapısına Uygulanması.....	83
2	Klasik Polisiye Romanda Anlatı İzlenesi.....	84
3	<i>Nil'de Ölüm</i> Romanının Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi.....	86
4	<i>Kartal Yuvası</i> Romanının Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi.....	88
5	<i>Bir Cinayet Romanı'nın</i> Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi.....	90

KISALTMALAR LİSTESİ

- Bkz. : Bakınız
C. : Cilt
Çev. : Çeviren
Ed. : Editör
Haz. : Hazırlayan
s. : sayfa



GİRİŞ

“Erkek yazar, kadın okur” söyleminin yazının icadının ardından uzun yıllar sürdürülmesine rağmen feminist hareketin etkisiyle birlikte haklarını arayan ve özneleşmeye başlayan kadınlar, yazar olarak varlıklarını ortaya koyar. Tarih boyunca erkeğe ait addedilen uğraşlar arasında ön sıralarda kendine yer bulan yazmak, kadından esirgenen eylemlerin başında gelmektedir. Kadının yazma yeteneğine sahip olmasına rağmen okuma, yazma ve yayımlama konularında kısıtlı olanağa erişimi, Virginia Woolf’un ifadesiyle “kendine ait bir oda”dan (2016) mahrum bırakılması; edebiyat alanında da kadını erkeğin gerisinde kalmaya mecbur kılan nedenler arasındadır. XX. yüzyılla beraber kadınların hak arayışının yaygınlaşması ve cinsiyetler arasındaki sınırların geçmişe oranla belirsizleşmesi; erkeklerin edebiyattaki hâkimiyetini kırarak kadınların da yeteneklerini kanıtlamaları için onlara fırsatlar sunulmasının kapılarını açar. Cinsiyet ve cinsel yönelim merkezinde insanlara biçilen rollerin farklılığı sebebiyle dil konusunda birbirlerinden ayrılan yazarlar, kendi dillerini yaratarak aynı türde yazsalar dahi türün hassasiyet odaklarını dönüştüren eserler kaleme alır ve söz konusu eserlerle kalıplaşmış yapıları kırmayı başarırlar.

Dil yoluyla kurulan romanda, cinsiyet ve cinsel yönelim farkları çerçevesinde yaratılan birey temsilleri ile söz konusu temsillerin egemen erilliğe yaptığı katkının ortaya konulması mümkün olmaktadır (Atalay, 2012: 69). Zira edebî metinlerin ideolojik kodlamaları barındırması sebebiyle bireylerin durumundaki dramatik değişiklikler, edebiyat aracılığıyla takip edilebilir. Edebiyat, görüngünün çağdaşlarca nasıl algılandığını saptamaya yardım eder; algılama ise hareketin hızını ve yönünü açıkça etkiler (Maugue, 2005: 478). Bu sebeple çalışmada polisiye romanlar kaleme alarak cinsel politika, ırk ve sınıf ayrımı gibi eşitliksiz uygulamalar ile hâlihazırda kurgulanmış olan kadınlık ve kadınlık deneyimi arasındaki derin uçurumu ortaya çıkarmayı amaçlayan yazarların çağdaş toplumdaki üretimlerinin analizi hedeflenmektedir. Analiz yapılırken genel manada özel ile kamusal yaşam arasındaki yapay bölünmenin işbirlikçisi, toplumsal yapının düzenlemelerine tabi temsil biçimlerini görünür kılan edebiyata (Irigaray, 2006: 17), özelde ise toplumsal cinsiyet¹ kapsamında polisiye romana odaklanılmaktadır.

¹ “Toplumsal cinsiyet” (gender) ve “cinsiyet” (sex) kavramları, sıklıkla birbirlerinin yerine kullanılsa dahi temelde ayrı noktaları işaret etmektedir. Biyolojik cinsiyetin haricinde ideolojik ve kültürel unsurların hayat verdiği din, eğitim, aile, gibi çeşitli olgu ve kurumlar vasıtasıyla bireyin toplumsallaşma sürecinde kendisine enjekte edilen toplumsal cinsiyet “[c]insler arasındaki kavranabilen farklılıklara dayalı toplumsal ilişkilerin kurucu ögesidir ve iktidar ilişkilerini belirgin kılmanın asli yoludur” (Scott, 2007: 38). Toplumsal cinsiyette temel nokta cinsiyetin biyolojik anlamı değil; biyolojik cinsiyetin gereği olarak tasarlanan düşünce ve davranış kalıplarının sergilenmesidir. Terim anlamıyla cinsiyet, genellikle sabitliği ifade ederken toplumsal

Polisiyenin geleneksel yapısında; çözülmesi imkânsız görünen bir suç –genellikle cinayet–, aleyhine deliller sebebiyle haksız yere suçlanan bir şüpheli, polisin soruşturmayı hatalı bir şekilde yürütmesi, rasyonel düşünme yetisiyle öne çıkan bir dedektif, muamma ile çözümünü okuyucuya anlatan, dedektifin zekâsına hayran bir dost, inandırıcılığı ikna edici olmayan kanıtların dikkate alınmaması aksiyomu bulunur. Okurun dedektifle özdeşleşmesi gerekir, dedektif ön plandadır, iyi sonlar vardır. Evrensel ve toplumsal düzene verilen değer ile rasyonel tavır öne çıkarılır. Evren, derli toplu ve mantıklıdır. Bu yüzden adalet mümkündür. İpuçları, her zaman sonucu gösterir; mantık, sorulara iyi bir cevap sağlar. İyi, kötüyü yener; kötüler adaletle teslim edilir. Toplumun normal haline dönmesinin kesinliği ima edilir.

Dedektif, suçlu, kurban rolleri etrafında biçimlenen polisiye kurguda eylem niteliklerine toplumsal algıda yüklenen iyi-kötü değerleri, roller arasındaki sınırların kesin çizgilerle çizilmesine neden olur. İdeolojik anlamda ataerkil kodların da taşıyıcılığını yapan değer sistemiyle roller ve eylemler, kadınsı-erkeksi şeklinde sınıflandırılır. Erkeksi kurgusuyla dedektif öne çıkarılırken türün kaybedeni kabul edilen suçlu ve kurban ekseriyetle kadınsılaştırılır. Dolayısıyla cinsiyetçiliğin had safhada olduğu bu metinler, feminist bir okumaya yatkındır. Feminist okumayla analiz edilen polisiye romanlar, okuruna toplumsal cinsiyet tartışmalarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşma imkânı sunarak baskın cinsiyetçi kodlamaların ortaya konulup sorgulanmasında işlevsel bir rol üstlenmektedir. Böylelikle popüler edebî bir tür vasıtasıyla yeniden üretilen baskın kodlamaların kimliklerde sebep olduğu potansiyel yıkım ve kayma gibi olumsuz etkileri ortaya koymak mümkün olmaktadır. Söz konusu durumun tespitinin ötesinde benzer yapının kullanılarak kendine karşı bir silaha dönüştürülmesi ve toplumsal cinsiyet kodlamalarının aksi yönünde işlemesi de ihtimal dâhilindedir.

Tezde; erkek otoritesiyle şekillendirilen dünyada her bireyin kendine özgülüğü vurgulanmakta, bütün kimlik tartışmalarını yozlaştıran “üstünlük”, “aşağılık”, “eşitlik” kavramları bir yana bırakılarak yoğunlukla kadın ve erkeğin olsa da genelde bütün cinsel kimliklerin cinsellik, iktidar, iş hayatı, evlilik, annelik-babalık ve dinle ilişkileri sorgulanarak hâlihazırdaki tanımları sarsılmaktadır. Toplumsal cinsiyet kapsamında tanımlanan rollerin dışında kurgulanan kadın ve erkek karakterlerin alışlagelmiş kurguları yapıbozuma uğratarak sınırları ne şekilde ihlal ettikleri ortaya konulmaktadır. Özellikle “kusursuz” eş ve anneler olarak kendi varoluşlarını gerçekleştirmeleri beklenen kadınların değişimi üzerinde durulmaktadır. Onlar iş hayatında

cinsiyet, cinsiyetle ilgili toplumsal süreçlere işaret eder (Durakbaşı, 2000: 35). Catharine MacKinnon, toplumsal cinsiyeti üreten heteroseksüelliğin hiyerarşik yapısı olduğunu ve bu yapıda erkeklerin kadınları kendilerine tabi kıldıklarını savunur (MacKinnon’dan aktaran: Butler, 2009: 86). Judith Butler’a göre toplumsal cinsiyet inşa eden kültürün yasalar üzerinden algılanması, eski biyolojik kader formülasyonlarının yerini alıp kültürün kadermiş gibi görülmesine neden olmaktadır (2014a: 54). Biyolojinin belirlediği cinsiyet ise erkeklik ya da kadınlığın biyolojik yönünü temsil eden demografik bir kategoridir. İnsanların kimliklerinde yazan cinsiyet, söz konusu terime örnek gösterilebilir (Bayhan, 2013: 153).

yetersiz, duygusal ve bedenlen kırılğan kabul edilerek ikincil plana itilirken söz konusu çalışma kapsamında incelenen eserlerdeki kadınlar, kendilerine atfedilen özelliklere mahkûm değildir. Böylece sıkıştırıldığı dar dünyadan “erkeğin ait kılınan dünyaya” adım atan kadın, kadın olmanın alternatif yollarını göstererek kalıplaşmış değer, yargı ve kurallara karşı çıkar; asıl varoluşunu gerçekleştirmek için mücadele eder.

Çalışma süresince, adlandırılması konusunda belirsizlik barındıran ve mutlak kurallarla sınırlandırılarak eleştirel okumaya imkân sunan tür için “polisiye edebiyat” ve “polisiye roman” ifadeleri tercih edilmiştir. Polisiye tür içinde dedektif anlatıları, özeldede ise yapı itibariyle şematik olan “whodunit?”/ “whodunit?” (kimyaptı?)² türündeki metinler incelenmiştir. Polisiye edebiyata dair türlerin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi çalışmanın sınırlarını aştığı için öne çıkan türler hakkında kısa bilgi verilerek “whodunit?” üzerinde durulmuştur. Söz konusu türün tamamen dikotomik olması, kimliklerdeki değişimi kurgu seviyesinde incelemek için uygun metinler ortaya konulmasını sağlamaktadır. Özellikle rasyonel bilgi ile kanıtlara dayalı bir tür olan polisiye romanın postmodernizmin etkisiyle nesnel kabul edilen bilgileri, kalıplaşmış kabulleri farklı yorumlara açarak tersyüz etmesi, polisiye kurguda olduğu gibi toplumsal cinsiyetin sebep olduğu eşitsiz bölünmenin de metinlerde parodik biçimde yer almasını sağlar. Kate Millett’a göre erkeğin kadına nefretini açıklamadaki birinci aracı olan edebiyat, hem nasihat vermekte hem de mizahî vasıflar taşımaktadır. Ataerkinin sanat dalları arasında en propagandacı niteliğe sahip olan edebiyatın nihaî hedefi, cinsiyetlerin konumlarını pekiştirmektir (Millett, 2011: 80-81). Ancak incelenen eserler, erkeğin hâkimiyetini güçlendiren propagandacı edebiyata başkaldırıp onun paradisini yaparak ataerkil sistemi kendi silahıyla vurmaktadır.

Metin tercihindeki öncelikli ölçüt, polisiye romanın “whodunit?” türü bağlamında 1985-2015 yılları arasında kadınlar tarafından kaleme alınmış olmasıdır. 1980 sonrasının sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel yapısı, polisiye edebiyatın geleneksel olanın ötesine geçerek toplumsal kuralları, düşünce yapısını ve kalıpları sorgulamasına vesile/ sebep olur (Üyepazarcı, 2008: 33); tür salt eğlendirmenin ötesinde toplumun değişimini pasif duruşla destekleyen bir türe dönüşür (Uğur, 2008: 130). Kadınlar tarafından yazılan ancak ataerkil ideolojiyle uyumlu, söz konusu ideolojinin değerler sistemini esas alan yazar/ eserler incelemenin dışında bırakılmıştır. İnceleme dışı bırakılan yazarların eril düşünce kalıpları içerisinde sisteme ayak uydurarak eleştirel olmaktan uzak oldukları ve mevcut düzenin devamının sağlanmasına katkıda buldukları varsayılmaktadır. Çalışmada kadın yazarların seçilmiş olması, polisiye kurgunun sınırlarının yalnızca kadınlar tarafından ihlal edildiği anlamına gelmemektedir. Söz konusu seçimin sebebi, incelemeye dâhil edilen metinleri sınırlandırma amaçlıdır. Zira tezin iddiasını güçlendirmek adına, kadın-erkek şeklinde cinsiyet temelinde bir ayrıştırmaya sebep olacak durumlardan kaçınılmıştır. Ataerkil ideolojinin

² Tez boyunca bahsi geçen polisiye roman türü için “whodunit?” kullanımı tercih edilmiştir.

sınırlandırmalarına riayet ederek klasik kalıplara uygun yazan kadınlar olduğu gibi bu kalıpları bozan, dönüştüren ve tartışmaya açan erkekler de bulunmaktadır. Söz konusu ölçütler ışığında değerlendirilen eserler sırasıyla Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* (1989), *Sonuncu Sonbahar* (1992), *Cinayet Fakültesi* (2006); Şebnem Şenyener'in *Dansözün Ölümü* (2006), *Karakter Taciri* (2008), *Ölümün Şarkısı Özgürdür* (2014); Perihan Mağden'in *Haberci Çocuk Cinayetleri* (1991) ile Şebnem İşigüzel'in *Sarmaşık* (2002) adlı romanlarıdır.

Bir Cinayet Romanı dışında kalan eserler üzerine kapsamlı çalışmaların yapılmamış olması, yapılan çalışmalarda da bu tez çalışmasındaki soruların sorulmaması ve benzer yöntemin kullanılmaması; eserlerin seçiminde belirleyici olmuştur. Romanların 1989-2014 yılları kapsamında farklı yıllarda yazılmış olmasına özellikle dikkat edilmiştir. İlk baskıları aynı tarihte yayımlanan *Cinayet Fakültesi* ile *Dansözün Ölümü* çalışmaya konu edinilen metinler arasındadır; çünkü her iki kitap da üçleme dâhilindedir ve birbirinin devamı niteliğindeki metinler bir bütün olarak incelemede yer almaktadır. Eserleri incelenen dört yazarın tercih edilmesindeki bir diğer etken; Kür, Şenyener, Mağden ve İşigüzel'in roman tekniği bakımından farklılıklara açık olması ile bunları metinlerinde uygulamasıdır. İronik bir dille polisiye romanın parodisini yapan yazarlar hakkındaki çalışmaların ortak kanısı; söz konusu yazarların postmodern tekniklerden fazlasıyla yararlandıklarıdır. Dolayısıyla çalışma kapsamında değerlendirilen dört yazar ile sekiz eser, tezin iddia ettiği argümanlar bakımından veriler barındırmaktadır.

Çalışmanın kuramsal altyapısını; “ölümsüz dişilik” kavramının “Zenci ruhu” ile “Yahudi karakteri”nin ikiz kardeşi sayıldığı düzende (De Beauvoir, 1993: 25) sadece kadını değil, bütün mağduriyetleri üstlenen postfeminist eleştiri oluşturmaktadır. Dolayısıyla “feminizm” terimi, modernizmin eleştirisinden geçerek postmodern bir içerik kazanan feminist söylem ve teoriler için kullanılmıştır. Postmodernizm ile feminizm arasında temeldencilik, özcülük (indirgemecilik) gibi mevzularda ayrılık noktaları olsa dahi her ikisinin de felsefenin geleneksel temellerine dayanmayan yeni toplumsal eleştiri paradigmatları geliştirmesi ve evrenselci olmadan karşılaştırmacı anlayışı hedeflemesi, söz konusu kuramları birbirine yaklaştırmaktadır (Sarup, 2010: 219-222).

Feminizmi etkileyen bir diğer kuram postyapısalcılıktır. Feminizm ile post-yapısalcılık ve postmodernizm ilişkisi, feminist teori içinde farklı şekillerde yorumlanarak çok yönlü bir düşünce dünyası yaratmaktadır. Dolayısıyla feminizmdeki çoğulcu anlatımı mümkün kılan ve postfeminist kabul edilen Fransız feministleri ekolündeki Hélène Cixous, Julia Kristeva, Luce Irigaray ile queer kuramla öne çıkan Judith Butler'ı etkileyen “temel düşünürler olarak öznenin kurulu bir inşa süreci oluşunu dile getiren [Paul-Michel] Foucault, psikanaliz alanındaki özne ve dil kuramı ile [Sigmund] Freud'dan daha etkili olan [Jacques] Lacan ve ‘yapı[bozum]’ kavramı ile felsefi metinlerin altını oyan [Jacques] Derrida”ya (Aloğlu, 2010: 3) özellikle değinilmektedir. Adı geçen

düşünürlerin ele alınmasındaki amaç, feministlerin kullandığı kavram setlerini teorilerinde barındırmalarıdır.

Postyapısalcı teorilerin metodu olan, bilhassa Fransız feministlerin savunduğu dişil dili mümkün kılan ve Derrida tarafından ortaya konulan “yapıbozum”/ “yapısöküm” kavramı, dilin ideolojik bir aygıt olduğunu felsefi bir yaklaşımla göstermektedir. Teori bölümünde kısaca değinilen, metin incelemelerinde yararlanılan ve “yapıbozum”/ “yapısöküm” şeklinde iki kullanımı bulunan terimin Ahmet Soysal’ın (1999: 40) da önerdiği şekliyle “yapıbozum” hali tercih edilmiştir; çünkü söz konusu çalışmada amaç, polisiye romanların geleneksel yapısını görünür kılmaktan öte bozarak dönüştüren veya yok eden metinleri saptamaktır. Metinlerarasılık, incelenen eserlerin derin yapısına ulaşmak ve söylem çözümlemesini yapmak için kullanılan yöntemler arasındadır. Bahsi geçen çözümleme yöntemleriyle değerlendirilen eserler, klasik polisiyenin içkin mantığını sorgular ver sarsar. Tüm sabit tanımları bir köşeye iten metinler; anlamın oluşamazlığı, ertelenmesi ve tamamlanamaması ile değişimsel anlamlar dünyası kurar.

Polisiyenin geleneksel evreninde karşıtlıklar üzerine kurulan anlam dünyasında her bir *dikotomi*³ “öteki”ne üstün gelmektedir. Ötekileşen anlamın kendi varoluşunu gerçekleştirmesinin engellenmesiyle normalleştirilen değerler sisteminde üstün gelenin iktidarı güçlenmektedir. İkili karşıtlıklar düzeyinde kadın ve erkek şeklinde keskin sınırlarla ayrılan cinsiyetler arasında üstün kabul edilen özellikler, daima erkeğe verilirken kadın ikincil özelliklerle pasifleştirilir. Kavramları belli kalıplara oturtmayı reddeden, hiyerarşik düşünme sistemlerine zarar veren, “felsefenin kendi içinde taşıdığı çelişkilerin, onların ve aporiarların açığa çıkarılmasını içeren bir dizi hareket” (Aloğlu, 2010: 13) olan yapıbozum ise anlamların tekeli iktidarına karşı çıkarak alt anlamları görünür kılar, karşıtlıkları ters yüz eder. Ters yüz etmek, karşıtlıkların yer değiştirmesi değildir. Zira zıtlıklar, yer değiştirdiğinde üstünlük diğer tarafa geçecek ve değişen bir şey olmayacaktır. Hedeflenen ise dışlanan, belirsizleştirilen, etkisiz hale getirilen kısımların görünür kılınmasıyla kurgulanan dikotomik düzenin tamamen yıkılmasıdır. Dil sistemlerinin taranıp bulunabilen ve bölünüp parçalara ayrılabilen tutarsızlıklar/ iç çelişkiler temelinde inşa edilmesi, yapıbozum yöntemiyle ataerkil konuşmanın yapısını bozmayı ve dişil dili ortaya çıkarmayı mümkün kılmaktadır (Humm, 2002: 140). Böylelikle metinlerin kendilerini sorgulamasını sağlayan, sahip olunan çelişkilerin dikkate alınması için onları zorlayan ve ihmal edilen ya da bastırılan antagonizmaları teşhir eden bir metin okuma biçimi ihtimal dâhilinde yer alabilmektedir (Norris, 2006: 185-186).

Dilin, kadını ve LGBTI+ (lezbiyen, gey, biseksüel, transgender, intersex) bireyleri ne şekilde marjinalleştirdiği ile onlar üzerindeki psikolojik, politik, iktisadî ve toplumsal baskıları vurgulayan

³ İkilik.

erkek hegemonyasının niçin standart haline getirildiğini sorgulayan bu çalışmada, kimlikler nesneleştirilmeden ele alınmaktadır. Postfeminist bakış açısıyla edebiyatta erkekleri “yücelten” önyargılar araştırılırken metin düzeyinde bilhassa dört nokta üzerinde durulmaktadır (Öğüt, 2017):

1. Kadın yazarların görünmezliklerini ele alır. Feminist eleştirmenler göz ardı edilmiş kadınların metinlerini bulup ortaya çıkarmış, kadınların sözlü geleneğini de katarak yeni bir edebiyat tarihi oluşturmuşlardır.
2. Eril edebiyatın yeniden incelenmesi, bunların ataerkil varsayımlarının saptanması ve bu metinlerde kadınların toplumsal, kültürel ve ideolojik normlara göre nasıl temsil edildiğini göstermektedir.
3. Feminist eleştiri okura yeni yöntemler ve değişik bir eleştiri pratiği sunarak “feminist okur” sorunuyla ilgilenir.
4. Sadece okurla kalmaz, kadın yazara, metinsel anlamın üreticisine de odaklanır.

Postyapısalcı yöntemler ile postmodernizmin hâkimiyetinde modern eleştirinin yoğun olduğu süreçte, bütün yazarları etkileyebilecek bir durumun ekseriyetle kadın metinlerinde görülmesi ve ataerkil düzende kadın yazarların bilinçli ve sistemli biçimde görünmez kılınması nedeniyle polisiye romanda meydana gelen değişimleri, kadın yazarlar üzerinden analiz etmek daha uygundur. Söz konusu seçimde, incelenen metinleri erkek yazınına karşı konumlandırma ya da erkek yazarların dişil dille yazmadığını/ yazamayacağını ima etme amacı güdülmemektedir. Zira “kadın olarak konuşmak/ yazmak” ile “kadın gibi konuşmak/ yazmak” arasındaki fark, dişil dili bütün bireyler için mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla analiz kısmında klasik polisiyeleri yapıbozumla altüst eden kadın metinlerinin postfeminist bakış açısıyla incelenmesi, türün ataerkil sistemde kadına yakıştırılan “kaosla” özdeşleşerek dişil hale getirildiğini göstermek için tercih edilmiştir.

İncelenen metinler, penis etrafında konumlandırılan tek haz noktasına sahip erkeklerin aksine belli haz noktalarına odaklanmayan kadın bedeninden alınan güçle, özgün dişil bir dil ortaya koyarak polisiyenin geleneksel anlatı kalıplarını değiştirme/ dönüştürme çabasıdadır. Söz konusu dişil dil, dişil yazı ya da türün kadınsılaştırılması iması; kadının polisiyede hâkim pozisyona getirilmesi demek değildir. Doğurgan kadının sadece kadın doğurmamasına paralel olarak dişil dil de mutlak sesin yitimiyle çok sesliliğe ulaşıldığının göstergesidir. Yani roller bir tarafın üstünlüğü düzleminde dağıtılmamakta; kadın, erkeği ezerek iktidarı ele geçirme amacı taşımamaktadır. Aksine bütün cinsiyet sınırları aşarak özgür davranışlarla kurulan özgün kimlikler, aynı kulvarda yer alabilmektedir. Böylelikle sisteme hizmet etme aygıtlarından biri olduğu için uzun yıllar edebî anlamda küçümsenen polisiye, toplumsal bütünlük alanından çıkarılıp gündelik hayatın ve insan psikolojisinin irrasyonelizmiyle buluşmaktadır. Artık rasyonalizm ve aydınlanmacı aklın zaferi önemsizdir; bireyin cinsiyetinden ve cinsel yöneliminden bağımsız biricik varlığı ön plana çıkarılır. Kadın-erkek temsillerine dair benimsenmiş tek yönlü anlayışlar geçerli değildir. Dolayısıyla polisiye romanın klasik yapısının cinsel performans bakımından feminist rol değişimine benzer şekilde bir tür “cinsiyet değiştirme ameliyatı” geçirdiğini ve kendini bütün cinsiyetlere açtığını söylemek mümkündür.

Metinlerdeki kurgu çözümlenirken geleneksel yapıdan kopuşun kanıtı olarak Greimas'ın sistemli kuruluş ile pratiğe dayalı çeşitli düzenlemeleri kaynaştıran “eyleyenler modeli”nden özellikle yararlanılmaktadır. Her biri ikili bir karşıtlık oluşturan üç eyleyen kategorisiyle göstergebilimsel bir çözümleme yöntemi olan ve metnin yüzey yapısından hareketle derin yapıdaki anlam evrenine ulaşmayı hedefleyen eyleyenler modelinin, klasik polisiye eserler ile çalışmada üzerinde durulan metinlerin değerlendirilmesi hususundaki işleyiş farklılığı; geleneksel yapının deformasyonunun delili niteliğindedir. Tezin temel inceleme yöntemi bahsi geçen model olmadığından modelin sadece anlatı kişileri ile izlencesi kısımlarından yararlanılmakta; uzam, zaman ve kesit incelemesinde değinilen noktalara diğer bölümlerde temas edildiği için tekrara düşmekten kaçınılmaktadır.

Anlamın yaratıcısı olduğunun ayırıcısında olmasının yanı sıra anlam ve yorumun bir sonsuzluk kümesinde her an değişebilecek şekilde konumlandırılabilme gücünün de farkında olan yazarların eserlerinin incelendiği analiz kısmında; metinlere yorumlayıcı bakış açısıyla yaklaşılarak metin odaklı çözümleme yapılmıştır. Çözümlemede hedeflenen, anlamı derin yapıdan çıkararak metnin açık açık söylemese de varsaydığı, içerdiği veya örtülü olarak ifade ettiklerini tespit etmektir. Bu amaçla romanlar; “Polisiye Romanın Tartışılması: Biçim ve İçerik Deformasyonu”, “Evrensel Kimlik ve Rollerin Reddi: Farklılığın Kutsanması ve Queer Anlamlar”, “Rasyonalitenin Ölümüyle Kurtarıcı Toplum Tasavvurunun Eleştirisi”, “Tanrı Baba ve Oğullar”, “Dil, Mekân ve Zaman Ekseninde Yersizyurtsuzlaşma” olmak üzere beş ana başlık altında incelenmiştir.

Bahsi geçen başlıklar altında yapılan analizlerin özü “cinsel farklılık” kavramına dayandırılmaktadır. Fransız feministlerinin 1970’lerde sıklıkla kullandıkları bu kavram; mevcut iktidarın dayattığı eril tahakkümü ve söz konusu tahakkümün yarattığı kategorileri reddederek farklılık düşüncesine vurgu yapar. Eşitlik⁴ yerine “özerklik” konularak farklı düşünme, farklı tercihlerde bulunma ve farklı olabilme hakkı talep edilir (Cingöz, 2013: 75-76):

Deleuze özne merkezli felsefenin yerine, konuşan öznelerin içsel çoğulluğunun ve düşüncenin özgür akışının farkında olan bir farklılık felsefesi, yeni bir maddesclilik koyar ve bu felsefe içinde öznelliğe yeni bir rol, değil-kişisellik biçimi verir. Deleuze’ün öznesi çoğuldur ve parçalarının, sıfatlarının sonsuzluğuyla moleküler bir modeldir. Kartezyen aklın molarlığıyla mücadelede bu moleküler özne modeline bir ‘azınlık bilinci’ fikri eşlik eder. Erkek-oluşun imkânsızlığı, Deleuze’e, bugünün felsefesinin ihtiyacı olan azınlık-oluşa giden kaçış çizgileri olarak kadınloluğu göstermektedir. Deleuze kadın-oluş kavramıyla kadınların mücadelelerinin karıştırılmamasına özen gösterir zira 2. Dalga feminizmin dişil cinsellik vurgusunun aksine, Deleuze’ün benliği ve bilinci çözüldüğü arzu teorisinde cinsiyetsizleştirme önemli bir yer tutmaktadır ve kadın-oluş kavramı bu yönelimi desteklemek için kullanılır. Braidotti’ye göre bu cinsiyetsizleştirme, kadın ve erkeğe aynı kaderi yükleyerek, cinsel farklılığı imha eder. Deleuze kadın-oluş kavramıyla, toplumsal ve söylemsel koşulların iki cinsiyetin eşitliğinde zeminlenmiş olmadığı başta olmak üzere feminist teorisinin dikkat çektiği pek çok kritik noktayı gözden

⁴ Fransız feministleri “eşitlik” kavramının aynı, özdeş anlamlarına gelmediğini, söz konusu kavramın hâlihazırda farklılık fikrini barındırdığını savunurlar. Ancak çoğunluk tarafından kavramın genellikle aynılığı içerdiğinin kabul edilmesi sebebiyle eşitliğin yerine farklılık ve özerkliği koyarlar.

kaçırmıştır. Kadınların hareketinin varlığı, kadınların kendi bedenlerini, kendi cinsiyetlerini denetleme hakkıyla ilgili konsensüs üzerine kuruludur. Feministlerin azınlık bilincinin başlangıç noktası, toplumsal ve cinsel alanda özerklik talebidir.

Cinsiyet ve cinsellik konularında, indirgeyici ve kuralcı tüm tavırlara direnilmesine paralel doğrultuda edebiyatın kuralcı türlerinden biri olan polisiye romanın kalıpları yıkılarak yeni anlatım olanaklarının yolu açılır; alternatif bir kurgu ve dil kullanılarak farklılıklar olumlanır. Yeni anlatım olanaklarının yolu açılırken yanlış kesinlikler üretilmekten kaçınılır, türle ilgili genellemeler yapılmaz. Aksine cinsiyet ve cinsel yönelim konularında olduğu gibi tür için de özerklik istenir. Böylelikle postmodern düşüncenin etkisinde parçalanmaya başlayan feminizmde feminizmin yerini feminizmler, toplumsal cinsiyetin yerini toplumsal cinsiyetler alırken (Keller, 2016: 17-18) polisiye romanın klasik yapısı da polisiye romanlara dönüşerek türde artış ve çeşitlenme yaşanmaktadır.

Butler'ın "performatif" kavramına benzer şekilde polisiyenin temel kurallarını yaratıcı-yenilikçi bir kullanıma sokarak kendi dışına açan, cinayetin çözülmesini değil tartışılmasını ön planda tutan ve teze dâhil edilen metinler, söz konusu özelliklere sahip olmadığından "whodunit?" türü dâhilinde polisiye roman geleneğinden kopuşu temsil etmektedir. Evrensel çapta tek bir anlama ulaşılamayacağını imleyen metinler; çoğulluk, çokluk ve heterojenlik ışığında ataerkil yapı tarafından belirlenen kadının ve dışlanan diğer grupların konumunu tahlil ederek, heteroseksüel beyaz erkek cinsinin gölgesinde bırakılan kesimin ötelenmiş durumunu ortadan kaldırmak, eşit haklar sunmayan yapının değişimine katkıda bulunmak ve tek yönlü bakış açısını kırmak amacındadır. Dolayısıyla eril özelliklerle kurgulanan polisiyenin geleneksel anlatı kalıpları sarsılarak tür yapıbozuma uğratılmakta ve yeni olasılıkların önü açılmaktadır. Bilinmezliği ortak bir paydaya indirgeyip nicel olarak eşitlenmiş hipotezlerin ortasında duran kadınlar tarafından kadınlar ve dışlanan diğer gruplar için üretilen metinlerde, ideal normun gölgesinde kalan bireyler; kapsama, kucaklama, ekleme, genişleme, geleceğe açma gibi yöntemler kullanılarak yazı yoluyla varlık sahnesine çıkarılmaya çalışılmaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. POSTFEMİNİST ELEŞTİRİ

Postfeminizm kelime anlamıyla, feminizm “sonrası” veya “ötesi” manalarına gelmektedir. Bu terim, eşzamanlı olarak feminizmi tarihsel bir miras şeklinde nitelendirdiği gibi söz konusu politik kimliğe mesafeli bir yaklaşım da sergilemektedir. Hatta bazı düşünürlere göre postfeminizm, “feminizm” kelimesini barındırmasına rağmen, teori ve pratikte “sözde reformcu” kabul ettiği feminizmden kopuşu temsil etmektedir; çünkü postfeminist kurama göre feminizm, eril iktidar yapılarına girmeyi başarsa bile bu yapıları yeniden üretmekten öteye geçememektedir (Faludi, 1991’ten aktaran: Gamble, 2001: 38).

Feminizm sözlüğünde zamanla öne çıkan ve bir kavram, bir düşünce biçimi haline gelen postfeminizmin ne olduğu konusunda mutabakata varılamamaktadır. Kimi düşünürler, terimin ikinci dalga feminizmden üçüncü dalgaya⁵ gerçekleştirilen tarihsel bir kayma olduğunu savunurken kimilerine göre postfeminizm epistemolojik bir kopuşa işaret eden ve çelişkiler barındıran bir tepki veya politik duruştur. Susan Faludi'nin belirttiği gibi “şaşırtıcı” (2000: 1646) bir terim olan postfeminizmin kavramsallaştırılmasındaki sorun, birbiriyle ilişkili farklı kuramlardan beslenmesi sebebiyle onun hangi özellikleri taşıdığını belirtme konusundaki zorluktur. Diğer bir deyişle kavramın söylem alanında sıklıkla kullanılmasına rağmen bir şeyi postfeminist yapan hususiyetler tam anlamıyla ortaya konulamamaktadır (Koçak, 2018):

Postfeminizm, postmoderniteyle birlikte düşünüldüğünde çok çeşitli başlıkları bünyesinde barındırmaktadır. Psikanalizden, popüler kültüre, siborglardan, queer kimliğe kadar çok farklı alanlarda değerlendirilebilecek postfeminist yaklaşımlar kendi içlerinde bir tutarlılık göstermemekte, farklı postfeminizmlerden bahsetmek mümkün olabilmektedir. Genel olarak etrafında birleştikleri konu ise, hak mücadelesinin bir kenara bırakılarak, kendileri ve bireyselliklerine dönmeleri gerektiğidir.

“Mikro-politika”ya odaklanan postfeministler, ikinci dalganın kadınlar için neyin iyi neyin kötü olduğu paradigmaları, evrensel kadın kimliği ve postkolonyal çalışmaları benimseyerek orta sınıf beyaz kadınların kıstas alınmasıyla mücadele ederler. Sadece kadın-erkek şeklinde cinsiyet ekseninde bir sınıflandırma yapmak yerine bütün kimliklerin farklılığının savunulduğu akımda, evrensel bir kadınlıktan ya da erkeklikten söz etmek mümkün değildir. Postfeministlere göre esas

⁵ Feminizm; dönem bakımından üçe ayrılır ve ilk dalga, ikinci dalga, üçüncü dalga şeklinde adlandırılır. XIX. yüzyılın sonu, XX. yüzyılın başlarında haklarını arayan ilk dönem feministleri genellikle ilk-dalga, 1960-1980 arasındaki feministler ikinci-dalga, 1980 sonrası yeni kuşak feministleri üçüncü-dalga feministleri olarak kabul edilir.

olan, farklılıklar dile getirilerek sağlanan varoluştur. Feminizmi genel manada “heteroseksist” olmakla suçlayan postfeminizm, queer teoriyle işbirliği içinde heteroseksüel kadınlarla beraber lezbiyen, gey, biseksüel ve transseksüellerin ezme/ ezilme ilişkilerini gündeme getirir. Yani mutlak eşitlik isteğine karşı farklılıkların değerleri üzerinde durulur ve insanların farklılıklarıyla herhangi bir kalıba sıkıştırılmadan, “süper kadın” dayatması olmadan özgün kimlik inşalarını gerçekleştirdikleri/ gerçekleştirmelerinin gerektiği savunulur. Bahsi geçen özellikler, postfeminizm ile üçüncü dalgayı birbirine yaklaştırırsa da postfeminizmin üçüncü dalga ile olan ilişkisi, kuramın tanımlanmasındaki sorunlu süreci devam ettirmektedir.

Postfeminizmin, üçüncü dalga feminizm ile birebir örtüşüp örtüşmediğini veya üçüncü dalga ile hiçbir ilişkisi olmayan bir siyasî iddialar dizisi olup olmadığını belirlemek oldukça güçtür (Nurka, 2016: 2). Örneğin; Amanda Lotz ve Ann Brooks, postfeminizmi ikinci dalganın kimlik ve aktivizm oluşumlarını üretken bir şekilde değiştiren ve çeşitlendiren üçüncü dalganın ilerici bir alt kümesi olarak tanımlar (Lotz, 2001: 105-107; Brooks: 1997: 2-3). Ancak diğer bir görüşe göre postfeminizm, üçüncü dalgadan keskin sınırlarla ayrılması gereken muhafazakâr ve muhalif bir politikadır (Heywood ve Drake, 1997: 1). Butler, sabit kavram ve anlamlardan uzak duran postfeminizmin parçalı ve ihtilafli yapısının onun bir özelliği olduğunu ifade ederek hangi yöntem kullanılırsa kullanılsın kuramın nihai hedefinin toplumsal cinsiyet ilişkilerinin toplumsal dönüşümü olduğunu savunur (2008: 204-205). Susan J. Douglas ise bu kuramın, feminizme mesafeli yaklaşmasının nedeni olarak feminizmin yanlış dayatmalarının kadınları mutsuz, kadınsı olmayan, çocuksuz, yalnız, sinirli bireylere dönüştürmesini göstermektedir. Kadınlar feminizm sayesinde ilerleme kat etse de feminizmin bugün ulaştığı nokta, postfeminist ölçütler bakımından tatmin edici olmaktan çok uzaktır (Douglas, 2002).

Çalışmada yararlanılan ve postfeminist kabul edilen düşünceler bakımından kuramın, özellikle postmodernizm ve postyapısalcılıktan beslendiği kaynaklar üzerinde durulmaktadır. Zira postfeminizm teriminden metin incelemesinde yararlanmak ve postfeminist unsurları tanımlamak için birtakım ölçütler belirlemek gerekmektedir. Brooks, popüler kültürde postfeminizmin, feminizme düşman kabul edildiğini savunurken akademide postmodernizm, postyapısalcılık ve postkolonyalizm akımlarının fikrî yapısından esinlenerek temeldencilik karşıtlığıyla eşitlikten farklılığa, nesnellikten öznelliğe, cinsiyet ve cinsel yönelimde bireyciliğe vurgu yaptığını ifade etmektedir (1997: 4-6). Zira “fark” teorisi ile ilişkilendirilen kuram, feminist aktivizmi feminist amaçlardan uzaklaştırarak analizin başat kategorileri arasındaki “kadını” ortadan kaldırmayı hedeflemektedir.

1.1. Postfeminist Eleştirinin Kökenleri

XX. yüzyılda değişen ve dönüşen dünya düzeniyle beraber insanların psikolojik durumları ile olaylara bakış açılarında büyük değişiklikler meydana gelmiştir. Dünyanın kaos ortamına sürüklenmesi, insanları ruhî bunalımlara savurarak bir güvensizlik ortamı yaratmıştır. Bilimi ve teknolojiyi kutsayan modernite, tarafların birbirleriyle girdiği güç ve şiddetin kullanım hali ile uygulanma biçimlerini etkileyerek savaşların niteliğini büyük ölçüde dönüştürmüştür. Topyekûn bir hale gelen savaş kavramıyla birlikte insanlar; modernliğin akıl, bilim ve ideolojilerine şüpheyle bakmaya başlayarak modernliğin getirileri ile epistemolojik ilkelerini sorgulamıştır. Savaş sonrasında getirdiği depresyon ve umutsuzluğun yarattığı güven sarsıntısının insan hayatına yansması, “postmodernizm” olarak adlandırılır. Post, sonra anlamında kullanılan bir ön ektir. Postmodernizmin kelime anlamı, “modernizm ötesi ya da sonrası”dır. Söz konusu akım, modernizmin insan üzerinde yarattığı tahribata alışılmalı dıındaki tekniklerle yapılan bir başkaldırıdır. Örneğin; modernizm krize “anamlı” çözümler sunma uğraşındayken postmodernizm çözümlerin mutlaklığını temelinden sarsarak kriz ortamını sürdürme eğilimindedir.

Modern sonrası dönemde ortaya çıkan ve modernizmin doğrularına başkaldıran postmodernizm, modernizmden tamamen kopuk bir süreç değildir. Modernizmi kendi çizgileriyle sınırlandırır, onun bıraktığı yerden alır ve onu bir sorunsal haline dönüştürerek bu sorunsalı meydana koyma ve değerlendirme yoluna gider. Bir şekilde modernizmin kuralcılığından sıyrılır; kendi kuralsızlığında modernizme bir isyan bayrağı çeker; ama ondan tamamen kop(a)maz. Postmodernizmi anlamlandıran, modernizmin kendisidir. Modernizmin varlığı, postmodernizmin doğuşuna sebebiyet veren temel kaynaktır. “Dolayısıyla ‘post’ önekiyle anılan kavramların, yeni bir ‘şey’i tanımlamaktan çok, eski olan ‘şey’in bittiğini ve artık kuralsızlığın başladığını duyurmak niyetiyle üretildikleri rahatlıkla düşünülebilir” (Akkaya, 2010: 15). 1960’lı yıllarda ortaya çıkan ve 1970’li yıllarda kuramsallaşan postmodernizm, kimine göre “gelip geçici bir moda”yken, kimine göre bir dönem çok etkili olan kendine özgü anlatım biçimidir (Özcan, 2005: 24):

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra modernist hareketin tekelsizliğinden, katılığından rahatsızlık duyulmaya başlanmasıyla birlikte postmodernizm diye adlandırılan söylem gündeme gelmiş ve kültürel dünyaya teknoloji, endüstri ve bilimin ışığında anlam kazandırmayı amaçlayan ilerlemeci, ciddi, kesin ve keskin hatlardan oluşan modernizmin karşısında alaycı bir söylem olarak yer almıştır. Postmodernizm, ileri kapitalist kültürün bir sonucudur. Edebiyatta, plastik sanatlarda, müzikte, resimde vb. alanlarda düşünce olarak ironiyi, oyunsuluğu, keyfiliği, parçalanmayı, pastışı, anarşiyi vurgulayan bir harekettir.

Modernizmin doğduğu dönem, tam anlamıyla bir bilgi çağıdır. Gün geçtikçe çoğalan bilgiler; yenilikler meydana getirir. Başta büyük bir hayretle karşılanan yenilikler, insanoğlunun bilimin ilerlemesine alışmasıyla sıradanlaşır. Kendini bilimin emrine veren insanlar, zamanla bilimin sadece iyi şeyler yaratmadığına, kötülükleri de meydana getirdiğine şahit olup bilime karşı inançlarını kaybederler. Modernistler için bilimin başaramayacağı ya da çözemeyeceği sorun

yokken postmodernistler, bilimin sorunları çözmekten ziyade yeni sorunlara yol açtığını düşünür. Bilimin insanlığa kazandırdığı buluşlar arasındaki atom bombasıyla kitleler öldürülür. İnsanlık, muhteşem bir bilgi düzeyine ulaşır; doğayı emri altına alır. Diğer yandan dünyadaki açlık, savaş gibi kötülükler artarak devam eder. Bilim, güç odaklarının elinde adeta “oyuncak” haline gelir. Tüm insanlığın yararına kullanılmak yerine egemen güçlerin elinde tutularak iyiliğin yanında kötülüğe de hizmet etmeye başlar. Zamanla insan, bilime duyduğu inancı kaybederek yaşadığı dünyaya yabancılaşır; çünkü insan bilimde ilerledikçe, Martin Heidegger’in deyimiyle “varlığın unutulmuşu” hali içinde kendini unuttur (Kundera, 2009: 16).

Yabancılaşan insan, modernizmdeki “gerçek” yansımalarından sıyrılır. Modernistlerdeki gerçek inancı ve gerçeği orijinal haliyle yansıtmaya isteği, postmodernistlerde yoktur. Onlar, aksine realiteyi tartışmaya açarlar; hayaller kurarlar ve kurdukları dünyanın kurmacalığını tüm boyutlarıyla ortaya koyarlar. Onlarda kurgu ve gerçek birbirine karışır. Modernistler, dili kesin temellere oturtmaya çalışırken, postmodernistlerdeki dil belirsizdir; dilin anlattıklarından çok anlatmadıkları önemlidir. Modernistler için dil, bilgiyi görünür kılan bir araçken postmodernistlerde dil gerçekliğe işaret etmez; dilin bir kurmacanın parçası olmaktan öte bir anlamı yoktur. Modernistlerdeki kesin doğrular, onları merkezileşmiş bir bilgiye götürürken, postmodernistler için böyle bir bilginin varlığı söz konusu değildir. Onların belirsiz ve şüpheli dünyalarında bilgi, dağıtılmış ve yayılmıştır. Modernizmin inandığı gerçekleri belli bir kitleye sunma biçimindeki ciddiyet, postmodernizmde ironiye dönüşür. Onlara göre ortada sunulacak bir gerçek yoktur ve anlatılan şeyi sunarken en çok ironi, oyun, parodi ve pastişten yararlanır. Ülkü Eliuz’a göre modernizm ile postmodernizm arasındaki ayrımın belirleyici öğelerinden doğan bu teknikler, çağa ait biçim ve söylem niteliklerini kopyalayarak yeni imkânlar üretmektedir. Modern algıyı kırmaya çalışan yöntemlerle modernizmin sınıflandırmalarına tepki gösterilerek birey, özgün bir anlamsal üretim sürecine dâhil edilir. Böylelikle “gerçeğe tekâmül etmeyen ama gerçeği kuran dilin bir şey söyleyip başka bir şeyi kastetmesi değil; bir şey söylemeyip hiçbir şey kastetmeme/söylememe”si vurgulanır; genellemeler, kökleşmiş doğrular ve kurulu değerler yeniden değerlendirilir (Eliuz, 2016: 135-142).

Otoritenin benimsendiği modernizmde birey, merkez içinde belli bir sabitliğe sahiptir. Modernite dünyasındaki bireylerin kimliklerinde savruluklar yoktur; toplumdaki ferdiyetçiliği oluşturan birleşmiş parçalar bulunur. Oysa postmodern bireylerde çoklu kimlikler hâkimdir ve kimlikler, birbirleriyle çatışma halindedir. Merkeziyetçi görüşten kopmuş bireyler, kişisel anlamda da birden fazla parçaya bölünmekte ve parçalardan hiçbiri merkeze geçip diğerlerini kendi etrafında toplamayı başaramamaktadır. Modernizmde bulunan cinsel ayırmadaki keskin sınırlar, postmodernizmde ortadan kalkar ve cinsiyetler, birbirlerine karışarak ortaya çift cinsiyetli karakterler çıkar. Böylece postmodernizm, feminizmin içeriği korunarak yeniden formüle edilmesini sağlayacak bir ortam hazırlar.

Feminizmin, postmodern teori ve pratiklerle tam anlamıyla uyduğunu söylemek mümkün değildir. Bu sebeple postmodern bir feminizmi savunanların yanında, iki kuramın birbiriyle uzlaştırılmayacağını düşünenler de vardır. Bir araya getirilemeyeceğini iddia edenlerin savlarının en temeli, feminizmin içinde bulunduğu dilemmadır. Feminizm, bir yandan modernist Aydınlanmacı epistemolojiyi eleştirerek entelektüel anlamda postmodernizm ile ittifak halindeyken diğer yandan hem tarihsel hem de teorik anlamda modernist bir hareket olarak gelişmeye devam etmektedir. İkinci neden, iki kuramın rölativizme/ göreceliğe yüklediği anlamların farklılığıdır. Bilginin temel karakteri konusundaki anlaşmazlık, feminizmin kadınların ikincil konumları hususundaki özcü, indirgemeci veya temelci yaklaşımları ile özünde büyük bir anlatı barındırdığı iddiası; iki düşüncenin birlikteliğinin açmazlarıdır (Demir, 2014: 84-86).

Üçüncü dalgaya dâhil edilen postfeminizm ihtimalini savunanlara göre iki teori birbirine “ayna” olabilecek kadar derin bağlara sahiptir ve akademik camiada karşılıklı yardıma bağımlıdır. Her ikisi de post olarak nitelendirilen modernliklerin şekil değiştirmiş veya dönüşmüş bir yansıması olsa da radikal hareketlerdir. Feminizm ile modernizmi ortadan kaldırmadan onların meşruluğuna karşı argümanlar üretir. İki kuram da epistemolojiyi yeniden kurma ve insan bilgisini farklı betimlemelerle geliştirme uğraşındadır. Bu bağlamda hem feminizm hem de postmodernizm, özellikle sosyal bilimler olmak üzere bütün disiplinlerde modern düşünceyi eleştirmektedir. Diğer bir deyişle temelde iki düşünce de modernist Aydınlanmacı epistemolojinin hiyerarşik düalizmi ile rasyonaliteyi kutsamasına karşı çıkmaktadır (Demir, 2014: 86-90). 1970’li yılların kadın hareketinin; devleti küçültüp özel sektörü öne çıkarması, sınırların kalktığını iddia etmesi, merkezi yapıları reddetmesi, mikro düzeydeki milliyetçilik akımlarını desteklemesi, toplumda ötekileştirilmiş, marjinalleşmiş gruplara yaşam ve söz hakkı sunması; onun postmodern temellerinin göstergeleridir (Zengin, 2016: 104).

İrkçılık ve cinsiyet ayrımcılığı konusunda derinlemesine düşünen postmodern feministler (Humm, 2002: 49); tekil ve ayrıcalıklı kavrayış, evrensel gerçek, sosyal bilim epistemolojilerindeki tanrısal, değişmez görüşlere karşı çıkarlar. Aydınlanmacı epistemoloji, bilginin inşa edilebileceği iddiasından yola çıkarak gerçek-sahte ve doğru-yanlış dikotomilerini belirlemede otorite olduğunu savunur. Böylece toplum, kurum ve insanlar üzerinde mantık-üstü bir mekanizma haline gelerek güce hükmeder. Söz konusu bilgi geleneğinden türeyen tüm söylemler; belirlenen “normal”liğin dışındaki sosyal grupları, Aydınlanmacı felsefeyle çakışan sınırlanmış/ yerleşmiş bilgiyi marjinalleştirerek dışlar. Zira mantık-üstü akıl, gerçeğe imtiyazlı bir erişim olanağı sunmaktadır. Postmodern feministler, birçok bilgi ve doğrunun var olduğundan yola çıkarak nesneden özneye, sahteden gerçeğe, bedenden akla kadar uygulanan bütün yapay ayrımlarla kurulan dikotomileri reddeder. Postmodernizm, bunu genellikle tarihsel ve kültürel arka planda yaparken postmodern feminizm, kadın deneyimlerini ikinci plana atarak kadını dışlayan sosyal bilimlere odaklanır (Foster, 1992: 1-4).

Postfeminizmin “öz” kavramını reddetmesi, onu postmodernizmden sonra varoluşçu feminist felsefeye bağlamaktadır. Postfeminizme zemin hazırlayan varoluşçu temaları dört maddede toplamak mümkündür (Demir, 2014: 98):

İlk olarak, varoluşçuluk, modern dönemin teorik çerçevelerine karşı biraz sorgulayıcı biraz da umutsuzluk taşıyan düşünce ve bakış açılarının geliştirilmesine önemli ve ciddi bir zemin hazırlamıştır. Varoluşçu feminizm de bu zemini feminist söyleme taşımıştır. Böylece modern feminist yaklaşımların sorgulanması daha kolay hale gelmiştir. İkinci olarak, varoluşçuluk ve varoluşçu feminizm, kadın ve erkeğe ilişkin özsel varsayımlara dayalı açıklamalara karşı çıkararak oluşu yani süreci öne çıkarmaktadır. Özsel varsayımlara dayalı olarak geliştirilen büyük anlatılara ve toptancı çözümlere bel bağlamadan kadın sorununa yaklaşmayı öneren postmodern feminizm de kısmen bu varoluşçu düzlemi paylaşmaktadır. Üçüncü olarak, postmodern feminizmin önemli kavramsal araçlarından olan “diğerlik/ başkalık” analizi, kadın sorununun çözümlenmesinde ilk kez varoluşçu feministler tarafından kullanılmıştır. Dördüncü ve son olarak, varoluşçu feminizm, kadınlara ilişkin genelleyici ve homojenleştirici varsayımlar yerine farklılığın öne çıkarılması ve kadınlar arası farklılaşmanın teorileştirilmesine katkıda bulunarak postmodern feminist yaklaşımlara öncülük etmiştir.

İnsanın çıkmazdaki durumuna çözüm arayan varoluşçuluk felsefesinden etkilenen Simone de Beauvoir, varoluşun özden önce geldiğini temel prensip kabul ederek “Kadın doğulmaz, kadın olunur.” ilkesini ortaya koyar. Beauvoir’ın felsefesinin temelini oluşturan ilke; kadın olmanın toplumun dayatmaları sonucunda kurgulanan bir üretim şekli olduğunu ifade eder. Kadın, ataerkil düzende maruz kaldığı sömürüyle beraber özünde bulunmayan bir şeye dönüşmeye zorlanmakta ve biyolojik farklılık öne sürülerek üzerinde baskı kurulmaktadır. Bu ortamda özünden uzaklaşan kadın, özgür seçim hakkına ulaşmadan toplum tarafından yaratılan bir ürün olarak erkeğin “hizmeti”ne sunulmaktadır.

Cinsiyeti fark etmeksizin insan, “fırlatılmış olduğu dünyada” zamansallığının farkında olarak ve özgür seçimlerinin sorumluluğunu alarak kaygı duymalı ve varlığını gizlendiği yerden çıkarmalıdır. Kadın sorununu anlamak için biyoloji, psikoloji ve “tarihsel materyalizmin iktisadi determinist yaklaşımının dayattığı insan tanımı”na ihtiyaç yoktur (Demir, 2014: 94). Söz konusu insan anlayışları, özün varoluştan önce olduğu varsayımına dayanmaktadır. Bu noktada kadını “kadın” yapan şeyin, onun bedeni ya da biyolojisi olduğunu düşünmek hatalı/ eksik/ yetersiz bir görüştür. Onu da “kendi başına varlık” durumundan “kendisi için varlık”a erdiren bir varoluş süreci bulunmaktadır. Tüm varoluş sürecini cinsel dürtülere indirgeyen psikanalist kuramı eleştiren Martin Heidegger’e göre kadın, üstünlüğü sembolize ettiği söylenen erkek cinsel organına/ penise ulaşmaya çalışmamaktadır. Hedeflenen şey, erkeklerle aynı imtiyazlara kavuşarak ayrıcalıklı durumu ortadan kaldırmaktır. Erkeklerle ayrıcalık sağlayan onların cinsellikleri değil, cinselliklerini yücelten iktidarlarıdır. İktidar gücüyle kadınları baskı altında tutma uğruna mitler üreten erkekler sebebiyle kadınlar, kafalarında yarattıkları engellerle “kendi başına varlık” ve “başkaları için varlık” ikileminde sıkışıp kalırlar (Heidegger, 2011: 44-50). Oysa kadınlar da erkekler kadar “kendisi için varlık” olma potansiyeline sahiptir. Bu sebeple kadına ilişkin tüm özcü ve temeldenci anlayışlar yok edilerek basmakalıp klişelerin iktidarına son verilmelidir.

Kadın ve erkek arasında kurulan dikotomilerin kültür-doğa, akıl-duygu şeklinde sürdürülerek “kadınların erkeklerdeki rasyonel düşünme yetisine sahip olmadıkları” iddiası ile inşa edilen basmakalıp kadın-erkek kimlikleri mevzusu, feminist teoriyi bir başka kurama, yani postyapısalcılığa yaklaştırır. Evrenselliğin ve üst anlatıların reddi hem feminizmin hem de postyapısalcılığın hareket noktası kabul edilebilir. Postyapısalcılık; dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün evrenselleştirme eğilimindeki katı dil kuramı ile söz konusu sabitleyici anlayışın temel dayanağını oluşturan ikili karşıtıklara (binary oppositions) verilmiş bir tepkidir. Yapısalcılığın sabit ve bütünlüklü dil anlayışını sarsar; yapıbozum metoduyla metin eleştirisi ve dolayısıyla özne eleştirisini mümkün kılar. Öznenin dağınık ve istikrarsız bir hale getirilmesinden yararlanmak isteyen feminist düşünürler, postyapısalcı teorilere yaklaşarak postfeminizmin doğumuna öncülük eder. Feminizm ve postyapısalcılık arasında kurulan bireşim, sosyal teori ve politikanın ortaya çıktıkları zaman ve bağlama özgü kavramlar olduklarını savunur. Modern sosyal eleştirinin, barındırdığı felsefî varsayımlardan arınarak evrensele değil, tarihsel ve yerel bağlama dayanması gerektiğini iddia eder; evrenselleştirme ve üst anlatıları reddeder. Üst anlatılar; toplumsal ilişkiler ile tarihi, mutlak evrensel ilkeler çerçevesinde açıklayan söylem ve teorilerdir.

Jean François Lyotard, *Postmodern Durum*’da “üst anlatı” kavramını; ampirik bilimlerin söylemleri ile popüler kültürlerin dolaysız kurumlarının meşruiyetini formüllendiren ve dil oyunları ile baskın söylemi meşrulaştıran teori ve felsefeler için kullanır (2014: 63-73). Modernizm, bilimsel bilgiyi üst anlatılara dayandırarak meşru kılmaktadır. Bilimsel bilginin kaynağının üst anlatılar olduğunu reddeden, dolayısıyla modernizmin meşrulaştırmasını kabul etmeyen filozof, tek hakikat yerine hakikatler çeşitliğinden bahsetmek gerektiğini savunur. Ona göre üst anlatılar; devlet, politika, sosyal düzen ve modern bilim için kabul edilebilir bir takım hedefler koyar ve hedefler, zamanla birer amaca dönüşür. Böylece iktidar, üst anlatılar aracılığıyla kendini ve kurduğu düzeni meşrulaştırır. Oysa üst anlatılara karşı inançsız olan postmodern durum, onlar aracılığıyla yapılan meşrulaştırmayı kabul etmez; üst anlatıların yerini küçük anlatıların alması gerektiğini söyler. Bilgi bütünleştirici değil çoğulcu olmalıdır. Postyapısalcı kuramlar, üst anlatının da diğer anlatılardan yalnızca biri olduğunu, farklı yerellik ve anlatılara olanak sağlamadığını savunur. Üst anlatılar, kendi evrensellik iddiaları ile ters düşen öznellikleri arka plana iterek yok etmeye çalışır (Lyotard, 2014: 8-22). Bu bağlamda modernizme kuşkuyla yaklaşan (inanmazlık ilkesi) ve her türlü fikir ile uygulamaya kapı aralayan postmodernizm, bilginin konumunu değiştirme/ dönüştürme uğraşındadır. Kuralların bozumu, belirsizlik, ironi, katılma, parçalanma, melezişme, karnavallaşma, benin yitimi gibi ilkelerle meşrulaştırılmış düzeni temellerinden sarsmaya çalışır.

Joan W. Scott, “Deconstructing Equality-Versus-Difference: Or, the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism”⁶ adlı makalesinde feminist teorinin ataerkil metinleri ideolojik anlamda analiz edebilecek, söz konusu metinlerin altyapısındaki evrensel iddiaları çürütecek, evrensellik ve özcülük karşısında çoğulculuk ve farklılıkların dikotomilere indirgenmeden eşitlikçi bir şekilde yüceltilmesini sağlayacak, sistematik tekrar ve hiyerarşiye dayanan ataerkil gelenekleri dönüştürecek, cinsiyet basmakalıplarından sıyrılıp mevcut pratikleri sürdürmeden alternatif çözümler sunacak bir mücadele yöntemine ihtiyacı olduğunu söyler (Scott, 1998: 33). Ona göre bunların hepsini feminizme kazandıracak ideal yöntem postyapısalcılıktır (Yılmaz ve Kara, 2010):

Postyapısalcı kuramın feminist aktivizme en önemli katkılarından biri mücadele yöntemi ile ilgili önerisidir. Mücadeleler, evrensel kimlikler ve evrensel olarak paylaşılan çıkarlar etrafında oluşturulan birlikler yoluyla değil farklı kimlikler ve özellikler arası ittifaklar ve dayanışma ağları yoluyla yürütülmelidir. Postyapısalcı kuram, feminist kuram için böyle bir perspektif sunmanın yanı sıra, feminist metodoloji için dil, söylem, farklılık ve yapıbozum (yapıbozum) gibi kavramlar sunmaktadır. Joan W. Scott, özellikle söylem, farklılık ve yapı bozuma vurgu yaparak feminist kuram ve metodolojinin bu kavramları, var olan cinsiyet ilişkileri ve hiyerarşilerini anlamak ve eleştirebilmek için ne şekilde kullanabileceğinden bahseder.

Hâlihazırdaki düzende fallus merkezli söylem üreten kelime, gramer ve metinler toplamında dil; bir iletişim sistemi olmanın ötesinde toplumsal ilişkileri düzenleyerek kimlik inşasında rol oynayan bir mekanizmadır. Söz konusu mekanizma, eril olanın olumlandığı anlamları norm olarak genel geçer kabul eder; diğerlerini ise görünmez kılar ya da yok eder. Yok edilecek anlamları belirleyen; iktidardan bağımsız kurgulanması mümkün olmayan, bilimsel hakikatler izleğinde sorgulanmasına izin verilmeyen teori ve felsefeler bütünü tarafından üretilen söylemdir. Kadın ve erkek arasındaki biyolojik farklılık temelinde kadının her anlamda “pasif” kılınması bunlardan biridir.

Saussure’ün, anlamı karşıtlıklarıyla kuran dil teorisinde pozitif anlamın ancak karşıtının olumsuzlanmasıyla ihtimal dâhilinde olması, erkek ve kadın kategorilerini pozitif-negatif ilişki içinde kurgular. Kategorilerle ilgisi bulunmasa dahi birbirine zıt ve biri diğerine baskın özellikler, kadın ve erkeğe atfedildikçe kadını ikinci plana iten bir söylem üretilir (Yılmaz ve Kara, 2010). Dilin yol açtığı handikabı aşmak isteyen feminist filozoflar, postyapısalcılığın metodu olan yapıbozumu kullanarak yanlış söylemlerin evrensel olmadığı ile konuşan öznenin yeni baştan kurulabileceğini ortaya koymaya çalışırlar. Dilin tek yapı bir dizge olmadığı öne sürülerek öznel arasında geçen çok yönlü ve sofistike bir anlamlama süreci ile bölünmüş, merkezini yitirmiş bir konuşan öznenin sonsuz üretkenliğine işaret edilir (Sarup, 2010: 176).

İlk kez postyapısalcı filozof Derrida tarafından kullanılan yapıbozum terimi, metnin derin yapılarını ayrıştırarak benimsenen kuralları etkisiz kılmayı ve çokanlamlılığın kabulünü amaçlar.

⁶ “Yapıbozum Eşitliğine Karşı Farklılık: Veya Postyapısalcı Teorinin Feminizmde Kullanımı”.

Söz konusu eleştirel yöntem, herhangi bir fikre aşırı bağlanması ile ayrıcalıklı tutulan fikrin karşısına zıtlıkların yerleştirmesini reddederek karmaşa, şüphe, çelişki ve gerilimi öne çıkarır. İkiliklere yapay şekilde yüklenen anlamları/ değerleri tersine çevirip onların tarihsel bağlamlarında belirli ideolojilere hizmet edecek şekilde oluşturulduklarını gösterir ve farklılıkların ortadan kaldırılmasını sağlar. Serbest bir oyun alanı kurarak aşkın gösterilenleri reddeder; her gösterilenin aynı zamanda gösteren olduğu vurgusuyla sabit anlam yerine değişimsel anlamları öne çıkarır, doğal olmayı doğallaştırma eğilimine ket vurur. Derrida, bu yöntemle Freud'un *Rüyaların Yorumu*'nda yaptığı gibi gizli anlamlara ulaşmayı amaçlasa dahi anlamları mutlaklıkta sabitlemeyerek Freud'dan ayrılır. Zira o, tartıştığı "bricolage, bricoleur"⁷ kavramlarıyla "hiçbir yeni sistem, merkez, özne, ayrıcalıklı referans, hakikat değeri (truth-value) yaratan yapı üretmeden, sistemi sistem olarak, kurulmuş, merkezli bir yapı olarak görerek, sistemin içinde var olan kodları yorum ya da eleştirel düşünce için enstrümanlar olarak görebilme imkânı sağlar" (Spivak, 2016: 42). Böylelikle dilin, sistemin düşünce biçimini analiz edebilecek niteliği vurgulanmaktadır.

Yapıbozumun temelindeki "difference" (ayrım) kavramı üstüne kurulu ayırlama (differing) ile erteleme (deferring) terimleri, anlamın sona ermeyecek üretim sürecine odaklanmaktadır. İkili karşıtlıkların ötesine geçen kavram, özdeşlik felsefesine direnir. Varlık düşüncesinden taşan "difference", metafizikten başka hiçbir şey söylemez; mevcudiyet ile namevcudiyetin silinmiş kökeni olarak kabul edilir (Derrida, 2017: 218):

[Y]azının işleyişi ve ötelemenin (*différance*) ekonomisi bu klasik kavramsallıkla, bu ontoloji veya bu epistemolojiyle, kavranılmaya izin vermezler. Aksine, bu kavramsallığa gizli öncüllerini onlar sağlar. Öteleme sahiplenilmeye *direnmez*, ona bir dış sınır koymaz. Yabancılaşmayı *başlatmakla* işe başlamıştır, yeniden sahiplenilmeyi *başlanmış* bırakarak işini bitirir. Ölüme kadar. Ölüm, zorunlu biçimde sonlu bir hareket olarak, ayırlamanın hareketidir. Bu ise ayırlamanın mevcudiyet ile namevcudiyet karşıtlığını mümkün kılması demektir. Ayırlamanın imkânı olmaksızın mevcudiyet arzusu olduğu haliyle soluk alamazdı. Bu da söz konusu arzunun, tatmin edilemeyen kaderini kendi içinde taşıması anlamına gelir. Öteleme yasakladığını üretir, bizzat imkânsız kıldığını mümkün kılar.

Derrida "difference" kavramı ile düşünce sisteminin bir süreç olduğunu, daimi bir yapılandırma içinde işaretlerin ürettiği her şeyin zamansal ve mekânsal ertelemeye, ötelemeye maruz kaldığını ifade eder. Metinleri varlık, simulakr veya parodi olarak gören filozof; metinsel karşıtlıklara karşı çıkar, bunların başka yönlerde doğru eğilim gösteren yeni anlamlar içerdiğini belirtir ve karşıtlıkları özdeşleştirme çabası başlatır. Difference, bir sözcüğün gerçek anlamı ile hâlihazırdaki anlamı arasındaki boşluktur. Söz konusu boşlukla mutlak anlamın imkânsızlığı altında metinlerin dayatıcı gücü zayıflatılır (Derrida, 1982: 1-29). Gösteren ile gösterilen arasındaki

⁷ Bricolage, farklı parçaları birleştirip yeni bir şey ortaya çıkarma; bricoleur ise farklı malzemeleri bir araya getirip yeni bir şey ortaya çıkaran kimse anlamına gelir. Sanatta briket olarak adlandırılan yöntem, mevcut olan çeşitli şeylerin kullanılmasıyla bir eserin yapımı veya yaratılmasıdır. Briket terimi; antropoloji, felsefe, eleştirel teori, eğitim, bilgisayar yazılımı ve işletme gibi birçok alanda kullanılmaktadır.

ilişkinin değişkenliği fikri ile sözcüklerin ve genel anlamda eserin sınırlandırılmış anlamından bahsetmenin imkânsızlığı ortaya konulur. Roland Barthes'ın “yazarın ölümü”⁸ manifestosundan sonra anlam, çoğulcu bir içerik kazanır. Böylelikle özne yerinden edilerek postmodern durumda “öznenin sonu” ilan edilir (Zengin, 2016: 102-103).

Yapıbozum yöntemine göre cinsiyetler ve cinsel yönelimler hakkındaki gelenek ve kurallar bütünü, kültürün etkisiyle üretilen imgeler olduğundan bunların değiştirilmesi mümkündür. Alışıl gelmiş imgeleri dönüştürmek ya da yok etmek onların anlamlarını değiştirerek, tersine çevirerek ya da alaya alarak mümkündür (Derrida, 2017: 39):

Yapısökümü hareketleri, yapılara dışardan müdahaleye çalışmazlar. Ancak o yapıların içinde “ikamet etmek” suretiyle mümkün ve etkili olabilir, atışlarında isabet kaydedebilirler. Bununla belli bir tarzda ikameti kastediyoruz, zira farkında olunmadığı zaman daima ve daha iyi ikamet edilir. Yapısökümü girişimi, mecburen içerden işleyerek, yıkıcılığının tüm stratejik ve ekonomik kaynaklarını eski yapıdan alarak, onları oradan yapısallıklarıyla, yani öğelerini ve atomlarını ayırtmaksızın alarak, her zaman belli bir biçimde kendi çabalarının verdiği hızla ileri gider. Zaten aynı evin başka bir yerinde aynı çalışmayı başlatan kişi de bunu içtenlikle belirtmekten geri kalmıyor. Bugün hiçbir uygulama bundan yaygın değil ve artık bunun kurallarını formel olarak saptayabilmemiz gerekir.

Derrida, bu yöntemle “ezilenlerin kendi adlarına konuşmalarına izin vererek” (Spivak, 2016: 67) ve sınıflama ile adlandırılmalar sisteminin kökense şiddetini asgariye indirerek (Derrida, 2017: 170) farklılıklar arasında yaratılan yapay derecelendirmeleri ortadan kaldırır. Yıkıcı yöntem, özellikle toplumsal cinsiyet kategorisini etkisiz bırakmak için feminist eleştiride yoğunlukla kullanıldığından feminist edebiyat da yıkıcı özelliğe sahip olur. Ancak sadece yerleşik yorum ve anlamları dönüştürmek ya da yok etmek yeterli değildir. Mevcut düzenin sürdürülmesini sağlayan anlatılarda neyin anlatılıp neyin anlatılmadığı üzerinde de durulması gerekmektedir (Zengin, 2016: 25-26).

İktidara bağımlı bilgi üretimini basit bir bilişsel sorun yerine normatif ve siyasal bir sorun şeklinde ele alan, Nietzsche'nin “modern havarilerinin en büyüğü” kabul edilen Foucault; yaptığı çalışmaları kasten belli sınırların dışında bırakır. Postmodern düşünür; idol ve mitleri ironik unsurlarla yapıbozuma uğratar. Modern düşüncenin bilginin saf aklın ürünü kabul ettiği ve dışsal unsurlardan etkilenmediği savını eleştirir; bilgi ile iktidar arasındaki ilişkiyi göstermeye çalışır. Yapısalcı felsefenin eleştirisini yapan Foucault'nun çalışmalarının çekirdeğindeki sorunsal, muhtelif biçimlerde somutlaştırdığı ötekilik duygusudur. Ona göre ötekilik, hem bir duygu hem de bir güçtür. Ötekilik görünüşündeki mütemadi dönüşümlerle çalışmalarını şekillendiren filozof,

⁸ Metaforik anlamda öldürülen yazar, metnini özgür bırakarak okurların anlam dünyasına teslim eder. Artık bir metin için okur sayısı kadar farklı okuma ihtimali vardır. Postmodern akımla gelen söz konusu okur merkezli edebiyat anlayışında metnin anlamsal varoluşu sabit değil, çoğuldur. Böylelikle tek anlama sığdırılmaya çalışılan metinler, karşı karşıya kalınan “imkânsızlık koşullarını imkân koşulları olarak” dönüştürme gücüne sahip olabilir (Spivak, 2016: 51).

sapma ve sapkınların sosyal düzenle çatışmaları hakkında manifesto niteliğinde yazılar kaleme almıştır. Toplumdaki güç ilişkilerini, yine toplumun sosyal yapı ve kurumlarına (genelev, bürokrasi, okul, hastane vs.) odaklanıp söylem analizi yaparak ve iktidar odakları ile toplumsal normlar tarafından “anormal” addolunan marjinal grup ve düşünceleri inceleyerek görünür kılmaya çalışmıştır. Zira iktidar tarafından sınırları belirlenen “normal” ve “patolojik” kavramlarının tarihsel bakımdan değişken, değer yüklü, politik, teknolojik ve ekonomik anlamlarla donandığı fikrindedir. Toplumda “normal” kabul edilen düşünce ya da yapıların ezeli ve ebedi bir gerçekliğe sahip olduğu düşüncesine karşı çıkararak toplumsal yapıların ideolojiden söylem analizine dönüş meşruiyetini sorgular. Mutlaklığı reddeden Foucault, dilin şeylerin mutlak, şeffaf ve kesin bir işareti olmadığını söyler. Dile yüklenen tüm sembol ve anlamlar, hâkim söylem (discours) düzleminde şekillenerek insan aklında yer etmektedir (Foucault, 2001: 72-73).

Postyapısalcılığın metodolojisinden yararlanan feminizm, tüm tarih felsefesine kuşku ile yaklaşır. Üst anlatıların ikili karşıtlıklara indirgediği olgulara mutlak kuşkuculukla bakmakta, evrensel gerçek ya da tek hakikatin imkânsızlığına inanmaktadır; çünkü Sanayi Devrimi sonrası yaşanan değişimlerle beraber bilginin konum ve işlevi üst anlatılarda ifade edilen halinin tersine evrilmiştir. Feminizme göre bir meta haline gelen bilgi, sadece üretmek ve sahip olabilmek için kullanılmaktadır. Böylelikle amaç pozisyonundan uzaklaşmış, araca dönüşmüştür.

Postfeminizm, kendinden önceki feminist söylemleri geride bırakmaz; bu söylemlere eleştirel cepheden yaklaşır (Wright, 2002: 3-4). Modernite eksenli feministlerin iktidar, cinsiyet, özne-nesne konularında sorunlu olduğunu iddia eder. Modernist feministler, mevcut gerçeği yeniden üretmektedir. Kısıtlı kazanımlarla elde edilen kadın haklarını başarı sayan modern feministlerin karşısında mevcut yapıları dönüştürme uğraşısıyla yer alan postfeministler; dil, söylem, kültür alanındaki yapıları sorunsallaştırarak yapıbozuma uğratır. Özcü, temeldenci ve evrenselci olmadan yeni öznellik, söylemsellik ve kültür değerleri üretir. Eşitlik feminizmi şeklinde adlandırılan postfeminizm özellikle Judith Butler, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Gayatri Chakravorty Spivak gibi isimlerin öncülüğünde toplumsal ve biyolojik cinsiyeti temel alarak gruplandırma özelliklerinin tümünü reddeder. Önceki feminizmlerde olduğu gibi amaç, kadını özne konumunda kurmak değil, kadının özelleştirilmesidir. Öznenin dağınıklığı ve istikrarsızlığı sebebiyle herhangi bir cinsiyet kimliğine tabi tutulmayan insan, çok cinsiyetli kabul edilir. Diğer bir deyişle sayısal anlamda insan ve kimlik çeşitliliği birbirine eşdeğerdir.

Lacan'ın postfeminizmle bağdaşan düşüncelerinin ele alındığı *Lacan ve Postfeminizm*'de Fransız psikanalist ve psikiyatrin, bilinçdışında kadın için bir gösteren olmadığını ifade ettiği belirtilir. Ona göre cinsiyetleri birbirini tamamlayan katışıksız iki kategoriye bölmek mümkün

değildir; “çünkü simgesel cinsel ayrımı Öteki’ndeki⁹ eksikliği, dilin ve konuşmanın sınırlarını aşan, hem gündelik gerçekliğin içinde yer alan hem de onsuz olan gerçeği dikkate almaz” (Wright, 2002: 38). Söz konusu noktadan yola çıkan Joan Riviere, toplumsal cinsiyeti bir performans şeklinde ele alan “maske” kavramında isteyen herkesin kadın rolünü oynayacağını savunarak biyolojik özcülükten uzaklaşır. Lacan’ın edebî mirasçısı Jacques Alain Miller da erkeklerin kadınları keşfedememelerinden dolayı maskelediklerini ve böylece onları icat ettiklerini söyler. Toplumsal cinsiyeti oynamak mevzusunda Butler’ın Derrida’dan aldığı ve karşı cinsin taklit edilmesini açıklamasına yarayan “alıntı” kavramı, bir başkasının sözcüklerinin/ hareketlerinin yeni bir bağlamda kullanılması ve yeni anlamların yaratılmasıdır. Yapılan alıntılar, simgesel düzeyde gerçekleştirilen performanslarla gerçeğin bir parçası olmak zorundadır. Maske ise simgeselin gerçeğe denk düşmede performatif yetersizliğinin göstergesidir (Wright, 2002: 39-43).

Butler, iktidarın söylem boyutunda işlediği alanın performatif olduğunu düşünmektedir. Tözel etkisi performatif olarak üretilen toplumsal cinsiyet, daima bir yapma edimdir ve eylemden önce var olduğu iddia edilebilecek bir özneye ait değildir. Yani toplumsal cinsiyeti üreten ifadelerin arka planında bir toplumsal cinsiyet kimliği yoktur; kimlik, kendisinin birer sonucu şeklinde yansıtılan dışavurum ve ifadeler aracılığıyla performatif eksende kurulur (Butler, 2014a: 77). Dolayısıyla cinsiyet; insan doğasının/ biyolojisinin bir parçasından öte oynanan bir roldür. Erkeklik ve kadınlık tanımları, anne karnında başlayan kurgusal bir süreçtir. Bebek henüz doğmadan nasıl giyinmesi, düşünmesi, davranması gerektiği, inanç şekli, mesleği ve kimi arzulanacağı kendisine dayatılır. İki karşıt ideal şeklinde kurulan cinsiyet algısında erkek kim olduğuyla tanımlanırken kadın ne olmadığı üzerinden inşa edilir.

İktidarın ideoloji ve söylemi doğrultusundaki performatifliğin tutarlılık ve değişkenlik noktasında sorgulanmasını sağladığı için “queer” kavramı önemlidir. Öznelliği cinsellikle bağlantılı şekilde ele alan Lacan, Irigaray, Kristeva gibi post-Lacancılar ile psikanalizin eleştirisini yapan Foucault ve Gilles Deleuze’ün düşüncelerinden beslenen teorinin aktivist yönünü ön plana çıkaran kavram, cinsel yönelim kısıtlamalarına başkaldırır, heteronormativiteyi reddederek normları devridaim halinde saptırmayı önerir (Özküralpli, 2016: 219):

[H]eteronormatif düzenin var saydığı biyolojik cinsiyet-toplumsal cinsiyet-cinsel yönelim çizgisinin doğal ve zorunlu bir ilişki olmadığını ortaya koyar. Kişi bir penise sahipken kendini bir kadın gibi hissedebilir ve yine kadınları arzulanabilir ya da penise benzeyen bir klitorise sahipken kendini erkek olarak tanımlayabilir, kadınları arzularken cinselliğini penetre etmek üzerinden değil de farklı biçimlerde yaşayabilir. Bu örnekler çoğaltılabilir. En sabit ve değişmez olduğunu düşündüğümüz biyolojik cinsiyetin aslında toplumsal bir belirleme olduğunu görmek, heteronormatif sistemin sızdığı ve normal belirlendiği alanın genişliğini

⁹ Lacancı düşüncede Öteki, sosyal antropoloji ya da kültürel inceleme alanlarının söylemindeki küçük “ö” ile yazılan ve belli bir kişiye/ gruba karşılık gelen “öteki” sözcüğünden farklıdır. Postmodern ve postyapısalcı metinlerde Öteki, her bireyin zihnindekini değerlendirirken dinlediği iç ses yani kişisel olmayan simgesel sistemdir (*Felsefe Sözlüğü*, 2003: 1102).

görmek açısından önemlidir. Heteronormatif sistemin hizasını bozan bu imkânsız kimlikler, sabit olmayan, olumsal, kaygan, değişip dönüşebilen özneler olarak queer teorisinin merkezinde yer alırlar.

Cinsiyeti performatif bir inşa süreci kabul eden Butler, postyapısalcı ve feminist kuramdan etkilenen “queer” kavramıyla kadın ve erkek olarak sadece karşı cinsi arzulayan heteronormatif kategorinin dışında kalanları tanımlamaz. Postyapısalcı toplumsal cinsiyet çalışmalarında kavramı yapıbozuma uğratarak performatif cinsiyetin içerisi-dışarısı oluşturma momentinde içeride farklılığa alan açar, dışlayıcı söylemleri yıkar, farklılığı dışlamanın içerinin içkinliğine ait olduğunu, cinsiyetçiliği de kapsayacak şekilde hegemonik performansların tümünün queer performatif ile bozulabilirliğini ve özcü kategorik kimliklerin imkânsızlığını gösterir (Köklü, 2017: 1-3).

Performansların iç içe geçmesi ve birbirine karışmasıyla heteronormatif iktidar alanında tutarsızlıklar ortaya çıkar. Sabit cinsiyet kategorileri yıkılır; özne, toplumsal cinsiyet baskısıyla kendini kuran “olmaması gereken hali”nden haberdar olur ve “olması gereken”le özdeşleşir (Erdoğan, 2017: 7). Böylelikle söz konusu özne, gerçek varoluşuna bir adım daha yaklaşır. Hâlbuki ataerkinin insanlara “doğalmış” gibi dayattığı ve kültürel ortamın biyoloji veya anatomiden önce gelmesiyle normların saptırıldığı bir düzende kendi “öz”ünden uzaklaşan insan, toplumsal düzene uyum sağladığı ölçüde kutsanırken düzenin dışına çıkan, homoseksüel eğilimler gösterenler; erk odaklı kimliklerin sürekliliği uğruna “tuhaf” kabul edilerek dışlanır, aşağılanır, utandırılır. Varoluşundan koparılarak topluma kabul edilme ile gerçek varoluşa erişerek toplumdan dışlanma tercihleri arasında kalan özne, ağır yaptırımların yükü altında zor durumda bırakılır. Bu yaptırımlara karşı çıkan queer teori, bütün standartlara eleştirel yaklaşarak onları yapıbozuma uğratar; baskın bakış açıları üzerine farklı bakış açıları inşa eder ve cinsiyeti bağımsızlaştırmaya çalışır.

Ataerki, erile değer atfederken heteroseksüelliği tek form olarak sunar. Sosyal yapının mimarı erkekler olarak kabul edildiği için beden cinsiyetlendirilmiştir, özellikle dişi bedeni domestik ve pasif görülmektedir. Kadın, erkek olmayandır. Heteroseksüel matris, cinsiyet kategorizasyonunu onaylar. Kendisini standart ilan ederken homoseksüellik, biseksüellik ve transseksüelliği dışlar. Heteroseksüellik, cinselliğin doğal dolayısıyla “normal” formudur. Sistemde heteroseksüel erkeğe öncelik verilir. Söz konusu standartlar bağlamında heteroseksüel erkek diğerlerinden üstündür. İki cinsiyet karşıtlık üzerine kurulur. Yani “X ve Y” şeklinde değil; “X ve X olmayan” şeklindedir. Doğumla başlayan serüvende sistem, kişiye kendi biricikliği içinde var olma imkânı vermez; kişiyi kendi ölçütlerine göre var eder. Toplumsal cinsiyet normları, “normal” kadın ve erkeği yaratmak için kişilere empoze edilir. Dikte edilen roller, kadınları erkeklerle ilişkileri bağlamında eş, anne, kız kardeş rollerine hapsederek sistemin devamını sağlar.

Cinsiyet ve cinselliğin baskı altında tutulduğu sistemde heteroseksüel olmayan, kabul edilmeyendir/ edilemezdir. Dolayısıyla ilişki ve durumlar, heteroseksüellik merkezinde biçimlenmek zorundadır. Bir erkek, kadını arzularken kadın da erkeği arzulamalıdır. Kadın besleyen, hizmet eden ücretsiz “ev içi işçisi” olarak addedilirken politika ve ekonomiyle ilgilenen erkek, ailenin reisi konumunda görülmektedir. Eğer kişiler kendilerine biçilen rollerin dışına çıkarsa dışlanır. Sisteme göre dışlanan kişilerin başarısızlıkları ve depresyonları kıstas belirlenen normallığın sınırlarını aşmalarından kaynaklanmaktadır. Özellikle geleneksel cinsellik normlarını ihlal edenler, ucube ilan edilir.

“[A]cayip, garip, tuhaf” (*Longman-Metro Büyük İngilizce-Türkçe-Türkçe Sözlük*, 1993: 1226) gibi anlamlara gelen ve XX. yüzyılın başlangıcından itibaren “ibne” manasının da karşılığı olan “queer” sözcüğü; lezbiyen, gey, biseksüel, transgender, intersex (LGBTI+) kişiler¹⁰ için kullanılır. LGBTI+ kişiler, kendi bedenleri dışında kurgulanan cinsiyet ve cinselliğin “normal” formlarına uymazlar. Heteroseksüellik, insan doğasının gereği gibi yansıtılır; söz konusu doğaya uyum sağlamayan LGBTI+’lar toplumdan dışlanarak ikinci vatandaş statüsüne itilirler. Homoseksüellik olumsuz ön yargılara sebep olduğundan iş bulma ya da sosyal etkileşime girme durumlarında cinsel yönelimlerini saklamak zorunda kalırlar. Bilhassa eğitim, iş, iskân ve sosyal hizmetler noktasında ayrımcılığa uğrarlar/ olumsuz tepkilerle karşılaşır.

Azınlık kabul edilen, sosyal ve politik alanda etkisiz bırakılmaya çalışılan LGBTI+’lar, bir yandan kendi varoluşlarını gerçekleştirirken bir yandan “ucube” olmadıklarını kanıtlama uğraşındadır. Bu uğraş, sadece kabul görmek için değil; aynı zamanda “hastalıklı” kabul edilmekten kurtulmak içindir. Azınlık durumunu yok etme/ ortadan kaldırma amacındaki aktivistler; ayırım, damgalanma ve şiddetin olmadığı bir hayat istemektedir. Sosyal, tarihi ve politik anlamda organize bir topluma doğan insanlar, varoluşlarının doğduklarında sahip oldukları cinsel organa bağlı olarak kendileri dışında belirlenmesini kabul etmezler. Bedenlerinin manipüle edilip baskılanması ve disiplin altına alınmasına başkaldırırlar. Dolayısıyla manipülasyonu ortadan kaldırmaya odaklanan postfeminizm, bütünleşik bir ideoloji sunmadan bireylere kendi varlıklarını ortaya koyacakları zemini hazırlamak için mücadele ederek “çok cinsiyetli” ve “çok kimlikli” bir algı dünyası ile bu algıyı kabullenen toplum yapısı önerir.

¹⁰ Queer, LGBTI+ kategorilerinin herhangi biriyle ya da tümüyle eş anlamlı değildir. Diğer bir deyişle her lezbiyen, gey, biseksüel, transgender, intersex birey queer kabul edilmez. Kimi durumlarda heteroseksüelleri de içeren kavram, esasında sisteme göre “hizada olmayan” kimliklerle ilgilidir (Ahmed, 2006: 67).

1.2. Fransız Feministleri: Dişil Yazı Pratiğinin Yıkıcı Olanakları

Dil, özneliğin kuruluşu, cinsellik ve arzu mekanizmaları kavramlarına yoğunlaşan Fransız feminist teorisyenler; ikili karşıtlıklar yoluyla kurulan sistemi dönüştürmek için bir olanak sunarlar. Söz konusu grup; Fransız olmayan, ancak Fransa’da ve Fransız geleneğinden üreten yazarları içerir. Yazıları ve kuramları metaforik olan yazarlar, politik doktrinle daha az ilgilenerek beden kuramlarına odaklanırlar. Öne çıkan temsilcileri Cixous, Kristeva ve Irigaray’dır. “Lacan, Derrida gibi kuramcılardan esinle ve psikanaliz, dilbilim, yapı[bozumculuğun] verileriyle kadının patriyarkal dille ilişkisini sorunsallaştıran bu isimler için amaç; erkek yazınındaki kadın imgelerini, kadınlara özgü edebî geleneği ortaya çıkarmaya odaklanan kuramcılarının aksine” (Uygun Aytemiz, 2016: 64) kadın söyleminde kadınlığın durumu ile kadına özgü söylemin özelliklerinin ortaya konulmasıdır. Zira erkeğin üstün ve merkez konumu karşısında kadının ikincil kabul edilmesini belirleyen yalnızca din ve felsefe değildir; söz konusu ayrımcılık dil tarafından da desteklenmektedir (Moran, 1994: 237). Madan Sarup’a göre fikirleri arasında pek çok benzerlik olduğu gibi keskin ayrımlar da bulunan üç düşünürün hepsinde ortak olan Lacancı psikanalizden etkilenmeleri ile öznellik, cinsellik, dil, arzu üzerine düşünceleridir. Fransız feministleri Lacan’dan etkilenseler dahi kadını fallusun üstün konumuna mahkûm ettikleri için Freudcu ve Lacancı cinsel ayırım modellerini reddetmektedir. Minnettarlıkla eleştirel bir uzaklık arasında gidip geldikleri söz konusu psikanalitik teorilerin yerine “yalnızca cinsel ayırımın yadsınması olarak değil, aynı zamanda birey özünde çoksesliliğin, erilliğin, dişilliğin eşanlı bulunuşu olanağından, bireyin içindeki dişilliğin canlı bir fark edilişi anlamında kullandığı çift-cinsiyet olanağından” söz etmektedirler. Dolayısıyla üç ismin Freud ve Lacan’ın kuramlarını kendilerine karşı kullandıklarını söylemek mümkündür (Sarup, 2010: 157-168).

Kendilerini feminist olarak tanımlamayı reddeden isimler için genellikle “Fransız feministleri” ifadesi kullanılsa da Mary Klages, “postyapısalcı teorik feministler” nitelemesini daha uygun bulur (2001). Elaine Showalter, postyapısalcı teorik feministlerin amacının kadın bedeni ile dilinin edebî yazında ortaya konulup geliştirilerek fallus merkezli sistemin eleştirilmesi olduğunu belirtir (1986: 249). Fallusun varlığı ve yokluğu üzerinde temellenen psikanaliz kuramının kurucusu Freud, kadınların penise sahip olmadıklarını fark ettiklerinde hissettikleri eksiklik durumunu “penis kıskançlığı” şeklinde adlandırmaktadır. Kız çocuğu, psikoseksüel gelişiminin fallik evresinde penisi olmadığını öğrenir ve anneyi suçlar. Penissizlikten kaynaklanan eksikliği de penise sahip babayla giderebileceğini düşündüğünden babayı elde etmek ister. Söz konusu süreç, anneyi taklit ederek cinsiyet rolünün kazanımıyla sona erer (Freud, 1932: 1-7). Kadının “narsist”, “pasif” ve “mazoşist” şeklinde etiketlenmesine sebep olan “penis kıskançlığı” kavramı; erkek cinsel organını, dolayısıyla erkeği yücelttiği için feminist düşünürler tarafından eleştirilmektedir. Freud ve taraftarları; cinsler arasındaki eşit olmayan ilişkiyi rasyonalize etmekte, geleneksel rolleri güçlendirmekte ve davranış aykırılıklarını geçerli kılmaktadır (Millet, 2011: 288). Fransız

feministleri, kadının baskılanan ve aşağılanan bedeninden yola çıkılarak kadın doğasını “daha az insan” şeklinde kodlayan erkek egemen sistem ile onun savunuculuğunu üstlenen dil, felsefi düşünce, psikanaliz ve sosyal pratiklerin bu doğa bağlamında yapıbozuma tabi tutulması gerektiğinin altını çizer (Durudoğan, 2010: 69). Kadınların bedensel deneyimlerini ön plana çıkaran ve bilhassa erkek egemenliğinin en güçlü araçlarından biri olan dile yoğunlaşan Fransız feminist teorisyenler, 1970’lerde feminizme “écriture féminine” (feminine writing/ dişil yazı) kavramıyla yaklaşır. Dili kullanarak baskı mekanizmasına dönüşen edebiyat ve felsefenin fallus merkezli olduğunu savunur ve yıkıcı bir eylem olarak bedeni yazmayı vurgularlar.

Bir teori olarak “écriture féminine”; kişinin ruhsal kavraması, kendini ve dünyayı anlamlandırması noktasında dilin önemini ön plana çıkarır. Psikanalizde insanların temel rollerini anlama ve kimlik kurma biçimleriyle ilgili çalışmalar ile anne-çocuk ilişkisinin psikanalitik görünümünden yararlanmaktadır. Bunu yaparken eril bir sembolik düzende öteki şeklinde konumlandırılan kadının, kendi dışsallığı ile ilişki kurarak dünya hakkındaki anlayışı ve sabitlenen fikirler üzerine yeniden düşünmesi sağlanır. Dilden önce deneyim vurgulanarak söylemin sınırlarını aşan, doğrusal olmayan döngüsel yazıya imkân verilir (Cixous, 1981: 253). Zira fallus merkezli söylemin aracılığını yapan dil, yanlıdır ve heteroseksüel beyaz erkek dışında kalanların aleyhine hareket eder/ ettirilir. Yanlılığı kırmak adına özellikle kadınlar için yasaklanan kelimelerle düşünmeye ve yazmaya çağrılan kişiler sayesinde dişil alana çekilen yazınla eril edebiyata bir antitez yaratılır ve dışarıda kalan kimliklere kaçış fırsatı sunulur.

Cixous, öznelğin biçimlenişi üstünde baskı kuran diyalektik yapıların birbirine karşıt terimler arasındaki güç eşitsizliği ile ötekinin yok edilmesine yaslanarak tek tip benliği dayattığını düşünmektedir. Karşıtlıklar ile hiyerarşiler temelinde yükselen her türden ikici düşünce biçimlerini yapıbozuma uğratan dişil dille yaratılacak çoksesli dişil yazı, yıkıcı gücü sayesinde ataerkil düzenle mücadele edebilecek yeterliliğe sahiptir. Değişmez kategorileri sarsarak Heideggerci “Varlığın çeşitli biçimlerde zamansal deneyimi” düşüncesi eşliğinde toplumsal cinsiyetin sınırlandırıcı maskelerini düşüren dişil yazı, birbirinden ayrı ötekilik biçimleri arasında bir yaklaşma olanağı sunmaktadır (Sarup, 2010: 157-65).

Beauvoir’ın “Kadın doğulmaz kadın olunur.” ilkesini anımsatan Lacan’ın dil hususundaki reel, imgesel ve simgesel kavramlarının dişil dilin oluşumuna katkıları yadsınamazdır. Biyolojiyi arka plana iten Fransız psikanalist ve psikiyatrin; öznenin gösteren ile kurduğu ilişki sonucunda dilin, dolayısıyla cinsiyetin öğrenildiği ile heteroseksüelliğin doğal olmadığını savunması (Clero, 2011: 37-40); Fransız feminizminin söz konusu psikanaliz kuramından yararlanmasına olanak tanımaktadır. Sarup’a göre Lacan; öznel, cinsellik ve dil tartışmalarına farklı bakış açıları kazandırıp rasyonalite ile bilinçli özneyi yerinden ederek doğal cinsellik düşüncesini sorunsallaştırır ve klişe kabuller ile toplumsal cinsiyet sınırlamalarından kurtulma bağlamında

feminist kurama önemli katkılarda bulunur (2010: 48). Fallus merkezli bir dilde kadının “erkeğin ötekisi ve bir alt modeli” şeklinde kurgulanması, toplumsal cinsiyet kategorilerinin kadını baskı altına alması; dilin dönüştürülmesini zorunlu kıldığından Lacan’ın kuramı dışil dil için yol gösterici bir unsurdur.

Lacan’ın kuramında, her iki cinsin özneliliğinin üzerinde duran anlamlama sürecinde kadını ikincil konumundan kurtarmak ihtimal dâhilindedir. Buna rağmen penise üstünlük yükleyen fallusun bir ayırım göstergesi şeklinde kodlanması sebebiyle söz konusu kuram, Freud’un düşünceleri kadar toplumsal süreçte özne oluşumu ile onların konumlarını üreterek tayin edici bir niteliğe de sahiptir (Lacan, 1985: 74-86). Babanın yasasına göre yapılan fallus merkezli düzen, dişilliği bastırarak dışil olanı yoksunluk, eksiklik ya da öykünme biçimlerinde tanımlar (Whitford, 1991: 88). Aynı nokta üzerinden Lacan’ı eleştiren Irigaray, imgeselin oluşum anı kabul edilen ayna evresinde filozofun düz ayna kullanımının kadın cinsel organını salt bir delik olarak yansıttığını savunur. Kadının cinsel özgünlüğünü yansıtmayan düz ayna yerine kadın organının iç kısımlarını gösterebilecek “speculum”¹¹ benzeri özel bir aynaya ihtiyaç vardır (Irigaray, 1985: 89). Düz ayna ve speculum meselesinde olduğu gibi Lacan’ın kuramının yer yer kadının doğasını yadsıması ve erilliği temel dayanak noktası yapması, fallus merkezli egemen erillikte şekillenen dil ile kadının çözümlenmesinde Derrida’nın yöntemlerini ön plana çıkarır (Aloğlu, 2010: 116):

Derrida’nın dilin çoksesli şekilde yorumlanabileceği ve farklılıkları içerebileceği yorumu feministlerin eril olan dil yerine kendilerine ait bir dil oluşturma isteğine öncü olmuştur. Farklılıkları içeren, çoksesli ve çok merkezli değişken ve akışkan bir dil ihtiyacı, statükocu Saussure ve Batı dil felsefesi geleneğinin söylemlerini çürütmenin hem bir sebebi hem de bir sonucudur. Dilin erillikinden arındırılması yeni bir dil teorisi ile mümkün görülürken, Freud ve Lacan’ın dil ve bilinçaltı ilişkisi ile öznenin oluşumunu bu eril sisteme bağlayan modern psikanaliz yorumlarında altının oyulmasını gerektirmektedir. Fransız feministler olarak adlandırılan ekol, dil ve psikanaliz kuramlarını birleştirerek farklı bir okuma ve sökmeye işlemi uygulamaktadır.

Eril dilin yapıbozuma tabi tutulmasıyla kadınların, iktidar tarafından dışlanan ve baskılanan cinsellikleri ile kadere çevrilen sözde sıradan ve güçsüz kişilikleri aşıp eril mitlere başkaldırarak kendilerini yeniden keşfetmeleri sağlanır. “Simgesel düzenin ussal yapısıyla denetim altına alınamayan, simgesel düzenin egemenliğini tehdit etmesi nedeniyle söylemin sınırlarına doğru sürgüne gönderilen dışil anlamlama biçimlerinin bulunduğu” (Sarup, 2010: 177) öne süren Fransız feministlerine göre “écriture féminine”, sadece kadınlar için bir olasılık değildir; erkek yazarlar tarafından da kullanılır. Eril söylemin dışlayıcı mekanizmasından kaçan filozoflara göre tek başına kadına ait kılınan bir alanın, özcü olması kaçınılmazdır. Feminizmin de özellikle ilk iki dalgada sıklıkla düştüğü özcülük yanılgısından kurtulmak için penisin tekil iktidarının yerine vajina yerleştirilmez. Aksine vazgeçilmez kurallarla donatılmayan, bütün cinsiyet ve cinsel yönelim

¹¹ Speculum (spekulum), tasarlandığı deliğe göre değişen şekli ile vücut deliklerini araştırmak için kullanılan ve vücudun içini doğrudan görmeyi amaçlayan tıbbi bir araçtır.

ihimallerini kucaklayan bir söylem tercih edilir. Dolayısıyla bu söylem tarafından yaratılan, eril ile dişili buluşturan ve kadına ait bir yapı olmayan dişil dil, yalnızca kadınlar için değil; bütün cinsiyet ve cinsel seçim ihtimalleri temelinde sınıflandırılan gruplar için de edebî, kültürel ve politik bir avantajdır. Özellikle hermafrodit (çift cinsiyetli) bireylerin dişil dile çok yakın olduğu kabul edilmektedir; çünkü dişil ile erilin birlikteliğinden doğan hermafrodit her iki cinsiyetin de imkân ve niteliklerini kullanma kapasitesine sahiptir. Böylelikle birey, ataerkinin dayattığı taraf olma zorunluluğundan bir nebze olsun kurtulabilmektedir.

Dişil dil ve bu dille yaratılan yazını tanımlamak mümkün değildir. İkisi de asla teoriye dökülemez, kapatılamaz ve kodlanamaz; fakat her zaman fallus merkezci düzeni yöneten söyleme karşı çıkar (Cixous, 2000: 165). Zira bütünlük yaratan, özcülüğe doğru ivme kazanan ve heterojenliği yadsıyan dişil dil; hedeflenen amaçtan uzaklaşmak anlamına gelmektedir. Tarihsel bakımdan erkeğin haz duygusunu tatmin eden bakire, fahişe, eş veya anne rollerinde kurgulanarak cinsel nesneye dönüştürülen kadın; homojenlik tuzağına düşmeyen, söylemin dışına kayan ve yasak alana nüfuz eden dil kullanımıyla bakış açısında bir farklılık yaratabilecek; söylemde kalmayıp uygulamaya geçecek dönüşümlere imza atacak ve yeni mağduriyetlere sebep olmayacaktır.

Cixous, “Medusa’nın Gülüşü”¹² adlı çalışmasında Medusa ve kara kıta mitine hapsedilen kadınların; kadınlar hakkında yazarak, kadınları yazmaya teşvik ederek kendilerini yazmalarının gerekliliğini şiddetle savunur. Çünkü bedenlerinden koparılan kadınların cinsel haz duygusu baskılanmakta ve erkeğin tekelinde görülen cinsel zevki ifade etmeleri dahi yasaklanmaktadır (Cixous, 1981: 250). Kadınların cinsel hazzının baskın, kurallı ve mantıklı eril bir dil tarafından ifade edilemeyeceği ortadadır. Dayatılan aynı dil, aynı kültür ve aynı Tanrı; kadının ölümünün habercisidir (Irigaray, 2014: 15-16):

Erkek, gerçekte ve gerçek olan başkasıyla bağı koparılmış halde kendini dil evine yerleştirir. Kelimelerin ve hakikatin totolojisinin konuşan özneleri –usta ve çırağı– doğumlarına, gelişimlerine, doğal gerçekliklerine ait olanı ikileyen bir sığınağa, evrene, logosa kapattığı bu jest, Prometheus’unkinden daha gizli, daha üstü kapalı bir tavırdadır gerçekleşir ve nihayetinde dişinin –doğa, kadın ya da Tanrıça– bunalımı, yorgunluğu, soyutlanmışlığı, çatışmaları ve yıkımı üzerinden ölümünü hazırlar. Kadın, uzandığı ve bazı ustaların hala tanıklık ettiği bir ötenin nostaljisinin dışında, aynılığa dayanan bir kültür içinde yok olur. Parmenides gibi, kadına hala inananlarsa, bu yokoluş için, söylemlerinin ötesinde bir “boşluğu”, “çukuru”, en azından bir “Varlığı” ima ederler.

Kadına varlık alanını geri veren dişil dil, semiyotik olarak adlandırılan oedipal öncesi aşamada anne ile çocuk arasında bütünleşmenin gerçekleştiği dönemden kaynaklanır (Appignanesi ve Garratt, 1995: 98). Annenin bedeninin var olduğu ve babanın yasasının etkisiz kaldığı söz konusu dişil evrede anne bedeni, çocuğu hem tamamlayan hem de onun varlığını tehdit edendir. Anlam, karşıt iki durumun bir arada var olmasıyla dile dökülmektedir. Dişil dili var eden de

¹² “The Laugh of the Medusa”.

anneden kopmak ve kopmamak arasında gidip gelen bireyin huzursuzluğudur. Özellikle kız çocukları, semiyotikten sembolige geçerken anneden kopup babanın yasasının hâkimiyetine girerse, diğer deyişle kendini anneye değil de babayla tanımlarsa semiyotik dönem sansürlenerek eril iktidarın diline geçiş yapılır (Atayurt, 2009: 18-19). Ancak semiyotiğin sembolige, genotextin¹³ phenotexte¹⁴ bağlandığı dönemde ikili karşıtlık mekanizmasını reddedip öncekini sürdürerek yenisine eklemeyen bireyin dişil dile ulaşması olasıdır. Semiyotik ile kadınlık arasındaki bağ; dişil dilin kadına özgü olduğu anlamına gelmez; çünkü oedipal öncesi dönemde cinsiyet ayrımı yoktur.

Kristeva'nın sembolik düzeni bozguna uğratan güçleri kavramlaştırdığı ve semiyotikten fırlayan şeylerin karşılığı olarak kullandığı "abject" kavramı, hâlihazırdaki hegemonik sisteme karşı gelme anlamı taşır. Türkçeye "iğrenç" ve "yabancı" şekillerinde çevrilen kavram, "bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir" (Kristeva, 2004: 17). "İğrenç"; kurallara, konumlara ve sınırlara itibar etmeyen bir şeydir. Dolayısıyla "iğrenç" kavramı eşliğinde oluşturulan dişil dilin yarattığı metinlerde çizgisel sıralı anlatım yapısı yok edilerek bütünlük korunmaz, özne ile nesneyi ayıran sınırlar ortadan kaldırılır, içerisi/ dışı, özel/ kamusal, doğa/ kültür, kadın/ erkek gibi ikili karşıtlıklara mahkûm edilen şeyler arasındaki ayrım belirsizleştirilir, kopuk kopuk bir anlatımla olaylar yarıda kesilir ya da iç içe geçirilir (Kristeva, 2007: 179-285). Cixous'un klasik eserlerden ayırdığı metinler; kendilerine sınır koymayarak her türlü özgürlüğe izin verir, başlangıçlar ve bitişler gibi düzenli sınırların olmaması yüzünden tedirgin edicidir (1984: 57). Böylelikle "dişile tarihsel olarak yüklenmiş taklit etme" (Irigaray, 1985: 76), bir savunma mekanizmasına çevrilerek yazındaki erkek egemenliği erilin silahıyla vurulur.

Irigaray'ın kadın olarak konuşmayı, kadın bedenini dile yansıtmayı ve ataerkil iktidarı reddetmeyi öngören "parler-femme" (kadınca konuşma) kavramında anlatıldığı gibi dişil dili kullananlar; erkek iktidarının kodlarını taşıyan edebî türleri ve türlerin barındırdığı temsil yapısını içten çökertmek için hem söz konusu türleri taklit ederler hem de eril tahakküm ile onun türlerini dönüştüren öteki konumunda kendilerini kurarlar. Bu yolla erkeğin sahte/ kurgusal iktidarını görünmez bir formda sürdüren kadın, söz konusu iktidar için kadın varlığının vazgeçilmez olduğunu kanıtlar.

Farklı isimler tarafından farklı kavramlarla anlatılmaya çalışılan, buna rağmen tanımlanması, sınırlandırılması mümkün olmayan, merkezde konumlanan eril dizgeye karşı gelerek anlamlandırmaları sarsan/ yapıbozuma uğratan dişil dil; metinlere eleştirel bir yeniden bakış getirerek anarşist niteliğiyle öne çıkar. Eril bir dünyada var olan dişil dil sayesinde klişeler ve

¹³ Genotext, işaret sistemi oluşturma sürecine karşılık gelir. Bir yapı değildir; sonsuzluğu işaret eder. Bir işaretleme düzeneği ortaya koymayan kavram, tüm olası imzalama süreçlerini [imzaları] sunar.

¹⁴ Phenotext, ifade edilen dil ya da diğer göstergelerin içerdiği fiziksel metindir. Metne, somut tezahüründe ya da maddi formunda (iletişimsel işlev) bir "olgu" ya da "görünen" olarak atıfta bulunur.

önyargılarla oluşturulmuş cinsiyet ile cinsellik tanımları, erillik ve heteroseksüelliğin benmerkezci yapısından uzaklaştırılır; öznelğin biçimlenişi ile cinsel ayırım üzerinde baskı kuran diyalektik yapılar reddedilir, dil ile ifade edilenin ötesine geçilir.



İKİNCİ BÖLÜM

2. POLİSİYE EDEBİYATIN TARTIŞILMASI: BİÇİM VE İÇERİK DEFORMASYONU

2.1. Polisiye Edebiyat

2.1.1. Polisiye Edebiyatın Tarihi

Suç edebiyatı (crime fiction), dedektif öyküsü (detective story), cinai roman (murder mystery), gizem romanı (mystery novel), polis romanı (police novel) gibi terimlerin tümü, özellikle amatör ya da profesyonel bir dedektif tarafından ciddi bir suçun, genellikle cinayetin soruşturulmasına odaklanan anlatıları karşılamaktadır. Charles J. Rzepka suç edebiyatı terimini belirsiz, dedektif öyküsü terimini ise güvenilirmez bularak suç kurgusunun suçla ilgili kurgu olduğunu belirtmenin gereksiz tekrar olduğunu ifade eder (2010: 1-9). Ekseriyetle tarihsel kurgu ya da bilim kurgu gibi diğer türlerden ayırt edilen ancak sınırları belirsiz olan polisiyenin birçok alt türü vardır. Bütün alt türler için gerilim ve gizem kilit unsurlardır.

Polisiye edebiyatın tanımı konusunda herhangi bir mutabakata varılmaması sebebiyle söz konusu tür için birbirinden farklı tanımlamalar bulunmaktadır. Dolayısıyla polisiye, farklı isimler tarafından kendi içinde birçok kategoriye ayrılmaktadır. Kara roman, thriller, casusluk öyküleri, suspense romanları, gangster öyküleri, cinayet romanları (cinai roman), psikolojik-gerilim öyküleri, polis örgütü öyküleri, geleneksel dedektif öyküleri (Üyepazarcı, 2008: 25) gibi alt türlere ayrılan polisiye için belirgin sınırlar çizilerek birtakım kurallar konulmaktadır. Bu çalışmada dönem dönem farklı yaklaşımların hâkim olduğu tür, dedektif romanlarına indirgendiğinden suç ve gizem romanlarının bir alt türü olan polisiye; profesyonel, amatör veya emekli bir dedektif ya da araştırmacının genellikle cinayet olan bir suçun araştırmasını yürüttüğü süreç şeklinde tanımlanmaktadır.¹⁵

XIX. yüzyılın ortasında ortaya çıkan polisiye anlatılar, çok okunan kurgu türlerinin başında gelmektedir. Bu yüzyılın ikinci yarısından itibaren Birleşik Krallık ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yazılı kitle iletişim araçlarının evrimi, polisiye edebiyat ile onunla ilgili türlerin

¹⁵ Çalışmada amaç, polisiye türünü birtakım kriterlerle kısıtlamak değildir. Ancak incelemeye konu edilen eserlerin sınırlandırılması bakımından çalışma boyunca bu tanım geçerli olacaktır.

yaygınlaşmasında önemli bir yere sahiptir. Strand, McClure's ve Harper's gibi dergilerin toplumdaki popüler kurgunun sağlayıcısı haline gelmesi ve temel olarak tek kullanımlık ucuz, resimli yayınlar sunması; polisiyenin seri olarak üretildiği bir ortamı da beraberinde getirir. Söz konusu dönemde İngilizce yayımlanan her dört kitaptan birinin polisiye olması (Küçükboyacı, 1988: 1) şaşırtıcı değildir. Zaman içinde mevcut edebî yapının ayrılmaz bir parçası haline gelen polisiyede yaratılan Chevalier Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot gibi isimler edebî kültürün kült karakterleri arasında yer almaktadır.

Sophokles'in *Oedipus Rex*'i, Şehrazat'ın *Binbir Gece Masalları*, Voltaire'in *Zadig*'i, William Godwin'in *Caleb Williams*'ı, William Shakespeare'in *Hamlet*'i gibi birtakım eski dinî ve dinî olmayan metinler, polisiye kurguyla benzerlik taşımaktadır. Ancak polisiye edebiyat ile suç edebiyatının birbirinden farklı kavramlar olduğunun altını çizen Peter Nusser, bu eserlerin suç edebiyatı kapsamında yer aldığını iddia ederek onları polisiye edebiyata dâhil etmez. Ona göre suçun aydınlatılmasını/ çözümlenmesini merkeze koyan polisiye edebiyat, içerisinde whodunit?, kara roman, suspense, thriller gibi alt türlerin yer aldığı anlatılar için kullanılan bir üst başlıktır. Suç edebiyatı ise suçun kaynağı, etkisi ve mantığı etrafında şekillenir ve karakterler dünyaya yenik düşen trajik kişiliklerdir. Bu edebiyatta suçluyu suça yönelten psikolojik etkenler, onun iç ve dış çatışmaları ve cezası çözümlenmeye çalışılırken polisiye edebiyatta suçun ortaya çıkarılması ve suçlunun adalete teslim edilmesine ilişkin çabalar ön plandadır (Nusser, 2003: 1). Yine de aradaki sınırların muğlak olması sebebiyle kimi araştırmacılar polisiye edebiyatın tarihinden bahsederken Nusser'nın suç edebiyatına dâhil ettiği eserlere değinmektedir (Ümit, 2006: 22):

Klasik polisiyenin başlangıcı olarak 19. yüzyılın ortaları gösterilir. Oysa, suçu ve cinayeti anlatan metinlerin tarihi çok daha gerilere, tarihin başladığı günlere uzanır. Suç, insanoğlunun bir varoluş biçimidir. Gerçekten de cinayeti ya da sonuçlarını anlatan ilk metinler, günümüzden binlerce yıl önce yazılmıştı. Hitit saray cinayetlerinin sonuçlarını konu alan *Telipinu Fermanı* ya da Sophokles'in ünlü yapıtı *Kral Oidupus* gibi. Bu metinlerin içinde *Eski Ahit*'te Kâbil ile Hâbil bölümünde anlatılan cinayet öyküsü en çarpıcı olanıdır. Bu hikâye sadece çarpıcı bir mesel olmaktan çıkmış, suçu ya da cinayeti anlatan yazara kolay kolay değişmeyecek/ değiştirilemeyecek bir model olmuştur.

Ortaçağda kaleme alınan ve Dünya edebiyatı klasikleri arasında yer alan *Binbir Gece Masalları*, suç kurgusunun bilinen en eski örneğini içermektedir. Şehrazat'ın Şehriyar'a anlattığı masallardan biri olan “Üç Elma”da bir balıkçı Dicle nehrinde kilitli ve ağır bir sandık bulur. Halife Harun Reşit'e götürülen sandıktan genç bir kadının cesedi çıkar. Halife, veziri Cafer-ül Barmaki'ye muammayı çözmesini ve katili üç gün içinde bulmasını emreder. Vezir, görevini yerine getirememesi halinde infaz edilecektir. Polisiye unsurlar barındıran kurgu, yaşanan çoklu beklenmedik gelişmelerle “whodunit?” türüne fazlasıyla benzemektedir. *Binbir Gece Masalları*'nda yer alan “Ali Hoca” ve “Tüccar ve Hırsız” adlı metinler de ipuçlarını toplayıp mevcut delillerden hareket ederek suçluyu yakalamaya çalışan kurgusal dedektifin ilk örneklerini içermektedir.

Polisiye unsurlar barındırmalarına rağmen *Binbir Gece Masalları*'yla beraber yukarıda adı geçen eserler, polisiye edebiyata dâhil edilmemektedir. İlk dedektif hikâyesi, yaygın kaniya göre gotik dehşet ve edebî romantizme katkı sağlayan Edgar Allan Poe'ya¹⁶ aittir ve Poe, polisiyenin kurucu babası kabul edilmektedir.¹⁷ Poe'nun Nisan 1841'de Graham's Magazine'de yayımlanan *Morgue (Morg) Sokağı Cinayetleri*, ilk dedektiflik öyküsü unvanına sahiptir. Muammanın yeni bir edebî form olmamasına rağmen söz konusu öykünün yeni bir edebî türün öncüsü sayılması, yazarın davanın gerçeklerini analiz ederek mantıksal akıl yürütmeyle gizemi çözen bir karakteri öne çıkarmasıdır. Poe, bu eseriyle gelecekteki yazarların daha fazla adapte olacakları ve geliştirecekleri unsurları sıralar: Tanıkların sorgulanması, cinayetin bir hayvan tarafından işlenmesi, soruşturmanın masa başı dedektif tarafından yürütülmesi, daha önce polis tarafından çözülmemiş gerçek bir cinayet gizeminin çözüldüğünün iddia edildiği kurgusal bir soruşturma, herkesin aradığı bir şeyin göz önünde olması ama görülmemesi, suçlu tarafından yanlış ipuçlarının ortaya konulması, birinin haksız yere suçlanması, daha sonra Sherlock Holmes ve diğerleri tarafından “gözlem ve çıkarım” (observation and deduction) olarak adlandırılan “akıl yürütme” (ratiocination) kavramı, dedektif tarafından gerçekleştirilen çözüm ve açıklama bölümü.

Öncü olmasıyla kendisinden sonra gelen polisiye edebiyat ürünlerini etkileyen eserin, dedektif figürüne ilk kez net konturlar kazandırarak geleneksel yapının belirleyicisi olduğunu söylemek mümkündür. Dedektif rolünde, olayları analitik zekâsıyla çözümlenerek ve yanlış yere suçlanan bir adamı kurtararak kahraman olan C. Auguste Dupin vardır. Poe'nun kurgusal dedektifi Dupin, suç çözülmediğinde polis tarafından temasa geçilen münzevi bir karakterdir. Güçlü bir gözlem gücüne sahiptir ve “gerekli bilginin neyin gözlemlenmesi gerektiğine dair olduğuna” dikkat çeker. Öykü boyunca Dupin'in çıkarımlarıyla ipuçları kullanılabilir hale getirilir, böylece okuyucuya dedektifle birlikte gizemi çözme fırsatı sunulur. Poe'nun üç öyküsünde¹⁸ yer alan Dupin, dedektif türünün başka bir özelliği olan yinelenen karakter kurgusunun da ilk örneğidir.

Eğlenmek için muamma unsurunu çözmeye çalışan Dupin'in profesyonel bir dedektif olmaması ile verilen ödülü kabul etmemesi özellikle vurgulanmaktadır. Dedektif, amatörliğine

¹⁶ Amerikan Gizem Yazarları (Mystery Writers of America) topluluğu tarafından 1946 tarihinden beri her yıl bir önceki yılın gizem dalında başarılı bulunan; roman –roman ödülleri 1954'te verilmeye başlanır–, televizyon programı, film ve tiyatro dallarındaki eserlere verilen ödüller ismini yazar Edgar Allan Poe'dan almaktadır. Organizasyonun ödülü, polisiyenin kurucu babasını simgeleyen ufak bir Edgar Allan Poe büstüdür.

¹⁷ Polisiyenin kurucu yazarlarının; Edgar Allan Poe (1809-1849), Emile Gaboriau (1832-1873), William Wilkie Collins (1824-1889), Arthur Conan Doyle (1859-1930), R. Austin Freeman (1862-1943), Mary Roberts Rinehart (1876-1958), Gaston Leroux (1868-1927), Maurice Leblanc (1864-1941), Marcel Allain (1885-1969) ve Pierre Souvestre (1874-1913) olduğu kabul edilmektedir (Mandel, 1996: 38).

¹⁸ Diğer Poe öyküleri, suç ve/ veya gizemi kucaklamakla birlikte gerçek dedektif anlatıları kabul edilmez, çünkü bu öykülerde okura tüm ipuçları sunulmaz ve okurun muammanın çözümünde dedektifle beraber akıl yürütme şansı elde ettiği “adil oyun” ölçütü sağlanmaz. Buna rağmen söz konusu öykülerin, dedektif ve suç kurgularında bazı unsurların standart hale gelmesinde büyük payları vardır.

rağmen erkeğin “kutsanmış analitik zekâsı”yla olayı çözmeyi başarır. Yazarın öyküsü hakkında “bir cinayeti ortaya çıkarma konusundaki hüner” (Quinn, 1998: 354) ifadesini kullanması, bütün roller arasında dedektifin ön plana çıkarıldığını göstermektedir. Kontrolsüz güce sahip olan orangutanın suçlu, “korunmasız” kadınların ise kurban olması da polisiyenin şematik rol dağılımına uygundur.

Orangutan ve Dupin karşılaştırılmasında, kaba kuvvet ile analitik zekâ çatışmasının altı çizilmektedir. Dedektifin zihin gücü, orangutan ve onu kırbaçlayan sahibinin şiddetine galip gelerek polisiyenin temelinde yer alan analitik düşünme yeteneği ile pratik çözüm öne çıkarılmaktadır (Rosenheim, 1997: 75). Dolayısıyla Poe’nun; dedektif-suçlu-kurban üçgeni etrafında yaratılan muammasının, sondan başa doğru zekâ, mantık, akut gözlem ve çıkarım yetenekleriyle çözülmesi temasını, temel hatlarıyla ortaya koyduğunu söylemek mümkündür (Kismaric and Heiferman, 1998: 56). Poe’nun “akıl yürütme” şeklinde adlandırdığı yöntemi kullanan Dupin, zekâsını yaratıcı hayal gücüyle birleştirir ve kendini suçlu ile özdeşleştirerek onun zihninde dolaşmayı başarır. Böylelikle suçlunun bildiği her şeyi bilerek herhangi bir suçu çözebilir. Bu yöntemde bilimsel mantık ile sanatsal hayali yan yana getiren dedektif, bir gözlemci olarak tereddüt, heves veya ağızdan çıkan sıradan ya da dikkatsiz bir kelime gibi istenmeyen şeylere özel dikkat gösterir. Sadece suçluların zihnine girmekle kalmayan Dupin’in yetenekleri, her üç öykünün isimsiz anlatıcısı olan arkadaşının zihnini de okuyabilecek kadar güçlüdür.

Polisiye kurgu, birkaç sapmaya rağmen ilk dedektiflik öyküsünden sonra genel hatlarıyla belirlenebilecek kıvama gelir: Önce genellikle cinayet olan bir suç işlenir ve suçla beraber iktidar tarafından kurulan ideal düzen zarar görür. Düzenin tekrar sağlanması için suçlunun yakalanıp cezalandırılması gerekmektedir. Anlatı boyunca suçluyu bulmaya çalışan dedektif, ipuçlarını değerlendirerek tümdengelim yöntemiyle analizi yapar ve katilin/ suçlunun kimliğini açığa çıkarır. Böylelikle polisiye romanın diğer türlerden ayrılmasına neden olan belirleyici kuralları ile yazarının uyması gereken yazma geleneği oluşmaya başlar (Ergun, 2015: 16).

Poe’nun polisiye öykülerinin Fransa’da çok tutulmasıyla, bu türün dünyadaki ikinci öncü yazarı ve Fransa’daki kurucusu, Poe’dan yirmi iki yıl sonra 1863’te yazdığı *Lerouge Olayı* (*L’affaire Lerouge*) romanıyla Emile Gaboriau olur. Yazar tarafından yaratılan kılık değiştirme ustası Mösyö Lecoq karakteri, ipuçları için olay yerini inceleyen dedektiflerin de ilk örneğini teşkil etmektedir. Türün öncülerinden olan Lecoq, Fransız Sûreté¹⁹ tarafından görevlendirilen kurgusal bir dedektiftir ve karakterin ilham kaynağı önce suçlu, daha sonra polis ve sonunda Sûreté’nin ilk müdürü olan Eugène François Vidocq’tur. Suçları çeşitli başlıklar altında tasnif eden ve hangi suçu

¹⁹ Bu kurum, Ulusal Jandarma ve Fransa’nın ana kolluk kuvvetiyle birlikte şehirlerde ve büyük kasabalarda birincil yargı yetkisine sahip iki ulusal polis kuvvetinden biridir.

kimin işleyebileceğini gösteren sabıkalılar dosyası düzenleyen Vidocq, kullandığı bilimsel yöntemlerle kent içindeki suç oranının büyük ölçüde azalmasını sağlayarak Lecoq karakteri için rol model olmuştur. Yazarın dedektifini yaratırken etkilendiği diğer bir isim 1862'de kendisinin işvereni olan Paul Féval tarafından yazılan *Les Habits Noirs*'da görünen Mösyö Lecoq adlı karakterdir. Gaboriau'nun Lecoq'u ise sistemli ve bilimsel düşünme yeteneğiyle öne çıkan dedektif tipinin temelini oluşturan Sherlock Holmes üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Örneğin; Lecoq için yaratılan akıl hocası Tabaret'i, Holmes fiziksel olarak pasif kaldığında zorlu bulmacaları çözmesi için ona yardım eden Mycroft Holmes'ün atası kabul etmek mümkündür.

İngiliz Charles Dickens'ın *Kasvetli Ev (Bleak House)* adlı romanı, polisiye edebiyatın bir başka erken örneğidir. İlk olarak Mart 1852 ve Eylül 1853 arasında yirmi bölümlük bir seri olarak yayımlanan romanda hikâye, kısmen romanın kahramanı Esther Summerson'ın tercih ettiği geçmiş zaman kipiyle, kısmen de her şeyi bilen anlatıcı tarafından şimdiki zaman kullanımıyla aktarılır. Dedektif Bucket etrafında gelişen ve çözümlenen eserde, dedektifin olayın çözümünü katilin de aralarında bulunduğu bir gruba anlatması, özellikle Dickens'tan sonra gelen Agatha Christie'nin Hercule Poirot öykülerinin final sahnelerini hatırlatmaktadır. İnsanların farkında olmadan kendisiyle işbirliği yapmalarını sağlayacak kadar manipülatif bir düşünme yeteneğine sahip olan Bucket, İngiliz edebiyatının ilk önemli dedektifi olarak anılmaktadır (Roseman, 1971: 25). Muammayı çözmek için kullandığı rasyonel yöntemlerle kurgusal dedektifin oluşumunda büyük pay sahibidir.

“İngiliz polisiyesinin büyükbabası” olarak anılan Wilkie Collins, Dickens'ın akranı ve arkadaşıdır. Polisiye türün gelişiminde yadsınamaz katkıları olan yazar, *Beyazlı Kadın (The Woman in White)* ve *Aytaşı (Moonstone)* romanlarıyla bazı eleştirmenlerce polisiyenin mucidi kabul edilmektedir (Deirdre, 2013: 179). Collins tarafından 1860 yılında yayımlanan ve yazarın beşinci romanı olan *Beyazlı Kadın*, başkahraman Walter Hartright'ın sonraki özel dedektiflerin kullandığı birçok iz sürme tekniğini kullanması sebebiyle dedektif kurgusunun erken bir örneği kabul edilir. Modern dedektif romanının temel kurallarının birçoğunu bünyesinde barındıran *Aytaşı* ise bazı eleştirmenlere göre gizem ve gerilim türünün öncüsüdür. Polisiyenin Poe tarafından icat edilmediğini savunan T. S. Eliot, 1868'de okurla buluşan *Aytaşı*'nı türdeki ilk, en uzun ve en modern dedektif romanı olarak adlandırmaktadır (Deirdre, 2013: 179). Çoklu anlatıcı tekniğiyle yazılan eser, Poe'nun kısa hikâye formunun aksine XX. yüzyıl polisiye edebiyatının klasik haline gelen ünlü, yetenekli, profesyonel bir araştırmacı, çok sayıda yanlış şüpheli, suçun yeniden inşası, finalde son bir dönüş gibi birtakım unsurları kullanılarak kaleme alınmıştır.

Sir Arthur Conan Doyle, 1887 yılında Poe'nun ölümünden yaklaşık kırk beş yıl sonra, Dupin'e benzer özelliklere sahip bir karakter olan ve tüm kurgusal dedektiflerin en ünlüsü kabul edilen Sherlock Holmes'ü yarattığında polisiye türünün popülerliğini artırır. Dupin ve Lecoq'tan

esinlenen Sherlock Holmes; entelektüel becerisi, zor vakaları çözmekteki hüneri, tündengelim yöntemiyle akıl yürütmesi ve adli becerileriyle ünlüdür. Doyle'un, okur tarafından çok sevilen Holmes'un yer aldığı dört romanı ve elli altı kısa hikâyesi vardır (Üyepazarcı, 2008: 69):

Sherlock Holmes kendi öncülleri olan bütün dedektiflerden hem zekâ hem kişilik bakımından daha üstündür, saygıdeğer ve dürüstlük simgesi bir kimsedir, kendi anlattıklarına göre uluslararası sorunları çözmüş, ünü İngiltere sınırlarını aşmıştır. Bütün bu niteliklerinin yanında bir İngiliz'dir. Poe'nun kahramanı Dupin de dâhil olmak üzere Holmes ortaya çıkıncaya kadar bütün ilgi çeken dedektiflerin hepsi Fransız asıllıdır. Doyle, Holmes ile İngilizlerin milliyetçilik duygularına hitap etmiştir, belki de bu kadar popüler olmasında bunun da rolü vardır.

Hikâyelerde kendisine "danışman dedektif" şeklinde atıfta bulunan Holmes, İskoçya dâhil olmak üzere çeşitli ülkelerdeki müşterileri için davaları araştırırken kullandığı fantastikle sınırlanan gözlem, çıkarım, adli bilim ve mantıksal akıl yürütme alanlarındaki uzmanlığı ile bilinir. İlk kez "Kızıl Dosya" adlı öyküde okurun karşısına çıkan karakterin popülaritesi, 1891'de "Bohemya'da Bir Skandal" ile başlayan The Strand Magazine'deki ilk kısa öyküler dizisiyle yaygınlaşır. Hikâyeler, Holmes'un araştırması sırasında genellikle Holmes'e eşlik eden ve dedektifle özdeşleşen 221B Baker Sokak'ta onunla birlikte ikamet eden Dr. Watson'ın aracılığıyla anlatılmaktadır. Kullandığı yöntemlerle analitik ve bilimsel düşünmede ilham kaynağına dönüşen Holmes, polisiye edebiyat üzerinde derin ve kalıcı bir etkiye sahiptir.

Holmes gibi tutulan bir başka kahraman Fransız Maurice Leblanc tarafından yaratılan, hem hırsız hem hafiyeye olan çapkın Arsène Lupin'dir. Suçlu kahraman-dedektif tiplemesinin ünlü temsilcisi, ilk defa aylık magazin dergisi Je Sais Tout'da *Arsène Lupin'in Tutuklanması* (*L'Arrestation d'Arsène Lupin*) adıyla yayımlanır. Mart 1905'te davası manşetlerde yer alan Fransız anarşist Marius Jacob'dan esinlenen karakter, zekâsının kıvraklığıyla öne çıkarılır. Bu sebeple Leblanc, Lupin'in Holmes'le karşılaştığı kurgular kaleme alır. Kibar hırsızın tüm zamanların en ünlü dedektifinin anlayamadığı bir muammayı çözmesi sağlanarak hafiyelikte ne kadar iddialı olduğu vurgulanır. Ancak Doyle'un yasal itirazlarından sonra, öykü kitaplaştırıldığında Sherlock Holmes'un adı "Herlock Sholmes" olarak değiştirilir.

Fransız gazeteci ve yazar Gaston Leroux, mesleğinde şahit olduklarını hayal gücü ile birleştirip Poe ile Doyle'un etkisinde kaleme alarak polisiye edebiyata önemli katkılarda bulunur ve Arsène Lupin'in bir anti kahraman şeklinde kurgulandığı yıllarda geleneksel polis dedektifi olan Joseph Rouletabile karakterini yaratır. Leroux, 1907 yılında genç gazeteci ve amatör dedektif Rouletabile'in soruşturmayı yürüttüğü *Sarı Odanın Esrarı* (*Le Mystère de la Chambre Jaune*) kitabıyla çözümü zor olan "kapalı oda muamması"nın başarılı örneklerinden birini verir. Diğer adı "imkânsız suç muamması" olan türde genellikle bir cinayet işlenmekte ve katilin olay mahalline girip çıkması mümkün görünmemektedir. Söz konusu suç, tipik olarak davetsiz misafir kabul edilen suçlunun girip çıkabileceğine dair hiçbir belirti barındırmayan kilitli oda gibi bir olay yeri

içermektedir. Çözüm için rasyonel bir açıklamaya duyulan ihtiyaç, dedektif konumundaki kahramanı bu görünümlerin ötesine bakmaya ve bulmacayı çözmeye iten şeydir.

Yirmi bir roman ve kırk kısa öykünün kahramanı, adli tıp uzmanı araştırmacı Dr. John Evelyn Thorndyke ile tanınan İngiliz yazar R. Austin Freeman, dedektif öykülerindeki ters kurguyu öncelikle kendisinin uyguladığını iddia ederek öne çıkar. Ters kurguda anlatının temel ögesini oluşturan muamma eserin başında anlatılır, bazı eserlerde suçlu dahi açıklanır, sonrasında ise dedektifin muammayı aydınlattığı süreç ele alınır. Bu süreçte nikotinin birini nasıl öldüreceği gibi bilgiler verildiği için Dr. Thorndyke karakterinin ilk bilimsel dedektif olduğu kabul edilmektedir. Toz ve izmarit dâhil olmak üzere olası bütün ipuçlarını bir araya getirip değerlendiren, ardından çıkarım yaparak çözüme ulaşan ve rasyonel düşünme yeteneği sayesinde polisle yakın ilişkiler kuran dedektifin hikâyesi, arkadaşı Christopher Jervis tarafından aktarılır.

Amerika'nın Agatha Christie'si olarak tanınan Mary Roberts Rinehart'ın ilk polisiye romanı, Christie'nin 1920'deki ilk kitabından on dört yıl önce yayımlanır. Rinehart, *Dairesel Merdiven (The Circular Staircase)* ile polisiye edebiyatta "had i but known" ("eğer bilseydim") ekolünün yaratıcısıdır. Söz konusu ekol, birinci şahıs anlatıcının bazı talihsiz eylem dizilerine hız veren tarzından ötürü yaklaşmakta olan felakete işaret eden bir önceleme, önceden ima etme biçimidir. Klasik olarak anlatıcı, hem kendi hem de okuyucu yapılan hatanın sonucunu fark edinceye kadar hatanın doğasını asla netleştirmez. Bu ekolde yazılan ve 1908'de yayımlanan *Dairesel Merdiven*, gotik edebiyatın izinden giden romantik-suspense kurgusu ve derinliksiz karakterleriyle öne çıkar. Yazarın polisiye edebiyat alanında sıklıkla adı geçen diğer eseri toplumsal düzendeki bozulmayı anlattığı *Beyaz Kedili Pencere (The Window at the White Cat)*dir. 1910 yılında okurla buluşan eseriyle kara romanın ilk örneğini veren yazar; cinayet, aşk, zekâ ve mizahı kendine özgü tarzda bir araya getirmektedir.

Polisiyenin kurucularından kabul edilen diğer iki isim Fransız Marcel Allain ve Pierre Souvestre'dir. Bu ikili yarattıkları kötü karakter Fantomas sayesinde uluslararası üne kavuşur. 1911 yılında yayımlanmaya başlayan seri, iki yazarın ortaklaşa kaleme aldığı 32 roman ile Souvestre'in ölümünün ardından Allain'un tek başına yazdığı 11 romandan oluşur. Çeşitli film, dizi ve çizgi roman uyarlamaları da bulunan Fantomas serisi, gotik kötü adamlardan modern seri katillere geçişi temsil etmesinden dolayı suç kurgusu tarihinde önemli bir yere sahiptir. Sürrealistlerin sıklıkla gönderme yaptığı karakter, amaçlarına ulaşmak için öldürmekten zevk alan sadist bir kişiliktir. Fransız Süreté'ye bağlı Müfettiş Juve tarafından kovalanan Fantomas'nın hileleri yalnızca müfettiş tarafından fark edilse dahi kötü adamı yakalamak mümkün olmamaktadır. İnatçı ve zeki Juve, kendini tam anlamıyla Fantomas'yı yakalayıp öldürmeye adanmıştır.

1841 yılında polisiye kurmacanın ilk örneği verildikten sonra yukarıda bahsi geçen yazarlar ile onların dışındaki birçok isimle gelişmeye devam eden tür, zaman içinde yeni kollara ayrılır. Yayıncılık sektöründe yaşanan değişimlerle beraber özellikle Amerika’da polisiye edebiyatın seyri değişir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında sıklıkla haftalık yayımlanan “dime novels” (bir dime’lik öyküler/ onparalık öyküler²⁰)la türün popülerliği artar. Aynı kahramanın öykülerinin anlatıldığı küçük hacimli öyküler, birden çok yazarın ortak ürünü olarak ucuz kâğıtlarda piyasaya sunulmaktadır. En bilinen “on paralık öykü” kahramanları Nick Carter ve Nat Pinkerton’dır. 1940’larda kullanılmaya başlanan “dime novel” terimi “hızlıca yazılan” anlamını da ihtiva ederek “polisienin iyi edebiyat olup olmadığı” sorunsalında türü kaliteden uzaklaştırır. Zamanla kapak resimleriyle ayrılmaz bir bütün haline gelen öykülerin popülerliği arttıkça orijinal eserler ortaya çıkmaya başlar, kitaplar çok sayıda baskı yapar, bazen farklı kapaklarla okura ulaştırılır ve aynı öyküler farklı serilerde farklı yayıncılar tarafından yeniden yayımlanır. Söz konusu öykülerin benzer kurgu modelleriyle kaleme alınması ve farklı eğlence imkânlarının ortaya çıkması okurun türe karşı ilgisini dağıtır. Böylelikle dime novel türünün polisiyedeki güçlü dönemi sona erer.

I. Dünya Savaşı ile II. Dünya Savaşı (1920 ve 1930’lar) arasındaki dönem, polisiye edebiyatın “Altın Çağ” olarak adlandırılır. Bu dönemde, ekseriyetle İngiliz olmak üzere Amerikan, Fransız, Belçikalı ve Yeni Zelandalı yazarlar tarafından kayda değer eserler kaleme alınır. Altın Çağ’ın klasik temsilcileri Agatha Christie, G.K. Chesterton, Anthony Berkeley (Francis Iles), Dorothy Sayers, Earl D. Biggers, J. Dickson Carr, S.S. Van Dine, Ellery Queen, Margery Allingham, Rex Stout, Erle Stanley Gardner, Mignon B. Eberhard, Nicholas Blake, Raymond Postgate, Frances ve Richard Lockridge şeklinde sıralanabilir (Mandel, 1996: 42-43). Altın Çağ’a kadar polisienin bir edebiyat türü olduğu tartışılmıyken türün çeşitli kuralları, bahsi geçen dönemde standartlaştırılıp sınırlar çizilmeye başlanır. Polisienin kurallarının/ emirlerinin yayımlandığı listeler dönemi de Altın Çağ’a tekabül etmektedir. Polisiye romanın, iki dünya savaşı arasındaki zamanda birbirinden farklı gelişmelerle şekillenmeye devam ettiğini söylemek mümkündür (Üyepazarcı, 2008: 115):

Bunlardan ilki saf aklın ve rasyonelliğin yüceltildiği, toplumsal olgulara ilgisiz ve özellikle “katil kim?” sorusunu cevaplamayı amaçlayan geleneksel muamma romanlarıdır. İkincisi ise toplumsal olguların ana eksenini etrafında gelişen, suç konu alan ama amacı suçluyu bir bulmacayı çözer gibi bulmaktan çok, işlediği konudaki toplumsal olguyu ve kişilerin –buna suçlular da dâhildir– dramını incelemek olan, suç ve muammayı kurgunun en önemli ögesi olarak kullansa da okuyucuya “kaçış zevki” yanında başka keyifler, daha doğrusu başka ıstıraplar yaşatan yapıtlardır.

Yaşanan ilk gelişme; polisiyeye özerkliğini kazandırarak onu dergilerin vesayetinden kurtaran, bir sanayi ve tüketim konusu haline getiren “whodunit?” türünün ortaya çıkışıdır. Verilen ipuçlarıyla okurun da dedektifle soruşturmayı yürüttüğü, akıl ile rasyonelitenin yüceltildiği bu türde odak yalnızca suçun failine yönlendirilmekte (Priestman, 2013: 9) ve toplumsal olgulara ilgisiz

²⁰ İngilizler bir peniye satılan bu yayımlara “penny dreadful” demektedir.

kalmaktadır. Zamanla beklenmedik gelişmeler sınırlandırılarak klişe kalıplar geliştirilir, okur yanlış ve doğru yolda bir labirente sokulur. İki öykü ekseninde ilerleyen “whodunit?”in ilk öyküsünde cinayet, ikincisinde ise olan bitenin öğrenildiği soruşturma ön plandadır. Kurgulama tekniklerinin fazlasıyla belirgin olduğu ve geleneksel polisiye yapısının gözlemlendiği türde, klasik Yunan trajedisindeki gibi “olay-yer-zaman” birliği söz konusudur (Üyepazarcı, 2008: 116). Suç, çözülmesi gereken muammalar zinciri olarak kurgulanır ve anlatı boyunca çözüme ağırlık verilir. Okurun aktif rol aldığı çifte anlatı örgülü (double plot) yapısında, fabula (story) ve suje (syuzhet, plot) ile bağlantılı olarak yavaş yavaş kendini ortaya koyan gizli anlatı ile açık anlatı bulunmaktadır (Cawelti, 1976: 10-11):

Polisiyenin kendine has biçimsel yapısı, çifte ve aldatıcı olay örgüsüdür. Çifte anlatı örgüsü vardır, çünkü ilk hikâye suça şahit olarak ve belli bir derecede bu suça maruz kalarak şaşkınlığa uğramış fakat çözüme ulaşamamış görgü tanıklarının açısından anlatılır. Sonuç olarak, dedektifin suçu yeniden 20 yapılandırması ile olayların gerçek hikâyesi açıklamaları ile birlikte anlatılır. Anlatıdaki bu çifte yapı aldatıcıdır, çünkü hikâyenin ilk sunuluşunda yazar okuru hem umutlandırır hem de kandırırken, aslında ona çaktırmadan en nihayetinde dedektifin çözümünü akla yatkın kılabilmek için ipuçları da bırakmaktadır. Bu çifte yapı, birçok büyük modern ve postmodern yazarı cezbetmiştir, zira kendi öz-bilinçli anlatılarını ve olay örgülerindeki muğlaklığı yansıtmaktadır.

Fabulada anlatının temelinde yatan ana fikre odaklanılırken sujede olaylar kronolojik sıraya göre okura aktarılmaktadır. Birlikte anlatının çerçevesini oluşturan bu iki kavram “whodunit?”in klasik yapısına hayat verir. Sujede suçun kendisi ile suça neden olan etkenler ve çözülme süreci (suçun işlenmesi) üzerinde durulur. Fabulada ise suç yeniden inşa edilir; çünkü muammanın çözülmesi için yeniden inşası (suçun araştırılması) gerekmektedir. Suçun çözümlendiği açıklama anlatısıyla beraber suçla alakalı ilk hikâyenin yanında yavaş yavaş kendini görünür kılan ikinci/gizli anlatı devreye girmektedir. Okur da en başından beri suç anlatısının bitmiş olduğunu ve muammanın çözümü için sonuna kadar beklemesi gerektiğini bilmektedir. Zira Tzvetan Todorov’un da belirttiği üzere anlatılan hikâye gelecekteki bir olayla değil; hâlihazırda bilinen ama açıklanmayı bekleyen bir olayla bağlantılıdır (Currie, 2006: 87-88).

“Whodunit?”in önde gelen temsilcisi Agatha Christie, birkaç yazarın yayımlanmış eserleri için kazandığı “klasikler” statüsünü elde etmiştir. Klasik, bağlamı aştığı için evrensel kabul edilebilen herhangi bir metindir. 1920 ile 1976 yılları arasında yayımlanan ve klasikler kategorisinde değerlendirilen metinleriyle Christie, türün gelişimine katkıda bulunan tanınmış bir örnektir ve yazarın, İngilizce konuşan tüm ülkelerde eserleri bulunmaktadır. “Suç Kraliçesi” unvanını kazanan yazar, sadece Altın Çağ’ın değil; tüm zamanların en ünlü yazarlarından biri olarak kabul edilir. Türün ve dönemin popüler kitaplarının çoğunun sahibidir. Hercule Poirot ve Miss Marple gibi öne çıkan dedektif karakterlerin bulunduğu seri kitaplar kaleme alır. Christie’nin karmaşık ve çözülmesi zor bulmacalara dayandırılan muamma yapısı, kalıplaşmış karakterleri ve pitoresk orta sınıfı ortamlarıyla başarılı eserler ürettiği savunulur (Bertenthal, 2016: 1-2). Yazarın *Doğu Ekspresi’nde Cinayet (Murder on the Orient Express)*, *Cinayet Alfabetesi (The A.B.C.*

Murders), *Roger Ackroyd Cinayeti (The Murder of Roger Ackyord)* adlı eserleri, yaratıcısının ve döneminin özelliklerini yansıtmaya bakımdan tipik örneklerdir.

1930'lu yıllarda "Black Mask" dergisinde gelişen geleneğin içinden çıkan, İngiliz cinayet klişelerine tepki gösteren ve Amerikan polisiyesinin özgünlüğüne vurgu yapan "hard boiled" diğer adıyla "kara roman"; türün ustalarından Raymond Chandler'ın "Cinayet: Basit Bir Sanat" denemesiyle kuramlaşır. Sert ve özel dedektif Philip Marlowe'u yaratan yazar; karanlık sokaklar, güçlü erkekler, zengin kadınlar, yabancılar ve azıllı gangsterlerin çevresinde muammayı oluşturarak toplumsal gerçeklere yönelir. Kara romanın bir diğer usta ismi, Sam Spade karakteriyle öne çıkan Dashiell Hammett'dir. Ross Macdonald, John D. Macdonald, Gregory Mcdonald, William Riley Burnett, Davis Goodis, Jim Thompson, James Hadley Chase, Mickey Spillane, Jean Francois Vilar ve Leo Mallet da ekonomik bunalımın yaşandığı, içki yasağının getirildiği, gangsterlerin türediği, yasadışılığın, yolsuzluğun, yozlaşmanın ve rüşvetin hâkim olduğu bir atmosferde yaratılan kara romanın (Çapan, 1985: 14) öne çıkan temsilcileri arasında gösterilmektedir (Üyepazarcı, 2008: 123).

Kara roman, şiddetin fazla ve üslubun konuşma dilinde olması gibi özellikleriyle "whodunit?"ten ayrılrsa dahi dedektifin tanıtılması, ardından suçun anlatılması ile başlayıp soruşturma, çözüm ve suçlunun ortaya çıkarılması aşamalarını takip ederek nihayete ermesiyle İngiliz muamma tarzıyla aynı türde inşa edilmekte, dolayısıyla eleştirdiği klişe yapıyı birkaç değişiklikle üretmeyi sürdürmektedir. Söz konusu tür, "whodunit?"ten farklı olarak çözüm safhasının sahnelenmesini, dedektifin adalet arayışı ve bu arayış sonucunda zafere ulaşmasının ardına atar. Dedektifin çözümü şüpheliler önünde uzun uzadıya anlattığı sahneler yerine kahramanı sindirmek ve baştan çıkarmak için anlatıda bulunan etmenler öne çıkarılır. Öte yandan, kara roman dedektiflerinin çözmek zorunda oldukları suç, yalnızca bir iş, bitirilmesi gereken bir angarya değildir. Bu suç bir şekilde dedektifi kişisel olarak da ilgilendirmektedir (Cawelti, 1976: 143). Suçun bireysel olmadığını vurgulayan kara roman, suçluyu bir bulmaca çözer gibi bulmak yerine toplumsal düzeni yer yer eleştiriye açar, suçlu ve toplum ilişkilerini irdeleyerek okuru suç ve suçlu kavramları üzerinde düşünmeye sevk eder. Ancak esasında hedeflenen, düzeni yerle bir etmek değildir. Aksine düzeni yozlaştıran unsurları ortaya koyarak onu yeniden inşa etmeye çabalayan kara roman, ikili karşıtıklardan had safhada yararlanıp toplumsal düzenin kurtulabileceğine dair inancı kuvvetlendirmektedir.

Kara romanda eksik olan, kovalanan bireyin öyküsünün anlatıldığı eserler "suspense" (şüphe) romanları kategorisinde değerlendirilmektedir. "Whodunit?" ile kara romanın sentezi olan türde cinayetin aydınlatılması arka planda kalır. Vurgulanan, fiziksel ve ruhsal yaşam mücadelesi veren kahramanın öyküsünü anlatmaktır. Suspense romanda, polisiyenin ana öğeleri olan suç ve muamma vardır, soruşturma gibi geleneksel yöntemlere başvurulur; fakat söz konusu unsurların

kullanımı tamamen kahramanlara bağlıdır. “Whodunit?”te olduğu gibi iki hikâyeli anlatım (geçmiş ile anın hikâyesi) korunurken diğer yandan ikinci hikâyede sadece gerçeğin araştırılmasına yönelik tutum benimsenmez. Merkeze ikinci hikâyeye alınarak okurun yalnızca “ne oldu” değil, “ne olacak” sorusu üzerine de düşünmesi amaçlanır (Şahin, 2013: 10). Erol Üyepazarcı’ya göre türün kendine has özellikleri, polisiye anlatının imkânlarını genişletmektedir (2008: 124). Pierre Boileau, Thomas Narcejac, Patricia Highsmith, Sèbastian Japrisot ve Lawrence Sanders gibi isimler suspense türünde yazmaktadır.

Muamma ögesinin yanında zincirleme olaylar, heyecan, seks, şiddet ve korkunun egemen olduğu ve genellikle beklenmedik bir sonla biten “thriller” (gerilim) türü, polisiyenin ayrı bir kolunu oluşturur. İlk örnekleri Edgar Wallace tarafından verilen thriller romanın bilinen diğer yazarları; Ian Fleming (James Bond), Peter O’Donnell ve Gerard de Villiers’tır. Bu türü “whodunit?”ten ayıran temel nokta çift anlatının yokluğudur. “Whodunit?”te olaylar geliştikçe anlatı geriye doğru gider, hem suçun hem de soruşturmanın zaman çizelgesi yeniden yapılandırılır. Suçun anlatı zamanıyla birlikte ilerlediği thriller ise tek hikâyede son bulur. Tehdit ve ani şiddet barındıran olaylar tarafından karakterize edilen türde karakterlerin hayatı daima tehlikededir; çünkü başkarakter anlatı boyunca ölümcül aksiyonun içinde yer almaktan kurtulamamaktadır.

Polisiye, yukarıda bahsi geçen türlerle ve yazarlarla sınırlı değildir. Özellikle piyasanın genişlemesi ve polisiyeye talebin artmasıyla yazar ve tür sayısında hatırı sayılır bir artış yaşanır. “Milyonlarca okuyucunun aynı dedektiflerin aynı özelliklerinden zevk alması; aynı ortamda geçen öykülerle ya da aynı kalıba göre oluşturulmuş esrarlarla tatmin olması imkânsızdı[r]” (Mandel, 1996: 97). Örneğin; *Cumulated Fiction Index*’te polisiye edebiyat; gerilim, casusluk öyküleri, suç çevrelerinden polisiye öyküler, otantik gangster öyküleri, polisin çatışmalarının konu alınması, dedektif öyküleri, tersine çevrilmiş dedektif öyküleri, cinayet, tarihi gerçek suç öyküleri, psikolojik-gerilim, suspense stories olmak üzere on bir türe ayrılır (Roloff ve Seeßlen, 1997: 14-16). Seval Şahin ise türün tüm alt türleri, öncüleri ve günümüzdeki temsilcileri hakkında yaptığı panoramik sınıflandırmada polisiyeyi yirmi dört türe ayırır: Heyecan, özel dedektif, heyecan (dozu azaltılmış), kara anlatı, polis, anti-kahraman, gangster, gerçek suç anlatısı/ kurguya çevrilmiş gerçek, gerilim-romantik/ diğer dolandırıcılar-kibar kadın ve erkek suçlular-maceracı şövalyeler, kanunsuzluğu anlatan romanlar, casus, bilimsan dedektif, tıbbi dedektif, mahkeme, suçlu çocuk/ergen, tarihi, heyecan/ uluslararası heyecan, psikolojik heyecan, tekno heyecan, polis prosedürleri, polis merkezli, kimyaptı/ muamma/ bilmeme/ kapalı oda, olağanüstü-korku/ bilimkurgu-fantastik, pastişler (Şahin, 2013: 13-17). Söz konusu sınıflandırmalar, daha önce de belirtildiği üzere polisiye eserleri türlerine ayırma noktasında farklı görüşlerin olduğunu ortaya koymaktadır.

2.1.2. Türk Edebiyatında Polisiyenin Tarihi

Edebiyat dünyasında edebî bir tür olup olmadığı devamlı tartışılan ve ekseriyetle edebiyatın üvey çocuğu kabul edilen polisiye, bu olumsuz özelliklere rağmen gizemli kurgusuyla tüm dünyada olduğu gibi Türkçede de popüler bir tür olarak kendine yer bulur. Kurulan siyasî ilişkiler vasıtasıyla Batı’da dedektif romanları yayımlandığında özellikle Fransız polisiyeleri Türkçeye çevrilir. Türkçedeki ilk polisiye roman çevirisi 1881 yılında Ahmet Münif tarafından yapılan Fransız yazar Pierre-Alexis Ponson du Terrail’in *Paris Faciaları (Les Démolitions de Paris)* adlı eseridir. Aynı yıl Ahmet Mithat Efendi, Emile Gobariau’nun *Orcival Cinayeti (Orcival Murder)* adlı romanını çevirir, seri olarak Tercüman-ı Hakikat gazetesinde yayımlar ve kitap olarak basar. 1889’da dedektif romanlarının çevirisinde bir artış olur ve yüzyılın sonuna kadar birçok çeviri yapılır. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Süleyman Nazif, Ahmet İhsan Tokgöz, Ali Kemal, Selanikli Tevfik, Mehmet Ata gibi isimler dönemin önde gelen çevirmenleridir.

Türk edebiyatında polisiye romanın tarihini incelerlerken eserleri, telif ve çeviri olmak üzere ikiye ayırmak tasnifi kolaylaştıracaktır. Çeviri polisiyelerle telif eserlerin hemen hemen aynı tarihlerde yayımlanması, iki ayrı kulvarın birbirine yaslanarak ilerlediğinin kanıtıdır. Bu sebeple ilk telif eser olan *Esrâr-ı Cinayât*’ın; Türkçeye çevrilen ilk polisiye romandan üç yıl sonra 1884’te polisiye çeviriler yapan Ahmet Mithat Efendi tarafından yayımlanması şaşırtıcı değildir. “Arap harfli dönemden Latin harfli döneme geçilen 1928 yılına kadar Türkçede polisiye olarak telif ve çeviri toplam 807 eser saptanmıştır. Bunlardan 357’si telif, 417’si çeviri ve 33 tanesiyse telif ya da çeviri olup olmadığı tespit edilemeyen eserlerden meydana gelmektedir.” (Şahin, 2014: 24).

Türk edebiyatında ilk polisiye roman çevrildiği ve yazıldığı sırada Osmanlı tahtında II. Abdülhamid bulunmaktadır. II. Abdülhamid’in türe meraklı olması, özel çeviri bürosu açtırması ve sarayında bu tür eserlerden mürekkebe bir kütüphane kurmasının da etkisiyle 1908’den sonra çeviri ve telif eserlerin sayısında büyük artış yaşanır. Özellikle Sherlock Holmes, Fantomas, Arsène Lupin gibi şöhretli kahramanların taklit edildiği romanlar ve Nick Carter, Nat Pinkerton gibi “onparalık öykü” karakterlerinin maceralarını betimleyen popüler anlatılarla çeviri polisiye eserlerdeki sayı –kurulan özel çeviri bürosunda 600 eserin çevrildiği bilinmektedir– gün geçtikçe artar. Birçok Sherlock Holmes öyküsü 1909-1919 yılları arasında Faik Sabri Duran başta olmak üzere birçok çevirmen tarafından Türkçeye çevrilir. İlk Arsène Lupin serisi, Fazlı Necip tarafından Asır gazetesinde seri olarak basılır ve 1909’da altı cilt halinde yayımlanır.

Telif eserlerde Ebüssüreyya Sami’nin Amanvermez Avni’si, Hüseyin Nadir’in Fakabasmaz Zihni’si, Server Bedi’nin Cingöz Recai’si, M. Akil’in *Karanlık Konakta Ne Var?*’ı, Yetvard Odyan’ın *Abdülhamid ve Şerlok Holmes*’ü ile Fazlı Necip’in *Cani mi, Masum mu?* eseri dışındaki karakter ve kurguların çoğu “onparalık öyküler” düzeyindedir. Amanvermez Sabri ve Amanvermez

Ali gibi taklitleri olan Amanvermez Avni “Türk Sherlock Holmes” olarak tanıtılır. Her türlü kılık değiştirmede usta olan ve çevresindeki suçluları takip eden karakter, cinayetleri zekâsı ve yumruklarıyla çözen özel bir dedektiftir. 1922’de Fantomas’dan uyarlanan Hüseyin Nadir’in *Cinayet Koleksiyonu*, Fakabasmaz Zihni’nin maceralarını anlatan ve altı yıl boyunca devam eden başarılı bir polisiye seridir. Öyle ki Fakabasmaz Zihni’ye Doğu’nun Arsène Lupin’i denmektedir.

Latin harflerinin kabulüyle diğer edebî türler gibi polisiye edebiyat da düşüş dönemine girer. Öncelikle Arapça harflerle yayımlanan kitaplar yeni harflerle basılır, sonrasında gittikçe artan bir hızla telif eserler yayımlanmaya başlar. 1930’ların başında Cemil Cahit, “Oğuz Turgut” takma ismini kullanarak *Meraklı Romanlar Serisi*’ni yayımlar. Aynı yıllarda Vâlâ Nureddin, “Vâ-Nû” takma adıyla çok tutulan ve filme çekilen *Yılmaz Ali* serisini çıkarır. Hikmet Feridun Es *İki Cinayet Gecesi*’yle, Süleyman Çapanoğlu *Milyon Avcıları*’yla, Tahsin Abdi Gökşingöl *Oniki Resimler Esrari*’yle ve İskender Fahreddin Sertelli *Casus Mektebi, Amerika’ya Kaçırılan Türk Kızı, 25 Kocalı Kadın* kitaplarıyla bu dönemde bahsedilmesi gereken isimler arasındadır.

Harf devriminden sonra “onparalık öyküler” furusu, 1960’lı yıllara kadar devam eder; bu tarihten sonra bahsi geçen nitelikte metinlere pek rastlanmaz. Polisiye eserlerde niteliğin zayıf kalması, polisiyenin uzun bir süre Türk edebiyatında edebî bir tür olarak kabul edilmemesinin sonucudur. Edebiyat dünyasında polisiyeye ve polisiye yazarlarına karşı takınılan olumsuz tavır sebebiyle Peyami Safa, Vâlâ Nureddin, Ziyad Ebüzziya, Kemal Tahir, Aziz Nesin ve Nazım Hikmet gibi yazarlar; polisiye eserlerini gerçek isimleri altında yayımlamak konusunda isteksiz davranırlar. Zira ek gelir sağlamak amacıyla kaleme aldıkları polisiyelerle edebî şöhretlerini gölgelemek istemezler. Takma adla polisiyeler kaleme alan yazarların arasında özellikle Safa’nın “Server Bedi” olarak ilk defa 1924’te yazdığı, Leblanc’ın yarattığı Arsène Lupin tipinin Türk kopyası olan Cingöz Recai; yerel renklerle kuşatılmasının da etkisiyle çok tutularak 60 öykülük bir serinin kahramanı haline gelir.

1940’lı yıllarda polisiye edebiyat altın çağını yaşarken Server Bedi Türk polisiye edebiyatının önde gelen ismi olmaya devam eder. Usta yazar, *Zeyrek Cinayeti, Arsen Lüpen İstanbul’da ve Beyaz Cehennem*’de yeteneğini sergiler. Özellikle *Selma ve Gölgesi* adlı eseri, Türkçenin en başarılı dedektif romanlarından biridir. Türkçedeki en meşhur dedektif serisi kabul edilen Cingöz Recai uzun yıllar devam eder. Bu seri Arsène Lupin’in bir uyarlaması olmasına rağmen Cingöz’ün bazı maceralarının Lupin’den daha sofistike olduğunu söylemek mümkündür (Üyepazarcı, 2008: 300).

Kemal Tahir, Safa’dan sonra Türk polisiyesinin o yıllarda önde gelen yazarlarından biri olup “F.M.İkinci”, “F.M.Duran” müstear isimleriyle yazar. Tahir, 1954’te çok tutulan Mike Hammer romanlarının, yazar Spillane’in dinî bir tarikata girmesiyle son bulmasından sonra; Hammer’ın

sahte öykülerini kaleme alır. Orijinal öyküleri aratmayan yerli Mike Hammer serisi, okurlarından olumlu eleştiriler toplar. Daha sonra yüzlerce yazar, yüzlerce Mike Hammer hikâyesi yazar. Söz konusu yazarlara Afif Yesari 180 öykü ile önderlik eder. Bunun dışında Peride Celal (*Ben Vurmadım*), Hüseyin Rahmi Gürpınar (*Kesik Baş*), Halide Edip Adivar (*Yolpalas Cinayeti*), Cevat Fehmi Başkut (*Valide Sultanın Gerdanlığı*), Esat Mahmut Karakurt (*Bir Kadın Kayboldu*), Refik Halit Karay (*Ayın Ondördü*), Nazım Hikmet (*Yeşil Elmalar*) ve Necip Fazıl (*Meş'um Yakut*) da telif polisiye eserler üreten ünlü yazarlar arasında yer almaktadır.

1960-1980 yılları arası; telif polisiye roman türünde çok fazla eser verilmeyen, daha çok Türkçeye çeviriler yapılan bir dönemdir. Üyepazarıcı'ya göre Vural Sözer, Bedirhan Çınar, Yahya Bayındır ve diğerlerinin yazdığı romanlar, nitelik bakımından pek umut vadetmez ve bu zaman diliminde polisiye severler, yerli üretim karşısında hüsrana uğrar. Dönemin yıldız adı ise yarattığı sempatik Murat Davman tiplmesiyle Ümit Deniz'dir (2008: 135). Zuhul Kuyuş da bahsi geçen dönemde *Kartal Yuvası*, *Sonuncu Oda* romanlarıyla büyük başarı yakalayan bir başka yazardır.

Bir bellek yitimiyle açılan 1980'lerde polisiyenin içeriğine başkalaşım getiren yazarlar (Uğur, 2012: 420), geçmiş dönem hiç yokmuş gibi davranarak polisiyeye yeni bir tür muamelesi yapar (Türkeş, 2006: 12). Türkçe polisiyenin altın çağı addedilen 1980 ve sonrası Türk edebiyatında polisiye romanın yükseldiği yıllardır. Ahmet Ümit, Pınar Kür, Erhan Bener, Tamer Ay, Osman Aysu, Ümit Kıvanç, Esmahan Aykol, Hasan Doğan, Engin Geçtan, Rıza Kıraç, Perihan Mağden, Reha Mağden, Birol Oğuz, Celil Oker, Nihan Taştekin, Şebnem Şenyener, Murat Çulcu, Armağan Tekdöner, Yıldırım Üçtuğ, Mehmet Murat Somer, Emrah Serbes gibi yazarlar; polisiyenin farklı türlerinde nitelikli eserler vererek türün Türk edebiyatında çevirilerle başlayan serüvenini yerli ve özgün örneklerle taçlandırır. Toplumu yansıtmada konusunda daha başarılı hale gelen 1980 sonrası polisiyelerindeki en önemli yenilikler, mekân ve dedektif kurgusunda kendini gösterir. Ekseriyetle romanın anlatıcısı ve merkez kişiliği olan dedektiflerin rasyonel düşünme yeteneklerinden ziyade meslekleri, cinsel kimlikleri ve toplumsal konumları ön plana çıkar (Uğur, 2013: 124):

1980 darbesi ile başlayan yeni dönemde eskiden de var olan türler devam ederken diğer bir yandan da yeni türler de yazılmaya başlanmıştır. Bunlardan biri olan polisiye edebiyat bu gücünü, yeni dönemde de devam ettirmiştir. Bununla birlikte toplumsal yeniliğe bağlı olarak yazarlar tarafından türe bazı yenilikler getirilmiştir. Her şeyden önce polisiye edebiyat mekân olarak sadece İstanbul'u kullanmaktan vazgeçmiş ve Anadolu'da yer alan diğer şehirler de suçun arka planını oluşturmaya başlamıştır. Eski polisiye türlerimizde polis ya da dedektif gibi profesyonel insanlar ağırlıklı olarak eserde yer alırken, 1980 ve sonrasındaki polisiye eserlerde gazeteciler, ev kadınları hatta kadın pazarlayıcıları bile dedektifin rolünü üstlenmişlerdir. Yakın dönem polisiyelerinde dikkati çeken bir diğer unsur da farklı cinsel eğilimlerin romanlara yansmasıdır.

Hem telif hem de çeviri alanında pek çok polisiye romanın yazıldığı bu dönemde yaşanan siyasî ve sosyal gelişmelerden dolayı politik ve postmodern dedektif romanları öne çıkar. Mehmet Eroğlu'nun romanları (*Issızlığın Ortasında*, *Geç Kalmış Ölü* ve *Yarım Kalan Yürüyüş*) siyasî

polisiyenin başarılı örnekleridir. 80'li yılların siyasî ve postmodern polisiyeleri arasında Erhan Bener'in *Sisli Yaz*'ı, Çetin Altan'ın *Rıza Bey'in Polisiye Öyküleri*, Ümit Kıvanç'ın *Bekle Dedim Gölgeye* ve Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* adlı eserleri de bulunmaktadır. Oysa postmodern roman ile polisiye roman öz itibarıyla birbirine oldukça uzak iki tür olarak değerlendirilmektedir. Zira muammanın soruşturulmasına ve çözülmesine dayanan polisiye roman, analitik düşünme yöntemini kullandığı, bilimselliği öne çıkardığı ve olaylar arasında sıkı bir nedensellik bağı kurduğu için klasik ya da modern romana yakın durmaktadır. Postmodern roman ise metinlerarasılık, üstkurmaca, oyunsuluk, çoğulculuk, kolaj, pastij, ironi vb. bir dizi tekniği kullanarak kurgu, dil, mekân ve zaman gibi klasik roman unsurlarını tersyüz eden bir anlayışı önelemektedir. Fantastiğe, anakronizme, sürrealizme, göreceliliğe eğilim gösteren tür; elbette nesnellığe, pozitivizme, modernizme ve determinizme uzak bir bakış açısının ürünüdür. “Bu nedenle polisiye bir anlatıda postmodern teknikleri denemek polisiye hikâyenin bütünlüğünü, inandırıcılığını ve bilimselliğini sarsmak gibi tehlikeler barındırdığı gibi farklı, özgün ve yeni bir türün ya da anlatım tarzının doğmasına da olanak sağlar.” (Morkaya: 13-14).

Postmodern unsurların arttığı 1990'lı yıllar Türkçe polisiyelerin tam anlamıyla yükselişe geçtiği dönemdir. Bu dönemde Türk polisiye edebiyatı, Osman Aysu ile Ahmet Ümit'in başını çektiği iki ayrı kuldarda gelişir. Aysu; thriller türünde suç, muamma, şiddet ve seks öğeleri arasındaki dengeyi tutturarak benzeri romanlar yazan ustaların başarıyla uyguladığı formatı yerli çizgilerle uyarlar. *Havyar Operasyonu*, *Mavi Beyaz Rapsodi*, *Kuşkunun Ötesi* gibi eserleriyle öne çıkan yazar, geniş bir kitleye hitap ederek kendine özgü okuyucu tipini yakalamayı başarır. Kara roman türünün ustalarıyla yarışacak nitelikte romanlar kaleme alan Ahmet Ümit, “Türk polisiye romanında bir kilometre taşı” (Üyepazarcı, 2008: 399) kabul edilmektedir. Toplumsal koşullar ve insan psikolojisiyle ilgili öğelere ağırlık veren yazarın öne çıkan kitapları *Sis ve Gece*, *Beyoğlu Rapsodisi* ve *Bâb-ı Esrar*'dır. Yine bu dönemde Tamer Ay *Marsyas'ın Cesetleri*, Engin Geçtan *Kırmızı Kitap*, Piraye Şengel *Gölgesiz Bir Kadın*, Reha Mağden *Yazgıların Tabletleri*, Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı*, Sadık Yemni *Amsterdam'ın Güllü*, Celil Oker *Çıplak Ceset*, Birol Oğuz *Siyah Beyaz*, Perihan Mağden *Haberci Çocuk Cinayetleri*, Esmahan Aykol *Kitapçı Dükkanı*, Şebnem Şenyener *Bir Türk Casusunun Mektupları*, Mehmet Murat Somer *Buse Cinayetleri*, Alper Canıgüz *Oğullar ve Rencide Ruhlar*, Armağan Tunaboşlu *Yıldız Cinayetleri*, Murat Menteş *Dublörün Dilemması*, Çağan Dikenelli *Kör Fahişe Bıçağı*, Emrah Serbes *Behzat Ç. Her Temas İz Bırakır* adlı eserleriyle öne çıkar. Parapsikoloji, psikoloji, mitoloji, tarih ve siyaset gibi farklı alanlardan yararlanan yazarlar, “İyi polisiye, iyi edebiyattır” mottosuyla suç-suçlu-araştıran üçgeninde kurgulanan polisyeyi, “edebiyatın üvey evladı” olmaktan bir nebze de olsa kurtararak polisiye yazarlarının takma adla yazdığı günlerin geride kalmasına vesile olur.

2.1.3. Polisiye Edebiyata Eleştirel Bir Bakış

Dedektif romanı bizi “romantik kandırmacalar”dan kurtarması beklenen rasyonalizmin bir duasıdır.

Bernhard Roloff ve Geord Seeßlen

XIX. yüzyılda hegemonik söylem ve yaptırımların etkisiyle güçsüzü mağdur eden devletin resmî polis teşkilatının sebep olduğu güvensiz ve melankolik şartlarda, kişiler arasında ayırım yapmadan adaleti sağlayacak insanlara duyulan ihtiyaç sonucu; edebiyatta polisiye tür ortaya çıkar. Toplumda yaşanan dönüşümle beraber romanın izlediği gelişim çizgisi, şehirleşme ve güvenlik problemleri neticesinde suça eğilimin artmasıyla ipuçlarının bilimsel şekilde değerlendirildiği polisiye kurguya yönelir. Teknoloji, bilim ve kriminal inceleme yöntemlerinde kaydedilen ilerlemeyle XX. yüzyılda popülerliğini arttıran polisiye, modern düşüncenin hizmetindedir.

Diğer roman türlerine kıyasla klişe öge yönünden daha zengin olan, kısıtlı sayıda ve basmakalıp davranış modelleriyle hareket eden karakterler barındıran polisyede; dedektifin öncülüğünde ilk olarak muamma kurulur. Sonrasında rasyonel düşünme becerisi kullanılarak kurulan muamma aydınlatılır. Eril bir ideolojinin diliyle konuşan polisiye roman, dilin göstergeleri ile dedektif, suçlu ve kurbanın da içinde yer aldığı dünyayı yorumlayarak suç ve ceza kavramlarına mutlak bir bakış açısı getirir. Olgü bakımından polisiye metinlerin arasında önemli fark ve estetik sapmalar olmasına rağmen polisiye türü kendi içinde tek bir anlam katmanına sahiptir ve aynı biçim yasalarına uyar. Siegfried Kracauer, bu eserlerin tamamını birleştiren ve tanımlayan şeyin, onları doğuran uygarlaşmış ve bütünüyle rasyonelleşmiş toplum fikri olduğunu ifade eder. Polisiye, varlığına tanıklık ettiği toplum fikrini radikal bir tek taraflılıkla kavrayıp estetik bir şekilde stilize ederek ete kemiğe büründürür. Polisiye romanın hedefi uygarlık denen gerçekliği doğasına sadık kalarak aktarmak değil, en başından itibaren bu gerçekliğin zihinselci karakterinin altını çizmek ve sınırsız idraki nihai zafere ulaştırmaktır (Kracauer, 2019: 9-10).

Maskülen roman türü olarak öne çıkan polisiye, rasyonalizmin savunucusu erkek entelektüeller tarafından domine edilip yönlendirilir (Turhan, 2014: 29). Toplumun ahlaki sınırlarını “hayalî bir kötülük” kavramı temelinde belirler, keskin çizgilerle iyi ile kötüyü birbirinden ayırır, iyi olanı dedektif figüründe sabitleyerek kötüyle mücadele eder (Evans, 2009: 2). Böylece adalet, suç, ceza, ahlak, iyi, kötü gibi kavramlar; ataerkil bakış açısıyla inşa edilir. İnşa etme sürecinde türün yararlandığı başat unsur zıtlıktır. Kavram ve karakterler ikili karşıtlıklar düzeyinde şekillendirilerek söz konusu öğelerin arasındaki sınırlar fazlasıyla belirgin çizilmektedir (Şahin, 2017: 181). Muğlaklığa yer bırakmayan sarih yapısıyla polisiye, bir döngü halinde yinelenen biçim ve içerik özelliklerinden dolayı feminizmin eleştirel tepkisine maruz kalır. Zira karşıtlıklarla kurulan yapı, merkezde konumlandırılan üstün kahraman, bir noktada sabitlenmiş bakış açısı, dedektifin muhakkak kazandığı bir kapanış ile sonlanan çizgisel sıralı anlatım tarzı,

cinsiyet odaklı rol dağılımı gibi özellikler feminist eleştirinin ölçütlerine göre eril unsurlardır (Munt, 1994: 199).

Mutlak bir yapıya hapsedilen ve kitlesel etki kapasitesi yüksek olan polisiye roman, modernitenin öne çıkan edebî biçemi pozisyonunda rasyonaliteyi yüceltir. Polisiyede saklama-gizleme stratejisiyle yaratılan tedirginlik ortamının ardından bilginin önderliğinde açıklama-aydınlatma sürecine geçilerek stabil dengeleri tehdit eden unsurlar ortadan kaldırılır ve “ideal toplum düzeni” yeniden inşa edilir. Bilinmeyenin çözümüne analitik düşünme yeteneği sayesinde ulaşıldığı vurgulanır, doğaüstü ve fantastik durumların var olmadığı hususunda şüpheye yer bırakılmaz (Todorov, 2012: 55). Büyük önem atfedilen bilginin; kutsanması, yönlendirilmesi ve biriktirilmesi polisiyenin başlıca vasıflarıdır. Söz konusu tür, dünyanın olası/ alternatif tasarımlarını değil; analitik bilginin yol göstericiliğinde gerçeğin değiştirilemez bir şekilde imlenen kuruluşunu hedeflemektedir.

Masalın Biçimbilimi'nde kişileri yedi eylem alanında sabitleyen ve olay örgüsünü otuz bir eylemle sınırlayan Vladimir Propp'un incelemesine paralel olarak polisiye romanda da rol ve temaların bütünü tekrar eden mekanizmalara indirgenir, kalıp halinde tekrarlanır. Polisiye romanın klasik yapısında yedi aşamalı bir sıra izlenmektedir: Muammanın ortaya konulması, ilk çözümler/ tahminler, vakanın düğümlenmesi, karışıklık dönemi, ipuçlarının yol göstericiliğinde esas çözüme yaklaşma, çözüm ve açıklama (Üyepazarcı, 2008a: 51). Bahsi geçen eylemlerin eyleyenlerinin özne ve nesne şeklinde konumlandırılışı da dedektif-suçlu-kurban arasında değişmez bir şekilde paylaşılır. Eylem ve işlevleri aynı kalan kişilerin adları değişse de onlar, karakter değil prototiplerdir. John G. Cawelti polisiyenin formülünü incelediği çalışmasında, klasik polisiye türünün “belirli durum ya da durumları tanımlamak ve geliştirmek, bir olay örgüsü oluşturmak, belirli bir grup karakter ve aralarındaki ilişkiler ile bu karakterlerle olaylara uygun dekorları tanımlamak ve geliştirmek”ten (1976: 80) ibaret olduğunu belirtir. Ona göre Poe'nun *Morgue Sokağı Cinayetleri* ve *Çalınan Mektup* adlı öykülerinde, polisiye formülünün dört ögesi net bir biçimde gözlemlenmekte ve kara roman türünün ortaya çıkışına kadar polisiye yazarları Poe'nun bu formülünden hareketle eserler kaleme almaktadır (Cawelti, 1976: 80-85). Katı ve indirgenmiş yapıyla polisiye roman, yönetilenleri edilgen kılmaya dönük ders ya da motivasyonlar vererek (Sezer, 2015: 19) hâlihazırdaki toplumsal düzenin rasyonaliteye yaslanıp devam ettirilmesine yardım eden edebî temsilcidir (Vanoncini, 1995: 118):

Bunların kullandıkları kişi, durum ve ortamlar, uzun bir gelenek boyunca biriktirilmiş zengin bir basmakalıplıklar fonundan çıkmış gibi görünür. Dolayısıyla çağdaş dünya konusunda, bir gönderme modeli içinden geçerek gelen eleştirel bir bakış önermezler. Daha çok, bu bakışın, bir göndermeler ve uçuruma göndermelerle, türün labirentsel olduğu kadar da geniş müzesinde sürekli bir engellenmesini dile getirirler.

Formülatik yapısıyla tipolojik karakter ve kurgusunu dayatan polisiyede amaç, okura farklı bakış açıları kazandırmak değil; tek yönlü bir ideolojiyi empoze etmektir. Devamlı telkin veren ve indirgeyen ideoloji karşısındaki duruşa göre rol, eylem ve akıbetlerin belirlendiği türde suçlu ile kurbanın başına gelenler; sistemin insanlara bir nevi ikazı niteliğindedir. Dayatılan sınırları aşanları cezalandıran, sistemin sürdürülmesine yardım edenleri ödüllendiren tür; tehditkâr mesajları vasıtasıyla iktidarın yazınsal silahlarının başında gelmektedir.

Pierre Boileau ve Thomas Narcejac ikilisine göre polisiye roman ideolojisinin temelinde korku yatmaktadır. Kökleri, burjuva toplumunun yaşam şartlarındaki ölüm korkusundan beslenen polisiyede bir kaza sonucu gerçekleşen ölümden kaynaklanan tedirginlik yerini şiddete bağlı ölümden ve bu ölüme sebebiyet veren cinayet ile suçtan duyulan tedirginliğe bırakır. Polisiyede ölüm, antropolojik bir mesele ya da kişisel bir trajedi şeklinde işlenmez (Boileau ve Narcejac, 1975'ten aktaran: Mandel, 1996: 40). Teşhir edilecek bir ceset, analiz edilecek bir şey haline gelerek soruşturma nesnesine dönüşen ve şeyleşen ölüm, polisiye romanın özüdür (Mandel, 1996: 62):

Ölümün polisiye romandaki bu şeyleşmesi fenomeni, insan mukadderatıyla ilgili zihin meşguliyetinin yerine cinayetle ilgili zihin meşguliyetinin konmasına varır. Ve daha önce belirttiğim gibi, büyük edebiyatta –Sofokles'ten Shakespeare'e, Stendhal'e, Goethe'ye, Dostoyevski'ye, Dreiser'e dek– meydana gelen cinayetlerle polisiye romanlardaki cinayetleri birbirinden ayıran çizgi işte budur. Ama cinayeti zihin meşguliyeti yapmak, belli nesnel kuralları, hukuk ve düzeni, *bireysel* güvenliği –bir kimsenin (veya ailenin) sınırlı bir yaşam bölümündeki kişisel yazgısının emniyeti (tanım gereği, savaş, devrim ve depresyon gibi konular bu türden güvenliğin kapsamı dışındadır)– zihin meşguliyeti yapmaktadır. Cinayet ve kişisel güvenliği zihin meşguliyeti yapmak, kaçınılmaz olarak Maniheizt bir kutuplaşmaya götürür. Kişisel güvenlik tanım gereği iyidir; ona yönelik bir saldırıysa niteliği gereği kötü. Psikolojik analize, insan dürtülerinin ve davranışının karmaşıklığı ve muğlaklığına, bu Maniheizmde yer yoktur. Polisiye roman, karakterlerin iki kampa mekanik, formel bölünmesine dayanır: kötü (suçlular) ve iyi (dedektif ve aşağı yukarı etkisiz olan polis).

Evrenin had safhada kutuplaşmasına ve ölümün insansızlaşmasına ortam hazırlayan polisiye, gündelik hayattaki kaygı duygusunu anlatıya hapsederek minimum seviyeye düşürür. Hâlbuki bireyin/ varlığın sahici yaşam formuna ulaşmasını sağlayan, ona varolmanın içine atılmışlığını derinden duyumsatan şey; kaygı ile kaygıdan kaynaklanan ölüm duygusudur. Kaygı ve ölüm duygusu, saf bir olgu olarak “dünyanın içinde olma” halidir (Schulz, 1991: 15-16):

Varoluş kendisinin aslında bir “Hiç” olduğunu yaşamak için tam da bu güvensizliği yüklenmek ve taşımak zorundadır. Kaygı'yı öğrenmek “olumlu” bir durum olarak değerlendirilir. Ama insanoğlu bu kaygıyı sürekli beraberinde taşıyamaz, onun üstesinden gelebilmelidir. Bu bakış açısı Nietzsche'yi andırmaktadır: Kaygı, korkak ve ürkek olanda değil, cesur olanda ve kendini tehlikeye atanda ortaya çıkar. Burada asıl anlatılmak istenen ölüm kaygısıdır. Dünyanın-İçinde-Olma'nın kaygısını duyumsamak istemeyenler, Varoluş'un temel Güvensizliği'ne katlanamayanlardır, bunlar ölümü gözardı ederler. Kendilerini sürekli “daha uzun bir süre ölmek” diye avuturlar. Bu asılsız Varoluş biçimine karşılık asıl Varoluş ise ölüme gidebilmek ya da “Ölüm için Varolmak” diye belirlenmiştir. Bu Varoluş biçiminde, ölümün her zaman gelip Varoluş'u sona erdirebileceği fikri hâkimdir. Asıl Varoluş, kitle içindeki çözümlülüğünden – Heidegger “adamın-biri”nden söz eder– kurtulup, kendi benliğini bulan bir kişi olur ve böylece ölüm ve yok olma kaygılarını yener.

Ölüm, zamanı belirsiz olan ve üstesinden gelinemeyen saklı varlık imkânıdır. Ölüme doğru varlık olan ve bunu kavrayan insan, eylemlerini kendisine dayatacak bir dünyanın yokluğunda özgürdür. O, yalnızca eylemlerini gerçekleştirirken bütünü göz önünde tutmak mecburiyetindedir. Başkalarıyla paylaştığı bir dünyada yaşayan, sabit bir çevre bağlamında varlığa sahip olan ve bütünü düşünmekle mükellef kılınan varlık; sorumluluk duygusu nedeniyle kesintisiz bir kaygıyla hareket eder (Schulz, 1991: 16). İnsanın bütün içinde nefes alması, hem onun sorumluluğunu arttırır hem de başkalarının ölümü aracılığıyla kendi başına gelmesi mümkün olan bir durumun deneyimini yaşamasını sağlar. Böylelikle kaygı hissiyatı çoğalır.

Varlığın zamansallığının en büyük göstergesi onun ölümlü/ sonlu oluşudur. Şimdide yaşayan ve varoluşu devamlı geleceğe açılan insan için geçmiş “artık-değil”ken, gelecek “henüz-değil”dir. Durmaksızın tükenen/ eksilen zamanda ölüme giden bir varlık, tamamlanmamışlığını/ noksanlığını anımsar. “Kendisi için varlık”, “hiçlik” ile “var”ı aynı anda barındırır ve sadece ölümle beraber bütünlüğe kavuşur (Aşar, 2014: 91). Zira ölüm, onun varoluşuna ait bir olgudur. Var olduğu an itibariyle ölüme açık olan insanın muhakkak ki ölümü üstlenmesi de icap eder.

Polisiye roman; varlığın özünü oluşturan ölümü, iktidarın belirlediği normalin sınırlarını aşanların cezalandırılmasına indirgeyerek ölümün, dolayısıyla insan yazgısının şeyleşmesine neden olur. Cinayet kurbanı otopside mahremiyetini tam anlamıyla kaybeder, mahkeme delillerine indirgenir, dosyalanıp fişlenerek istatistik veriye dönüşür, her yeri deşilebilen, kamuya ait bir kadavra haline gelir. İktidarın emrettiği şekilde yapay bir varoluşu kabul ederek düzene ayak uyduranlar ise katil ya da kurban rolünü oynamazlar (Moretti, 2006: 168). Bu gibi kişiler, polisiye vasıtasıyla korku ve kaygıya dair bütün hissiyatlarını asgariye düşürerek kurgusal toplumun geleceğinin garanti altına alınmasına yardım eder. Rasyonel eylemle eşleştirilen ruhsuz gerilim, varoluşsal gerilimden doğmuş anlamlı bir gerilim değildir, olayların içkin-zamansal akışının ruhunu kaybetmiş bir figürün içindeki aksinden ibarettir; diğer deyişle ruhun içeriğini kaybettiği oluşum sürecine tekabül etmektedir. Polisiye roman, gerilimi yok ettiği için varoluşsal paradokstan kaçınmaktadır. İçselliği dışlayarak sistemi gerilimsizliğim kaynağına götüren hiçbir türün varoluşsal bir anlam taşıması mümkün değildir (Kracauer, 2019: 116-122).

Her vakanın üstesinden gelen ideal sistemin estetik temsilcisi konumundaki tür, korku ve kaygıyı gündelik hayattan uzaklaştırır. Çelişkili ve karmaşık karakterlerin hayat bulmasına izin vermeyecek ölçüde tek boyutlu olduğundan insanın varoluşunu tiplere indirger ve varoluşun aynı anda barındırdığı ölüm ile yaşamı keskin çizgilerle birbirinden ayırmak için çaba sarf eder. Ernest Mandel’in mutlu son diyarı olarak adlandırdığı polisiyede; üstün zekâlar çarpışır, suçlu muhakkak yakalanır, dedektif ile onun nezdinde toplum üstün gelir ve “adalet” yerini bulur. Anlatının mutlak kazanımı burjuva toplumu ile onun değerleridir. Suç, cinayet ve şiddeti işlemesine rağmen polisiye;

insan özgürlüğünü yıkıcı bir şekilde ele geçirdiği için dikte edici, yatıştırıcı ve toplumsal anlamda bütünleştiricidir (Mandel, 1996: 62-68, 86, 93).

Franco Moretti'ye göre bütünleştirici özellik etkisi, toplumdan soyutlanmış tek suçlu olmasını temel kurallardan biri haline getirmektedir. Zira suç sebebiyle insan yalnızlaşmadan önce yalnızlık suçun doğmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla suçlunun diğer karakterlerle kurduğu ilişki araçsallıktan öteye geçememektedir. Bu ilişkiler, kişiyi suça götüren süreçte işlevseldir ve suçlu sosyalleşme aşamasında tamamen rol yapmaktadır. Polisiye klişe bir anlatı dünyasına sahip olduğundan suçlunun rol yapması zor değildir (Moretti, 2005: 165).

Baştan aşağı klişelerle donatılmış bir dünyada suçsuzluk, hegemonik söylemin ölçütlerine uygunken bireysellik suç kabul edilmektedir. Dolayısıyla suçluyu ele veren şeylerin DNA, parmak izi, kan, doku örneği veya kendine has bir işaret gibi şahsî şeyler olması şaşırtıcı değildir. Şahsî izler barındırmayan suçlar, çözümünü neredeyse olanaksız kriminal vakalardır. Böylelikle suçun, toplumsal ve kolektif olabileceği kuşkusunun önüne geçilir. Muammanın çözülüp bireyin/ şahsiliğin alt edilmesiyle toplum/ toplum nezdinde iktidar, kendini aklayarak yeni bir zafer elde eder. Kapalı oda muammalarındaki güdülenme de aynı kaynaklıdır. Suçlu ile kurban içerdeyken “masum” toplum dışarıdadır. Şahsî, gizli ve kapalı bir yere sığınarak kurtulmak isteyen kurban; kendisine tahsis edilen alanın dışına çıkar. Toplum, kalabalık halinde dışarıda güvendedeyken o; burjuvazi tarafından icat edilen kapıyı içerden kilitler, iktidarın koruyucu gücünden mahrum kalır ve ölüme mahkûm edilir. Bu cezalandırma, şeffaf bir düzene duyulan totaliter özlemin ifadesidir (Moretti, 2005: 165-175).

Hegemonik söylemi yok sayanların ne şekilde cezalandırılacağını imleyen polisiye, ekseriyetle ölümlerle açılır. Gaye, tekrardan ölüm öncesine, diğer deyişle toplumda istikrarın var olduğu duruma dönmektir. Bu sebeple açılışı ile sonu arasında yolculuk değil; uzun bir bekleyişin olduğu metnin finalinde değişen hiçbir şey yoktur. Muammanın çözülüp suçlunun bulunmasıyla bekleyiş sona erer, sınırlara riayet etmeyenler cezalandırılır ve huzur ortamı yeniden sağlanır. “Tanrıya kurban sunma” metaforuyla özdeşleştirilebilecek süreçte, klişe tiplerin yaşaması ve düzenin sürdürülmesi için birey ölür. Suçlu vasıtasıyla toplumsal düzene yapılan müdahale, suçlu olması mümkün olmayan dedektif figürünün liderliğinde engellenir. Görevini tastamam yerine getiren dedektifin suçluyu cezalandırması şarttır. Muammayı çözmek için özverili bir şekilde hareket eden dedektif, bireyselliğinden ödün verir; bireysel varoluşuna ait şeyleri, toplumsal varoluşunun parçası bilir. Jeremy Bentham'ın “Panoptikon” idealine²¹ uyarlanabilecek süreçte

²¹ Üst aklın tüm yetkiye sahip olma ve iktidarını sürdürme metaforu aracılığıyla İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Bentham tarafından 1785 yılında tasarlanan hapisane inşa modelidir. Çevrede halka halinde bir bina, merkezde bir kule ve bu kulenin, halkanın iç cephesine bakan geniş pencereleri vardır. Çevre bina

dedektif, vazifesini iktidarın kanunlarına saygı gösterilmesini sağlamakla sınırlayan “gece bekçisi” ya da “gardiyân” kılığındaki devlet figürüdür (Moretti, 2005: 165-189). Devleti temsil eden dedektif, zekâsının önderliğinde toplumsal huzursuzluğu giderip iktidarın suç ve ceza sistemini meşrulaştırdığı için ödüllendirilmeyi hak etmektedir.

Her ne kadar geleneksel polisiye, suçun kaynağını bireyselliğe indirgeyip “Cinayet toplum içindir.” ilkesine dayansa da Thomas de Quincey cinayetin şahsî olduğunu, estetik zevk barındırdığını iddia ederek polisiyeye yeni bir alan açar. Geleneksel polisiyenin dışında değerlendirilen metinler, cinayeti estetikle birleştirir. Güzel sanatların bir dalı olarak cinayetin amacı, Aristo’nun açıkladığı şekliyle tragedyanınkiyle aynıdır. İkisi de korku ve acıma duygularıyla insana katarsis yaşatarak duygu boşalmasını sağlar (Quincey, 2007: 58). Böylelikle polisiye, katı bir yapıya hapsedilen işlevsel amacından uzaklaşarak okura estetik zevk sunan edebî bir şölene dönüşür, farklılıklara kucak açar ve haz duygusunun ışığında bilinmez sonları mümkün kılarak yinelenen rol ve mekanizmalara meydan okur.

Estetiği ikinci plana iterek iktidarın diliyle konuşan metinlerde, doğa-beden ve kültür-akıl arasında yaratılan karşıtlıkta tam anlamıyla erkeğe ait kabul edilen mantık ve bilim kutsanır. Erkek aklının, her zorluğun üstesinden gelebileceği düşüncesi daima vurgulanır. İlk olarak kaos ortamı yaratılır; ardından kaosa sebep olan suç, rasyonel neden sonuç ilişkisi içinde çözüme ulaştırılır. Akıllı, güçlü, cesur ve başarılı erkek; iyileri kurtarıırken kötülerini cezalandırır. Dolayısıyla toplumsal düzen, eril gücün uyguladığı uygun yöntem ve mantık silsilesiyle yeni baştan sağlanır. İdeal erkek tanımına uymayanlar ise öldürülmeye, suçlanmaya veya kurtarılmaya mahkûmdur.

“Suçlu kim?”, “Cinayet niçin ve ne şekilde işlendi?” gibi sorular üzerine inşa edilen polisiye roman; XIX. yüzyılın düşünce hareketlerinin tarihsel eksenine bağlı kalarak insanın bilme ve öğrenme yeteneğini odağa yerleştirir. Robert Knox “Polisiyenin 10 Emri” (1998: 7), Raymond Chandler “Polisiye Romanının 10 Özelliği” (Roloff ve Seeßlen, 1997: 12-30) ve Willard Huntington Wright, müstear ismiyle S. S. Van Dine “Polisiye Romanının 20 Kuralı” (Vanoncini, 1995: 124-128) listelerinde iyi bir polisiye romanın mutlaka sahip olması gereken kurallar belirlenerek tür koruma

hürelere ayrılmıştır ve hürelere biri içeri bakan ve kuleninkilere karşılık gelen, diğeri dışarı bakan ve ışığın hücreye girmesine olanak veren ikişer pencere bulunmaktadır. Foucault’ya göre bu durumda merkezi kuleye tek bir gözetmen ve her bir hücreye tek bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi veya bir okul çocuğu kapatmak yeterlidir. Görülmeden gözetim altında tutmayı sağlayan düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır. Sonuç olarak hücre ilkesi tersine döndürülmekte veya daha doğrusu onun üç işlevi olan kapatmak, ışıktan yoksun bırakmak ve saklamak ters yüz edilmektedir, bunlardan birincisi korunmakta diğeri ikisi kaldırılmaktadır. Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır. (Foucault, 2015a: 250). Bütünü gözetlemek/ gözlemek manasına gelen model, içeride kalanlara gözetleme kulübesinin görüş alanından kaçış şansı tanımaz. Bu sebeple mahkûmlar, daima izleniyormuş hissiyatıyla bakışı içselleştirerek her alanda kendini hissettiren iktidarın onlar için öngördüğü kalıp davranışları sergiler.

altına alınır. Üzerinde uzlaşmış biçim ve içerik kalıplarıyla oluşturulan kurallar kamusallaşır ve bir yetkinlik ölçüsüne dönüşür. Değiştirilmesi hoş karşılanmayan kurallar, polisiyenin mantık ve bilim çerçevesinde, klişe özellik ve stereotiplere dayanan yönünü vurgulaması bakımından önemlidir.

Knox'un bilhassa iki, altı, sekiz ve onuncu ilkeleri; mantık silsilesinin arada muğlak boşluklar bırakılmayacak şekilde anlatıda uygulanması gerektiğini dikte eder. Yazar; doğaüstü, fantastik ve olağandışını reddederek tesadüf ve sezginin muamma çözümünde kullanılacak bir yöntem olmadığını savunur. Chandler'ın da akılla bilinemeyeni dışlayan, gerçekçiliği vurgulayan, inandırıcılık, dürüstlük ve çözüm odaklı kuralları; polisiye yazarını daima gerçekçilikle hareket etmek zorunda bırakmaktadır. Benzer şekilde Dine'in beşinci kuralı, muammanın tesadüf sonucu ya da sebepsiz bir itirafla değil; rasyonel akıl yürütme yöntemleriyle çözülmesi gerekliliğinin altını çizmektedir. Suçu işleme yöntemi ile çözümlenme yollarının bilimselliğine odaklanan on dördüncü kuralda, sahte bilim ile ütopyik ya da spekülatif metotların fantezi dünyasına kapılmış yazarların tür içinde yeri olmadığı belirtilmektedir. Sonraki madde ise gerçekliğin apaçık olması gerektiğinin savunusudur. On altıncı maddede hedefin; bir problem ortaya koymak, problemi analiz etmek ve doğru yöntemleri kullanarak çözmek olduğu söylenir. Üçüncü maddede polisiye anlatıda aşka yer olmadığını ifade edilmesi de akıl ile mantığın kesin bir şekilde öne çıkarıldığının delilidir. Zira söz konusu edebî türün asıl meselesi, birbirine âşık iki insanı nikâh masasına oturtmak değil; suçluyu adaletin karşısına çıkarmaktır. Todorov, polisiyede klasik yapı oluşturmak için saptanan ve mutlak bir şekilde sınırlandırılan kurallarla uyumlu olmayan eserlerin başarısız kabul edildiğini ifade eder ve hâlihazırdaki metinlerden yola çıkarak genel hatlarıyla sekiz kural belirler (2000: 137-142):

1. Bir katil, bir suçlu ve en az bir kurban yani ceset olmalıdır.
2. Suçlu profesyonel veya dedektif olmamalı, kişisel sebepler yüzünden cinayet işlemelidir.
3. Polisiye anlatıda aşkın yeri yoktur.
4. Suçlu önemli bir karakterdir ve bu öneme göre kurgulanmalıdır:
 - (a) hayatta: uşak ya da hizmetçi olmamalı,
 - (b) kitapta: ana karakterlerden biri olmalıdır.
5. Suçun sebepleri mantık silsilesi içinde açıklanmalı, fantastiğe yer verilmemelidir.
6. Tasvir ve psikolojik analizler bulunmamalıdır.
7. Hikaye hakkındaki bilgilerle ilgili olarak “yazar : okur = suçlu : dedektif” homolojisine/ türdeşliğine uyulmalıdır
8. Klişe durum ve çözümlerden kaçınılmalıdır.

Kesin kurallarla sınırlandırılan polisiye romanda dedektif, suçlu ve kurban figürleri adeta bir satranç oyununun taşlarına indirgenmektedir (Roloff ve Seeßlen, 1997: 24). Rollerle birlikte

muammanın da çözülebilir vakalara indirgenmesi, kapitalizme mahsus ideolojik ve edimsel eğilimin göstergesidir (Mandel, 1996: 36):

Pazarda meta sahipleri birbirleriyle yalnızca değişim yoluyla ilişkiye geçerler. Onların ilişkileri böylece yabancılaşır ve şeyleşir; salt şeyler arasındaki ilişkiler halini alır ki bu, dile bile yansır. Bir gün New York'daki lokantalardan birinde garson bayan bana “Biftek ve salata sizdiniz, değil mi?” diye sormuştu. Burjuva toplumunda bütün insan ilişkileri böylece nicelendirilebilir, ölçülebilir ve amprik olarak kestirilebilir hale gelmeye yönelir; parçalanıp bileşenlerine ayrılır ve sanki bir metal parçası ya da kimyasal bir maddeymişçesine ya da şu veya bu şirketin hisse senetlerinin piyasadaki fiyat dalgalanmaları gibi nesnel olgularmışçasına, mikroskop altında (ya da bilgisayarda) incelenirler. Analitik akıl sentezci akla egemen olur. Analiz ve sentez arasında diyalektik bir denge düşünülmez bile. Ve polisiye roman, en saf biçimiyle analitik aklı ilahlaştırma değilse nedir?

Polisiye roman ile burjuvazi, bilgi yapıları, doğa bilimi, makineler ve şeyleşmiş insan ilişkileri arasındaki ilişki ziyadesiyle güçlüdür. Kişileri her yönden baskılayıp sınırlayan ve eşya gibi elen alan tür, kriminolojiyi gerçek bir bilim haline getirme çabasıdadır (Boileau ve Narcejac, 1975'ten aktaran: Mandel, 1996: 40). Kriminoloji gerçek bir bilim haline getirilirken öznenin/failin mekanik aksamı iradesiz yaratıklara çevrilip mutlak dinamiklere hapsedilmesi, postfeministler tarafından eleştirilmektedir. Polisiye kurguda yer alan ve anlatı boyunca değişimden yoksun bırakılan karakterlerin sayısı sınırlı, tipleri nettir (Kakıncı, 1995: 26). Klasik dedektif, suçlu ve kurban üçgeninin belirleyici olduğu polisiye metinlerde roller, biyolojik cinsiyetten bağımsız kurgulanır; “beden”e indirgenerek toplumsal cinsiyet ekseninde şekillendirilir. Böylelikle bütün roller, mutlak biçimde gayrişahsi hale getirilerek figürleştirilir. Figürlerin her zaman aynı olan psikolojik özelliklerini bir tür negatif ontoloji olarak tanımlamak mümkündür (Kracauer, 2019: 97).

Edebiyat dünyasında hayranlık uyandıran bir kahraman ve otorite olarak kabul gören türün başkarakteri dedektif (Rzepka, 2005: 9-31), muhakeme yeteneği ve parlak zekâsıyla rasyonalitenin temsilcisidir. “Gerilimsiz bir aktör” gibi dolaşan dedektif için akıl, varılacak bir amaç değildir; çünkü o aklın vücut bulmuş halidir; onun var ettiği bir varlık olarak aklın emirlerini yerine getirmez, daha ziyade akıl kendi görevini dedektifin gayrişahsî kişiliğinin yardımıyla icra eder (Kracauer, 2019: 48). Bu sebeple dedektif, hem anlatının en önemli karakteridir hem de daima eril niteliklerle kurgulanır ve kalıplaşmış özelliklerle tanımlanmaya uygundur. “İster Sherlock Holmes, ister Joseph Rouletabile, isterse Joe Jenkins olsun, görüntüleri değişse de, isimleri de kendileri de hep aynı kalır” (Kracauer, 2019: 50).

Zeki dedektif, güçlü savaşçı, sert kovboy, cesur şövalye, koruyucu baba gibi farklı kılıklara bürünen erkek yalnızca insan değildir; aynı zamanda insanüstüdür. Ahlakı belirleyen ve adaletin koruyuculuğunu üstlenen, Tanrılaştırılmış/ Tanrının yardımcısı dedektif kılığında teolojik şeytanın yerini alan suçluyla toplumun kurtuluşu adına savaşan da yine kendisidir (Evans, 2009: 21). Üstün özellikleri sebebiyle toplumdan yalıtılmış olan dedektif, estetik düzlemde bekârlığa mahkûmdur.

Kracauer'ya göre cinsel ihtiyaçları bulunmayan dedektifin bekârlığı yüce gerekçelerle vazgeçiş değil, kendisini evrensel ölçüt olarak belirleyen ve her türlü uyum çabasından uzak olan aklın durumunu temsil eden a priori (önsel) bir bekârlıktır. Dedektifin soyut gölgesi konumundaki akıl, arzusuz ve tutkusuzdur, kimseye bağlanamaz. Aklın mütemadiyen bir kahraman gibi davranmak zorunda olması, dedektifin ölmemesini de gerektirmektedir. Yalnızca “yazarın yaratıcılığının felç olduğu” durumlarda ölümle karşılaşan dedektif, yine de kendini son bir kez kanıtlamaktan mahrum bırakılmamaktadır (Kracauer, 2019: 53-55).

Deneyimlenen gerçekliğin sonuna kadar genelleştirilmiş hali ve aşkın özne şeklinde konumlandırılan dedektifin sözde etkinliği, geri kalan her şeyin radikal bir yıkıma uğramasına sebep olur. Dedektif işlenen suç aydınlatmak için sahneye çıkmaz; aksine suç, dedektif o karmaşa içinde bir bağlantı kursun diye meydana gelmektedir. Çünkü polisiye romanda en önemli eylem, dedektife düşen muammanın çözülmesi sürecidir. Dedektifin bedeninde somutlaşan akıl, varlık temelinden kopuktur, dolayısıyla herhangi bir varlığı hedeflememektedir. Kendi hedefi doğrultusunda, her türlü anlamı yok ederek var olmayan şeyler arasında bağlantılar kurar (Kracauer, 2019: 96-111); okura da kendini dedektifle özdeşleştirmekten başka olanak tanımaz. Anlatının fallik figürü dedektif aracılığıyla okuru hayalî erkek özne konumuna sürükler, onun fallusun sahibi ve Babanın/ Tanrının yarasının temsilcisi gibi hissetmesini ve edebiyat aracılığıyla kendini tatmin etmesini sağlar (Bedore: 2008: 22). Gerçekte ise akıl “ruhsuz gerilimi, ruhun içerikten yoksun biçimini, yönelmiş varlığın tözden yoksun yönünü” (Kracauer, 2019: 116) talep ettiğinden söz konusu okur, tek boyutlu bir gerilimle dolarak boş bir ruha dönüşür. Böylelikle polisiye içerik, biçim ve okur özellikleriyle sabit bir tip olmaya doğru hızlı bir şekilde ilerlemeye devam eder.

Kadınların kafasını kullanmasının uygunsuzluk olarak tanımlandığı bir toplumda (Millet: 2011: 142) dedektifin biyolojik cinsiyetinin kadın olduğu durumlarda dahi erkeksi isim, kıyafet ve tavırlar; klasik yapının bozulmasının önüne geçer. Bu şekilde geleneksel dedektiflik pratiğine adapte edilen kadınlar –dedektif veya okur konumunda–, niyetlerinden bağımsız olarak türün cinsiyetçi politikasına eleştirel bir tavırla yaklaşmak yerine ataerkil otoritenin etki alanını genişletmeye yardım ederler (Bedore, 2008: 22). Polisiye romanın ortaya çıkışından itibaren kadın dedektiflere rastlanıldığını belirten Adrienne E. Gavin; bu kadınların maskülen onura hizmet ettiğini, genç ve çekici olduklarında tek davayla sınırlı kalıp evlilikle bir erkeğin tahakkümüne girdiğini ifade eder. Dedektifin yaşlı kız veya dul olduğu durumlarda daha uzun süren dedektiflik kariyerine sahip olduğunu savunur (Gavin, 2010: 258-259). Kathleen Gregory Klein da erken dönem kadın dedektiflerin adeta “fahri erkekler” olduğunu ve öncü polisiye eserlerdeki kadın varlığının, kadın cinsiyetinin değerini aşağıya çektiğini vurgular (1995: 29). Örneğin; Peter O'Donnell'in Modesty Blaise'i ile Agatha Christie'nin Miss Jane Marple'ı maskülen işlevleri yerine getiren kadın dedektiflerdir (Merivale, 1996: 693-695).

Kadınsılığına paralel, yetersizliği artan ya da edimsel anlamda karşı cinsten alıntı yaptıkça güçlü ve başarılı kabul edilen kadın dedektif, yine de “elinin hamuruyla erkek işine karıştığı” için suçlunun kurbanı olarak cezalandırılabilir ya da hikâyenin sonunda evlilikle kamusal alandan özel alana çekilerek ataerkil söylem ve pratiğine göre ödüllendirilebilir. Patricia Wentworth’un Miss Maud Silver karakterinin örgü ören yaşlı bir kız olması, olayları çözerken dedikodudan yararlanması; kadının sonuca ulaşırken kullandığı yöntemleri değersizleştirir ve dedikodunun tipik bir kadın iletişim şekli olduğunun altını çizer.

Polisiye romanlarda olduğu gibi sayısız anekdot, atasözü, şarkı, film ve karikatürde kadının dedikoduyla ilişkilendirilmesi; bilimsel çalışmalarla dahi kanıtlanmaya çalışılarak dedikodu, kadınların sorunu kabul edilir (Bergmann, 1993: 59). Hâlbuki en genel tanımıyla dedikodu üçüncü bir kişi ya da grup hakkındaki konuşmalarsa dedikoduyu sadece kadına atfetmek, erkeğin yaptığı dedikoduyu göz ardı etmek anlamına gelir (Eckert ve McConnell Ginet, 2003’ten aktaran: Çaylı, 2009: 19) ve toplumsal cinsiyet kurgularının yanlılığı polisiyede kendini net bir şekilde hissettirir. Erkeğin değil de kadının üçüncü kişiler hakkındaki konuşmasının öne çıkarılması; kamusal alanın erkeklere, özel alanın kadınlara tahsis edilmesinden kaynaklanmaktadır (Çabuklu, 2007: 6, 93). Erkeğin konuşması nesnel ve rasyonelken kadının ağzından çıkan tüm sözcükler öznel ve kaotiktir. Kamusal hayatın hükümdarı kabul edilen erkek, bu hayat içinde resmî yazılarla konuşur; kamuya ait belgelerin dayandığı rasyonel temel, kadınların özel yaşamından tamamen ayrı tutulur. Kadınların konuşmaları, onları muammanın çözümüne ulaştırırsa dahi rasyonaliteden yoksun olan dedikodu ve boş söz olarak değerlendirilir. Ataerkil söylem, belli bir rasyonaliteye dayandırdığı konuşma ve düşünme tarzını erkeğe atfederken boş söz olarak nitelendirdiği dedikoduyu kadına ait kılar (Çabuklu, 2007: 27):

Kadın sözlü kültürünün bir parçası olan dedikodunun gerile(til)mesi ve –eril– yazılı kültürün gelişmesi, modernliğin özel alanı kamusal alandan ayırma çabalarıyla da ilişkiliydi. Erkeğe ait olduğu varsayılan kamusal alan rasyonel aklın, bilimin, felsefenin, politikanın, soyut, evrensel düşüncenin alanı olarak kurulmaktaydı. “Kadınlara tahsis edilen” özel alan ise gündelik sıradanlığın, ev işlerinin, çocuk bakımının, önemsiz ayrıntıların alanıydı! Egemen eril söylem kadının sözünü kamusal alandan dışlayıp özel alana kapatmakla kalmıyor, kadının bu “dar” alandaki konuşmasını dedikodu, boş laf, gevezelik, dırdır gibi sıfatlarla aşağılıyordu.

Dedikodu yapmakla itham edilen kadın, dedektif olduğu durumlarda dahi cinsiyetçi yaklaşımın kurbanına dönüştürülür ve yaş, medenî hal, fiziksel özellik, gevezelik gibi niteliklerle kurgulanır. Patriarkal düzene uyum sağladığı ölçüde erkeğe yaklaşıp başarıya ulaşmasına izin verilen kadının, kimliğiyle ayrılmaz biçimde eşleştirilen olumsuz özelliklerden kurtulması, dedektif rolüdeyken bile mümkün görünmemektedir.

Knox tarafından “dedektifin anlayışı kıt arkadaşı” (1998: 7) şeklinde tanımlanan anlatının yardımcı figürü (sidekick) Watson²²; zeki Sherlock Holmes’ün yanında pasif kalan, “sürekli gören ama gözlemlemeyen”, esas dedektifin tümdengelimci düşünme gücünü belirginleştiren ve dedektife keskin zekâsını sergileme imkânı sunan kadınsı bir karakterdir.²³ Ana karakterin alışkanlıklarına uyum sağlamak zorunda bırakılan yardımcı karakteri, Holmes olmadan düşünmek mümkün değildir; çünkü onun başlıca görevi, polisiyenin başkahramanı olan dedektifin daha iyi tanıtılabilmesidir (Kracauer, 2019: 58):

Kimsesizliğine rağmen dedektifin yol arkadaşlarıyla yakın ilişki kurmasına izin verilir. Sherlock Holmes’un yanında, denk olmalarına rağmen ona derinden bağlı olan Dr. Watson vardır. Diğer önemli dedektifler de benzer şekilde güvendikleri birini alırlar yanlarına. Ama aynı tornadan çıkmış gibi duran bu refakatçiler üstadı günlük yaşamın hayhuyuna sokacak bir arkadaş olamazlar asla. Bu figürlerin birçok bakımdan örneği olan Watson’ın varlığı şununla gerekçelendirilir: O olmasaydı birtakım çıkarsamaların sadece nihai sonucunu bilecektik, bu çıkarsamalardan haberdar olmak için onun sırdaş olarak var olmasına muhtacız. Sırf biyografik nedenler söz konusu olsaydı Watson’dan vazgeçilebilirdi, ama onun devreye girmesi –tıpkı yaptıkları şair tarafından ölümsüzleştirilen kahramanlar gibi– dedektifin kendi yaşamını anlatma becerisi olmadığını ustaca ortaya koyar.

Erkeğin alışkanlıkları merkezinde kendisine varlık imkânı tanınan kadının daima erkeğin emrinde ve hizmetinde kabul edilmesi, Watson’ın eril kurguyla şekillenen polisyedeki konumunun açık seçik ortaya konulmasında yeterli bir kanıttır. Polisiye anlatı, onun aracılığıyla doğalcılığa savaş açar. Watson, bir kez dahi muammayı çözemez, suçluyu yakalayamaz; daima yanılır ve dedektifin akıl yürütmesine hayranlıkla şahit olur. Doğalcılığa yöneltilen bu örtük eleştiri ile bilinçli ve özgür tercihler yapan suçlu kavrayışı ortaya konularak suçları sosyal koşullar ekseninde açıklayan hatta meşrulaştıran doğalcıların “toplum kurbanı” fikri reddedilir (Moretti, 2005: 179-180). Watson tipinin zekâ seviyesinin ortalama bir okuyucunun altında olması kuralı (Knox, 1998: 7) onun mekanik kurgusunun bir başka göstergesidir.

Suçun kurbanı geleneksel olarak minimal bir şekilde karakterize edilir, böylece okuyucunun ilgisi dedektif ve eylemlerine odaklanır. Polisiye romanın en pasif figürü olan kurban, Watson gibi büsbütün kadınsı niteliklerle kurgulanmaktadır. Zira anlatının yardıma ve korunmaya muhtaç, savunmasız karakteridir. Dolayısıyla zekâ, güç ve etkenliğin sahibi erkek karşısında edilgenlik, bilgisizlik, güçsüzlük, iffet ve etken olmayışla donatılan kadının kurban olması kaçınılmazdır (Millett, 2011: 49). Kadınsı niteliklerle kurgulanan kurbanın, maskülen dedektif tarafından kurtarılması veya çoktan öldürülmüşse suçlunun bulunarak adalet karşısına çıkarılması gerekmektedir. İkili karşıtlıklar bağlamında erkek güçlü kabul edildiği için daima kurtarıcıdır; zayıf

²² Burada Watson özelinde polisyede yer alan tüm yardımcı karakterler kastedilmektedir.

²³ Rex Stout, 1941 yılında *Sherlock Holmes* öykülerinden yola çıkarak Doktor Watson’ın aslında Irene Watson adlı bir kadın olduğunu iddia eder (2017: 46). Arthur Conan Doyle’un *Sherlock Holmes* adlı eserinden 2012 yılında televizyona uyarlanan *Elementary* dizisinde de Holmes’ün yardımcısı rolündeki Doktor Watson erkek değil, kadındır. Hikâyenin orijinalinde John H. Watson olan adı Joan Watson şeklinde değiştirilerek yeni kurguya adapte edilmiştir.

ve narin kadın ise kurtarılan rolüne mahkûm bırakılır. Dedektif kadınlar, bilinçli bir şekilde feminenlikten uzaklaştırıldıkları için yaşlı ve çirkin kurgulanırken kurbanlar ekseriyetle dişilikleri ön plana çıkarılan güzel ve çekici karakterlerdir (Evans, 2009: 60). Güzel ve çekici kadının, kendisine sahip olan erkeğin çizdiği sınırlara riayet etmesi gerekmektedir. Aksi takdirde kurban edilip cezalandırılması, polisiyenin vazgeçilmez kuralları arasındadır.

Toplumsal cinsiyet odağında suçluya bakıldığında onun her iki cinsiyetten özellikler taşıması ihtimal dâhilindedir. Dedektifin rasyonel becerisiyle boy ölçüşecek ölçüde zekiyse ve toplumun bozulan dengelerini tamir etme çabasını görünürde karşı çıksa dahi arka planda destekler bir konumdaysa erkek olan suçlu, dedektifi zorlar; zekâsıyla onu çözülemeyecek bir bulmacanın içine sürüklemese dahi uğraştırır. Anlatının bir kısmına kadar düşünme yeteneğiyle dedektifin gerçek bir rakibi olarak konumlandırılır. Ancak suçlu, toplumsal düzeni aklıyla değil cinselliğiyle tehdit ediyor ise kadını özelliklerle donatılarak kadın ve rasyonalitenin yan yana gelmesi bir kez daha engellenir (Bedore, 2008: 21). Söz konusu kadın suçluların, dedektifin analitik çıkarsamalarından önce hatalar yaparak kendilerini ele vermesi de küçümsenen kadın zekâsının polisiyedeki bir başka yansımasıdır.

Fransızca “baştan çıkarıcı kadın; gizemli çekiciliği ile erkekleri mahva sürükleyen kadın” (*Longman-Metro Büyük İngilizce Türkçe-Türkçe Sözlük*, 1993: 524) manalarına gelen “femme fatale”, polisiye romanın kadın suçlusudur. Zekâsından ziyade cinselliğiyle kurgulanan ve şeytanla özdeşleştirilen karakter, suç planlarının hayati kısmını bedeni aracılığıyla kurar ve şehvetli entrikalarıyla erkekleri baştan çıkarır (Şahin, 2013: 97). Gücü elinde tutan, erkeğin vajinasına girmesine izin vermeyerek onun yalnızca penisini alan, ona hükmeden ve onu köleleştiren kadın (Sezer, 2004: 75), erkek egemenliği açısından tehlikeli kabul edilir.

Kapatıldığı özel alanın dışına çıkma uğraşı veren feminist aktivizminin aksine özel alanı kendine “kale” yapan femme fatale’in mekânı, evli çocuklu çiftlerin aile saadeti sürdürdüğü aydınlık, güvenli ve tanımlı özel alan değildir. Karanlık bir gece kulübü, aynalarla döşenmiş labirentsel malikâneler, gizli ve yasaklı odalarla çevrili gizemli evler; gölgelerle femme fatale’i bütünleyerek muğlak ve tanımsız kılar. Tanımsızlık hali, kamusal alanın efendisi erkeği korkutur. Kadından hem korkan hem de onu arzulayan erkek, aslında bilgiye ulaşmak istemektedir. Bilgi açlığının öznesi, erkek bir dedektif ya da polisten; kadın onun araştırma konusudur. Erkek, cinsel birleşmeyle beraber kadını keşfedip tanımlanmış hale getirme arzusundadır. Böylece libidinal ego tatmini ile tehlikeli kadını devre dışı bırakacak ve sarsılan iktidarını yeniden kuracaktır. Ancak postmodern fatale’in cinselliği, sado-mazoşist oyunlar seviyesine indirgeyerek erkeğin planını bozması mümkündür. Erkekten vajina korkusu yoluyla iktidarı ele geçiren kadın, vücudunu araçsallaştırarak vajinayı bir intikam organına dönüştürdüğü için feministler tarafından eleştirilir

(Arda, 2005). Zira kadın, bedenini de reddetmeden entelektüel işlevlerde erkekle yarışmalı, akıl-kültür ve doğa-beden karşıtlığında bir tarafı sahiplenip diğer kısmı erkeklere bırakmamalıdır.

Polisiyenin isimli karakterler yerine dedektif, suçlu ve kurban figürlerine indirgenmesinin sebebi, aklın tam anlamıyla ön plana çıkarılması istencidir. Kracauer'ya göre rasyonalite için bu "isimsiz kalabalık" tutunacak bir yer olarak iş görmektedir. Akıl, birey olmaktan çıkardığı sözde bireyleri ve dünyayı üretmek istediği hiçliğin içine itmektedir. İsimlilik, teamüle giden yoldaki anlamsızlığa, hükümsüz başlangıcın temsiline ve biçimsel kuralların sahnelenmesine indirgense de ismin dar kalıplarından kurtulanların birleşmesi mümkün değildir. Aksine onlar, karşılaşmaların isimleri sayesinde olası birleşmelerini imkânsız kılmaktadır. "Birey müsveddeleri böylece gerilimsizliğin nirvanasına ulaşır, yüzleri gazetelerin ardında kaybolur, hepsi kesintisiz suni ışıklandırmanın aydınlattığı birer mankenden ibarettir" (Kracauer, 2019: 43-44). Dolayısıyla gerilim ile gerçeklikten beslendiği iddia edilen polisiyenin özünde gerilim ve gerçeklikten yoksun birey yaratma güdüsü bulunmaktadır.

Polisiye romanı, "toplumsalın tarihi" kabul eden Mandel, söz konusu türü kapitalist-burjuva toplumundaki suçun içselleştirilmesi süreci şeklinde ele alır. Zira ona göre burjuva toplumu tarihi, mülkiyetin ve dolayısıyla suçun tarihidir. Yazar, gayriihtiyari şekilde dayatılan konformist yasa ve tutumlar doğrultusunda şiddetten doğan, tedricen daha fazla şiddete sebep olan ve şiddetten beslenen burjuva uygarlığının, kendi ölçütleriyle belirlediği normal grubunun dışında kalanlara/bıraktıklarına uyguladığı yaptırımları bu yolla kabul edilebilir kıldığını iddia eder. Polisiye anlatıda kadına, yabancılara, homoseksüellere, yoksullara, topluma ayak uyduramayanlara, sömürge altındaki halklara ve proletaryaya karşı şiddet dürtüleri yüceltilerek normal sınırları içinde kalan kesim galeyana getirilir. Böylelikle istikrarlı bir yaşam güvencesi, başkalarının güvensizliğiyle dengelenir (Mandel, 1996: 91, 93, 170).

İnsan, polisiye roman sayesinde herhangi bir efor sarf etmeksizin eğlenceli zaman geçirir, zihnini dağıtır, kaygı ve korku duygularından arınarak rahatlar. Kendini özdeşleştirdiği dedektifle beraber çıktığı yolculukta merak duygusunun eşliğinde adım adım muammaayı çözmeye çalışarak rasyonel düşünme yetisini besler, dedektifin zekâsına yaklaştığı ölçüde tatmin olur. Suçlu ve kurban rollerinin dışlanmışlığından muaf kalarak adaletin her daim kendisi için var olduğuna ve güvenli toplum idealinin gerçekleştiğine inanır. Okur bunları deneyimlerken söz konusu edebî tür, insanın hegemonik söylemin pasif bir nesnesine dönüşmesine hizmet eder, dolayısıyla iktidarın kendini araçsallaştırmasına izin verir. Böylelikle mevcut söylem bağlamında polisiyenin de yardımıyla insanlar tek tipleştirilerek onların standart kalıplar halinde toplumsal düzenin bir parçası olması hedefi gerçekleştirilmiş olur.

Tek tipleşen okuyucu, tek yönlü okuma yapmaya mahkûm bırakılır/ zorlanır. Polisiye kurguda en önemli şeyin suçlunun kimliğinin tespiti olması, metnin yeniden okumaları ile okurun çoğul anlam dünyasına erişimini engeller (Moretti, 2005: 185). Eserin algılanma süresine ağırlık veren tür, tek halkasının dahi değiştirilmesinin mümkün olmadığı sağlam bir zincirle sarmalandığı için keşfedilecek gerçek açığa çıkarıldığında tekrar okumalara gerek kalmaz (Todorov, 2012: 92). Klasik polisiye; okurun, maskülen dedektifle özdeşleşerek kendini akıllı hissetmesini ve kitle kültürüne eklenmesini sağlar. Kültürel/ edebî bir biçimin grafiğinde fayda doğrusu düştükçe dayatmacı yönü artar. Gizli olan dayatma okurun arkasından iş çevirdiği için denetlenebilir değildir. Böylelikle okur; muammanın çözümüne yoğunlaşması sebebiyle polisiyenin ideolojik telkinlerini gözden kaçırarak okuyan ama esasında anlamayan/ anlamlandıramayan bir pozisyona sürüklenir.

Berna Moran, polisiye türün yapısının akım ya da dönemlere göre değiştirilebileceğini ifade eder. Belli bir akımda yapıtı oluşturan öğelerden biri başat konuma geçerek diğer öğeler onun etrafında kazandıkları önem gereğince yerlerini alır ve hiyerarşisi farklı yeni bir düzen meydana getirilir. Edebiyatın “kenar mahalle”lerine layık görülen türlerin farklı dönemlerde merkeze alınma olasılığı da göz ardı edilemez; çünkü zamanında dışlananlar hem taze kan etkisi yapar hem de yeni dönemin sorunlarını dile getirmeye elverişlidir. Polisiye roman da sınıf değiştirme potansiyeline sahiptir. Bazı yazarlar, dedektif romanı formunu kendi amaçları doğrultusunda kullanmaktadır. Örneğin; Jorge Luis Borges, polisiye anlatısı *Ölüm ve Pusula (Death and the Compass - 1942)* da türün hedeflediğinin tam tersi bir amaca ulaşır; yani rasyonaliteye duyulan inanç ve güvenin saçmalığını dile getirir (Moran, 2012: 112).

Anne Cranny-Francis; polisiye kurgu türünün, feminist yazarlar tarafından çağdaş toplumda cinsel politika uygulamalarını ortaya çıkarmak için kullanılmasının bir analizini sunduğu “Gender and Genre: Feminist Rewritings of Detective Fiction” adlı çalışmasında Amanda Cross'un *Death in a Tenured Position* (1981), Valerie Miner'in *Murder in the English Department* (1982) ve Barbara Wilson'ın *Murder in the Collective* (1984) adlı eserlerini inceler. Cranny-Francis'e göre bu yazarlar, son derece politikleştirilmiş metinler üretmek için polisiye türünün kalıplarıyla yenilikçi bir şekilde çalışır; aynı şekilde olmasa da aynı türden çatışmaları içeren ya da düzenleyen analizleri hedefler. Romanların hepsi bir dereceye kadar polisiye kurguyu yapıbozuma uğrattığından, klasik polisiye kurgunun ideolojik işlevi konusunda bir farkındalık önermektedir (Cranny-Francis, 1988: 69-84). Danielle Brown; polisiye aracılığıyla feminizmin izini sürdüğü “Gender and Genre: Feminist Rewritings of Detective Fiction” başlıklı araştırmasında, Finola Moorhead'in *Still Murder* (1991), Jennifer Rowe'un *The Makeover Murder* (1992) ve Marele Day'in *The Life and Crimes of Harry Lavender* (1988) adlı kitapları ekseninde hem kurban olarak edilgen ve “eksik” ya da “yok” olarak tamamen görünmez kılınan kadınlara dair fallus merkezli kavramları sürdüren hem de polisiye kurgunun tematik ve yapısal sınırlarından uzaklaşan metinleri tahlil etmektedir. Özellikle

Day tarafından kaleme alınan roman, çift anlatı ve dairesel yapısıyla polisiye edebiyat için yeni olasılıklar oluşturmaya yardımcı olmaktadır. Moorhead'in eseri de klasik polisiyenin bazı genel özelliklerini kullanan feminist bir edebiyat eseridir. Yazar, genel yapıları radikal bir şekilde yeniden işler ve tür için bir dizi ideolojik pozisyonu araştıran çoklu anlatı yapısı geliştirir (Brown, 1993: 32-35).

Kanadalı eleştirmen Sandra Tomc, *Feminism in Women's Detective Fiction*'da yer alan "Questing Women: The Feminist Mystery after Feminism" adlı makalesinde, 1980-1990 yılları arasında kadınlar tarafından yazılan İngilizce polisiye kurgularında görülen ideolojik ve kavramsal değişiklikleri değerlendirmektedir. Tomc; postfeminist bir ekonomide kadın deneyiminin dile getirilmesinin, yazarların feminizm ilkelerinden uzaklaştırdığını ve analiz ettiği eserlerin klasik polisiye kurgudan farklı olduğunu iddia eder (1995: 46-50). Bu çalışmadan yola çıkan Shelley Godsla, "From Feminism to Postfeminism in Women's Detective Fiction from Spain: The Case of Maria-Antònia Oliver and Alicia Giménez-Bartlett" başlıklı makalesinde, değişen polisiye modelin İspanya'daki kadın suç kurgusunda da görülebileceğini savunur. Ona göre, tahlil ettiği kadın dedektifleri içeren kadın yazarlı metinler, İspanyol polisiye kurgusunun Tomc tarafından tanımlananlara benzer şekilde nasıl geliştiğini veya değiştiğini izleme olanağı sunmaktadır. XX. yüzyılın son yirmi yılında yaşanan edebi evrim, belirli kadın grupları tarafından feminist ideolojinin ulusal ilkelerin kabulü ve eklememesiyle ortaya çıkan ve daha geniş bir sosyo-politik hareket olan "postfeminist durum"u yansıtır ve onunla paralellik gösterir (Godsla, 2002: 84-85). Benzer bir çalışmayı "Italian Female Epistemologies Beyond The Scene of the Crime" başlığıyla İtalyan edebiyatında yapan Leslie Elwell, XX. ve XXI. yüzyılda kadınlar tarafından yazılan dört polisiye roman seçer. Bu romanları türde revizyon yapan "feminist polisiye kurgu" adı altında değerlendirmek yerine, onların kadını akıldan yoksun bırakan cinsiyetçi epistemolojiyi reddettiği için polisiyenin geleneksel yapısında köklü bir değişim yarattığını savunur. Dört roman, bilgiyi herkese açarak ve kadının bilme olasılığını sürdürerek türü her bakımdan geride bırakır. Alternatif, deneysel söylemler için alan yaratırken, epistemolojinin cinsiyet, anlatı, beden ve anne ile ilişkisini geçmiş öyküler üzerinden tekrardan kurar ve yeniden yazımla beraber ikili ilişkilerin kalıplaşmış doğasını yapıbozuma uğratar (Elwell, 2013).

Polisiye ile postfeminizm arasında ilişki kuran bir diğer çalışma, konuyla ilgili on makalenin derlendiği *Murdering Miss Marple: Essays on Gender and Sexuality in the New Golden Age of Women's Crime Fiction*'dir. Kitapta, İngiliz dedektif kurgusunun savaşlar arası Altın Çağında hüküm süren Dorothy L. Sayers ve Agatha Christie gibi yazarların çalışmalarının bugünün kadın yazarlarının eserlerine kıyasla ataerkil ideolojiyle uyum içinde olduğu iddia edilir. İki yazarın kullandığı cinsellik ve cinsiyet unsurlarının toplumsal cinsiyet kodları barındırması çağdaş polisiye kurguyu rahatsız eder. Derlemedeki on makale, 1985-2011 yılları arasında kadınların suç yazımında cinsiyet ve cinsellik konularına odaklanarak kadın dedektifler, polisiyenin klasik

yapısının parodileri, kara roman kurgusu, polis prosedürleri ve son seri katil serileriyle ilgili eserleri inceler. Polisiye tür ve cinsiyet arasındaki ilişkinin irdelendiği makalelerde, son otuz yıldaki popüler kadın yazarlarının bir kadın dedektif olmanın ne anlama geldiğini yeniden nasıl kavradıkları ile “post-feminizm” alanına ne şekilde dâhil oldukları üzerinde durulur (Kim, 2012).

Sally Munt, *Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel* adlı kitabında 1980'lerde ortaya çıkan feminist polisiye romanlarını eleştirel bir bakışla incelemektedir. İngiliz ve Amerikan kadın yazarların romanlarının polisiyenin geleneksel yapısında sebep olduğu değişim/ dönüşüm, yeni cinsiyet kimliği ve cinsel yönelim politikalarının görünür kılınmasını sağlamaktadır. Munt, polisiye türünün neden karşı politika için bir araç olarak bu kadar çekici olduğunu sorgulayarak radikal nitelikteki bir türün kurallarının dönüşüme açık olup olmadığını tartışmaktadır (Munt, 1994). Bu tartışmayı daha eskiye götüren Pamela Bedore, “Queer Investigations: Foxy Ladies and Dandy Detectives in American Dime Novels” başlıklı makalesinde kadın ve erkek dedektiflerin yer aldığı dime novel türüne yoğunlaşır. Allan Arnold’ın farklı romanlarında yer alan ve erkek kılıfına giren Nina Renard ile bir kadın gibi davranan Gay Gus Giles karakterlerini inceleyen yazar, her iki romanın da polisiye türünün formunu korurken cinsiyet eleştirisi yapan birden çok strateji uyguladığını belirtir (Bedore, 2008).

Türkçe literatürde polisiye edebiyat üzerine yapılan çalışmalar içerisinde Selin Atalay’ın “Polisiye Romanlarda Cinsiyetçilik: Eleştirel Feminist Bir İnceleme” adlı tezi, Ian Rankin’in *Tooth and Nail* (1992) romanının Greimas’ın göstergebilimsel eyleyenler modeli çerçevesinde incelenmesi ve polisiyedeki cinsiyetçi vurguların ortaya konulması yönleriyle öne çıkar. Atalay, inşa edilmiş kimlikler arasında kadın kimliğinin polisiye romanların cinsiyetçi yapısında yeniden nasıl kurulduğu üzerinde durarak kadının bedene, doğaya, irrasyonel ve edilgen olana indirgenliğini, erkeğinse kahramanlık ve onurluluk özellikleriyle etkin ve evrensel olan kahraman kimliği ile toplumsal düzenin kurucusu ve onun koruyucusu konumuna yükseltildiğini iddia eder (Atalay, 2012). Polisiye kurgununun tahlilinde Greimas modelini kullanan bir başka araştırmacı olan Hande Özelçi İper “Lorenzo Silva'nın Polisiye Romanlarında Olayların Çözümlemesinde Yardımcı Karakterin Rolü”nde Virginia Chamorro’nun gelişimini dört roman boyunca inceler. Özelçi İper’in bu gelişimi Greimas’ın üç deneyim kuralını temel alarak sınıflandırması ve anlatı durumuna göre incelemesi; türün yapısalcı yönüne yapılan vurgu bakımından önemlidir (Özelçi İper, 2009). Reyyan Ağaoğlu “Polisiye Eserin Toplumun Şiddeti Algılama Biçimi İle Etkileşimi: Edgar Allan Poe Ve Halide Edip Adıvar Eserleri Üzerine Eleştirel Söylem Analizi” adlı çalışmasında *Morgue Sokağı Cinayetleri* ile *Yolpalas Cinayeti*’ni Foucaultcu söylem analiziyle tahlil eder. Yöntem olarak yapıbozumu kullanan Ağaoğlu, metinlerin suçlu ve kurban figürlerinin konumlandırıldığı ideolojinin incelenmesi için metne yapıbozum uygular ve vurgulanan ideolojik

görüŖü ortaya çıkarır. Zira bu figürler dil yolu ile konumlandırılarak bir ideolojinin içerisine yerleŖtirilmektedir (Ağaoğlu, 2018). Cüneyt Yüce, “Türkçe Polisiye Edebiyatta Queer Bir Sapma: Mehmet Murat Somer’in *Hop-Çiki-Yaya Serisi*”nde serinin dedektifi Burçak Veral’in bir travesti olarak katı sınırlarla çevrilmiŖ polisiye çemberi içinde kendine özerk bir bölge, bir iç-çember yarattığını savunur. Bu çember içinde gösterdiği sapma hareketleri ile hem cinsiyetin hem de polisiye türünün sınırlarını çarpa çarpa esneten Burçak, büyük bir değişiklik yaratmasa dahi sınır denilen şeyin kendisini sorgulamaya açar; cinsiyet ve türün akışkanlığının düşünülmesini sağlayıp bu kavramların mutlak olmadığını gösterir. Böylelikle söz konusu seri, polisiye edebiyatın queer’leŖtirilmesine katkıda bulunmaktadır (Yüce, 2019).

Yukarıda bahsi geçen çalıŖmalardan yola çıkılarak polisiye edebiyata eleŖtirel bakılan bu araŖtırmada, türün klasik yapısından sapan dört kadın yazarın metinleri postfeminist metodoloji bağlamında incelenerek Türkçe literatürdeki eksik bir alan doldurulmaya çalıŖılmaktadır. İngilizce literatürde benzer çalıŖmalar yapılmıŖ olsa dahi Türk edebiyatı alanında emsal bir çalıŖma bulunmamaktadır. Polisiyenin geleneksel anlatı kalıplarını yıkarak türü hedeflenen amaçtan saptıran ve basmakalıp dikotomilere eleŖtirel Ŗekilde yaklaŖan sekiz roman; klasik dedektif, suçlu, kurban üçgenini farklı formlarda sunarak kadın ve erkeğin performatif alanlarını deđiŖtirdikleri gibi eril dili de dönüŖtirmektedir. Polisiye romanda yazar, cinsiyetinden bağımsız kabul edildiğinde dahi dedektif, suçlu, kurban profilini çizerken eril dil ve düşünce kalıplarını edebî alanda yeniden üretmekten çoğu kez kurtulamamaktadır. Zira suç aletlerinin erkeklik vurgusuyla algılanması, erkeğin doğasından kaynaklandığı var sayılan güç ve Ŗiddetin meŖru kılınması, siyasetin, kamusal alanın, adalet ve güvenlik kurumlarının erkek iktidarında olması; dirençli toplumsal cinsiyet kalıplarının her alana yayılmasının temel sebeplerindendir. Söz konusu işleyiŖte kadınlar, erkeğin iktidarında “erkek gibi kadınlar” olarak varlık gösterebildikleri ölçüde kabul görürler. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kalıplarına eleŖtirel yaklaŖan yazarların dahi içselleŖtirilen ataerkilliği farkına varmadan metinlerinde sürdürmeleri ekseriyetle kaçınılmaz olmaktadır.

Feminist edebiyat kuramı; yazmak eyleminin aracı konumundaki kalemin biçim ve işlev bakımından fallusu işaret etmesi, eril yapıyla kurulan dilin erkeğin oyun sahası olması, var olma endişesindeki kadının “ödünç aldığı” dille “erkekleŖerek” oyuna dâhil edilmesi meselelerini eleŖtirir. Kristeva, Cixous, Irigaray baŖta olmak üzere yapıbozumcu feminist teorisyenler; erkek egemen dili işlemez hale getirmek için kadın yazarın, kendi beden ve deneyimlerinden yola çıkarak özgün diŖil bir dil/ yazın yaratabileceği görüşünü savunur (Ŗahbenderođlu, 2013: 105). Herhangi bir türde diŖil dile ulaŖmak ile polisyede diŖil dile ulaŖmak arasında fark vardır. Polisiyenin bütün alanlarına sızan erilliğin yalnızca dille aŖılması mümkün olmadığından katı hiyerarŖik yapının yeniden ve yeniden üretilerek kendi aleyhine çevrilmesi; kullanılan dilin sınırlarının çok cinsiyetli/ çok kimlikli bir kullanım alanına erişene kadar genişletilmesi gerekmektedir. Tüm bunlar

başarıldığında polisiyenin, hegemonyanın hizmetindeki eril söylemin üreticisi olan ve devamlılığını sağlayan geleneksel yapısından uzaklaşması mümkün olmaktadır.

2.2. Polisiye Edebiyatta Biçim ve İçerik Deformasyonu

Geçirdiği bir hastalık sonucunda uzun bir nekahet dönemine giren ve bu dönemde eğlenceli vakit geçirmek amacıyla polisiye roman dünyasına adım atan Willard Huntington Wright (S. S. Van Dine), okuduğu çok sayıdaki polisyeden sonra romanların ortak noktalarını tespit ederek “Polisiye Romanın Yirmi Kuralı”nı kaleme alır. Polisiye türünün belirlediği kurallarına bağlı kalarak kendi dedektifini de yaratan yazar, polisiyenin geleneksel yapısına uygun eserler ortaya koyar.

Çalışmada ele alınan eserler her ne kadar “polisiye roman” türüne dâhil olsa da Wright’ın kuralları ile eserlerinin aksine söz konusu türün katı kuralcılığından sıyrılmaktadır. Polisiye roman tekniğinde yenilikler ortaya koyan metinler, pozitivist düzlemdeki kuralcı polisiyenin ötesine geçer. Tüm yerleşik düşünce kalıpları ve davranışlara karşı gelen olay örgüsü ve karakter kurgusuyla geleneksel polisiye yapısının parodisi yapılarak klasik yapı temelden sarsılır, tür için özerklik yolu açılır. Türün indirgeyici standartlarına ve yetersiz kalan teorileştirmelerine bağlı kalmadan mevcut stereotiplere başkaldırılır, farklılık kavramına yoğunlaşılır. Böylelikle cinsiyet ve cinsellik konularındaki farklılıkları görmezden gelen patriarkal baskının söylemlerini edebî metinlere taşıyan polisiyenin içerik ve biçimiyle oynanarak türe antitez üretilir.

Belli kalıp ve kuralların tekrarlandığı klasik polisiyenin olay örgüsünde cinayetin anlatının başında işlenmesinin, muamma unsurunun saklı tutularak gerilimin doz doz artırılıp çarpıcı bir sonla bitirilmesinin, rollerin hiyerarşik ve geçişken olmayan biçimde kurgulanmasının aksine; incelenen eserlerde cinayetin işlendiği an sabit değildir. Muamma unsuru anlatının merkezinde konumlandırılmaz. Dedektif-suçlu-kurban figürleri iç içe geçirilir. Olaylar farklı bakış açılarından aktarılır, her şeyi bilen Tanrısal anlatıcı yerini çoklu ve güvenilmez anlatıcılara bırakır. Bitişler çok sonuçlu ya da sonuçsuzdur. Cinayetin kim tarafından nasıl işlendiğinin ön planda tutulduğu, geriye dönük bir araştırmanın yapıldığı çift hikâyeli klasik kurgu yapıbozuma uğratarak metnin temel sorusu “Kim Yaptı?” (Who did it?) olmaktan uzaklaştırılır. Suçun işlenmesi ile araştırılması bölümlerinin iç içe geçtiği eserlerde öne çıkan suçlunun kimliğinden ziyade toplumun süreçteki rolüdür. Klasik yapıda geçmişte yaşananlar üzerinde durulurken incelenen eserlerde araştırmanın niteliği genellikle geçmişin ışığında ileriye dönüktür ve olaylar henüz son bulmamıştır. Olay akışında başka cinayetler işlenebilir ya da anlatı boyunca cinayet vakasına yer verilmez.

Dile getirilen kuralları bütün polisiye anlatılara genellemek mümkün değildir. Özellikle “whodunit?”in sınırlı şematik kurgusundan uzaklaşılana kara romanda toplumun suç sürecindeki

rolüne, suçun arkasında yatan sosyoekonomik ve psikolojik faktörlere değinilmektedir. “Kara roman denilen türün yazarlarının muammayı çözerken geleneksel polisiye romanın geleneksel suçlu kavramıyla hiç örtüşmeyen sonuçlara varmaları, suçlu ve toplum ilişkilerini irdelemeleri ve okuyucuyu suç ve suçlu kavramları üzerinde düşünmeye sevketmeleri” (Üyepazarcı, 2008: 27) söz konusu türü klasik kalıplardan uzaklaştırmaktadır. Ancak bireysel ve örgütsel suçun bir arada sunulduğu bu polisyelerde toplumun suçun işlenmesine katkıda bulunduğu ele alınsa dahi yine de anlamlı bir toplumun varlığına inanılmaktadır. Metnin nihai hedefi, toplumun içine yerleşmiş suç odaklarını görünür kılarak toplumu onlardan arındırma sürecine katkıda bulunmaktır. Oysa incelenen metinlerde amaç, bozulmuş bir toplumun sorunlarını ortaya koymak değil; toplumun bizzat kendini tartışmaktır.

“Kara roman”da sokak dili, şive ve argonun kullanımı, “thriller” türünde çift anlatının yokluğu, “suspense” romanlarında dedektifin dokunulmazlığının sarsılması gibi özellikler incelenen metinleri söz konusu türlere yaklaştırsa dahi metinlerin çelişkili yapıları onların herhangi bir türle sınırlandırılmasının önüne geçer. Bahsi geçen türler polisiyeye yenilik getirir; fakat değişim köklü değildir. Yalnızca Poe’nun ilk polisiye öyküsüyle başlayan sistem yeniden düzenlenir. Zira kurgu yapısındaki statüko korunmaktadır. Örneğin; dedektifin kurban ya da katil olduğu durumlar geçicidir, yanlış anlaşılma düzeltildiğinde dedektif eski konumunu er geç kazanmaktadır.

Geleneksel yapının net ifade tekniklerini kullanmayan sekiz roman, daha yoğun ve belirsiz bir anlatım üslubuna sahiptir. Kullanılan tema ve kavramlar, polisiyenin temel izleğe koyduğu suç olayını arka plana iter. Kahramanlar; Sherlock Holmes, James Moriarty, Dr. Watson ya da Irene Adler gibi belli değerlerin temsilcisi genel geçer bir tip olmaktan çıkar ve kendine özgü bir gerçeğin temsilcisi haline dönüşür. Klasik yapıdaki kurgunun mutlak sınırlarla ayrılan iyi ve kötü kıstaslarının ötesinde, söz konusu metinlerde öne çıkarılan karakterler; toplumun ve inanç sistemlerinin kabul ettirmeye çalıştığı bütün değerleri reddederek kendi hayatları ile deneyimlerinin ürünü olan bir varoluş imkânının peşindedir. “Rollerin dağılımına ve paylaşımına karşı koyan queer [gibi] rollerin ortak olabileceğine” (Erdoğan, 2017: 8) dikkat çeken karakterler, polisiye roman üzerine düşündürmeyi amaçlamaktadır.

2.2.1. Postmodern Polisiye Denemesi: Kür’ün Üçlemesi

Polisiye türünün başat özelliklerinden olan merak unsuru ile olay akışının/ akıcılığının yanı sıra karakter derinlikleri, yazınsal kurgu ve anlatı içi dinamikleriyle öne çıkan Pınar Kür’ün

üçlemesi²⁴, postmodern araçlara başvuru olan özgün bir polisiye denemesidir. On yedi yıllık süreye yayılan bu üç roman; muammayı ironi, anlatıcıyı ise anlattığı ile sarmalamaktadır. Tüm kurguyu, kuran ile çözeni zaman zaman ayırıp, zaman zaman örtüşüren devingen bir yapıya yerleştiren Kür; *Bir Cinayet Romanı*'ndan *Sonuncu Sonbahar*'a ve her ikisinden *Cinayet Fakültesi*'ne yaptığı geçişlerle, okura hayata farklı açılardan baktırmayı denemektedir. Yazar-katil-kurban üçlemesinin bir karakterde toplanarak metinlere dâhil edildiği, gençlik yıllarında tecavüze uğrayan Akın Erkan'ın ön planda tutulduğu seride, muamma unsuru olan cinayetler, matematik profesörü Emin Köklü'nün zihinsel yatkınlık ve alışkanlıklarından yola çıkan yapboz şablonu şeklinde kurgudaki yerini almaktadır.

“Postmodern doğrultuda yeni bir aşama” (Tağızade Karaca, 2006: 259) “bir dedektif romanı parodisi” (Çelenk, 2005: 1) şeklinde nitelenen, cinayet romanı mekanizmasını irdeleyen ve üst kurmaca tekniği ile yazılan Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*, yazarının ifadelerinden de anlaşılacağı üzere polisiye tür içinde özgün bir biçimi işaret etmektedir (Söğüt, 2006: 321-322):

Sonra cinayet konusunu işleme meselesini ciddiye alarak düşünmeye başladım. Ama gene biçimsel bir yenilik yapmak istiyordum. O zamana kadar Türk edebiyatında bir polisiye edebiyat yok. Olmamasının da çok belirgin sebepleri var. Özel dedektiflik diye bir kurum yok mesela Türkiye'de. Ki çoğu cinayet romanları bu özel dedektif araştırması üzerine kurulmuştur. Sonra burada sorgulama, cinayetin çözülmesi için gereken usuller çok ilkel. Dayağı basıyor, itirafnameyi alıyorlar. Artı, öyle yakalanmamak üzere kurulmuş cinayet işlenmiyor Türkiye'de. Fevri cinayetler hep. Kocasına kızıyor bir gece dayanamayıp baltayı indiriyor kafasına ya da namus cinayeti, sokakta dan dan dan vuruyor. İngiliz, Amerikan, biraz da Fransız edebiyatında olduğu gibi böyle bir planlı cinayet işlenmesi, ayrıca onun çözümlemesi üzerine yapılacak bir kurgunun burada yeri yok. Onun için de ben polisiye bir roman yazmadım bir cinayet romanı yazdım. Hani *Bitmeyen Aşk*'ta aşkın mekanizmasını ortaya çıkarmıştım ya, şimdi de cinayet aracılığıyla romanın mekanizmasını çözmek istedim.

Kür'ün en özgün romanı olarak kabul ettiği ve farklı bir yöntem denediği *Bir Cinayet Romanı*'nın (Söğüt, 2006: 167) henüz başında, metnin bilinen cinayet romanlarına benzemeyeceği söylenmektedir. Gerçekçi bir dünyanın yaratıldığı klasik yapının aksine gerçeklik duygusu, yazılması hedeflenen *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği* adlı iç romanla daha en başında bilinçli şekilde zedelenmektedir. Üç katmanlı anlam dünyasıyla kurgulanan ve gittikçe anlamsızlığa gömülen eserde, polisiyenin geleneksel yapısında olduğu gibi cinayet değil; bu yapının kendisi çözümlenmektedir (Kür, 2004a: 19-20):

Dediğine göre, çok değişik bir kitap olacak bu. Bildiğimiz cinayet romanlarına hiç benzemeyecek. Nasıl ki, aşkı çözümlleyen ama klasik aşk romanlarına hiç benzemeyen bir roman yazmış (...), şimdi de aynı şeyi, *cinayet* konusunda yapmaya kararlıymış. Bu kez, cinayet olayı-*cinayet romanı* mekanizmasını irdeleyecek, bir yerde anatomisini gözler önüne serecekmiş. Bir Cinayetin Anatomisi aslı bir roman (...) olduğunu hatırlattım kendisine. Onun yapacağıyla hiç ilgisi yokmuş. Bir kere, romanın pek çok bölümü katilin ağzından yazılacaktı. Agatha Christie'nin tam da bu yöntemle kaleme aldığı *Roger Ackroyd Cinayeti*'nden söz edeyeyim mi, etmeyeyim mi, kararsız kaldım bir an. Ama yazar arkadaşım aklıma geleni hemen anladı.

²⁴ *Bir Cinayet Romanı* - 1989; *Sonuncu Sonbahar* - 1992; *Cinayet Fakültesi* - 2006.

Oradaki gibi olmayacaktı. Agatha Christie, katilin kimliğini sonuna kadar saklamış. Kendisi ise baştan açıklayacaktı. Katilin baştan beri bilindiği bir romanı okurun neden sonuna dek okuyacağını sorduğumda ise, bunu, kitabı okuduğumda anlayacağımı söyledi. (...) Kitabın bazı bölümleri de *maktul* tarafından yazılacaktı.

Tanınmış bir romancı olan Akın'ın bir polisiye yazma isteği sonucunda yıllardır görmediği eski arkadaşları Emin ve Levent ile iletişime geçmesiyle başlayan seride, bütün karakterler klasik polisiyede olduğu gibi yazar tarafından kendilerine biçilen rollerin peşinden koşar. Anlatı probleminin katilin kimliğinin önüne geçtiği, çoğul anlatıcı tekniğiyle farklı cinsiyetteki karakterlerin iç odaklayımı kullanarak diğerleri hakkındaki düşüncelerini aktardığı, aynı olayın ayrı karakterler tarafından birkaç kez anlatıldığı metinde, anlatıcı sürekli değiştirilir. Çünkü eser, o bölümü anlatan roman kişinin kim olduğunun bulmacamsı bir düzenek üzerinde belirlenmeye çalışılması üzerine kurgulanmaktadır (Somuncuoğlu Özet, 2012: 2282).

Üçlemede, klasik yapının öne çıkan figürü olan dedektif; Fermat'nın teoremini ispatlayacak yeterlilikte olan matematik profesörü Emin Köklü'dür. Ancak o; yer yer klasik dedektif figürünü andırsa dahi alışlagelmiş otoritesiyle olayları çözen ve suçluyu cezalandıran biri değildir. Emin'in suçlunun izini sürmesinin sebebi, onun yasadışı bir şey yapmış olması değildir, sırf çözmüş olmak için bilmeceyi çözmek istemektedir. Cinayeti çözmesi için gereken ipuçları katil tarafından önüne konulmakta, tıkandığında katilin yönlendirmesine başvurmaktadır. Genel yapıdaki dedektifin üstün konumunun aksine Emin, anlatının sonuna kadar suçlunun bir adım gerisinde kalmakta ve olayı, suçlunun izin vermesi dâhilinde çözmüş olsa bile galip gelememektedir (Roloff ve Seeblen, 1997: 32):

Edebiyat alanında bir dedektifin kombinasyon yeteneği, ipuçlarını değerlendirme becerisi ne kadar şaşırtıcıysa, kişisel kaçıklıkları, handikapları ve zaafı da çoğunlukla o kadar fazladır. Öyle ki klasik dedektif genellikle sevimsiz, biraz küstah, yanına yaklaşılmaz biridir. Çoğu kez, dedektifin yanında, okur ile dedektif arasında aracı işlevi de gören, alçakgönüllü, sempatik bir ortalama insan, bulunmasının nedenlerinden biridir bu. Dedektifler, küstah, bazen de yapay tavır ve tarzlarıyla, çevrelerine ve özellikle söz konusu "vakaya" dönük her türlü duygusal bağı ve katılımı kesinlikle işlevsiz kılar, ruhsuz, heyecansız, mantıklı bir figür gibi davranırlar.

Geleneksel dedektifin aksine zekâ yarışırma konusunda suçluya yenik düşen Emin, mantıklı bir figür olmaktan uzaklaşır. Yenilgisini ataerkil düzenin evliliğe yüklediği anlamlar çerçevesinde aşmaya çalışır ve yine başarısızlığa uğrar. Anlatının sonunda dahi adının aksine, hiçbir şeyden "emin" olamayan dedektif, suçlunun onaylamasına ihtiyaç duymakta, adeta onun kuklası gibi hareket etmektedir. Hâlbuki toplumsal cinsiyet kodlamalarını tam anlamıyla görünür kılan maskülen yapısıyla klasik polisiye romanın başkahramanı dedektif, fiziksel ve zihinsel anlamda güçlü olmalıdır; çünkü olay örgüsü, keskin bir zekâyı ihtiyaç duymaktadır. Dedektifin sahip olduğu düşünme yeteneği, cesaret, dayanıklılık gibi özellikler ikili karşıtlıklar ekseninde şekillenen bir ortamda daima erkeği işaret etmektedir.

Dedektifi; düşünme yeteneği, cesaret ve dayanıklılıktan uzaklaştıran Emin'in yardımcısı ve anlatının "Watson'ı", bakabilen ama görmeyi beceremeyen Haydar Bilir'dir. Emin'in ismindeki ironi gibi soyadıyla tam bir tezat içinde olan bu karakterin klasik polisitedeki temsili daima kadınsıyken, Kür; söz konusu karakteri ataerkil kültürün dil üzerindeki kısıtlamalarıyla "erkeksileştirerek" sistemi kendi silahıyla vurmaktadır. Sürekli argo konuşan ve Komiser Columbo lakabıyla anılan Haydar, dedektifi tanıyıp okura olayları ve çözümü anlatmaz. Emin ve yazar Akın onu önemsemez, sadece bir piyon olarak kullanır. Serinin ikinci kitabı *Sonuncu Sonbahar*'da Akın, yemek masasında onunla dalga geçer; planladığı cinayeti bilmiyormuş gibi en ufak ayrıntısına kadar komisere anlatır. Kocasının kendisini tanıyabileceği bir fotoğrafı ona vermesine rağmen Haydar, ne Akın'ın gerçek kimliğini tespit edebilir ne de kendisiyle açık açık alay eden Akın'a tepki gösterebilir. Aksine karşısındaki kadına hayran olur (Kür, 2004b: 190).

Fotoğraf meselesi klasik polisiyenin rol dağılımına yapılan bir eleştiri olduğu gibi göstergelerin mutlak doğruya ulaştıracağı, apaçıklığın tek yorumun olduğu ve muhakkak ispatlanabileceği tezlerini reddeder. Böylelikle Friedrich Wilhelm Nietzsche'nin "hakikate bir türlü varamayan kesintisiz göstergeler zinciri"ni (Spivak, 2014: 33) kırdığı "değişmece/ biçimleme" (figuration) ile Derrida'nın erteleme/ farklılık (difference) kavramlarına paralel olarak sürekli genişleyen anlam ve yapıların öne açılır. Polisiyeyi tek yapıya indirgeyen kurallar zinciri yıkılır, farklı ve sınırsız sayıdaki yapı olasılıklarına imkân sağlanır. Bu olasılıklar, Emin ile Haydar arasında, Sherlock Holmes ya da Hercule Poirot anlatılarında dedektif ile yardımcısının kurgusundaki gibi net ayrımların yaratılmasının önüne geçmektedir. Değişebilir durumlara yoğunlaşan Kür'ün metinlerinde sabit ve kalıcı rol hiyerarşisine rastlanmamaktadır. Dolayısıyla Emin ve Haydar'ın birbirlerinden karşılıklı faydalanma meselesi de yer yer değişime uğramaktadır. Örneğin; Emin sayesinde çözülen vakalar, Haydar'ın ünlü bir müfettiş olmasını sağlayarak ikili ilişkiyi onun lehine çevirmekte veya yer yer Haydar'ın resmî gücünden yararlanan Emin ipuçlarına kolaylıkla ulaşmaktadır. Serinin kimi yerlerinde analitik çıkarsama noktasında Haydar'ın Emin'in önüne geçtiğini söylemek de mümkündür.

Emin ile Haydar arasındaki ilişki, klasik yapının dedektif ve polis figürleriyle kıyasladığında birtakım değişimler göze çarpar. Klasik yapıda dedektif ile polis farklı silahlarla savaşmaktadır. Akıllı dedektif, yasayı ise polisin temsil ettiği türde, polis vakayı keşif ardından görünüş ve en genel ihtimallere dayalı bir teoriye göre değerlendirirken; dedektif meydanı "sadakat ve güvenilirlik abidesi" olan polisin beceriksizliklerine bırakır. Onun yanlış izlerin peşinde harcadığı zamanı, sorunu tek başına çözmek, polisin varsaydığı ihtimalleri çürütmek için kullanır. Sonrasında ise kazanacağı itibarı, gururu kırılan polise bırakarak onun gönlünü alır. Zira onun ödülü kendi içindedir ve başarısından feragat ederek toplumdışı olduğunu kanıtlar (Kracauer, 2019: 81-82). Emin ile Haydar ikilisi arasındaki ilişki yer yer klasik yapıyla uyuşsa dahi; dedektif ile polis arasında çizilen keskin sınırlar Kür'ün üçlemesinde belirsizleşmektedir. Zevk ve görev için

muammayı çözme meselesi serinin sonuna doğru dedektif ile polis arasında gidip gelir. Sadece polis değil, dedektif de suçlu tarafından mağlup edilir, komik duruma düşürülür. Kimi zaman polis, dedektifin savaş aracı olan akli ele geçirerek çıkarım konusunda Haydar, Emin'i açık ara geride bırakır.

Kaba polis olan ama her zaman bu kimliğe bağlı kalmayan Haydar'ı anlatının başından sonuna kadar Watson rolünde değerlendirmek mümkün değildir. Mantık ve dildeki tutarsızlığına paralel bir şekilde kimlik kaymaları yaşayan karakter, yer yer Emin'in önüne geçmekte ve onu yönlendirmektedir. Özellikle *Sonuncu Sonbahar*'da Haydar'ın mantık yürütmesi sıklıkla Emin'i yenilgiye uğratmakta ve Emin, komiserin mantığının kendisine kıyasla daha akla yatkın olduğunu dile getirmektedir. Yardımcısı şeklinde kodlamaya çalıştığı komiserin çıkarımlarının hayatta aklına gelmeyeceğini itiraf eden ve ona duyduğu hayranlık ile saygının arttığını söyleyen Emin (Kür, 2004b: 220), anlatının sonunda Haydar'ı "kolay bir problemi çözemeyen salak öğrenciye yol gösterici sorular soran iyi yürekli bir ilkökul öğretmeni"ne (Kür, 2004b: 316) benzetmektedir. Oysa Haydar'ın, klasik kalıplara ve Emin'in tasarımına göre Watson misali düşünme kabiliyetiyle Emin'in zekâsını belirginleştirecek bir karakter olması gerekmektedir (Kür, 2004b: 322):

Bu adamı vaktiyle ben yaratmamış mıydım? Karşıtım olsun, şapşallığıyla benim zekâmın parlaklığını daha bir gözler önüne sersin, arada bir de ayak işlerimi görsün diye eski bir romana ben katmamış mıydım? Başka bir yazar alsın onu geliştirsin, romanın felsefi içeriğini onun ağzına (yarım yamalak da olsa) yerleştirsin diye mi harcadım ben o çabayı? Ya da... o çaba da mı bir hayaldi?

Serinin üçüncü kitabı *Cinayet Fakültesi*'nde de Emin emekli olduktan sonra Haydar, Emin'in bir adım ilerisindedir. Okuduğu mektuplarda açık açık yazmasına rağmen ismi göremeyen, araştırılan cinayette masum kişileri suçlu ilan eden Emin; zeki olmaktan uzaktır. Sanki Emin'in amacı cinayeti çözmek değil, kendisine yüklenen görev doğrultusunda suçlu veya suçsuz birini mahkûm ederek toplumun sahte kurtuluşunu sağlamaktır. Sherlock Holmes misali muammayı çözmek için mantıksal akıl yürütme gayretindeki dedektifin yenilgisi klasik yapının yenilgisine eşdeğerdir.

Kaotik yapı doğrultusunda vuku bulan kimlik kaymaları, Akın için de geçerlidir. Dil ve mantık çatışmasıyla polisiye anlatıların mutlak yapısının kırıldığı seri boyunca sistemin kodlarından kurtulamayan Emin ve yardımcı Haydar, adeta Akın'ın "parmağında oynattığı kuklalar" olsa da Akın zaman zaman zayıf bir karaktere dönüşerek başkahraman pozisyonunu kaybeder. Serinin tüm romanlarında herkesi yönlendiren yazar Akın'dır; fakat kendisi de dâhil olmak üzere dedektif-suçlu-kurban sorunsalının dönüşümü ve muğlaklaşması gibi metinlerin başkahramanı da belirsizleşir. "X karakteri bu metnin başkahramanıdır" demek söz konusu seri için her zaman mümkün değildir.

Akın ve Haydar arasında geçen fotoğraf meselesinde yapılan eleştiriye benzer şekilde serinin ilk kitabında karakterlerin polisiye romanda kendilerine düşen roller çerçevesinde eylemlerde bulunması/ bulunuyormuş gibi görünmesi katı kuralcılığın yine katı kuralcılık parodisiyle yapıbozuma uğratıldığını göstermektedir. Levent'in karısını/ eşini aldatmak zorunda kalması, aldatacağı kişinin dahi Akın tarafından seçilmesi ve tüm emirlerin “Çünkü gerekli bu. Roman için.” (Kür, 2004a: 83) denilerek tastamam yerine getirilmesi, polisiye kalıplarının yazarlara dayattığı kuralları anımsatmaktadır. “Yani roman, yaşamdan çok matematiğe yakınmış. Çünkü yaşam gelişigüzelmiş, romansa keyfi ama kurallı keyfi.” (Kür, 2004a: 100) gibi ifadelerle söz konusu kuralcılık daima vurgulanmaktadır. Ancak Akın, sözde yarattığı kurallılık düzleminde kişilerin iç dünyalarına inerek onların süpergonun baskısının olmadığı bir düzene geçişlerini sağlar.

Levent “Âşık olmam gereken kişiyi boğazlamaya kalkarsam bu roman altüst olur.” (Kür, 2004a: 84) diyerek Akın'ın istediği “sevgi dolu” ilişkiden uzak olduğunu gösterir. Okuduğu romanlardaki kahramanları hatırlamaya çalışarak onlarla özdeşim kurma hevesiyle hepsini gözden geçirir; romantik bir kahraman-“mış” gibi Yıldız'la aynı romanda yer almak için çabalar: “‘Kendimi bir roman kahramanı gibi hissediyorum’ dedi, galiba üçüncü içkisini yudumlarken. ‘Her türlü inanılmaz olay gelebilir başıma ve ben, her an her türlü deliliği, aptallığı yapmaya hazırım. Roman kişileri genelde aptaldılar, hiç dikkat ettin mi?’” (Kür, 2004a: 94). Akın'ın tüm yönlendirmelerine rağmen kapıldığı ve şekillendiği düzende, beyhude bir gayretle başka bir hikâyenin kahramanı olmaya çalışan Levent, kendi romanında çırpınmaktadır. Bu sebeple romantik kavalyesi olmaya çalıştığı Yıldız, onun için para karşılığı birlikte olduğu kadınlardan farksızdır, ona aşk boyutunda “kafayı takmak” yerine ondan tiksinimektedir.

Yıldız'ın amacı, sevmekten ziyade erkek gözü tarafından görülmek ve beğenilmektir. Kadının daima bakılan bir nesne olduğu düzende Yıldız, Levent'in öldüğünü düşündüğü bir anda sevgilisinin ölümüne değil; “güzel geceliğini” ona kendi üzerinde gösterememiş olduğuna üzülmemektedir (Kür, 2004a: 134). İki klişe tip arasındaki ilişkinin Akın'a gelip çatması ve Levent'in Akın'a hissettiği sapkın kabul edilebilecek duygularını uyandırması; olayın geçmişe, Levent'in de “tecavüz eden adama” dönmesine neden olur. Dolayısıyla Akın, romanının anlatı kişilerinden talep ettikleriyle onların anlatı içindeki rollerini kurgulamaz. Aksine onların hâlihazırdaki karakterleri çerçevesinde kurgusunu oluşturarak anlatı kişilerinin özelliklerini görünür kılar. Kısacası klasik polisiyenin nizamî yapısını yıkan Akın, katı bir kuralcılık silsilesi içinde rolleri sınıflandırmaz, rollerin çoktan sınıflandırıldığı bir düzeni gözler önüne serer.

Hayatta tek doğrunun olmadığı, doğruların göreceli olduğu imasıyla var edilen çok yönlü kişileri; rollerine göre derecelendirmek, iyi-kötü, haklı-haksız, olumlu-olumsuz, verici-alıcı, istenilen-istenilmeyen, başkahraman-yardımcı kahraman şeklinde ayırmak tam anlamıyla mümkün değildir (Canatak, 2013: 233-235). Levent'in “Ben mi doğuştan dâhiyim, yoksa kadınları aldatmak

mı çok kolay?” (Kür, 2004a: 80) sorgulaması, onun aldattığını düşünürken aldatılan olduğunu parodist bir şekilde okura sunmaktadır. Böylece ataerkinin bütün sınırlandırmalarına başkaldırılarak cinsiyet ayrımındaki keskin çizgiler de ortadan kaldırılır ve cinsiyet konusundaki önyargılar yok edilerek farklı matrislerin önü açılmış olur. Muğlaklığın doğada var olduğu, hiçbir şeyin tam olarak anlaşılamayacağı iddia edilerek sürekli yenilenen durum ve yorumlarla anlamların anlaşılabilirliği ve şeylere yüklenen kısıtlayıcı nitelikler yok edilir. Keskin sınırlar dahi anlamın çarpıtılmış bir başka versiyonudur. “Anlam katmak” ve “anlam aracılığıyla aldatmak” (Spivak, 2014: 31) sonu gelmeyecek bir ivmeyle daima akış halindedir. Kür’ün söz konusu düşüncelere paralel olan “Matematikte anlamsız bir şey yoktur, doğru. Ama hayat, matematiğin tam tersi. Anlamsızlıklarla dolu. Roman da hayatı yansıttığına göre... Anlam arayışı anlamsız aslında.” (2004a: 69) ifadelerini her şeyde daima mantık arayan Emin’e söyletmesi, karakter niteliğindeki iç içe geçmişliği belirgin kılarak düşüncenin sağlamasını yapar. Zira aynı karakterin ağzından cinayet sürecinin katı bir sebep-sonuç ilişkisine bağlandığını görmek, Emin’in tutarsız tavırlarına örnekten anlatının anlam meselesinde varmaya çalıştığı nokta bakımından dikkat çekicidir (Kür, 2004a: 71):

O evinde oturmuş, katil mi maktul mü hâlâ karar verememekte. Ben yazıyor olsam, ilk önce onları seçerdim. Yani, ne var bunda bu kadar zorlanacak? Adamın biri bir başkasını öldürecek. Öldürmesi için önemli bir sebep gerekir, tamam. O sebebi bulup çıkarmak da çözümleyiciye düşer... ki o da benim. Şüpheli şahısları bir gözden geçireceksin; ölümden kim en çok yarar sağlıyor, kimin eline en uygun fırsat geçmiş, araştıracaksın; çok bilinmeyenli herhangi bir denklemi çözer gibi çıkaracaksın suçluyu ortaya. Bu kadar basit işte. Ondan sonra Haydar Bilir devreye girer. Suç aracı ve delillerle yüzleştirilen katilin itiraf etmeyenine henüz rastlamadım.

Hayatın anlamsızlıklarla dolu olduğunu belirtmesine rağmen suça yol açan süreci ve çözümünü katı bir sebep-sonuç zincirine bağlayarak basitleştiren Emin, gazete kupürlerinde ve romanlarda çözdüğü cinayetlerle övünür. Agatha Christie, George Simeon, Raymond Chandler, Ellery Queen ve Carter Dickson okuduğunu, cinayet işlendikten sekiz-on ya da en geç yirmi-otuz sayfa sonra katilin kimliğini anladığını belirtir. Bahsi geçen yazarların polisiyenin klasik yapısına sadık kalıp adeta cinayet sürecini matematiksel bir olaya indirgemeleri, Emin’in hızlı bir şekilde katili bulmasını sağlamakta ve kendini okuduğu kitaplardaki kahramanlarla özdeşleşmesine neden olmaktadır (Moran, 2012: 116-117):

Konvansiyona göre dedektif son bölümde nasıl katilin kimliğini açıklarsa *Bir Cinayet Romanı*’nın son bölümünde de Emin Köklü katili açıklamak üzere yazarın evine gelir. Ama burdaki sahne detektif romanlarının bir parodisidir, çünkü Emin Köklü ünlü detektifleri oynar bu sahnede. Zaten romanın başından beri onda biraz Agatha Christie’nin Poirot’sunu, biraz Rex Stout’un şişman ve tembel detektifi Nero Wolfe’u buluruz. Philip Marlowe, Mike Hammer gibi ünlü detektiflerin jestlerini ve üslubunu taklit ederek yaptığı açıklama nedeniyle mizah yanı ağır basan bu eğlenceli son bölüm Emin Köklü ile Akın Erkan arasında bir savaşı sergiler.

Akın, insan doğasını “özgür”²⁵ bırakarak kurguladığı cinayetiyle hem klasik yapıyı bozar hem de ünlü dedektifleri taklit eden Emin’in kısa sürede bir matematik problemi çözer gibi muammayı çözmeyi önüne geçerek onu yenilgiye uğratar. Böylelikle klasik yapıda analitik zekâsıyla muhakkak sonuca ulaşan dedektifin tavrı tartışmaya açılır. Dedektif, dedüksiyon ve analogi yöntemleriyle bilgiyi mutlaklığa hapseder, sabitler ve çözüme ulaşır. Ancak klasik dedektif tarzını temsil eden Emin, Akın’ın kurgusunda siyah ve beyaz arasında kalan renk tonlarını görmezden geldiği için başarısızlıkla cezalandırılmaktadır.

Bütün kalıpların yıkıldığı metinlerde dedektif, suçlu ve kurbanı yan yana ve iç içe görmek, Emin’in Akın’ı öldürdüğünü düşünmesiyle dedektifin cinayet işleyecek kapasitede olduğunu keşfetmek, bütün seri boyunca Emin’in dedektiflikten çok suçlu ve kurban rollerine daha yakın olduğunun bilincine varmak ve Akın’ın aynı anda yazar-dedektif-suçlu-kurban kimliklerini taşıdığına şahit olmak klasik polisiyenin genel yapısındaki belirgin rol ve olayların aksine tüm yapıyı kaosa sürükler. Akın’ın bütün rolleri aynı anda oynaması, kurbanı bedene indirgeyen yapının da yok olmasını sağlar. Kurbanın muamma unsuru olarak sadece bedeniyle konumlandırıldığı klasik yapının tersine; Kür’ün anlatısında kurban, yaşayan, intikam alan, suçluyu cezalandıran durumlarında okurun karşısına çıkmaktadır. Metindeki “O zaman, bir cinayet olayı, öldürenle öldürülen ilk karşılaştıklarında mı başlıyor? Ve kimin katil, kimin maktul olacağı son ana dek belli değil mi? O zaman, öldürmekle kendi canını kurtarmış oluyor insan.” (Kür, 2004a: 2) ifadeleri de rollerin geçişkenliğine vurgu yapmaktadır.

Bir Cinayet Romanı’nda polisiyenin şematik kurallarıyla kurgulanan kahramanlar olmamakla birlikte doğal bir sonuç (dedektifin muammayı çözmesi ve suçlunun hak ettiği cezaya mahkûm edilmesi) ile bitirilen çizgisel sıralı anlatım tarzı da yoktur. Olaylar, farklı karakterlerin ağzından iki hikâyeye indirgenmeden (hikâyeler iç içe geçmiştir) kronolojik olmayan bir şekilde verilir. Hâlbuki klasik yapıda anlatılan iki hikâye arasında geçmiş ve şimdi olmak üzere zaman farkı olsa dahi suçun işlenmesinin anlatıldığı suje kısmında olaylar kronolojik sıraya göre okura aktarılmaktadır.

“Y”, “E” ve “L” şeklinde bölümlere ayrılan romanda her bölüm tam anlamıyla tanıtilmayan karakterler tarafından yazılır ve anlatı kişilerinin kimlikleri konusundaki muğlaklık sürdürülür. Böylece klasik polisiyenin kuralları bozularak tek bakış açısı ile katı mutlaklığın yerini belirsizlik, parçalanma, katılma ve karnavallaşma alır. “Y” bölümünün yazar Akın Erkan, Yeşim Erses, Yıldız

²⁵ Burada özgürlükten kasıt gerçek özgürlük değil, sistemin çarkları arasında sıkışıp kalmış olan insanın mevcut durumudur. Sistemin insana dayattığı katı kurallar, onun davranış şekillerinin de temel belirleyicisidir.

Gerçel, Yasemin Altan ve “Yoyo” takma adıyla Eser Caner arasında gidip gelmesi belirsizliği arttırır.

Serinin devam metinleri *Sonuncu Sonbahar* ve *Cinayet Fakültesi*'nde üstkurmaca, metinlerarası ilişkiler, ironi gibi öğelerin yoğunluğu devam etmekle birlikte anlatıcının tek başına Emin'e evrilmesi, okurun karşısına benöyküsel anlatıcıyı çıkarır. Benöyküsel anlatıcı, üçlemenin ilk romanının aksine okurun bakış açısını anlatıcının yönlendiriciliğine bırakarak kısıtlamaktadır. Öte yandan üstkurmaca ve kurmaca düzlemde geçişli bir varoluşa sahip olan Akın, her ne kadar entrikacı şeklinde betimlense de anlatıcıyı yönlendiren unsur pozisyonunda Emin'i etkileyen bir varoluş özelliği göstermeye devam eder ve onun bir anlatıcı olarak okurun gözündeki güvenilirliğini zedeler (Keskin, 2012: 64-65). Söz konusu durum, belirsizlik halini üçlemenin son iki kitabında da devam ettirir.

Kendi yazılış hikâyelerini barındıran serinin tamamında cinayet ve cinayet romanı mekanizması irdelenerek görünür kılınır. Önceki polisiye anlatılarının tartışıldığı üç metinde de metinlerin klasik polisiye karakteristiğinden farklı olduğu özellikle vurgulanır. Dolayısıyla dedektif rolünün kendisinde olduğundan emin olan ama kurbanı dönüşeceğinden devamlı korkan Emin'in, Akın'ın önceki romanlarını sayısız defa okuyarak yeni romanla eskiler arasında bağ kurmaya çalışması ve yazarı klasik cinayet romanı yapısına uymamakla suçlaması da onun klişeleri aşamayan zihninin bir başka yansımasıdır (Kür, 2004a: 149-150):

Hâlâ bir olayı başından alıp sonuna dek götüremiyor. Hiçbir sorumluluğu tümüyle yüklenemiyor. Kız hâlâ seviyor mu? Adam ölüyor mu? Âşıklar kavuşuyorlar mı? Ayrılık kesin mi? Hiç bilemiyorsunuz okur olarak! Bir yere dek götürüyor, sonra pat diye bırakıyor sizi. Bu, bir yazar tekniği olabilir. Kesin çözümlerden kaçınmak... Okuru düşünmeye zorlamak... Ancak olaya yapıt açısından, yapıta bakırce yaklaşan bir okur açısından değil de, yazar açısından (yazarı bir vakitler sevmiş ve ondan vazgeçmiş bir tembel adam açısından) baktığınızda, sonuna dek soyulmayı göze alamadan kendini denize atmış bir kızcağz geliyor gözünüzün önüne ve ister istemez *onu* değerlendiriyorsunuz. Her neyse... Üst üste okuyarak nerdeyse ezberlediğim yapıtlarından algıladıklarımı birkaç kelimeyle özetlersek: kararsızlık, sonuca vardırımda isteksizlik, okuru düşündürme adına (belki) sorumluluklardan kaçış... Oysa, bir cinayet romanı bunları kaldırmaz. Aşk hikâyelerinde, nostaljik öykülerde, hatta sosyal içeriklilerde bile yutturabilirsiniz belki, ama cinayet romanında asla! Cinayet romanları insana düşünecek vakit bırakmaz ya da düşündüklerini doğrulama fırsatı tanır. Korkarım bu işin yönetimini ele almam gerekecek.

İşin yönetimini Emin'e vermeyen, çözümsüzlüğün altını çizen ve sonları daima muğlak bırakan Akın, onun klasik bir cinayet romanı yazmasına engel olur. Yazılmakta olan romanın asıl yazarını ulaşılabilir kılmak için mücadele eden Emin'in Akın'ı kastederek söyledikleri, esasında Kür'ün seri boyunca kullandığı teknik için de geçerlidir. Emin ve onun gibi düşünenlerin polisiye roman adı altında dayattıkları kalıplar, Akın ve Kür'ün metinleri söz konusu olduğunda geçerliliklerini yitirmektedir.

2.2.2. Edebiyatın Adalet Hayalinin Sonu: *Kalbim Çırlıçplak* Serisi

Şebnem Şenyener; *Dansözün Ölümü*, *Karakter Taciri*, *Ölümün Şarkısı Özgürdür*²⁶ kitaplarıyla polisiyenin geleneksel yapısını bozan isimler arasındadır. Poe kod adıyla anılan Dedektif Samuel Simontaut'nın, New York'un sanat ve seks suçları alanındaki maceralarının konu edildiği, melez doğal anlatıcıların itiraflarıyla bölümler yazdığı *Kalbim Çırlıçplak* üçlemesinin ilk kitabında aşkın yedi tül dansı, ikinci kitabında siyah beyaz altmış dört karede bir aşk oyunu, üçüncü kitabında ise aşkın sırlarıyla örülmüş bir kuş istilasası anlatılmaktadır. İlk kitap olan *Dansözün Ölümü*'nde yedi erkeğin kendi bakış açılarından Dansöz Mu'nun üstünü nasıl örttükleri, ona duydukları saplantılı aşk ve hayranlık anlatılmaktadır. Farkına varmadan kendileri ile Mu hakkında ipuçları veren bu erkeklerin her ifadesi Mu'nun üzerinden kalkan tüller gibi onu biraz daha aydınlatmakta ve sonunda onu kimin, niçin ve nasıl öldürdüğü anlaşılmaktadır. İkinci serüven, *Karakter Taciri* bütünüyle bir kitap olarak karakter üzerinedir. *Karakter Taciri*'nin hikâyesi, temel bir polisiye karakterinin, yani dedektifin biçimlenmesine ilham veren XVIII. yüzyıl yapımı satranç otomatu olan "Türk"ü merkeze alır. Dedektif Simontaut, bir kontesin ve Deyus'un yardımıyla Türk'ün sırrını çözerek katili yakalar. Üçlemenin son kitabı *Ölümün Şarkısı Özgürdür* ise bir dedektifin kendi katilini yakalaması olduğu kadar bir yazarın kahramanını öldürmesi üzerine bir maceradır. Son macerada maddi ve sanatsal anlamda paha biçilemez değere sahip, yeni yüzyılın en büyük eserlerinden biri kabul edilen, üzeri elmasla kaplı bir kafatasının çalınmasının ardından soruşturmayı yürütmekle görevlendirilen Dedektif Simontaut, cazibesıyla bütün polis teşkilatını baştan çıkararak Dedektif Dupin'i de yanına alarak hırsızların peşine düşer. Ancak Simontaut, sanki sorgusunda sıklıkla kullandığı yöntem olan psikanalizin babası Freud'un ünlü psikanaliz divanını örten Türk halısı²⁷ üzerinde ölüme hazırlanır.

Geleneksel anlatı kalıplarının yıkıldığı *Kalbim Çırlıçplak* üçlemesinde olay örgüsü klasik yapının aksine kronolojik değildir. Mekân, zaman ve dil tutarsızlıklarıyla dolu seride çizgisel sıralı anlatım ya da tek bakış açısı özelliklerine rastlanmaz. Serinin son kitabında kimi bölümlerde anlatıcının öldürülen dedektif Samuel Simontaut olması ve "Bu satırları okuduğunuzda 'işte yine

²⁶ *Dansözün Ölümü*, *Karakter Taciri*, *Ölümün Şarkısı Özgürdür* kitapları *Kalbim Çırlıçplak* serisine aittir.

²⁷ Selanik Osmanlı yönetimi altındayken burada ticaret yapan halı tüccarı eniştesi Moritz Freud tarafından İzmir Limanı'ndan satın alınıp Sigmund Freud'a hediye edilen halının benzeridir. Aslı Kaşkay Türklerinin dokuması olan halı Doğu'ya ait desenleriyle *Binbir Gece Masalları*'ni çağrıştırdığından, üzerine uzanan hastaların rüyalarını ve akıllarından geçeni rahatça, elemenden anlatmaları cesaretini artıran bir zemindir. Dedektif romanlarına düşkün olan Freud'un dost sohbetlerinde, psikanalizin suçlu zihninin tanınmasında dedektiflere yardımcı bir yöntem olacağını öne sürdüğü anlatılır. Tedavi odasında divanın üzerine serdiği Türk halısının yanı sıra, psikanalize yardımcı olması bakımından bir de divanın yanındaki duvara, Jean Auguste Dominique Ingres'in *Sfenksi Sorgulayan Oedipus (Oedipus and the Sphinx)* tablosunun baskısını asar. Bu yüzden babası New York Polis Teşkilatının ilk psikolog dedektifi olan Simontaut da Freud'un tavsiyesine uyar ve suçluları Freud'un yöntemiyle sorgulayarak akıllarına geleni söylemeye teşvik eder (Şahin, 2019).

bir ceset anlatıyor' ya da 'ah ah bu numaralar eskiyeli çok oldu, bir keresinde koskoca hikâyeyi bir casusun yüzlerce yıllık hayaletine anlattıran çılgınlar da geldi geçti,' diye düşünmeyin." (Şenyener, 2014: 8) ifadesi, polisiyenin alışlagelmiş kullanımlarının kendilerine karşı yıkıcı bir silaha dönüştürüldüğü anlamına gelmektedir. Simontaut'ya göre her türlü araçtan mahrum olunan durumlarda dahi sadece kendini düşmanın yerine koymak ve mantıkla mantığı çarpıştırmak karşı taraftakini mağlup etmek için yeterlidir.

Mantığın mantıkla çarpıştırıldığı *Dansözün Ölümü ve Ölümün Şarkısı Özgürdür*'de cinayet anlatının başında, *Karakter Taciri*'nde ise anlatının sonlarına doğru işlenir. Daima geriye dönüşlerin yapıldığı, ani sıçramalarla zaman mefhumunun girift hale getirildiği seride çözücü geriye dönüş yöntemi, klasik yapıdaki işlevinin aksine muammayı aydınlatmaktan ziyade içinde bulunulan durumun açmazlarının görünür kılınması için kullanılmaktadır. Cinayetin çözümünün arka plana itildiği üç romanda da kişi ve olaylar farklı bakış açılarından farklı ayrıntılarla yansıtılır. Çözüm için katilin değil, dedektifin itiraf etmesi gerektiği tezi ortaya atılır, kanıtların yalnızca "ucuz dedektif romanları"nda birbirine uyduğu (Şenyener, 2015: 49) iddia edilir. Böylelikle tekil anlam dünyasının önüne geçilerek çokseslilik ile çok anlamlılık öne çıkarılır.

Bir sorgulama tutanağı şeklinde yazılan *Kalbim Çırlıçiplak* serisinde her bölümün farklı tanıklara ayrılması ve tanrısal anlatıcının olmaması, aynı mesele hakkında farklı fikirlerin varlığını ortaya koyar. Bazen aynı zamanda gidip gelen, bazen ileri ve geriye ani sıçramalar yapan olay örgüsü; türdeki eril tahakkümünün kırılışıdır. "Benzer" ve "sonuç alınmadı" ifadeleriyle sonucun daima muğlak bırakılması ile vajinanın resmedildiği bir tablo, tahta bir kukla gibi nesnelere cinayet şüphelisi olması; klasik polisiye kurguya başkaldırışı sürdürür. Sorgulama bölümlerinde sadece cevapların bulunması durumu, sorulara dahi farklı ihtimaller yükleyerek yapıyı bozmaya devam eder. Böylece polisiyenin mutlaklık üzerine kurulu yapısı ihtimaller tarafından kuşatılarak parçalanır.

Türleri mutlaklığa hapseden kurallar hegemonyası Şenyener'in serisi boyunca vurgulanmaktadır. Örneğin; *Ölümün Şarkısı Özgürdür*'de ölüm ilanında bulunması gereken unsurlar ayrıntılı bir şekilde sıralanmaktadır. İlk kuralda metnin dilinin ortamına uygun şekilde saygın olması gerektiği belirtilerek dil kullanımı sınırlandırılır. İkinci kural kişinin doğduğu ve öldüğü yer ile zamanın söylenmesi, ailesi, kariyeri, başardığı şeyler, topluma katkıları ve hırslarının anlatılmasıdır. Bu kuralda polisiye türünün klasik mekân ve zaman anlayışı ile detaycılığını vurgulamaktadır. Üçüncü kuralda ölen kişinin gelecek planlarına yer verilir. Dördüncü kural, mesafeli bir üslup ve tarafsız bir tasvirle tuhaf detaylar vurgulanmadan kişinin başından geçen güldüren ve ağlatan hikâyelerin anlatımı üzerinde durur. Söz konusu kurallara uyulduğu takdirde kaleme alınan metin; okurun zahmetine değecek ve saygınlığına layık kabul edilebilecek bir metin şeklinde nitelendirilmeye uygundur. Kurallara uyulmadığında ise ölüm ilanının kalitesi

düşmektedir. Ölüm ilanı için belirlenen kurallar, polisiyeye sınırlar çizerek türü mutlaklığa hapseden kuralların ironik bir ifadesidir.

Dedektif figürü için saptanan kuralların yapıbozuma uğratıldığı seride, dedektif rolündeki Simontaut'nın bilgiçlik taslayan tavırları ile benliğini öne çıkaran dilsel ifade ve kullanımlarına rağmen hiçbir suçu çözemediği görülür. Suçlar, geleneksel polisiye kalıplarına aykırı bir şekilde itiraf mektupları ya da bir kadının devreye girmesiyle çözüme ulaşır. Çözümler ise katilin kim olduğu ya da cinayeti nasıl işlediği üzerine odaklanmadığı için klasik polisiyenin kalıplarıyla çelişmektedir. Örneğin *Karakter Taciri*'nde muammanın çok sonuçlu da olsa çözümünü sunan kişi/şey, metindeki kullanımıyla “Deyus”tur. “Deux ex machina”ın anlatıcı tarafından bilinçli şekilde bozulmuş hali, Türkçede “karısının veya kendisine çok yakın bir kadının iffetsizliğine göz yuman kimse” (*Türkçe Sözlük*, 2011: 651) anlamında kullanılan “sövgü sözüne” de (deyyus) gönderme yapmaktadır. “Kadının namus bekçisi ve sahibi” olan erkek algısını zedeleyen bir karakterin, Yunan tiyatrolarında oyun çıkmaz bir hal alınca adaleti sağlayıp her şeyi çözüme kavuşturan ve sahneye bir makineyle gökten indirilen konumunda dedektife rakip olması, hatta onu yenilgiye uğratması manidardır: “Bilemedin... bilemedin! Kaybettin dedektif. Karakter kümesinde eşinen tavuktan farkın kalmadı. Korkma. Hayale savunma dayanmaz. Böyle sonu başı dağılıp giden, sise karışıp bulutlaşma tehlikesine giren bir hikâyeyi ancak benim gibi bir deyyus kurtarır aslanım.” (Şenyener, 2015: 196). Zira sonların hiçbirinde analitik zekâyı kutsayacak durumlar ve etkileyici kapanışlar yoktur. Amaç, dedektifin analitik zekâsını yüceltmek değil; polisiyenin katı yapısal zincirini kırarak tesadüfi ve beklenmedik olasılıkların varlığını ortaya koymaktır. Yine aynı sebeple geleneksel yapıda tam bir dokunulmazlık içinde olan dedektif, hiçbir olayı çözüme ulaştıramadığı gibi serinin son kitabında okurun karşısına kurban ve suçlu olarak çıkarılır.

Dedektif Simontaut öldürülürken onun katili, serinin diğer dedektiflerinden biridir ve ikinci hikâye sadece gerçeğin araştırılmasına indirgenmemektedir. Bir dedektifin kendi katilini yakalaması olduğu kadar bir yazarın kahramanını öldürmesi üzerine bir maceraya evrilen (Şahin, 2019) anlatı, polisiyenin suspense türüne yaklaşmaktadır. Suspense “savunmasız dedektifin hikâyesi” ve “sanık olarak dedektifin hikâyesi” olmak üzere iki alt türde incelenmektedir. Simontaut'nın öldürülmesi dedektifin dövülebilir, yaralanan, öldürülen karaktere dönüştüğü ilk türle benzerlik taşıırken Bernardo Keskin'in cinayet işlemesi, polis için bir sanığa dönüşen dedektifin başkahraman olduğu ikinci türü anımsatmaktadır. Ancak ikinci türde dedektif gerçekten cinayet işlemez, tüm deliller ana kahramanı hedef gösterse de o gerçek katillerin kurbanıdır.

Dedektifin dedektifi sorguladığı serinin son kitabında, dedektif olan katil, anlatımın başından beri bilinmektedir. Anlatımın sonunda her şeyin rüyadan uydurma bir kurgu olduğu ortaya çıkar. Öldürülen dedektif de gerçek hayatta bir kuzgundur. Böylece polisiyenin mutlaklığına adeta “ihanet eden” metinde her şey iç içe geçerek belirsizleşir. Rollerin karmaşasında New York Sanat

ve Seks Suçları Ünitesi Dedektifi Simontaut, kendi ölümünün de dâhil olduğu hikâyeyi anlatan kurban rolünderken şehri kuş istilasından ve birçok suçludan kurtaran New York Polis Teşkilatı'nın şefi Başdedektif Bernardo Keskin meslektaşını öldüren katil figürüdür: “Kendi katilinin peşine düşüp yakalayan bir kahramanın macerasını yazmak daha önce hiçbir kaleme nasip olmadı, malum. İşte mucize anını bana bahşeden bir kahramana müteşekkir ruhumun durumunu ise, ancak kara bulutlar halinde hikâyemi gökyüzüne kaydeden şu kara sığırcıklar resmedebilir” (Şenyener, 2014: 50).

Yazdığı bir romanda annesi Mahrem Keskin'in fahişe olduğunu ifade eden ve iş arkadaşları arasında “orospu çocuğu” şeklinde çağrılan polis şefi Bernardo Keskin, çevresinin gözünde bir zanlıya dönüşmeden önce klasik bir dedektif figürüdür. Onun sadece karanlığı değil, geleceği ve yakın geleceği gördüğü iddia edilerek kendisine insanüstü vasıflar yüklenir (Şenyener, 2015: 18). Cinayetlerini meslektaş Simontaut'yla sınırlı tutmayan Keskin, annesini pazarlayan ve döven Dale'i de öldürür. Katile hayvanat bahçesinden kaçan bir orangutan şüphesi veren şef aracılığıyla aynı zamanda Poe'nun ilk dedektif hikâyesi kabul edilen *Morgue Sokağı Cinayetleri*'ne gönderme yapılır.

Şefin suçlu bulunarak cezalandırılmasını, polisiyenin katı kuralcılığının eleştirisi şeklinde okumak mümkündür; çünkü Keskin'in hegemonik tavırları polisiyenin sınırlandırılmışlığına benzemektedir. Örneğin, herhangi bir dedektifin teoride suç, kayıp eşya, kayıp kişi, tartışma, kavga gibi bütün şikâyetleri içeren ve “60” sayısı ile bilinen listeden yapılacak seçimle güne başlaması gerekirken bu seçimi bütün dedektifler adına Şef yapmaktadır. Davayı kimin yakaladığını belgeleyen “494” sayılı dokümanı da dava henüz sonuçlanmadan herkes adına imzalayan yine Şef'in kendisidir. Söz konusu tahakküm, polisiye romanın başkaları tarafından belirlenen ve yazarları kısıtlayan şematik yapısına benzemektedir. Şablon, eserler yazılmadan önce belirlendiği için yazarların kısıtlı bir alanda üretmesi, Şef'in davaları yürüttüğü ve her şeyi sistematize ettiği süreci hatırlatmaktadır.

Romanın ilerleyen bölümlerinde kardeş oldukları ortaya çıkan, anlatının ön plandaki iki dedektifi Simontaut ile Keskin örneklerine göre rollerin mutlak olmayan evreninde herkes her şeye dönüş(ebil)mekte, farklı bakış açılarına göre katilden kahraman şeklinde dahi bahsedilmektedir: “Kahraman! Evet her bakıma bir halk kahramanı. Şef gibi, senin baban ve deden gibi dedektifler sayesinde biz de bugün bir aileyiz artık.” (Şenyener, 2014: 129). Keskin'in hayat hikâyesi, onun tek yönlü bir figüre dönüştürülmesine izin vermemektedir. Kendisi gibi bir dedektif olan babasının onu sahiplenmeyişi, annesinin seri katil bir yarbay tarafından öldürülmesi ve katilin cezalandırılmaması diğer roman karakterlerinin, dolayısıyla okurun onunla empati kurmasını sağlamaktadır (Şenyener, 2014: 170-171):

Babasını baba bilen şanslı köpek! Ben sokakta anasız babasız taşaklarımı korurken, sen ülkenin en iyi üniversitesine git!.. Halbuki neler düşünmüştüm ben. Seni affedecektim. Babanı da affedecektim. Ne de olsa beni tutuklamadı. Tutuklayamadı. Ne dürüstmüş ya! Yoksa sahiplenmediği için suçluluk duygusu mu? Erkeklik miydi yaptığı? Senin baban! Dedektif Fantom! Neden *Kayıp Baba* o kitabın adı, anladın mı?

Annesinden kalan kravat iğnesini dahi meşru oğluna vermeyi seçen babasının borcunu, kardeşine ödeten Keskin; teşkilatın başına, sistemin yarattığı koşulların kurbanı olan annesinin intikamını almak üzere geçer. Hapishanelerde, suç ve cezada, polis kadrosunda, bürokraside, araç gereçte bir dizi etkin reform uygulaması başlatır. Teşkilatın onu kahraman yapmasının sebebi de polisi kuvvetlendiren, eli kolu bağlı seyirci durumundan çıkararak liderliğinin sonucudur. İnsanların yaşadığı sıkıntıyı kendi hayatından bilen biri olarak çekirdekten yetişme vasıfları, herkesi etkilemektedir. Simontaut dahi bunların onun katil olduğunu affettirebilecek özellikler olduğunu düşünmekten kendini alıkoyamamaktadır.

2.2.3. Kendine Özgü Bir Polisiye: *Haberci Çocuk Cinayetleri*

Perihan Mağden'in "Cesaret Kol Gezmiyor", "Kadri Bilinmemiş Kelimelerin Gizli Anlamları" ve "Haberci Çocuk Cinayetleri" şeklinde üç bölümden oluşan distopik kitabı *Haberci Çocuk Cinayetleri*, ilk iki bölümün muammadan kopuk kısa hikâyelerden oluşmasıyla geleneksel yapıyı değiştiren/ yeniden düzenleyen eserler arasındadır. Birinci bölümde, disiplin suçları yüzünden konservatuardan atılan bir öğrencinin yedi yıl sonra eve dönüşü, yaptığı tren yolculuğunda aynı kompartımanı paylaştığı cüce ve maymunla yaşadıkları anlatılmaktadır. İkinci bölümde bir kâğıt fabrikasında çalışan kahraman, çalışma arkadaşları tarafından sevilmemesi nedeniyle kendini yalnız ve terk edilmiş hissetmekte, bu duygular içinde "Bazı Kadri Bilinmemiş Kelimelerin Gizli Anlamları" sözlüğünü yazmaktadır. Fabrikanın paydosundan sonra içmeye gittiği lokantada bir cüce ve mavi gözlü kel bir adamla sohbet eden karakter, şehirden ayrılarak bir yolculuğa çıkar. Polisiye olaylar ise diğer iki bölümden bağımsız bir şekilde son bölümde yaşanır. Haberci çocuklar birbiri ardına öldürülür ve başkarakter, dedektif rolüne bürünerek bu cinayetleri araştırmak üzere şehirde bir soruşturma başlatır.

Birbirinden kopuk bölümlerden oluşan *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde klasik yapının öngördüğü cinayetin dahi olmaması eserin polisiye türüne getirdiği yeni soluşun göstergesidir. Amatör bir dedektif tarafından "cinayetmiş gibi" araştırılan muamma unsurunun intihar çıkması, söz konusu intiharların dedektifin çabalarıyla değil de yazılan bir mektupla açıklığa kavuşturulması, kurbanların kendilerini öldürerek aynı zamanda toplum nezdinde suçluya dönüşmesi, gerçek suçlunun ise klasik yapının savunduğu toplum olması metnin geleneksel biçime başkaldırdığının işaretleridir. Yaratılan hayal ülkesi de, polisiye roman figürlerinin, çevre ve

atmosfer bakımından gerçekçi kurgulanması ilkesine (Roloff ve Seeßlen, 1997: 25) zarar vererek eseri tesadüflerle dolu düşsel bir polisiyeye dönüştürmektedir.

Metinde dedektif-suçlu-kurban, çevre-mekân-zaman bağlantısına dayalı, gizemi ve gerilimi içeren bir tür olan klasik polisiyenin aksine; bütün roller birbirine karıştığı gibi çevre-mekân-zaman bağlantısı da sınırsız ve muğlaktır. Üç bölümden oluşan, öznel ve güvenilmez olan birinci şahıs anlatıcı ile kahraman bakış açısıyla yazılan romanda parçalar arasındaki bütünlük tam anlamıyla sağlanmamaktadır. Özellikle ilk iki bölümün, muammayı barındıran üçüncü bölümden bağımsız kurgulanması sonucunda bilinçli şekilde yaratılan ucu açık boşluklarla herhangi bir zamanda herhangi bir kara parçasında kurulan grotesk bir şehirde yaşananlar anlatılır.

“Grotesk” kelimesinin “1. Eski Çağ Roma yapılarında bulunan tuhaf, gülünç figürlerden oluşmuş süsleme üslubu. 2. tiy. Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, karışık görüntüleri, bağdaşmaz durumları şaşırtıcı biçimde birleştiren güldürü biçimi.” (*Türkçe Sözlük*, 2011: 991) anlamları metni ele vermektedir. Bir araya gelmez gibi görünen şeyleri birleştirerek aynı anda hem korkunç hem de gülünç öğeleri bünyesinde toplayan, biçimsizliğin biçimi olan, esrarengiz, tekin olmayan güçlerin egemenliğini yansıtan (Aytaç, 2003: 344), özellikle bedendeki deformasyonlara vurgu yapan kelimeye uygun olarak metin; hem klasik polisiye kalıplarını ihtiva eder hem de bu kalıpları kullanarak yapıbozuma uğratır.

Anlatıda, yapı üzerindeki deformasyonun karakter seviyesindeki temsilcileri cüce, hijra ve haberci çocuklardır. Kendilerine ait olmayan parçaları bünyelerinde taşıyan ya da kendilerine ait olmayan yaşantılara mecbur kılınan, mekândan yoksun bırakılan grotesk kahramanlar; toplumun yıkıcı yüzünü yansıtan aynalardır. Üst sınıf şeklinde kodlanan kişilerin zevkleri uğruna deforme edilen kimlik ve bedenlerin tümüne ses veren metin, polisiyenin geleneksel anlatı kalıplarını tam anlamıyla yıkar. Öncesinde de değinildiği gibi başlangıcın, anlatının kendisiyle sıkı sıkıya bağlı olmayan iki parçayla yapılması; keskin sebep sonuç zincirini kopararak metni rasyonaliteden uzaklaştırıp fantastiğin alanına kaydırır. Dedektif etkisiz kılınarak kurtarılması gereken toplumsal yapı suçlanır. İntihar eden haberci çocuklar aracılığıyla katil ile maktul iç içe geçirilir; toplumsal düzen, cinayetini eyleme dökmediği halde intiharlara sebebiyet verdiği için suçlu ilan edilir.

Fantastik ile bilimkurgunun alanına dâhil olan metin, arketipsel semboller barındıran masal türüne göndermeler içerir. Çocukça bir masumiyetin arkasına gizlenen masalların kullandığı ataerkil kalıplar, feminist eleştirinin ele aldığı sorunlar arasındadır. Kullanılan iyi-kötü, güzel-çirkin gibi ikili opozisyonlar; masalı okuyan çocukların kendilerine hangi modelleri seçeceğini büyük ölçüde belirler. Masalarda dilin kullanımı, ikili karşıtlıkları oluştururken karşıtlıklar arasında kalan yumuşak geçişlere genellikle yer vermemektedir. Daha belirgin bir örnekle, masallar gri tonuna yer vermeksizin siyah ve beyaz zıtlığı çerçevesi içerisine sıkışmıştır. Siyah tonunu

simgeleyen kötü kalpli kraliçe femme fatale rolüne mahkûmken, beyaz tonunda iyiliği ve güzelliği ile övgü toplayan masum prensesler vardır. Masum prensesler femme fatale'in aksine ataerkil toplumun normlarıyla hareket ederler. Dille kurgulanan bu diyalektikte çocukların özdeşleşmek istedikleri karakterler iyi ve güzel olanlardır. Başka bir deyişle, ataerkil toplum düzenini bozmayanlar, bu otoriteye boyun eğenlerdir (Artun, 2012).

Haberci Çocuk Cinayetleri'nde mekânın ve karakterlerin fantastik kurgusu, zamansızlık, odak noktadaki kahramanların çocuk oluşu; romanı masala yaklaştırmaktadır. Kadın ve erkeğin sıkıştırıldığı kalıpların yapaylığı ile idealize edilen karakter kurgularının yok edici yanı, sistemin ürettiği haberci çocukların varlığıyla kanıtlanır. Cesur ve yakışıklı prensler ile güzel ve itaatkâr prensesler gibi kusursuz bir görüntü sergilediklerine inanılan çocukların mutsuzluğu, onların sonsuza kadar mutlu bir hayat sürmelerine engel olur ve varoluşun gerçek kurtarıcısı intiharlarla masalsı atmosfer yerle bir edilir. Dolayısıyla ana öğeler kullanılıp onların anlamsal ve algısal boyutları değiştirilerek polisiyede olduğu gibi masalın klasik yapısı da altüst edilir, yapıbozuma uğratılır ve iki ayrı edebî türün eril kodlamaları belirginleştirilerek iktidardaki erkek figürü tahtından indirilir.

2.2.4. Polisiyenin Ne Olmadığı Üzerine Bir Roman: *Sarmaşık*

Ressam ve meşhur bir yazar olan iki “tuhaf” adamın aynı doktorun muayenehanesinde tanışmasıyla başlayan hikâyeleri, tesadüflerle sarmaşık misali birbirine dolanır. İkisinin hayatında geçmişte kaldığını düşündükleri ne varsa bütün sırlarla birlikte iç içe geçer. Tesadüfler üzerine kurguladığı kitabıyla postmodern anlatının izini süren Şebnem İşigüzel, “Kabul edin; bu ne polisiye bir roman, ne de cinayet romanı. Bu tesadüflerin romanı. Bu kitapta şüpheyeye yer yok!” (2014: 170) cümleleriyle *Sarmaşık*'in polisiye romanın klasik yapısından koptuğunu belirtmekte ve polisiyenin yapısını bozarak onu dönüştürmek istemektedir. Diğer bir deyişle kendi kurduğunu yine kendi kalemiyle dağıtan yazar, yalnızca önceki metinlere yönelik yıkıcı bir tavır takınmamakta, sürekli şekilde kurulmakta olanı yıkmaktadır.

İşigüzel, anlatısında resimle resmedilenin kaderini değiştirmeyi arzulayan ve herkes gibi olmayanın, özgün eserlerin altına imzasını atabileceğini savunan ressama konuşma hakkı vererek metnin yıkıcılık etkisini artırır. Polisiyedeki dedektif-suçlu-kurban rollerini yerle bir eden ressam Ali Ferah; bununla yetinmeyerek komşusu olan hamile Sedef'i, babası tarafından tecavüze uğrayan annesini ve cinsel istismara maruz kalan kardeşini çizerek onların kadınlıkları üzerinden gerçekleştirilen saldırı ve aşağılanmaları da yok etme amacındadır.

Parçalılığın esas olduğu romanda, karakterlerin birbirlerine dair hatırladıkları –özellikle Ali Ferah'ın yazar Salim Abidin'le ilgili düşünceleri– bütünlük arz etmez. Söz konusu parçalar

arasında doldurulması güç boşluklar bulunur. Klasik yapının tüm soruları cevaplayan ve boşluk bırakmayan tavrının aksine *Sarmaşık*'ta amaç, bu boşlukları doldurmak değil; aksine onları görünür kılmaktır. Anlatının sonu dahi mutlak ve açıklayıcı niteliklerden çok uzaktır. Karakterlerin akıbetleri, katillerin kim olduğu açıklanmaz ya da katiller hakkında çelişkili ifadeler yer verilerek okurun aklı tamamen karıştırılır. Polisiyenin cevaplamayı görev bildiği öncelikli sorular cevapsız bırakılır; çünkü portre ressamı Ali Ferah'ın renkleri, on iki kitap sahibi Nobelli ünlü yazar Salim Abidin'in harfleri tanıyamamasına benzer şekilde dedektif de muammayı çözememektedir. Kısacası kendilerine yüklenen işlevleri yitiren durumlar öne çıkarılmaktadır.

Şüpheye yer verilmeyen klasik yapının aksine *Sarmaşık*'ta ironik bir dille aksi iddia edilse dahi her şey şüphelidir. “Hayatta her şey, hatta saf gerçekler bile şüphe barındırır. Gerçeği var eden şey şüphedir[.]” (İşigüzel, 2014: 262) denilerek kendi içinde çelişen kitap, şüpheleri gideren ve muhakkak mutlaklığa varan polisiyeye ihanet eder. Salim Abidin'in asistanı Nadya'nın kendi ölümünü anlattığı bölümde dahi ölünün doğruyu söyleyip söylemediği sorgulanır, kendisinin mitomaniden (yalan söyleme hastalığı) mustarip olduğu belirtilir. Aynı olaylar konusundaki farklı ifadeler, okuru şüpheye sürükleyerek arada bırakır. Geleneksel yapıda anlatının heyecan ve gerilim seviyesini ayakta tutan ve bir araç olan şüphe, İşigüzel'in metninde, değişen bakış açıları sebebiyle amaca dönüşmektedir.

Romanın sonunda işlenen cinayetlere, katillere ve karakterlerin akıbetlerine dair açıklayıcı kesin bilgilere yer verilmez. Dolayısıyla incelenen diğer metinlerde de görüldüğü üzere polisiyenin temelinde yer alan suç ve ceza ilişkisi de işlemez hale gelir. Hiçbir karakter hüküm giymez, kanun önünde cezalandırılmaz. Zira anlatının dedektifi olan ve suçlu-kurban figürlerine kıyasla oldukça silik kalan, adı roman boyunca belirtilmeyen Kıbrıslı savcı, kendisine verilen görevi yerine getirmekten aciz bir karakterdir. Çaresiz kalan savcı, son olarak evinden çıkması mümkün olmayan “yatalak şişko” kadının çağrısıyla onu dinlemeye gider. Diğer karakterler gibi güven vermeyen bu tanıktan Ali Ferah'ın Nadya cinayetinin katili olduğunu öğrenmesine rağmen en ufak bir şüphely dahi değerlendirmek mecburiyetinde olan savcının zanlıyı gözaltına alıp sorgulama gereği duymaması; fakat öğrendiği şüpheli bilgiyi aynı cinayetin bir diğer zanlısı konumundaki Salim Abidin'e söylemesi dedektifin güvenilirliğini sarsar.

Eser, dedektifin güvenilirliğiyle beraber kanıtların güvenilirliğini eleştiriye açar. Ali Ferah'ın Londra'dan bir arkadaşının oğlu olan gazeteci John Sacks'ın, Sedef'in kahramanı olduğu hırsızlıkla ilgili yazdığı “İstanbul'da Garip Bir Hırsızlık Vakası” yazısı, dedektifin kanıtlardan sonuca giden çıkarım sürecini yapıbozuma uğratar. Sedef'in yapısalcılar gibi özdeşlik ilkesiyle hareket ederek başka bir evde gördüğü lambaların kendi evini de mutlu ve huzurlu kılacağını düşündüğü için değerli onca eşya arasından değersiz lambaları çalması; Guardian yazarı Sacks ve onun yazısından yola çıkan Hürriyet gazetesi yazarı tarafından ekonomik krize bağlanır. Ekonomik krizle alakası

olmayan olayın, bilimsel analiz yöntemiyle krizle ilişkilendirilmesi, Sedef'in krizden etkilenen bir işsiz olarak tasavvur edilmesi; dedektifin analitik çıkarsama ve mutlak sonuca ulaşma özelliğini ironik bir şekilde sorgulanır hale getirmektedir.

Kanıtlar, her zaman doğruluğu değişmesi mümkün olmayan mutlak sonuçlara ulaştırmaz; aksine kişiyi yanıltarak onu gerçeklikten uzaklaştırır. Bu sebeple Salim Abidin'in ölen eşi Margret davasına bakan savcı, hislerinin cinayeti Salim Abidin'in işlediğini söylediğini ama kanıtların kendisini yalanladığını ifade eder. "Kanıtlar gerçekliği zedeler." (İşigüzel, 2014: 339) denilerek suçu araştıran kişinin kanıtlardan ziyade hislerine güvenmesi, klasik dedektif imajını altüst eder. Cinayeti hisleriyle belki de çoktan çözmesine rağmen kanıtların azizliğine uğrayan savcı, emekli olur. Nadya cinayetini çözmek için görevlendirilen Kıbrıslı savcı, emekli meslektaşını ziyarete gittiğinde kendisini yıllardır görmediği oğlu sanıp boynuna sarılan, mahrem itiraflarda bulunan savcının çoktan, "eli öpülecek bir bunağa" dönüştüğünü görür ve haline acır. Şüpheli Salim Abidin işinin başında ve ününün zirvesindeyken onun acınacak durumda olmasını adaletsizlik kabul eder. Zira söz konusu durum, dedektifin suçlu tarafından mağlup edilmesi anlamına gelmektedir.

Dedektifin dönüşümü, onun sarsılan zaferiyle sınırlı değildir. Daima "erkeksi" kurgulanan dedektif figürünün "kadınsı" olarak nitelenen özelliklerle betimlenmesi, "[e]llerinin, gür saçları ve çatik kaşlarıyla tezat oluşturacak denli ince ve zarif" (İşigüzel, 2014: 182) olması, yumuşakça kıvrılarak hareket etmesi; kaba ve sert dedektif imajına zarar vermektedir. Karşıt kabul edilen durumların bir arada kullanılması; klasik dedektif tipini dönüştürdüğü gibi kişilerin veya durumların değişmez özelliklerle kategorilere bölünmesinin önünü kesmekte, kadınsı-erkeksi sınıflandırmalar arasındaki sınırları daraltarak geçişkenliği arttırmaktadır. Metnin devamında savcının, Ali Ferah'ın şizofren teşhisi konulan kız kardeşi Hayal'in "hayalî arkadaşı" ünlü ressam Van Gogh'la konuşması, elindeki sos kâsesini ressama uzatması; klasik yapıdaki rasyonalizmin değişmez temsilcisi dedektifi söz konusu konumundan daha da uzaklaştırır.

Polisiyenin en güçlü karakteri kabul edilen dedektifin dahi dönüştürülmesi, anlatının merkezine her şeyin değiştirilebilir olduğu algısını yerleştirir. "Bütün renkler değiştirilebileceği gibi duygular da değiştirilebilir." (İşigüzel, 2014: 160) ifadesiyle değişimi vurgulayan Ali Ferah, ölümün gizli talih olduğunu ve hayatı kolaylaştırdığını iddia eder. Öldürülen Nadya'nın kız kardeşi, fahişe ve dansçı olan Ludmilla'yı, kürk bir kalpak içinde görmesiyle bir "dedektif" gibi yıllarca ülke değiştirerek takma saç-sakal ve gözlüklerle takip ettiği Londra'daki akademi yıllarından büyük aşkı Celine'i unutur ve Ludmilla'yı bir "prens"e dönüştürür. Söz konusu ani değişim ve dönüşümler, türün mutlak yapısını tam anlamıyla zedelemektedir.

Sarmaşık'ta resmin alışıldık tüm formlarını bozan Picasso'nun yeteneğini bizzat övdüğü Ali Ferah aracılığıyla merkezde konumlandırılması, devrimci özellikler bakımından yazar ile ressam

arasında bağ kurulmasını mümkün kılar. Rakibi Henri Matisse kuralları bükerken onun hedefi, hepsini tamamen ortadan kaldırmaktır. Estetik anlayışı sürekli değişen Picasso; sanat hayatı boyunca mavi, primitif, pembe, kübist, neoklasik ve sürrealist şeklinde adlandırılan dönemlerde farklı ve özgün eserler vermeyi başarır.

Ressamın kuğu ve akrep metaforundan yola çıkarak aynı kişinin farklı yüzlerini kelimelerle gösterebilen İşigüzel, bu özelliğiyle aynı anda hem profil hem de cepheden görünen insanlar çizen Picasso'ya benzetilebilir. İki isim de eser verdikleri dalda alışılmış kalıpların dışına çıkarak üretmekte, mekân ve figürleri gördüğü gibi resmetmek ya da yazmak yerine farklı bakış açılarıyla tuvale/ kâğıda aktarmaktadır. Yine bahsedilen sebeplerden dolayı metinde Picasso ile Ali Ferah arasında ilişki kurulur. Picasso'nun klasik resmi öldürerek kariyerinde hızlı adımlarla yükselmesi, Ali Ferah'ın kendini devamlı aşağılayan babasını öldürerek hayata ve sanata başlamasıyla bağdaştırılabilir. Bir devrimci kılığında babasını öldüren, “babanın yasası”nı yıkarak sembolik evrenin semiyotiğe üstün gelmesini engelleyen ressamın, başkalarının üslubunu kopyalamayı değersizleştirilmesi de öncüllerle tek tipleştirilen ve kurallara bağlanan üretimlerin eleştirisi niteliğindedir. Sembolik düzenin bozguna uğratılmasıyla dışıl yazıyı ön plana çıkaran İşigüzel de kaleme aldığı polisiye romanla, polisiyenin kurucu babalarının izinden gitmeyip onları devre dışı bırakarak Picasso ile Ali Ferah'ın yolunu izlemektedir.

Çoklu anlatımla yazılan romanda farklı anlatıcıların aynı durum ve kişiler hakkında değişen bakış açılarına sahip olduğu görülmektedir. A. Ömer Türkeş'e göre iki anlatım tekniğiyle kimi zaman Ali Ferah'ın kimi zaman da her şeyi bilen üçüncü şahsın bakış açısından aktarılan metinde her şeyi bilen anlatıcının sahip olduğu çoklu kimlik, anlatımı daha da girift hale getirmektedir. Hem Salim Abidin, hem onun yazarı roman kahramanı Şebnem İşigüzel, hem de romanın yazarı olan Şebnem İşigüzel arasında gidip gelen ve geçişlerde sıkıntı çekmeyen anlatıcı; kullandığı ironik dille anlatılanların kurmacalığı ile roman gerçekliği ve nesnel gerçeklik arasındaki mesafeyi vurgulamakta, farklı bakış açılarının zenginleştirici gücünü ortaya koymaktadır (Türkeş, 2018).

Ayrı noktalardan bakma, perspektif yeteneğiyle illüzyon yaratma ve karşılıklı alımlama gücüyle dâhil edilme durumu Picasso'nun çok etkilendiği *Nedimeler (Las Meninas)*²⁸ ile *Arnolfini'nin Evliliği (Arnolfini's Wedding)* tablosuyla desteklenir. Prensesin, nedimelerinin, soytarların ve köpeğin İspanya Kralı'nın portrelerinin resmedilişini seyretme anını gösteren Diego Velasquez'in *Nedimeler* tablosunu inceleyen Foucault, görünen şeyin hiçbir zaman söylenen şeyin

²⁸ Picasso bu resimden o kadar etkilenir ki kendi özgün fırça darbeleriyle resmi defalarca yorumlar. Barcelona'da bulunan Picasso Müzesi'nin bir salonu Picasso'nun *Nedimeler* tablosunun yorumlamalarına ayrıılır. Tablonun orta kısmında duran aynayla mekânsal uzamı deforme eden Velasquez'in ilk kübistlerden olduğu iddiası da Picasso'nun söz konusu tablodan ne denli etkilendiğinin göstergesi kabul edilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz. <https://www.pablopicasso.org/las-meninas.jsp>.

içine sığmadığını, bakan ile bakılanın iç içe olduğunu ifade eder. Çünkü resmi seyredenin gördüğü şey, resimdekilerin de baktığı şeydir. İşığüzel'in metninde bir yazar olarak yer almasına benzer şekilde Velasquez de ressam kişiliğiyle tablodadır. Ressam aynı anda hem temsil ettiği tabloda görünmekte hem de temsil etmeye çalıştığı tabloyu görememektedir. Gözlerini seyirciye diken ressamın seyrettiği, tabloda yer alan bir dünya olmadığı için görülemez ve tablo, seyircisine derinlerdeki görünmezliği bir yüzey olarak sunar. Seyirci tabloya bakarken tablodaki ressam da ona bakmaktadır. Bu karşılıklı görünürlük çizgisinde belirsizlikler, değiş-tokuşlar, iktidarın değer yargılarından bağımsız benlik arayışları ve sıyrılmalar yer almaktadır. Özellikle ayna metaforuyla benlik arayışının içine çekilen kişi, özgün düşünme şeklini benimseyerek kendisini sıkı sıkı bağlayan bağlardan kurtulmaya bir adım daha yaklaşır. Basmakalıp fikirlerin aşılmasının hedeflendiği, bakanla bakılanın sürekli yer değiştirdiği tabloda içerik, biçim, yüz ve kimlikler bir döngü halinde akmaktadır (Foucault, 2001: 27-44). Dolayısıyla söz konusu tablo ve kitap karşısındaki okur, hem iki sanat eserinin içine çekilmekte hem de tamamen dışında bırakılmaktadır. Tabloda nesne, özne, izleyici ve model rolleri devamlı değişirken incelenen metinde de dedektif, suçlu, kurban, anlatıcı, yazar ve okur rolleri iç içe geçirilip belirsizleştirilir. Ali Ferah aynı anda dedektif-suçlu-kurban rollerini üstlenir ve yazılan romanı sahiplenir. Eser boyunca anlatıcının kim olduğu, romanı kimin yazdığı, Salim Abidin ve Şebnem İşığüzel'in konumları tamamen muğlaktır (Sazyek, 2002: 498):

Yansıtmacı romanın didaktik kimlikli yazar-anlatıcısı, bu kez anılan işlevini yitirmekle birlikte, romana geri dönmüştür artık. Yazar romanını hem yazmakta hem de kurmacasının içinde kendine figüratif anlamda yer açmaktadır. Zira postmodernist romanda yazmak ve yaşamak iç içe geçmiştir. Postmodernist romanın anlatıcısı etkinliğinin boyutlarını kendi kurmacasında sınırlı tutmakla da kalmaz, okurla iletişim kuracak kadar genişletir. Bu tutumu, metnin yorumlanış aşamasında okurla birlikte, ona yardımcılık etme niyetinin yanı sıra okurun da bu kurmaca oyunun ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinden kaynaklanır.

Romanın kapak resmi olan ve anlatıda Sedef ile kocasının daima benzetildiği *Arnolfini'nin Evliliği* tablosu, Velasquez'in ayna metaforunu kullanan ve "Johannes de Eyck hic 1434" (Jan van Eyck buradaydı 1434) ifadesiyle ressamının imzasını taşıyan ilk örnekler arasındadır. Yapıldığı tarihlerde ilk kez kullanılan tekniklerle öne çıkan tablo, aynı bakış yönüne farklı perspektifleri ekler. Aynanın etrafındaki dairelerde yer alan İsa'nın çarpmıha gerilme hikâyesinin tasvirleri ve öndeki karı koca görüntüsü ile onları arkadan gösteren aynadaki yansımaları arasındaki zaman farkı da sanattaki ilk mekân/ zaman kaymalarından biri kabul edilir. Değişen bakış açılarıyla istikrarı bozan tablonun söz konusu özelliğiyle de *Sarmaşık*'ı etkilediği söylenebilir. "Her şeyin mümkün olduğunu iddia eden bu kitapta bir zaman kayması daha yaşayamaz mıyız?" (İşığüzel, 2014: 369) cümlesi, sabitlenemeyen görüntüler gibi kelimeleri de zaman, mekân ve düşünce dünyasıyla adeta "dans eder" gibi ileri ve geri hareket ettirmektedir. Kapakta özellikle tablonun tamamının değil; sadece aynaya yansıyan kısmının kullanılması da metnin düz bakış açıları ile anlatım özelliklerinden ziyade polisiye türün kuralları dışında bırakılarak göz ardı edilen biçim ve içerik oluşturma tekniklerini benimsediğinin işareti kabul edilebilir.

2.3. Polisiye Romanı Greimas'yla Okumak: Eyleyenler Modeli

Kür, Şenyener, Mağden ve İşigüzel'in yeni bir tür yaratmak yerine var olan edebî bir biçimin yapısıyla oynayarak onun sınırlarını genişletmesini, Butler'ın iktidarla suç ortaklığı ile yeni toplumsal imkânların ortaya çıkışı arasında kurduğu ilişkiye benzetmek mümkündür. Butler'a göre yapılması gereken, imkânları imkân olduğu için yüceltmek değil; hâlihazırda mevcut olan ama iktidar tarafından kuraldışı, idrak edilemez, uygunsuz ve imkânsız addedilen imkânları yeniden betimlemektir (2008: 241). İktidar, kendi kurallarını koyarken dışarıda bıraktıklarını aynı zamanda var etmekte/ varlıklarını kabul etmektedir. Diğer bir deyişle polisiyenin yirmi kuralı belirlenirken bu kurallar dışında kalanlar yaratılmış ve düşünebilir olmaktadır.

İktidar tarafından içerde kabul edilen veya dışarıda bırakılan tüm tekrarlara dayanan performatif metinler ve edilgenlikten kurtarılarak fail mertebesine ulaştırılan karma sesler, iktidar ve maduniyet ilişkisi çerçevesinde oluşmaktadır. İktidarın öngördüğü çerçeveden yola çıkılarak yapıbozuma uğratılan ve klasik yapısından sapan polisiyede yaratılan yeni imkânlar, aynı zamanda yeni insanî ve toplumsal imkânların gerçekleşmesinin de habercisidir. Dolayısıyla polisiyenin geleneksel yapısında olmayan romanın sonunu açık bırakmak, okurun yorumunu özgür kılmak gibi yöntemler (Ergun, 2015: 18) türe dâhil edilmiş olmaktadır.

Klasik yapıdaki karakter kurgusunun üç dayanağı olan dedektif-suçlu-kurban üçgeninin iç içe geçmesi, tüm rol kalıplarını yapıbozuma uğratmaktadır. Aynı karakterin üç rolü de üstlendiğinin görülebildiği anlatılarda kimi zaman dedektif edilgen kılınır, kurban hareketsiz bedeninden sıyrılarak faile dönüşür. Suçlunun eylemlerinde haklı bulunacağı bir atmosfer yaratılır. Dedektifin tek başına üstlendiği “üstün kahraman” algısı yerle bir edilerek tekil bakış açısının önüne geçilir. Artık polisiyenin kişileri; toplumu kurtaran süper kahramanlar, daima düzene zarar veren toplum düşmanları ve var olan düzenin sınırlarını göz ardı ettikleri için korunmasız kalan kurbanlar değildir. Kişi kadrosunda sadece “insan”lar yer alır.

Öncesinde bedene indirgenen kimlikler, kendi öznelliklerinde özgürleştirilip rollerin baskısından sıyrılarak eylem alanlarında serbest bırakılır. Böylece polisiyenin basmakalıp rollerinin alanı genişletilerek tahmin edilebilirlik seviyeleri asgariye indirilir. İncelenen eserlerin çok anlamlı yapısı; A. J. Greimas'nın altı unsurdan oluşan “eyleyenler modeli”nin geleneksel polisiye yapısında olduğu gibi işlemesine engel olmakta ve metinlerin anlatım ile söylem üretme düzeylerindeki dönüşümü belirginleştirmektedir. Söz konusu model, eyleyen rollerinin dökümünü insan eyleminin birkaç evrensel özelliği üstünde temellendirmekte, rolleri sürekli olarak sözdizimsel bileşenler arasında dağıtması nedeniyle büyük bir dengelilik sunmakta, sistemli araştırmaya uygun düşen bir sınırlandırma ve kapalılık özelliği göstermektedir (Ricoeur, 2012: 89). Modelde olayörgüleştirmenin bütün dinamizmi, mantıksal-anlamsal işlemlere ve edimler, edim dizileri

halindeki anlatı sözcelerinin sentagmatik durumuna aktarılır (Ricoeur, 2012: 100). Bunun yanı sıra uygulandığı metinleri indirgeme ve yapılandırmaya çalışan modelin, anlamın karşıt öğelerden doğduğu varsayımına dayandırılması ve isteyim, iletişim ve güç eksenlerinin özne-nesne, gönderici-gönderilen, karşıçikan-yardımeden karşıtlığında şekillendirilmesi; çalışmaya konu edinilen metinlerde işlerliğin azalmasının nedenleri arasındadır (Rifat, 2009: 73-74):

Gönderen: Anlatıyı harekete geçirir. Arayışın nesnesini belirler ve eksikliği duyulan bu Nesne'nin bulunması için bir kişiyi, kahramanı, Özne'yi göreve çağırır. **Nesne:** Anlatıda aranan eyleyen, arayışın konusudur. **Özne:** Gönderenin çağrısına uyarak onunla bir anlaşma yapan ve arayışın konusu olan Nesne'yi bulup getirmekle görevlendirilen eyleyen (kahraman). **Karşıçikan:** Özne'nin arayışını durdurmaya, engellemeye çalışan eyleyen, Karşıt-Özne. **Yardımeden:** Özne'nin arayışını kolaylaştıran, ona görevini yerine getirmede katkıda bulunan eyleyen: Özne/ Nesne arasındaki iletişimi kolaylaştırır. **Gönderilen:** Arayışın konusu olan Nesne'yi Özne'nin arayışı sonunda elde eden ve Özne'yi ödüllendiren eyleyen. Öznenin başarısızlığı karşısında da onu başlangıçta yapılan anlaşma gereği cezalandıracak olan eyleyen.

Klasik polisiye romanda gönderen ve gönderilen, işlenen suçla dengesi sarsılan toplumdur. Toplumun göreve çağırdığı dedektif veya polis, özne rolündedir. Öznen beklenen, nesne konumundaki katilin kimliğini açığa çıkarmaktır. Bu süreçte dedektifin yanında ve karşısında yer alanlar, karşıçikan ya da yardımeden grubuna dâhil edilir. Geleneksel yapıda, gönderenin emrettiği gibi nesneyi bulan öznenin, toplumsal düzenin tekrar sağlanmasına yardım ederek gönderilen tarafından ödüllendirilmesi kalıp halinde tekrarlanır:

Tablo 1: Eyleyenler Modelinin Klasik Polisiye Roman Yapısına Uygulanması

* Klasik Polisiye	
Gönderen	Toplum
Özne	Dedektif, polis
Nesne	Katilin/ suçlunun kimliği
Karşıçikan	Dedektifin karşısında yer alanlar
Yardımeden	Dedektifin yanında yer alanlar
Gönderilen	Toplum

Kaynak: Rifat, 2009: 73-74

Modelde olay örgüsünü belirleyen sözceler, anlatı izlencesini meydana getirir. Gönderenin çağrıda bulunmasıyla öznenin çağrıya cevap verdiği sözleşme ya da eyletimle başlayan öykü, gönderenle yaptığı sözleşme sonucunda göreve davet edilen kişinin eyleme geçmesiyle devam eder. Edinç olarak adlandırılan ikinci evrede, öznenin zorunda olması, yapmayı istemesi, yapabileceği bilgi ve güç yeterliliğine sahip olması gerekmektedir. Söz konusu donanıma sahip özne, görevi doğrultusunda eylemlerini gerçekleştirerek dönüştürücü işlevleri yerine getirdiği edim devresine geçiş yapar. Son evre olan tanıma ve yaptırımında ise nesneye ulaşan özne, toplumsal

adaletin gerçekleştirilmesine katkıda bulunarak gönderilen tarafından ödüllendirilir. Klasik yapıda anlatı izlencesi şu şekildedir:

Tablo 2: Klasik Polisiye Romanda Anlatı İzlencesi

Sözleşme/ Eyletim	Edinç	Edim	Tanıma/ Yaptırım
Gönderen ve Özne Çağrı	Özne Zorundalık Bilgi Güç İstemek	Özne, Nesne, Karşıçikan ve Yardımeden Düşünmek Soruşturmak Dinlemek Değerlendirmek Sonuca Ulaşmak	Gönderilen, Özne ve Nesne Cezalandırmak Ödüllendirmek

Kaynak: Rifat, 2009: 73-74

Kişiler ve anlatı izlencesi çerçevesinde üç eksenle incelenmesi mümkün olan modelin isteyim ekseninde gönderen ile gönderilenin yoksun kaldığı nesneye yönelen özne, dönüşümü başlatmak için yeteneklerinin yardımıyla eyleme geçer. Anlatının temel eylemini gerçekleştiren başkahraman öznenin, elde etmeyi istediği soyut ya da somut olan şey; polisiyede katilin kimliği olan nesnedir. İletişim ekseninde; gönderici, gönderilene nesneyi iletme amacındadır. Güç ekseninde; özne-nesne çatışmasında olduğu gibi karşıt güçlerin varlığı hissedilir. Yardımeden ve karşıçikan rolleriyle muhalif bir biçimde ilerleyen süreç, eylemin koşullarını oluşturarak dönüşümü hızlandırır veya engelleyerek yavaşlatır. Kişi, nitelik, durum ya da bilgi olarak okura sunulan rollerin temel işlevi; öznenin nesneye ulaşmasında olumlu ve olumsuz bir güç sergilemesidir.

Polisiye romanın öne çıkan yazarları arasındaki Agatha Christie'nin *Nil'de Ölüm (Death on the Nile)* adlı romanı eyleyenler modeline göre incelendiğinde kişi kadrosu ile anlatı izlencesi; bahsi geçen klasik yapı verileriyle birebir uyum içindedir. Kurban rolündeki Linnet Ridgeway, Louise Bourget ve kadınlık durumunu tanımlayan unvanıyla Mrs. Salome Otterbourne kadın karakterlerdir. Söz konusu kişilerin kurban olarak seçilmesi tesadüfi değildir; çünkü üçü de ataerkilin sınırlarını aşar ve kadınlıklarına yüklenen niteliklerden fazlasını talep eder. Erkeğin kabul edilen güç ve cinsellikten pay talebinde bulunan kadın cezalandırılmayı hak etmektedir.

Linnet hem çok güzel hem de zengin bir kadındır. Ailesinden kalan para ile güzelliğini kullanarak insanlara hükmeder. Mirasyedi olduğunun özellikle vurgulanması, sahip olduğu güce kendi emek ve başarısıyla ulaşmadığının imasıdır. Ölüm sebebiyle babasının iktidarını ele geçiren kadın, yakın arkadaşı Jacqueline De Bellefort'un nişanlısıyla evlenme hakkını dahi kendinde görür.

Linnet'in "kadınlık sınırları"nı aşması; Hercule Poirot, arkadaşı/ yardımcıları Albay Race ve gemi personeli dışındaki herkesin ondan nefret etmesi ile kurban olarak kurgulanmasının nedenidir.

Anlatının diğer bir kurban figürü olan hizmetçi Louise, katili gördüğü halde gemidekilerin huzurunu kaçıran ve toplumsal düzeni tehdit eden muammayı çözüp istikrarın sürdürülmesinin kahramanı olan dedektife yardım etmeyi değil de istikrarı tehlikeye atan muammadan çıkar sağlamayı tercih ettiği için suçludur. Yazar Otterbourne ise hem özel hayatı hem de kitaplarında cinselliği özgürce yaşadığından ölüme mahkûm edilir. Böylelikle fail olma ihtimalleri ellerinden alınan kadınlar, tam anlamıyla edilgenliğe hapsedilir.

Dedektif ve özne rolündeki Poirot, devletin polis teşkilatının yetersiz kaldığı cinayetlerde kendisinden yardım istemesi geleneğine bağlı kalarak Linnet'in şirketinden gelen telefonun çağrısıyla muammayı beynindeki gri hücrelerin önderliğinde çözmek için harekete geçer. İpuçlarından yola çıkarak sebep-sonuç zincirine sadık kalıp analitik düşünme yeteneğini kullanan dedektifin muammayı çözmesi mutlaktır. Soruşturmayı birlikte yürüttüğü Albay Race, bakan ama göremeyen konumundayken Poirot; bir oje şişesinden, hizmetçinin kelimelerinden, Simon Doyle'un ses tonundan cinayeti çözer. Zira anlatı izlencesinin edinç ve edim bölümlerinde dedektifi sonuca ulaştıracak nitelik ve eylemlerin tümü Poirot'da mevcuttur.

Toplumun kendisinden beklediği kurtarıcı rolüne uygun dedektif, sahip olduğu bilgi ve güçle muammayı hem çözmek zorundadır hem de çözmek istemektedir. Karşısında yer alanlara rağmen yardım edenlerle soruşturmayı doğru yönde yürüten Poirot; sorgulayarak, dinleyerek, düşünerek ve değerlendirerek nesneye yani katilin kimliğine ulaşmaktadır. Katilin/ katillerin şarabına ilaç atarak onu şahit olma şansı ile rasyonel düşünme yeteneğinden mahrum bırakmak istemesi dahi işe yaramamaktadır. Dolayısıyla toplum tarafından görevlendirilen dedektif, sonuca emin adımlarla ilerleyerek olayın çözümünde muğlaklığa yer bırakmaz; öyle ki suçluları itirafa mecbur bırakır.

Suçun itirafı, idamla sonuçlanacak yargı sürecini kesinleştirdiğinden sevgilisi ile kendisini öldüren Jacqueline'in intiharıyla beraber toplumsal adalet sağlanır. Karnak gemisi ile egzotik ve tekinsiz tasvirlerle betimlenen Mısır'da, diğer bir deyişle Batı'nın görme biçiminden yansıtılan ve kadına atfedilen özelliklerle vasıflandırılan cinsiyetlendirilmiş ve cinselleştirilmiş Doğu'da güven ortamı inşa edilir. Aniden düşen tapınak parçaları ve ürkütücü sesler çıkaran heykelleriyle medeni Batılının akıbetini muğlaklaştıran Doğulu Mısır'a karşın Batıdan gelen beyaz erkek, söz konusu tekinsizliği zekâsıyla etkisiz hale getirerek ehlileştirir. Kendisine verilen görevi başarıyla yerine getiren Poirot; suçlunun cezalandırılmasının ardından düşünme yeteneğinin kutsanması ve yeni muammaların da dedektifi ilan edilmesiyle toplum tarafından ödüllendirilir. *Nil'de Ölüm*'ün kişi ve anlatı izlencesi özelinde eyleyenler modeline göre tablolştırılması aşağıdaki gibidir:

Tablo 3: Nil'de Ölüm Romanının Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi

1 Nil'de Ölüm			
Gönderen		Toplum	
Özne		Dedektif Hercule Poirot	
Nesne		Katilin kimliği, Jacqueline ve Simon	
Karşıçkan		Louise	
Yardımeden		Albay Race, gemi personeli, Mrs. Otterbourne	
Gönderilen		Toplum	
Sözleşme/ Eyletim	Edinç	Edim	Tanıma/ Yaptırım
Polis teşkilatı ile şirketin dedektif Hercule Poirot'ya cinayeti çözmesi için çağrıda bulunması	Poirot'nun bilinmezliği ortadan kaldıracak bilgi, güç ve arzuya sahip olması, kendini olayı çözmek zorunda hissetmesi	Karşıçkan ve yardımeden rolleriyle soruşturmanın sürdürülmesi, Poirot'nun ipuçlarını analitik düşünme yeteneğiyle değerlendirip sonuca ulaşması	Poirot'nun soruşturma sonucunda katillerin kimliğini saptaması ve katillerin cezalandırılmasıyla dedektifin ödüllendirilmesi

Christie'nin eyleyenler modeline rahatlıkla uygulanabilen sistematik kurgusu öylesine belirgindir ki Kuzey İrlanda'daki Queens ile İngiltere'deki Exeter Üniversiteleri'nden bilim insanları²⁹, okurun Poirot'dan önce muammayı çözmesi için bir formül geliştirir. Yazarın *Nil'de Ölüm*, *Orient Express'teki Cinayet* ve *Roger Ackroyd'un Cinayeti* de dâhil olmak üzere yirmi altı romanı incelenerek geliştirilen matematiksel formül şu şekildedir: $k(r, \delta, \theta, c) = f\{rk + \delta + \theta\{P, M\}, c(3 \leq 4.5)\}$. Söz konusu formül; Christie'nin dünya çapında çok satan suç romanlarında kullanılan dile, cinsiyete, dedektife, cinayet silahına, mekâna ve sürülen aracın türüne dayanmaktadır.

Formülde katilin kimliğini temsil eden “k” harfi; ekseriyetle kurbanın eşi, sevgilisi ya da yakın bir akrabasına işaret etmektedir. Bütün yapıyı cinsiyetçi temeller üzerinde konumlandırın yazar, katil kadın olduğunda kurbanın zehirlenerek öldürülmesini tercih ederken katili erkek cinsiyetinde kurguladığı muammalarda cinayet aracı olarak bıçak ve silaha başvurmuştur. Kadın katillerin domestik göstergeler ya da yaptıkları hatalar yüzünden yakalanması ile erkek katillerin Poirot ve Miss Marple gibi dedektiflerin kusursuz analitik çıkarımları sonucu yakayı ele vermesi, Poirot'nun Miss Marple'a kıyasla muammayı daima daha önce çözmesi romanlardaki toplumsal cinsiyet merkezli yaklaşımın sürdürüldüğünü göstermektedir. Dedektifin bilgisi ve mantıklı çıkarsamaları sonucunda yakalanan erkeğe kıyasla Christie'nin kadın katil için kullandığı dilin,

²⁹ Exeter Üniversitesi'nden James Bernthal ve Dominique Jeannerod ile Queens Üniversitesi'ndeki Beşeri Araştırmalar Enstitüsü'nden araştırma görevlisi ve veri analisti Brett Jacob.

olumsuz imalar barındırması; yazarın eserlerinde kadınları aşağılamaya meyilli olduğunu göstermektedir.

Formülde yer alan “δ” sembolünün romanda kullanılan ulaşım araçlarını simgelediğini ifade eden araştırmacılar, romanlarda kara aracı olduğunda katilin kadın olmasının muhtemel olduğunu altını çizerler. Deniz ve hava araçlarının yaygınlığı ise katilin erkek olduğunu gösteren güçlü işaretlerdir. Dolayısıyla incelenen eserlerde katil, kadın karakterden biri olduğunda sıklıkla araba ya da kamyonet kullanırken erkek, tekne ya da uçakla seyahat etmektedir. Zira tekne ve uçak gibi araçlar kullanım zorluğu ya da sıklığı bakımından arabayla kıyaslandığında ataerkide erkeğin her koşulda kadından önce gelen durumuna daha elverişlidir. Kara taşıtları herkes tarafından kullanılırken diğer araçlar daha seçkin kullanıcılara hitap etmektedir. Kullanılan araç gibi mekânın da önemini vurgulayan araştırmacılar, olay örgüsünün kırsal bölgede kurgulandığı ve cinayetin bir kır evi vb. mekânlarda gerçekleştirildiği romanlarda katilin kadın olduğunu iddia etmektedir; çünkü kadın ve erkeğe ait kılınan rollerin toplumsal açıdan eşitsiz bölünmesi ve cinsiyetlerin etki alanının değişmesi, mekâna dair karar alanlarını da etkilemektedir. Katilleri genellikle kitabın ilk beşte birlik bölümünde okura tanıtan yazarın katil kurgusunda, karakterin ne zaman tanıtıldığı ve adının romanda ne sıklıkla geçtiği de araştırmacılara göre önemli ipuçları arasında kabul edilmektedir.

Orta sınıf dilini kullanan ve bu dili tekrarlara dayandırarak basit bir kurguya oturtan Christie'nin romanlarını söz konusu formülden yola çıkarak eylemler listesine indirgemek mümkündür: Ceset erken bulunur, okura kapalı bir grup sunulur, dedektif daha sonra tanıtılır, bir dizi ipucu takip edilir ve nihayet muamma çözüldükten sonra, hikâye okuyucuyu tatmin edecek şekilde dedektif tarafından hızlı ve verimli bir şekilde açıklanır (Ward, 2015). Yazarın bahsi geçen sistematik kurgusu, eserlerinin yapısal bir şemayla incelenmeye uygun olmasını ve klasik polisiyenin verileriyle uyum sağlamasını mümkün kılan başat özelliğidir.

Türk edebiyatında Zuhâl Kuyuş'un 1948-1949 yıllarında yazdığı *Kartal Yuvası* romanı eyleyenler modeli doğrultusunda incelendiğinde *Nil'de Ölüm*'le benzer bir yapı ortaya çıkmaktadır. Söz konusu romanın kişi kadrosu ile anlatı izlencesi; klasik yapıyla uyumludur. Kurban rolünde iki suikasttan kurtulmayı başaran Christopher Hartford vardır. Dedektif ve özne rolündeki Anthony Price, FBI yetersiz kaldığı için Kanada'dan çağrılır ve soruşturmayı yürüten Benham tarafından “büronun en zeki ve kabiliyetli ajanı” (Kuyuş, 2013: 44) şeklinde tanıtılır. Cezmi Bayraktaroğlu'nun yardımcıları ve kendi topladığı ipuçlarından yola çıkarak sebep-sonuç zincirine sadık kalıp analitik düşünme yeteneğini kullanan Price, kendisini sonuca ulaştıracak nitelik ve eylemlerin tümüne sahiptir. Karşısında yer alanlara rağmen yardım edenlerle soruşturmayı sonuçlandıran ajan; Poirot'nun da yaptığı gibi sorgulayarak, dinleyerek, düşünerek ve değerlendirerek suikastçıların kimliği ile arkalarındaki şeyhe ulaşır. *Kartal Yuvası*'nın kişi ve anlatı izlencesi özelinde eyleyenler modeline göre tablolaştırılması aşağıdaki gibidir:

Tablo 4: Kartal Yuvası Romanının Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi

1	Nil'de Ölüm		
Gönderen	Toplum		
Özne	Ajan Anthony Price		
Nesne	Suikastçıların kimliği, Fedailer		
Karşıçkan	Şeyh Cemil, Rûgizan Mirza		
Yardımeden	Cezmi, O'Shannon, Benham, Audrey, Tim		
Gönderilen	Toplum		
Sözleşme/ Eyletim	Edinç	Edim	Tanıma/ Yaptırım
Polis teşkilatının ajan Anthony Price'ı suikast girişimlerinin esrarını çözmesi için görevlendirmesi	Price'ın bilinmezliği ortadan kaldıracak bilgi, güç ve arzuya sahip olması, kendini olayı çözmek zorunda hissetmesi	Karşıçkan ve yardımeden rolleriyle soruşturmanın sürdürülmesi, Price'ın ipuçlarını analitik düşünme yeteneğiyle değerlendirip sonuca ulaşması	Price'ın soruşturma sonucunda suikastçıların kimliğini saptaması ve tarikatın Amerika'daki faaliyetlerine son vermesiyle Hartford ailesinin can güvenliğini sağlaması

Çalışmada incelenen sekiz romanda “eyleyenler modeli”ni geleneksel polisiyedeki gibi uygulamak ve anlatıları çeşitli formül ya da listelere indirgemek mümkün değildir. Bütün gruplar iç içe geçtiğinden klasik yapıda rollerin açık sınırlarla ayrıldığı yapısalcı şema çökmektedir. Gönderen ve gönderilen rolündeki toplumun elinden, suç ve cezayı belirleyen erki alınarak özne ile nesne rolleri aynı kişiler arasında gidip gelir. Ödül ve cezanın derin anlamları sorgulanır; suçlunun bulunmasıyla sağlanan rahatlamının beyhudeliği vurgulanır.

Modelde dedektife verilen ve öznenin arayışını gerçekleştirebilmesi için gerekli olan yeteneklere sahip olduğu anlamına gelen “yetkilendirici sınama”ya, incelenen romanlardaki dedektiflerin hiçbiri sahip değildir. İpuçlarının analizi ile gözlemi kapsayan “sonuçlandırıcı sınama” aşaması da klasik yapının aksine belirsizlik ve çözümsüzlükle tıkanmaktadır. Suçlunun bulunup cezalandırıldığı ve dedektifin toplum tarafından takdir edildiği “onurlandırıcı sınama” evresi (Rifat, 2009: 75) ise öznenin nesneye ulaşamaması ve toplumun suçlu olduğunun vurgulanmasıyla adeta “tersyüz” edilmektedir. Dedektifin yetkilendirici ve sonuçlandırıcı sınamalara sahip olmaması neticesinde ortaya çıkan bilinmezliğin yarattığı gerilim; klasik yapıdaki üç deneyimin sahibi özneyi işlevsiz kılar. Dolayısıyla gerilim, araçtan amaca dönüşerek eserleri ayakta tutan güç haline gelir. Zira hedeflenen, gerilimi sağlayan muamma unsurunun çözümü değil; nedensiz karşıtlıklar ve yanlı hiyerarşiler yaratan toplum modelini inşa eden sistemin soruşturulması ve sorunsallaştırılmasıdır.

Klasik yapıdaki anlatı izlencesinin uygulanamadığı metinlerde toplumun suçlanması, onun göreve çağırın konumunu sarsar. Gereklı yeteneklere sahip olmayan dedektif ise göreve çağrılrsa dahi edim evresindeki eylemlerın işlemez hale gelmesiyle sonuca ulaşmayı başaramaz. Özneyi nesneye götüren temel unsurun analitik düşünme yeteneğinin olmadığının özellikle vurgulanması da modelin klasik yapıdaki uygulanma şeklini yapıbozuma uğratar. Göstergebilimsel çözümleme yapan eyleyenler modeline göre *Bir Cinayet Romanı*'nın anlatı kişileri ile izlencesi aşağıdaki gibi tablolastırılmaktadır:



Tablo 5: Bir Cinayet Romanı'nın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi

1 <i>Bir Cinayet Romanı</i>			
Gönderen		Akın	
Özne		Akın	
Nesne		Levent (Levent'in öldürülmesi)	
Karşıçikan		Emin, Yasemin	
Yardımeden		Levent, Emin, Yasemin, Yeşim, Yıldız (Akın'ın iç romana dâhil ettiği tüm karakterler)	
Gönderilen		Akın	
Sözleşme/ Eyletim	Edinç	Edim	Tanıma/ Yapıtım
Akın'ın eski tanıdıklarına yazacağı roman için çağrıda bulunması ve onları kurguladığı rollere hapsetmesi. Burada çağrıyı yapan Akın'dır. Her ne kadar diğer karakterleri göreve çağırıyor gibi görünse de göreve çağırıldığı özne yine kendisidir.	Akın, yıllar önce yaşadığı travmayı atlatamadığı için kendisine tecavüz eden ve arkadaşlarının da tecavüzüne izin veren Levent'ten intikam almak zorunda hissetmektedir. O; intikam alacak bilgi, istek ve güce sahip bir kadındır.	Özne Akın, Levent'i öldüreceği planı hazırlarken iç roman sürecinde yardım istediği karakterleri dinler, değerlendirir ve sonuca adım adım ilerler. Akın'ın kurduğu planda Levent de dâhil olmak üzere yazdığı romandaki bütün karakterler ona yardım etmektedir. Planında bir noktadan sonra pürüz çıkaran ya da çıkarma ihtimali olan Yasemin ve Anna Ferriter'i öldürerek, Emin'i ise evliliğin klişe anlam dünyasını dahi yapıbozuma uğratıp onunla evlenerek cezalandırır.	Çok sonuçlu ya da sonuçsuz bitirilen romanın sonunda kesin bir ödüllendirme ya da cezalandırmadan bahsetmek mümkün değildir. Levent tecavüz ettiği için öldürülür, Emin Akın'la evlenerek zekâsının toplumsal dayatmalar aracılığıyla kutsandığını düşünse de olaylar klasik yapının aksi yönünde gelişmeye devam eder.

Bir Cinayet Romanı, görünürde modelin önerdiği ikili karşıtlığı kurar; fakat derin anlamda bu karşıtlığı oluşturan dikotomiye ortadan kaldırır. Eserde yer alan iç roman *Ölümün Vazgeçilmez Çekiciliği*, klasik yapıya uygun kurgulanan ve eyleyenler modeli de *Nil'de Ölüm*'deki şekliyle işleyen bir yapıdadır. Bu romana göre Levent, karısı Eser'in yakın arkadaşlarından olan ve arada bir evlerine gelen Yıldız'ı baştan çıkararak onunla ilişki yaşamaya başlar. Sonrasında genç ve güzel sekreteri Yeşim'e âşık olup kırklı yaşlarındaki Yıldız'ı terk eder. Terk edilen Yıldız, kıskançlık ve öfke ile Levent'i öldürür. Söz konusu cinayet de matematik profesörü Emin tarafından

çözülmemektedir. Tabloya göre devletin polis teşkilatının da yardımıyla muammayı çözmesi beklenen kişi Dedektif Emin'dir. Emin, Haydar'ın yardımlarıyla Levent'i öldürenin Yıldız olduğunu keşfederek olayı aydınlatmakta, zekâsını toplumsal bir sıkıntıyı çözmek için kullanmaktadır. Akın'ın klasik yapıya uygun bir kurgu yaratması, söz konusu yapının parodisi yapılarak yapıbozuma uğratılması anlamına gelmektedir. Böylelikle modeldeki göstergelerin sabit ve değişmez konumları alaya alınarak sarsılmaktadır.

Klasik polisiyenin parodik anlatımının yer aldığı iç romanın aksine ana metne bakıldığında bütün rollerin iç içe geçtiği görülmektedir. Dedektif özne değildir; nesneye, aralarındaki ayrımın belirsizleştiği yardımedene ya da karşıçıkana dönüştürülür. Süreci başlatan yani gönderen pozisyonunun sahibi şeklinde kurgulanan Akın'dır. Akın, diğer karakterleri göreve çağırıyor gibi görünse de asıl çağrıda bulunduğu kişi kendisidir. Zira öznenin sahip olması gereken; istek, güç ve bilgi onda bulunmaktadır. Özne gibi görünen Emin ve diğerleri, Akın'ın oyununa uymak zorunda kalan "kukla" karakterlerdir. Dolayısıyla anlatıdaki dönüşümü sağlayacak yeterlilikten yoksundurlar. Söz konusu tespitlerin mutlak olmaması ve kesitler ayrı ayrı incelendiğinde değişmesi; metnin klasik yapıda olduğu gibi hep aynı anlatı izlencesi ile rollere göre hareket etmek zorunda bırakılan karakter yapısıyla kurgulanmadığını göstermektedir. Klasik yapıdaki öznenin yok edilmesi ve kimliklerin muğlaklaştırılması ile ortaya konulan dişil yazı, sembolik anlam dünyasının aşılmasının işaretidir.

Bir Cinayet Romanı'nda klasik yapının ikili karşıtlıklarla kurulan anlam dünyası; süreksizlik, belirsizlik, parçalanma, heterojenlik, merkezsizlik, yerinden etme gibi tekniklerle derin anlamsızlığa sürüklenir. Böylelikle tüm göstergeler parçalanır, hâlihazırdaki mutlak kodların yapısı tutarsızlık evreninde yapıbozuma uğratılır. İkili karşıtlık içinde karşı karşıya getiril(e)meyen göstergeler, iç içe geçerek/ birbirlerine bağlanarak çok anlamlı bir dünyada daima eksik ve yarım bırakılıp göstergelerin mutlak anlamları yansıtmasının önü kesilir. Kendisinden başka bir şeye işaret eden, temsilî olan ve yorumlanabilen her türlü cisim, durum veya olay; ötekini de içine alan/ kapsayan ve değer biçmeyen bir yapıya dönüşür. Yani göstergeler, Saussure'ün iddia ettiği gibi gösteren ve gösterilen olmak üzere bir kâğıdın iki yüzü kabul edilmez. Sembolik düzen artık kaçınılmaz bir kader değildir.

Metnin tipik anlatısal metin olmaması, dönüştürücü evrelerin klasik yapıdaki gibi net sınırlarla çizilmesini engeller. Klasik yapıda toplumu tehdit eden muammanın varlığıyla göreve çağrılan dedektifin başarılı bir şekilde sonuca ulaşması, dört evrede incelenen görev dizgesinin tamamlanmasını sağlar. *Nil'de Ölüm* gibi eserlerdeki başlangıç ve bitiş arasındaki gözle görülür farkı, söz konusu metinde tespit etmek bir hayli zordur. Hatta değişim gösteren edim öznesinin yokluğu sebebiyle anlatı izlencesi, başlangıç ile bitiş arasında benzer özellikler sergilemektedir. Çağrıldığı görevi kabul eden ve klasik polisiyenin dedektifiymiş gibi davranan sözde özne

karakterler, edimsel niteliklerin dönüştürüldüğü anlatılarda analitik zekâyâ sığınarak sonuca ulaşamamakta, sözleşme evresindeki isteklerini ve yeterlilik inançlarını yitirmektedir.

Çalışmadaki diğer metinleri *Bir Cinayet Romanı*'nda olduğu gibi modelin önerdiği şekilde incelemek mümkün değildir. Eyleyenler modelindeki unsurların iç içe geçmesine sebep olan anlatılarıyla yazarlar, Derrida'nın "silme" (effacement) kavramıyla³⁰ yaptığına benzer şekilde önce polisiye roman kurgusunu oluşturmakta, ardından ise söz konusu kurguyu yerle bir etmektedirler. Dedektiflerin kusurlu olduğu, genellikle muammaların çözülmediği, çözülse bile sonucun/sonuçların anlamsız kılındığı ve okuyucunun deşifre edeceği ipuçlarının bırakıldığı bir anti-dedektif veya postmodern roman yaratmak için dedektif formatını kullanarak klasik yapı ile onu nasıl dönüştürdüklerini ortaya koymaktadırlar. Dolayısıyla estetik mecrada aklın tartışmasız zaferiyle son bulan polisiye romanın iktidarı sona erdirilerek içerik ve biçim bakımından farklı seçeneklerin önü açılmaktadır.

³⁰ Derrida, yapıbozum metodunda önce bir sözcük yazmayı, ardından onu karalamayı ve sonra hem sözcüğe hem de karalamasına metinde yer vermeyi önermektedir. Böylelikle bu yazın tekniğinde, herhangi bir gösterge okunduğunda o kavramın veya terimin anlamının net olmadığı görülmektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. POLİSİYE ROMANI YENİDEN YAZMAK

3.1. Evrensel Kimlik ve Rollerin Reddi: Farklılığın Kutsanması ve Queer Anlamlar

*Gerçekte bir insan bir diğerine asla bire bir benzemez,
ama burada herkes birdir.*

Siegfried Kracauer

Polisiye romanın ataerkil hegemonya merkezli şekillenmesi, bu türün “heteroseksüel erkek” kimliğini ideal kabul edip diğer kimlikleri ideal olanın gölgesinde kalmaya mahkûm etmesine neden olur. Anlatılarda heteroseksüel kadın kimliği, “erkek varoluşunun hizmetkârı” şeklinde kurgulanırken heteroseksüel norma dâhil olmayanlar tamamen yok sayılarak erkek tarafından yönetilen “ideal” toplumun dışında bırakılır. Böylelikle kurmaca bir evrensellik düşüncesi norm kabul edilerek diğer kimlikler karşısında heteroseksüel erkeğe atfedilen üstün değerler öne çıkarılır, sözde aklın önderliğinde insan yok sayılır (Kracauer, 2019: 28):

Polisiye romana ruhsal olanın stilizasyonu, romanın konusunun, varoluşsal toplulukta *ratio*'nun en üst seviyede mutlaklaştırılmasıyla oluşan gerçektışı toplum olduğunun kanıtıdır. Romandaki insanlar birbirinden bağımsız ve *ratio*'nun istediği gibi belirlediği olayların akışına sonradan uyarlanan ruh parçacıklarının bir biçimlenim içinde bir araya gelmesiyle oluşur. Betimlemelerin amacı asla ruhsal olanın kendisi değildir; ruhsal olan sadece romandaki tek tek olaylara acil destek sunar, idrak ustalıkları için atlama tahtası vazifesi görür. “Dâhi” bir usta ortaya çıktığında, onun dâhiliği sadece bir olgu olarak ele alınır; sevgi, sadakat, kıskançlık gibi özellikler, birleştirilerek *homunculus*'u meydana getiren, anlamdan yoksun işaretlerden ibarettir. Polisiye romana, parçalardan yola çıkılarak bütünü oluşturan ve hesaplanabilir kümeler meydana getiren bir çağrışım psikolojisi hâkimdir. Bu psikoloji yukarıdaki surla ilişkisi olan ve zihnin damgasını vurduğu benliği silmekle kalmaz, o benlikten kaçıp kurtulan ruhu da es geçer, kendilerini somut ara konumda sunan insan karakterini özünden koparır, zira ne kadar az olursa olsun içsellik, “*ratio*”nun tiksindiği bir şeydir ve onu geri püskürtmek ister. Böylece geriye kalan, korkuluğu andıran, kendi yaptıklarının sonuçlarından ibaret figürlerdir.

Bireyleri kendi hayatlarına dair karar verme yetisinden alıkoyan polisiye, verilen kararlar doğrultusunda insanları sınıflandıran baskıcı iktidarın bir uzantısıdır. Ruhsal olan söz konusuysen aklın etkisinin azalması, karar veren ve varoluşsal yükü içinde taşıyan bireyin tam anlamıyla devre dışı bırakılmasına sebep olur. Kracauer, ontolojik sabitlemeler sebebiyle çıkartma resimlerine benzeyen polisiye roman karakterlerinin tipik varlık ve davranış kalıpları gerektirdiğini, hep aynı şekilde uygulanmayı isteyen yasaya eklendiklerini savunur. Ona göre birey ancak bu modele uyduğunda ve kabul gören hakikatleri temsil ettiğinde gerçek bir mevcudiyet kazanmaktadır. Salt bir birey olarak kendi başına bir adı ve anlamı olmasını istediğinde ise bir hiçtir (Kracauer, 2019: 29).

Postyapısalcı olarak konumlandırılan Kristeva tipik olana yaklaşan ve aynını tekrarlayan birey fikrine karşı çıkararak hakikatin genel fikirlerde değil tikelde olduğunu iddia etmektedir. Dolayısıyla akla daha yakın olduğu iddiasıyla bir cinsiyete üstünlük atfetmek yerine “tek tek kadınlardaki ve erkeklerdeki, herkesteki yaratıcılığı ortaya çıkaracak bir politik bağ” yaratılmalıdır. Söz konusu politik bağ, bir taraftan farklılığı koruyup desteklerken diğer taraftan iletişimde olmayı ve paylaşmayı sürdürmeyi sağlamaktadır (Kristeva, 2011: 185). Dolayısıyla en başta gelen her bireyin tekliğini, öznelliğini ve özgünlüğünü vurgulamaktır. Başka bir deyişle, cinsiyet ile dilsel alanın ilişkisini, tek tek her bireye özel olan açıdan keşfetmek ve tekilliğe yoğunlaşmak gerekmektedir.

Feminizmin dinamik bir düşünce sistemi olması, onun polisiyenin anlatı kalıplarını ne tam olarak kabul etmesine ne de yok saymasına sebep olmaktadır. Bir çeşit yeniden inşa şekliyle polisiyenin klasik yapısının yapıbozuma uğratıldığı romanlarda evrensel kimlik temsillerine dair benimsenmiş anlayışlar geçerli değildir. Evrenseller tasfiye edilerek bunlar üzerine kurulu modeller de ortadan kaldırılır. Çift değişkenli karşıtlıklara indirgenen kimliklerde “heteroseksüel erkek” haricindekiler bağımlı değişken olmaya mahkûmken söz konusu eserlerde ön kabullerin arkasında gizlenen ya da alenen sergilenen erillik, görünür kılınarak karşıtlıklar ortadan kaldırılır; tam bir kaos ortamı yaratılır. Norm dışı olsa dahi ataerkil kalıplara uyumlu kimliklerse metin düzleminde genellikle tek yönlü çizilerek kurulu düzenin dayatmalarına boyun eğmeleri hasebiyle hem yenilgiye uğrayan silik karakterler olmaları hem de bazen hayatlarının ölümle sonlandırılması yoluyla bir tür cezalandırılmaya tabii tutulurlar.

Heteroseksüel erkeğin güçlü, akıllı, başarılı, kötülerini cezalandırıp iyileri kurtaran; diğer kimliklerin zayıf, ikincil, pasif, değişimden yoksun, ahlakdışı ve duygusal imajı sarsılır. Artık edilgen, doğal, evcimen, mantıksız, kırılğan, duygusal, hassas ve “ahlaksız” olmak hiçbir kimliğin kaderi değildir. Dolayısıyla yapısalcılığın da temel aldığı ikili karşıtlıkların ancak kurgusal düzlemde var olduğu kabul edilerek kimliklere atfedilen tüm basmakalıp özellikler reddedilip kimlikler eşit hale getirilir; karşıtların birliği tesis edilir. Böylece dışlayan ve baskılayan, kendi güçlenirken diğerlerini güçsüz bırakan özneye karşı alternatif bir özne/ özneler teorisi geliştirilir; evrensel tutumlar ortadan kaldırılamasa dahi farkındalık yaratılmış olur. Butler’ın en temel değerleri dahi itiraza açması ve kimliklerin akışkan oluşları olduğunu iddia etmesi (Butler, 2004: 173-5) gibi uzlaşma kültürü ortadan kaldırılarak eşitsiz damgalamaların birlik içinde giderilme çabasına karşı çıkılır; idealize edilen destansı epik kahramanların yerini kusurlu kişiler alır; çatışma, dinamizm ve canlılığın altı çizilir.

3.1.1. Evrensellik, Kimlik ve Özgürleştiren Tekillik

Metinlerinde değişim ve hareketi canlı tutan Kür'ün *Bir Cinayet Romanı*'nda, cinsiyet rolleri geleneksel kalıpta olsa dahi amaç; bu kalıpları görünür kılarak parçalarına ayırmak, "yerle bir etmek" ve yeni değerlere imkân sağlamaktır. Önce erkeğin kamusal alanı ve kültürü sahiplenen, himayesi altında tuttuğu kadını(nı) eve ve doğaya hapseden tutumu belirginleştirilerek söz konusu eşitsiz ait kılmaların yapaylığı vurgulanır; insan eliyle yaratılan toplumsal cinsiyet kategorileri yapıbozuma uğrattılır. Böylelikle okur, çeşitli insan manzaraları eşliğinde tek tipeleştirilmiş cinsiyet algılarının sınırlandırıcı etkisi ile yapay kurgusu üzerine düşünmeye sevk edilir; bireyin çizilen klişe tiplerin eylemlerinin aksi yönünde harekete geçmesi hedeflenir.

Dedektif konumundaki Emin Köklü, ailesini tanıtırken babayı çalışkan, anneyi ise fedakâr olarak nitelendirir. Ev içi alanı annesine tahsis eder, kamusal alanı babasına açar. Aynı söylemi; erkeğin gazeteyi okuması, kadının ise gazeteden kupon kesmesi gibi imalarla (Kür, 2004a: 8-14) roman boyunca devam ettirir. Dolayısıyla annelik, kadınların sosyal olarak aşağı seviyede olmasına ve ekonomik güçten yoksun kalmasına sebep olmaktadır (Humm, 2002: 96). Kadınların bedeni, eril ve dişil kromozomların birleşmesiyle gebe kaldığı erkek ve kız çocuklara eşit yaşam şansı verirken erkekler arası kültür tam tersi işleyerek annelik de dâhil olmak üzere öteki cinsiyetin yaptığı katkıları değersizleştirir (Irigaray, 2006: 47). Kadınların yüklediği, erkeklerin ise "kayırdığı" evlilikte ev işlerinin paylaşılması, çocukların eğitimi, meslekî kariyerin gelişimi ve ücretlendirme konuları ataerkil iktidarın öngördüğü eşitsiz denilebilecek politikaya göre şekillenir. Özellikle çocuğun dünyaya gelmesiyle kadının evde geçirdiği saatler belirgin bir şekilde artarken erkek, maddî anlamda evi geçindiren baba olarak profesyonel hayatına daha fazla yatırım yapmaktadır (Badinter, 2011: 24).

Anneliği ataerkil ideoloji çerçevesinde yorumlayan ve kadınları devamlı sınıflandırma çabasında olan Emin; kadınlık ile akıllı kullanma yetisinin birbiriyle bağdaşmasının mümkün olmadığını iddia eder. Bu sebeple Yasemin'i erkeğe yakın bulduğu için daha önce hiçbir kadına açmadığı bilimsel konuları ona açar; onunla muhabbet etmekten zevk alır. Fermat'nın son teoreminin ispatını bulduğunu Yasemin'e söylemekten çekinmez. Zira ona göre sadece erkeğe yakın şekilde nitelenebilecek bir kadın, bilimsel konulardan anlayacak fikri olgunluğa sahiptir (Kür, 2004a: 166):

Evet, kadını duygusallıklardan, şımarıklıklardan tümüyle arınmış, zeki, makul bir insan. Görünüşü ya da tavırlarıyla değilse bile, düşünceleri, mantığı ve amaçları açısından, kadından çok erkeğe yakın. Yani, öyle erkeksi bir havası yok; tersine çekici ve yumuşak. Ama o yumuşak görünüşünün gerisinde çok güçlü bir kişilik, amansız bir başarıma hırsı ve kararlılık olduğundan eminim. İstediklerini elde etmek için kadınlığını kullanabilir, ama daha çok aklını kullanır gibime geliyor. Ya da kadınlığını aklının hizmetine sokar.

Genelleyci tavrını seri boyunca sürdüren karakter; kırk yaşına varmış yalnız kadınları, otuzunu aşmış evli kadınlardan daha korkunç bulur. Ona göre evlenmeyen kadın erkeğe, erkeğin üstün kılındığı ideolojiye başkaldıran kadındır. Kadın evlendiği takdirde “korkunç” sıfatını tam anlamıyla üzerinden atamasa da evlilik kurumuyla “erkeğine” boyun eğdiği için ataerkinin ideal kadın modeline bir adım yaklaşır. Düşüncesinin ayrıştırıcı özelliğinin farkında olan Emin, anti-feminist olduğunu belirtir ve sonrasında bütün kadınları korkutucu bulduğunu itiraf eder: “Çok anti-feminist bir cümle oldu bu galiba. Ne yapayım ki, benim için son derece gerçek... Aslında, bütün kadınları az çok korkutucu bulurum” (Kür, 2004a: 18). Zira kadın, daima bir maske altında kastrasyon kompleksi karşısında erile karşı geliştirdiği savunma mekanizmasıyla hareket etmektedir. Kendini gizleyen, kimliğini saklayan kadın, yüceltilen erkek gücünün sınırlarını aşar; maske altındaki bilinmez olduğundan şüphelidir ve tehlike ihtiva eder. Kadının gizinden korkan erkek, kötü kadın imgeleri yaratmaya eğilimlidir. “Femme fatale” de hadım eden kadın niteliğiyle erkeği, dolayısıyla erkeğin kurduğu toplumsal düzeni tehdit eder. Bu sebeple zayıflıkla kadınlığı eş tutan ve hiçbir zaman kadınları anlamak gibi boş bir çabaya kapılmadığını söyleyen Emin (Kür, 2004a: 70, 380), onları hâkim ideolojinin öngördüğü şekilde tanımlamaktan memnundur (Ergun, 2009: 3-4):

En çok korkanlar, korkularını patolojik ölçülere vardırırlarsa erkekler: İkili karşıtlıklar olmazsa yok sayılacaklarını sezen, kadını kendi varlıklarını kanıtlamak için kullanan, onda ötekini yaratarak “ben”i oluşturan, kurgulayan erkekler. Gözleri phallus’larında, erki yitirmek kaygısıyla yanıp tutuşuyorlar. “Ben” bir imgeye dayandığında, kaçınılmaz olarak imgeleşiyor, soyutlaşarak gözden kaybediliyor, kaybedildikçe daha da panikle aranır duruma düşüyor. Sistem sürekli phallus’larının hala orada olduğunu, yitirilmediğini kendi kendilerine kanıtlamak, hatırlatmak zorunda kalan, korku ve endişe dolu erkekler yaratıyor. İçinden çıkılmaz, ölümcül bir kısır döngü. Yitirilmiş erkeğin “ben”ini de yitirmedeğinin kanıtı, ancak ötekinin ötekiliğinin korunmasıyla mümkün. Teselliye yalnızca kadını farklı, “boş” ve düşman olarak saptayarak ulaşabiliyor.

Erkek ya da erkeğin iktidarı; sahip olduğu gücü, değersizleştirme politikasında kullandığı gibi erkek dışında kalanların ikincil kabul edilmesi, söz konusu gücün devamlılığını da sağlamaktadır. Bu sebeple eşi tarafından aldatılıp terk edilen Emin, Alfred Nobel’in hikâyesiyle kendisi arasında paralellik kurar ve mutlak karşıtlıklara indirgeyip meşru kılma yöntemleriyle evrenselleştirdiği bütün nitelikleri, sahip olduğu erkin de yardımıyla iki cinsiyet arasında paylaşır. İyi olanları kendine ait kabul ederken diğerleri, kötü özelliklere mahkûmdur. Örneğin; hikâyede akademik başarılarıyla öne çıkarılan Nobel ve Nobel’in uğruna terk edildiği Mittag Loeffler’in adları nettir; ama kadın kahramanın adı yoktur. Zira Emin, kendisini terk eden kadını pasifleştirme eğilimindedir. Kadın, edilgen bakıcı konumundayken erkek mantık ve eylemle ilişkilendirilip yapan/ fail kabul edilir. Hâlbuki iki hikâyede de terk etme eylemini gerçekleştiren failer kadıncı arkada kalanlar erkektir. Yani çift değişkenli ikili karşıtlıklar düzleminde polisiyenin daima kadına ait kıldığı edilgenlik durumu, terk edilen erkeklere atfedilerek mutlaklık mantığı kırılmaktadır. Anlatının belki de en etkin karakteri Akın Erkan, bir kadındır ve diğer karakterleri hem yönetmekte hem de yönlendirmektedir. Kitabın kapağında dahi kendinden emin bir kadın figürü vardır.

Ağızındaki piposuyla özellikle Sherlock Holmes'e gönderme yapan figür, kısa saçı ve takım elbisesiyle erkeğin dünyasında söz sahibi olduğunu iddia eder gibidir. Erkeklik ve kadınsılık adı altında kategorilendirilmiş özellikleri aynı anda bünyesinde barındıran figürün kendinden emin duruşu, daha kapakta kadının edilgin konumunun sarsılacağı ve cinsiyet sınırlarının aşılacağı habercisidir. Kapaktaki görselin kitaptaki temsilcisi olan/ olma ihtimali yüksek olan, dedektif, suçlu ve kurban rollerine karar veren, akıl, güzellik ve cinsellikle ön plana çıkan, üç kez evlenip boşanan Akın; ataerkil sistemin şeytanlaştırdığı kadın figürüdür. Sistemin, sistematik bir biçimde kadınları bilgisiz bırakarak bağımlı kılmasına karşın o, insanı güçlendiren ve sistem içinde erkeğe ait olan/ kılınan bilgiye sahiptir (Millett, 2011: 75).

Polisiye romanda uygulanan bilgi kuramı ve bilgi edinme çabaları, tür ile iktidarın eğitim kurumları arasında bağlantı kurar. Yükseköğrenim görmüş veya bir yükseköğretim kurumunda çalışan çok sayıda kurmaca ürünü dedektiften (Ergun, 2015: 28) biri olan Profesör Emin,³¹ muammayı Akın'ın yardımıyla çözmeyi başarsa bile klasik polisiyenin dedektife verdiği kesin üstünlüğe/ dedektifin zaferine asla erişemez. Bu nedenle sistemin kadını evcimen sıfatı altında ev içine hapsedmesinin silahlarından en güçlüsü olan evlilikle Akın'ı devre dışı bırakmak ister. Hemcinsinin güç işlere düşkünlüğü oranında kadının "beyaz atlı prensi" olmayı istemesi sebebiyle Emin'in, fikirlerini tartışmadan kabul etmeyen, lakin sonunda kendi görüşlerini benimsemek zorunda kalan, akıllıca direndikten sonra teslim olan bir kadını arzulaması (De Beauvoir, 1993: 210); onun savaşçı Akın'la evlenmenin, kadını kendi boyunduruğunda sergilemenin hayalini kurmasına yol açar. Zira Emin için sistemin sınırlarını zorlayan bir kadınla evlenmek, girilen zorlu bir savaşta galip gelip sistemin sürekliliğini sağlayan kahraman unvanını kazanmak anlamına gelmektedir. Karakterin dedektifliğe özenmesindeki güdü de aynı kaynaktan beslenmektedir.

Kür'ün serinin ilk kitabının ana kahramanlarına ek olarak önceki romanları *Yarın Yarın* ile *Bitmeyen Aşk*'in anlatı kadrosunda yer alan Aysel, Tarık ve öldürülen şarkıcı Ateş'in ilk karısı Nesrin'i eklediği, gerçeklik ile kurmaca arasındaki sınırı vurgulamayı sürdürdüğü devam metni *Sonuncu Sonbahar*'da³², Akın ve Emin karı koca olarak okurun karşısına çıkarılır. Emin'in Akın'la evlenerek emeline ulaşmasına rağmen polisiye roman kalıplarında olduğu gibi klişelerle şekillendirilmiş evlilik yapısı da yapıbozuma uğratılmaktadır. Karı-koca ilişkisi Emin'e güvenlik ve rahatlık sağlamaz; aksine onu huzursuz eder ve sürekli uyanık olmak zorunda bırakır. Kadının kocasına bedeninin kullanım hakkını verdiği evlilik sözleşmesiyle kocasının cinsel kölesine

³¹ İngiliz akademik çevrelerinde polisiye romanın rağbet görmesi, öğretim üyesinin kendini dedektifle özdeşleştirmesinin bir sonucu olabilir (Ergun, 2015: 28).

³² "Onu bilinçli olarak yaptım. *Sonuncu Sonbahar*'daki bütün karakterler, benim daha önceki farklı romanlarımda yer almış karakterler. Gerçek hayattan değil artık kendi romanımdan aldım. *Yarın Yarın*'daki Tarık ve Aysel var. Öldürülen şarkıcının ilk karısı, *Bitmeyen Aşk*'taki küçük kişiliklerden bir tanesi..." (Söğüt, 2006: 328).

dönüşmesi gereken Akın, yatak odalarını ayırır ve cinsel ilişkilerini bir programa bağlar. Ortalama on beş günde bir, kadın ya da erkeğin birbirlerinin odalarını ziyaret ederek cinsel ilişkiye girmesi, ataerkil kodlamaların mekanik işleyişine yapılan bir göndermedir. Bu göndermeyle Akın ve Emin evliliğinde olduğu gibi toplumsal düzende de yolunda gitmeyen durumların varlığı hissettirilir. Akın, ataerkil kodlamalara göre cinsel ilişkinin efendi-köle diyalektiğine bağlandığı evlilikte kendini vermemekte, teslim olmamakta aksine kocasına hükmetmektedir. Kadın, eşinin kendisini aldatacağı endişesinde değildir. Emin ise Akın'ın kendisinden başkasıyla cinsel ilişki kurmasından korkar, böyle bir durum olursa dile düşmemesi konusunda eşini uyarır. Aldatıldığını anladığında/ öğrendiğinde eşinden ayrılmak istemez. Erkek, kendi içinde aldatılmış olmayı kabullense bile bir kadın tarafından aldatılmanın toplumdaki algısıyla mücadele etmekte zorlanmaktadır. Emin'in çekindiği esas konu, eşi tarafından aldatılan güçsüz erkek imajıdır. Kadının aldatması ve evlilikteki belirleyiciliği, ataerkil kültürde alışıldık bir durum değildir. Ancak Emin ve Akın evliliğinde Akın, Emin'in hayatına dâhil olmamıştır; aksine Emin'in hayatını yönlendiren Akın'dır (Kür, 2004b: 10):

“Daha önce çözemediğin cinayetler kolaydı,” diyor gülümseyerek. “Cinayet işlenmeden haberliydin bir kere. Maktul olsun, olası katiller olsun, yakın çevrenden tanıdığın ya da tanıyabileceğin kişilerdi. Kafalarının nasıl işlediğini biliyordun. Senin matematikçiliğine güvenen biri tarafından tasarlanmıştı olaylar dizisi. Her şey yapaydı, kurgusaldı, roman icabıydı. Sonuca ulaşmaman imkânsızdı. O kadarıyla yetinseydin, senden hiç beklenmeyen şantajlara yeltenmeseydin, olmaz mıydı? (...) Madem yetinmedin, madem her şeyi oluruna bırakmadın, madem matematikçiliğine yaraşan sakın yaşama döneceğine benim yaşamıma katılmayı seçtin ve bana inat olsun diye roman yazmakta ısrarlısın, al öyleyse!

Emin için Akın tarafından kurgulanan yeni bir oyun daha başlamış olur. Daima karısı tarafından beğenilmeye uğraşan, onun başkaldıran eylemlerinin önüne geçemeyen, sürekli yenik düşen Emin; ataerkinin kadını pasif kılan evlilik olgusuyla dahi baskı altına alamadığı eşini yazarlıkla yenmeye çalışırken ikinci kez yenilgiye uğrar. Emin'in derdi cinayet çözmek ya da kahraman dedektif olmak değildir. Onun asıl meselesi, karısınıninkilerden daha iyi bir roman yazabilmektir (Kür, 2004b: 112). Söz konusu durum, onun için “hem cinsî hem de edebî bir başarı”dır (Kür, 2004b: 157). Oysa eşi bütün rolleri aynı anda oynayarak klişeleri tamamen altüst eden kurgularıyla onu, kendi yarattığı bir roman kişisiymiş gibi kaleminin ucunda oynatmakta ve kocasının ne kahraman dedektif olmasına ne de başarılı bir roman yazmasına izin vermektedir (Kür, 2004b: 300-301):

Peki, bundan sonra yazacağı sahnelerde ne var? Belki de zaten yazmış olduğu sahnelerde ne var? Matematik formülleriyle bir yere varamayacağımı daha ilk taslakta not etmiş. Ondan sonra ne yaptı bana? Geçen gece gördüğüm karadüşler de onun kaleminden çıktı elbette. Daha neler yapacak? Ne olacağım ben? Gökhan ne olacak? Gökhan'ı Tarıklaştırma, katilleştirme işini bana yükledikten sonra fikrini değiştirdi mi? Yaşatacak mı onu yoksa öldürecek mi? Beni gülünçleştirdiğine göre belki de onu öldürür. Böylece onu bir tek romanda tüketmiş olur. Bense iki roman boyunca dayandım. Karımın uydurduğu bir kişilik olmaktan kurtulabilecek miyim? Tutunabileceğim bir gerçeklik var mı?

Emin'in “ipleri yanlış çekilmiş kukla” (Kür, 2004b: 294) durumu, ilk iki romanla sınırlı kalmaz; üçüncü kitapta da devam eder. Anlatının yönlendiricisi yine Akın'dır. Dedektif rolündeki

Emin’le oynadığı oyunu, serinin son kitabında da sürdürür. Emin, Akın’la yaşadığı alışılmamış evlilikten kurtulup uzun bir seyahat sürecinden sonra bir tatil kasabasına yerleşir. Geleneksel rolleri sürdürmekten vazgeçmeyen karakter, yine ev işleri konusunda bir kadını görevlendirirken şoför olarak bir erkeği tercih eder. Narin’le başlayan ilişkisinden sonra evi çekip çevirme işini sevgilisine devreder. Zira toplum tarafından kanıksanan “yuvayı dışı kuş yapar” inancı, tüm başarısız tecrübeler karşın Emin tarafından sürdürülmektedir. Emin’in Narin’e bir anda bağlanıp evini açmasının diğer bir sebebi; onu, baştan aşağı evcimen hususiyetlerle donanmış annesine benzetmesidir. Ona annesini hatırlatan; kadın cinsine yüklenen yumuşak, iddiasız ve sevecen hava ile içtenliktir. Karakterin dedektiften kurbanı dönüşmesinin arka planında bahsi geçen cinsiyetçi zihniyet yapısı ile tavırlarının etkisi büyüktür.

Seri boyunca olayları çoğunlukla yönlendiren Akın’dır. Romanı sahiplenmeye çalışan bir başka karakter olan Levent Caner tarafından sarf edilen “Allah kesildi başıma bu kadın!” (Kür, 2004a: 54) ifadesiyle her şeyi bilen ama bilinmeyen bir karaktere dönüşen Akın, kurgusunun kusursuzluğunu hissettirmek için ipuçlarını dedektif rolündeki Emin’e kendi elleriyle vermektedir. Akın’ın yardımlarına rağmen serinin son kitabında “dedektifin zaferi”nden uzak olan Emin, yenilgiye uğramıştır ve kafası karışıktır; çünkü ilk iki anlatıdaki gibi hiçbir şey net değildir. Katilin kim olduğu hatta cinayetlerin gerçekte işlenip işlenmediği dahi belirsizdir. Böylelikle belirsizliğin alanı haline gelen seri, polisiyedeki keskin sınıflandırmayı derinden sarsar; bütün rollerin, dolayısıyla kimliklerin iç içe geçmesini sağlar. Akın’ın, oynadığı oyunların sebebi olarak kırk yıl önceki kalp kırıklığını gerekçe göstermesi ve Emin’in bütün inancını kaybettiği için bu gerekçelendirmeye inanmaması; oyun, gerçek, kurgu ve hayalin tam anlamıyla birbirine karışmasına neden olur.

Dedektifin yenilgisinin nedenlerinden bir diğeri, her şeyi genelleyip evrensel kimlik ve durumlara dâhil etmesidir. Emin’in her şeyi genelleyen tavrı ve evden çıkmadan gazete kupürleriyle çözdüğü vakaları, onu Agatha Christie’nin hali vakti yerinde amatör dedektifi Miss Marple karakterine yaklaştırır. Klasik polisiyenin kült dedektifleri arasındaki Miss Marple, dışarı çıkmadan, evinde oturduğu koltukta düşünerek geçmişte yaşadığı deneyimlerle yeni muammalar arasında benzerlik ilişkisi kurar ve suçluyu yakalar. Devamlı yaptığı analogiler, herhangi bir durum için dile getirilenlerin başka durumlara da genellenebilir olmasına sebep olur. Berkem Sağlam; hayatında hiç çalışmamış olan Marple’ın dünyanın herhangi bir yerinde karşılaştığı bir suç, yaşadığı St. Mary Mead kasabasındaki benzer bir olayla çözdüğünü/ çözüme potansiyeline sahip olduğunu ifade eder. Etrafındaki insanları konuşturarak ve dâhil olduğu dedikodu ağının gücünden yararlanarak problemi çözen ve yetkililere bildiren kadın; bütün gün evde oturup örgü örmeyi, bir

“spinsters”³³ olarak kendisine çizilen sınırlar içinde “kazanım”a dönüştürmektedir (Sağlam, 2018: 28). Tümdengelim yöntemini kullanan dedektif, genelle özel arasında sabit ilişkiler kurarak mutlak bir neden sonuç birlikteliği ışığında bilgileri bütünlemeye çalışmaktadır. Kanıtı dayanan bu düşünce sisteminde ikili karşıtlığa indirgenen bulgular doğru ve yanlış nitelendirmeleriyle sabitlenerek diğer ihtimallerin önüne geçilir ve biriciklik ilkesi göz ardı edilir.

Biriciklik ilkesini göz ardı eden Miss Marple tavrındaki Emin, Christie'nin romanlarındaki durumları kullanarak karşı karşıya kaldığı vakayı çözümlenebileceğine inanır. Levent'in öldürüldüğü otel odasındaki çatlamış aynanın benzerinin Christie'nin muammalarının birinde yer aldığını düşünür. Söz konusu muammadan yola çıkarak Levent'in katilini bulmaya çalışır. “Onu herkes gibi sanıyordum” (Kür, 2004a: 66) diyerek önce Akın'ı herkese, sonra Akın'la yaşadığı tüm deneyimleri bütün kadınlara geneller. Kadınların tamamını aynı kabul etmesi sebebiyle onlardan uzak durduğunda hayatının daha kolay olacağını düşünür. Oysa hiçbir kimlik ve durum, genellenebilir değildir. Bir kişiyi ya da durumu, onların muadili kabul edilenlerle kıyaslayarak değerlendirmek; hareket alanını kısıtlamak anlamına gelmektedir. Benzer şekilde serinin ikinci kitabı *Sonuncu Sonbahar*'da kurmaya çalıştığı matematiksel $A=B=C$ ($A=Gökhan$, $B=Tarık$, $C=Katil$) denklemi (Kür, 2004b: 154) ile ilk anlatıda yenilgiye uğramasına sebep olan tutumu sürdürmeye devam etmektedir. Böylelikle Emin karakteri özelinde sıkı bir neden sonuç ilişkisiyle ilerleyen çıkarım süreci tartışmaya açılmaktadır. Bu sebeple klasik polisiyede daima kazanan dedektif figürü iken serinin üç kitabında da Emin başarısız olur. Fermat'ın denklemini çözen dedektif, Akın'ın kurgularını çözmekte yetersiz kalır.

Yetersiz bir dedektifin özellikle öne çıkarılması, polisiyede dedektifin görevinin cinayeti çözmek mi yoksa cinayet sebebine ilişkin yapılan “yapay açıklamayı inandırıcı kılmak” (Kür, 2004a: 210) mı sorularını tartışmaya açmaktadır. Zira “Aslolan cinayet!” (Kür, 2004a: 210) iddiasındaki Emin; cinayete ilişkin yapacağı açıklamanın yapay olacağını kabul etmekte, fakat söz konusu açıklamayı gerçeklik katına yerleştirme başarısına erişeceğine inanmaktadır. Dolayısıyla polisiye tür ile ilgili kalıp yargılar ve tipolojiler yaratma geleneğini sürdüren, polisiye romanda kuralcılığı savunan karakter; son bölümde Nick Charles, Philip Marlowe, Mike Hammer gibi klasik dedektiflere özenmeye devam ederek Akın'ın beyaz kürk örtülü divanda gümrak sarı saçları, kıpkızıl boyalı uzun tırnakları ve uçuk pembe ipek sabahlığıyla yarı çıplak uzandığını kurgular. Dedektifin “Biliyorum, bebek...” (Kür, 2004a: 326), “Kadın kısmının ağzını kapatmasını bilmek gerek.” (Kür, 2004a: 331), “Derken çakozladım numarayı...”, “Kes sesini dedik ya!” (Kür, 2004a: 333) şeklindeki ifadelerle konuşması, karşısındaki kadını zekâ ve gücü ile ezmesi; klişe bir kurgunun apaçık göstergeleridir. Ancak makyajsız Akın'ın vücudunun hatlarını belli etmeyen bir

³³ “Spinster” kelimesi; “evde kalmış”, “kız kurusu”, “yaşlı kız”, “kalık”, “evlenmemiş kadın” gibi cinsiyetçi anlamlara sahiptir.

eşofman takımı ve lastik pabuçlar ile karşısına çıkması, Emin'in kurgusunu altüst etmekte ve klasik yapının parodisinin yapıldığına işaret etmektedir. Çözümlediğini düşündüğü cinayeti sıradan olarak nitelediği bir dekorda özensiz bir kadına açıklamaktan memnun kalmayan Emin, Akın'ın romanını "Ne kötü bir roman bu!" (Kür, 2004a: 327) diyerek eleştirir ve yazarın, romanını istediği gibi bitirmesi hakkının yasalar yoluyla engellenmesi gerektiğini savunur.

Toplumsal klişelerle kuşatılmış zihin yapısına sahip Emin'in feminizm hakkındaki düşünceleri de hâkim bakış açısının etkisiyle tek yönlüdür. Feminizm için yaratılan mitler arasındaki "erkek düşmanlığı" algısından etkilenen karakter, bu sebeple Akın'ın kendisiyle beraber yazacağı kitapta müstear isim olarak başka bir kadın yazarın ismini kullanmasını "feministlerden çekinmeye başladı" (Kür, 2004b: 5) şeklinde yansıtır. Klişe düşünceleri nedeniyle eşi tarafından "Kafan tek yönde işliyor." (Kür, 2004b: 7) eleştirilerine maruz kalır. Serinin ikinci kitabındaki kurbanlardan biri olan ve ataerkil normlar çerçevesinde bir evlilik yapan Ateş Altındal da ölmeden hemen önce feministleri "düpedüz erkek düşmanı" (Kür, 2004b: 24) şeklinde nitelendirmektedir. Lakin bütün feminizm türleri erkeklere düşmanlık beslemez. Örneğin; postfeminizm, nefret söylemleri ile onların olumsuz etkilerini gidermeye çalışır. Postfeminist hareket, sadece kadınların değil; erkeklerin de haklarını gözeterek kişileri cinsiyet ayrımına tabi tutmadan herkes için özerk ve adil bir toplumsal düzen talep etmektedir.³⁴

Özerk ve adil bir düzenin önündeki en büyük engellerden biri, yukarıda değinildiği üzere ataerkinin tam anlamıyla hâkim olduğu "sömürücü" evlilik yapısıdır. Örneğin; maktul Ateş'in karısı Aysel Alsan'ın, evlenmeden önce ününün zirvede olması, magazin tarafından takip edilmesi, evlendikten sonra ise hem eş hem anne olarak ününü kaybetmesi, eşinin öldürülmesinin ardından yeniden film çevirmesi; ataerkil kodların yarattığı evli, anne kadın, dul kadın algılarına örnek teşkil etmektedir. Seride toplumsal cinsiyet rollerine uyum sağlayan klişelerle örülmüş evliliğe, dolayısıyla ataerkil aile yapısına bir başka örnek olarak Levent-Eser Caner çifti gösterilebilir. Ataerkil düzenin temel kurumu aile, toplum ve devletle ayrılmaz bir bağ kurarak kendi içinde oluşturduğu baskı kanalıyla kadını vatandaşlık statüsünden koparır; erkek, ailenin reisi olarak hem baba hem de sahip konumundadır (Millett, 2011: 61-62). Karı koca arasında kurgulanan katı hiyerarşik evlilik yapısında, akrabalık mülkiyet biçiminde geliştirilerek özel ve kamusal alan sınırları erkeğin denetiminde net bir şekilde çizilir (Mortley, 2000: 93-94):

Çoğullarda kullanılan imler, yalnızca erkeksi ilişkilerin içerilmesi koşuluyla, eril olarak korunabilir; bu da, kamu düzeyindeki değiş-tokuşların yalnızca eril değiş-tokuşlar olduğuna

³⁴ Feminist akımları tek bir çatı altında toplamak mümkün değildir. Dünya çapında farklı yönelimlerle ortaya çıkan, pratik ve ideolojik ayrılıklar sergileyen feminizm türleri, ekseriyetle bütün kadınları kucaklamayı dahi başaramaz. Dolayısıyla radikal bir şekilde erkek kimliğini dışlayan feminist akımları da yadsımak mümkün değildir. Ancak metinde kastedilen daha önce de belirtildiği gibi bütün feminist akımlar değil; postfeminizmdir. Herhangi bir cinsiyeti veya cinsel yönelimi odağına almadan hareket eden postfeminizmin amacı, tüm insanlığı kucaklayarak eşitlikçi politikalar üretmektir.

işaret eder. Tıpkı değiş-tokuş tarzı, imge ve temsil dizgesi gibi, dilsel düzgülü de eril öznelere için üretilmiştir. Tanrı bu yüzden babadır; bir oğul sahibidir ve bunun için işlevi annelikle sınırlanmış bir kadını kullanır. Bu, dinsel ve sivil geleneklerimizde yüzyıllardır en kemikleşmiş yapı olagelmıştır: Bir kadın aracılığıyla erkekler arasında, ya da, erkeğin içinde kurulan bir ilişki. Böyle bir kültürde kadın evinde kalıp erkekler arasındaki kullanım ve değiş tokuşun nesnesi olur. Üreme ve yaşamın maddi olarak sürdürülmesi için kullanılır: Kültür erkekler arasındaki bir kültür olduğu sürece, dilbilimsel açıdan söylendiğinde, Bay X ve Bay Y'nin siyasî, kültürel ya da tecimsel meseleler hakkında görüş değiş tokuşunda bulunmak için bir araya geldiğini söylemekle bir hata yapılmış olmaz.

Görüş değiş tokuş hakkını elinde bulunduran erkek, evde zamanın nasıl geçirileceğine karar veren taraftır. Örneğin; Levent, çoğu kez bürodan eve iş getirmektedir. Böyle zamanlarda çalışma odasına kapanmakta, karısı ise kitap okuyarak, telefonda konuşarak ya da eşinin ihtiyaçlarını gidermeye çalışarak kendisini oyalamaktadır. Eser'in eşi tarafından "oldukça iyi kadın" (Kür, 2004a: 27) şeklinde nitelenmesinin nedeni de çalışırken sabaha dek rahatsız etmeyeceğini; ama isterse kendisi de uyumayıp sürekli kahve yapabileceğini söylemesidir. Emin'in ailesinde de baba, kimi geceler sabahlara dek çalışırken, anne; eş, çocuk, akraba ya da tanıdıklara hizmet etmektedir. Hizmetin kalitesi azaldığında Emin'in annesinin snoplukla suçlanması (Kür, 2004a: 16) doğaldır; çünkü ataerkil toplumda kadının değeri, hizmet etme kabiliyetiyle doğru orantılıdır.

Ataerkil tahakkümün dilini kullananlar, avantaj bakımından üstün kılınan erkeklerle sınırlı değildir. "Y" bölümündeki kadın karakterlerden biri, kendini tanıtırken ve yazarla karşılaştırırken ataerkil düzenin kadın için belirlediği ölçütlerle konuşur. Levent'in "Ona teslim olmayı değil, onu teslim almayı istiyorum. Bunun görebildiğim tek yolu ise, ona teslim olmak." (Kür, 2004a: 78) ifadeleriyle Akın'a teslim olması gibi hâlihazırdaki iktidardan pay talep edebilmek için onunla pazarlığa oturur. Sözde fethetme emeliyle fethedilmeyi, manen ve madden teslim olmayı kabul eder. Dolayısıyla evli ve çocuklu olmayı, başarının öncelikli kıstasları gibi yansıtır. İlerleyen sayfalarda mutlu bir evlilik ya da çoluk çocuk özlemi olmadığını söylemesine rağmen zengin erkeklerle evlenen mutsuz kadınları düşünerek kendini tatmin eder. Erkeklerle gidilen ortamlarda daha çok itibar gördüğüne inanan, bilinçaltında yatan bir erkeğe sığınma isteğini ifadeleriyle hissettiren Y; dünyanın aslında kendisine de ait olduğunu unutarak "erkeklerin dünyası"nda var olabilmek için oyunu kurallarına göre oynamaktadır/ oynadığını düşünmektedir (Kür, 2004a: 46):

Sonra, koynuma girmek isteyenleri... Anlattıkları açık saçık fıkralara güldüğüm anda beni yatağa götüreceklerini sanan, gülmediğimde beni aptallıkla suçlamaya hazır olan müthiş erkekleri oyalamak... Birkaç kez yattıktan sonra kaçmaya çalışanları, *gene* oyalamak... Gece eve geç geldiğimde ya da hiç gelmediğimde anneme yalanlar uydurmak... Onu da oyalamak, idare etmek... Ve bütün bunları yaparken hep güzel ve sevimli ve şık ve güler yüzlü olmak...

Erkeklerin kurallarına göre saygı ve itibar gör(e)memekten yakınan; ama bu dünyada varoluşunu gerçekleştirilmeye kararlı bir kişilik olan Y, "erkek dünyası"nda³⁵ (Kür, 2004a: 44)

³⁵ İş bölümü yapısında, ev işleri ve çocuk bakımının örgütlenmesi, ücretsiz ve ücretli iş arasındaki bölünme, emek piyasasının ayrımcılığı ve "erkekler için işler" ile "kadınlar için işler" yaratılması, eğitim ve terfide

akıyla ön plana çıkmayıp patronunun gerisinde kalmaya çalışmaktadır. Yeri geldiğinde ona “kırıtmaktan” (Kür, 2004a: 44) çekinmemekte ve patronun karısı açısından tehlike yaratmamak için “kırıtmamanın” dozunu ayarlamaktadır. Böylelikle varoluşunu gerçekleştirdiğini sanan kadın, erkeğe ait kılınan rasyonalite hususunda erkekten daima bir adım geride olduğunu gösterirken; kendi alanı kabul ettiği güzellikte diğer kadınlarla yarışmaktadır. Partiye hazırlanırken elbise seçimi konusunda uzun uzun düşünen erkekler değil; kendisidir. Kadını dış görünüşe mahkûm eden sisteme ayak uyduran Y, kimliğini şık bir elbisenin yardımıyla kurmaya çalışarak erkek patronlarının kendisine bakacağı kadar alımlı, patron eşlerinin kıskanmayacağı şekilde dekolteli ve sade olmak için saatlerini harcar. Zira fazla güzel ve çekici kadın, hemcinsleri için tehdittir. Irigaray, kadınlar arasında yaygın olan nefret, kıskançlık, rekabet gibi durumların, ataerkil kültürde ya da psikanalitik kuramda söylendiği gibi kadın doğasının “değişmez özellikleri”nden kaynaklanmadığını ifade eder. Bu durumlar kadınlar arasında yaygındır; çünkü kadının simgesel düzen karşısındaki konumunun bir sonucudur. “Eksik erkek” imajına mahkûm edilen kadınlar, bahsi geçen duyguların üstesinden gelebilecek simgeselliği kendilerinde bulamamaktadır (Sarup, 2010: 170).

Toplumsal cinsiyetin “bedeni oynamak”, yani kişinin kendi bedenini kültürel bir göstere boyutunda giymesi (Butler, 2014: 77) olduğu çıkarımına, sergilediği hal ve hareketleri çerçevesinde Y karakter(ler)iyile vurgu yapılan metinde, kadın bedeni toplumsal uzam içinde yeniden üretilir ve örgütlenir. Y ve diğer kadın bedenlerinin disiplin altına sokulmasının amacı, ekonomik ve politik iktidarı korumaya yönelik bir önlemdir. Bedensel bir olgu olarak cinselliğin örgütlenmesi ile istenen güzellik algısının yaratılması, belirli toplumsal cinsiyet rol ve dikotomilerini kurgular; meşrulaştırır ve pekiştirir (Berktaş, 2014: 23-25). Kadınlar üzerinde baskı kuran ve toplumsal cinsiyet ekseninde kadına yüklenen güzellik algısı, inşa sürecinde kadını biçimlendiren önemli bir unsurdur. Güzellik, küçük yaştan itibaren engellenemez şekilde kadına atfedilir veya kadından esirgenir. Kadın, güzelliğe sahip değilse onu elde etmek için çabalar; sahipse kesinlikle kaybedecektir (Pacteau, 2005’ten aktaran: Elçik, 2009: 260).

Kadınlar, yüzyıllardır güzelliğin yanlış idealiyle³⁶ baskı altında tutulmaktadır. Medya, reklam ve modayla yüceltilen kusursuz vücut imajı; kadın bedenine yapılan apaçık ataerkil bir saldırıdır. Feminizm, her ne kadar kadına yeni haklar kazandırsa da kadınlar hala fiziksel görünüme fazla önem vererek kısıtlanmış güzellik mitinin peşinde koşmaktadır. Kadını baskı altına alan güzellik miti, toplumsal kurguyla inşa edilmiştir ve erkek egemen sistemin devamını sağlamaktadır. Gerçekdışı beden ölçütleri; kadınları yeme bozuklukları, öldürücü diyetler gibi durumlara sürükleyerek onlarda fiziksel ve psikolojik deformasyona yol açar. Güzellik algısı, ataerkil

ayrım güdülmesi, ücretler ve mübadelede eşitsizlik gibi durumlar; erkek ve kadın dünyası şeklinde ikili kurgular yaratmaktadır (Connell, 1998: 138).

³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. Wolf, Naomi (2009), **The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women**, HarperCollins e-books.

egemenliğin kadınları istenilen noktada sabit biçimde konumlandırması için farklı yollar izler. Yararılmaya çalışılan “çirkin feminist” algısı bunlardan biridir. Algıya göre kadının feministliğinin sebebi, erkeklerin ilgisini çekecek güzelliğe sahip olmamasıdır. Yani erkeklerin kadınlara karşı sözde övgüleri, kadınları yerlerinde tutma çabasıdır. En “kadınsı” kadın, erkek fantezilerini layıkıyla yerine getirendir. Kadınsılık ve aynı zamanda erkeksilik, toplumsal inşa sürecinde kurgulanmış yapay biçimlenimlerdir.

Kadın ve erkek; kadınsılık ve erkeksilikle derecelendirildiğinde Levent, Emin, Eser, Yıldız, Yeşim, Narin örneklerinde olduğu gibi kadınsılığın payına düşen; daima erkeğin hizmetinde bulunarak onun hayatını kolaylaştırmak ve her bakımdan onu tatmin etmektir. Erkeksilik boyutu ise kadının hayatını kolaylaştırmaz. Aksine bir erkeğin kadın üzerinden kurduğu tahakkümün derecesi, onun erkeksiliğiyle doğru orantılıdır. Diğer bir deyişle kadınsılık, zayıflık unsuru olarak algılanmaya mahkûmken; erkeksilik, kadını tahakküm altına almayı kolaylaştıran güçtür. R.W. Connell’ın da belirttiği gibi üremedeki işlevsel bütünleyiciliğe bağlı olan cinsiyetler arasındaki farklılıklar, evrensel bir bölünme ya da toplumsal bir kader değildir. Bu sebeple üreme organlarındaki ayrımın, karakteristik etiketlemeleri yapılandırması ve insanların yazgısı haline getirmesi için mantıklı bir açıklama bulunmamaktadır, “dolayısı ile kadınlık ve erkeklik de göçüp gidecektir” (Connell, 1998: 372-378).

Kadınsılığı ölçüsünde kendisine tahsis edilen alandaki iktidarını “nikâh masasına oturttuğu” (Kür, 2004a: 47) erkek sayesinde sağlayan kadın, iktidarını sürdürmek için akli her an kaymaya müsait erkeğini korumak zorundadır. Kendinden emin kadın tanımının içeriğinde akıllı kadın yoktur; zengin bir adamı “nikâh masasına” oturtmuş, “altın bilezikleri” kollarından, bileklerinden akan kadın vardır. Bazı kişileri ayrıcalıklı kılan iktisadi eşitsizlik ile kadına tanınan, kendini ayrıcalıklı kişilerden birine satma hakkı; kadınların canlarını dişlerine takıp erkeklerin arzulanacağı nesnelere dönüşmesini ve hemcinslerini etkisiz hale getirmesini tetiklemektedir (De Beauvoir, 1993: 148-149). Collette Dowling, kadınların otantik varoluşa soyunmanın gerginliğinden kaçmak için “boyunegmeci” bir rolü benimsediklerini ifade eder. Alışveriş yapmak, süslenmek, “iyi” bir partner olmak; kendi başının çaresine bakan yetişkin yaşamından daha az kaygı vericidir (Dowling, 1994: 13).

Cinsiyetler, sınırları dahi ihlal edilemeyecek kulvarlara bölünürken kamusal alanda var olma mücadelesindeki bir kadın; erkeksi kabul edilen akıldan gerektiği oranda pay talep etmelidir. Y, kendisine ayrılan paya razı iken Akın, bu oranı ihlal etmesi sebebiyle erkek dünyasında bir tehlikedir. Özgürce yaşama şansını elde edebilmek için erkeklere boyun eğmeye ve onların sermayelerini çoğaltmaya mahkûm edilen kadınlardan olmak istemeyen Akın, kendine yabancılaşmadan bir yurttaş gibi yaşamını sürdürmek istemektedir (Irigaray, 2006: 89-90). Özlem Sezer’e göre ataerkil iktidarda kadının katlanılabilir tek özelliği sayılan güzellik, erkekten bağımsız

tavır içindeki kadının zekâsıyla birleştğinde iticidir; çünkü kendinin mülkü olması tehlikesi vardır. Oysa sıradan bir erkek; varlığın güzelliğiyle yetinmez, o güzelliğin efendisi olmak ister (Sezer, 2015: 84). Kadın erkek arasındaki “köle-efendi” oyununda evlilik, erkeğin kadına hükmetmesinin temel araçlarından. Erkek dünyasında hem güzelliği hem de zekâsı ile var olan ve cinselliği talep eden “femme fatale” Akın; Emin tarafından evlilikle ele geçirilip etkisiz hale getirilmek istense de hiçbir zaman erkeğin istekleri çerçevesinde evcilleşmemektedir. Erkeğin/ sistemin isteklerine sorgusuz sualsiz boyun eğen kadınlar ise polisiye türün kurbanlarına dönüştürülerek cezalandırılmayı hak etmektedir. Kurban figüründeki kadınlar, toplumdaki baskın erkek düşüncesini benimsedikleri ve ona uyum sağlayarak yaşadıkları için “erkekleşmiş kadın”lardır ve zaman zaman ataerkil kodlara uygun davranan erkeklerden dahi tehlikeli addedilirler.

“Normallik” ölçütlerine göre bir erkek için fazla naif, bir kadın için ise fazla sert addedilen davranışlar, geleneksel cinsiyet rollerini, dolayısıyla polisiyedeki karakter konumlarını dönüşüme uğratmaktadır. Böylece kırılmaz cinsiyetçi yapıların aksine akışkan, nereye savrulacağı belli olmayan değişken kimlikler yaratılır. Serinin üç kitabında da dedektif, suçlu ve kurban rollerini belirleyen etken; karakterlerin toplumsal cinsiyet kurgularına karşı duruşlarıdır. Ataerkil yapıyı devam ettiren, devam etmesine yardım eden karakterler; anlatının başında dedektif veya suçlu olsa dahi kurban dönüşür. Toplumda var olan adaletsizliği bu şekilde çözmeye çalışan yazar Akın tarafından cinayetin bir hak olduğu iddia edilerek (Kür, 2004c: 275) üç romanda işlenen/ işlenmiş gibi gösterilen cinayetler ile sonrasında kurban dönüşmemiş failler cezasız kalmaktadır. İnsan eylemlerini, kendi söylemi doğrultusunda kanunlarla sınırlayan iktidarın silahı olan ve toplumsal kuralları ihlal edenleri cezasız bırakmayan geleneksel yapının aksine faillerin cezasız kalmasıyla söz konusu yapı kırılır. Cinayetin caydırıcı gücü ve etik değeri ile ölüme geleneksel yapıda yüklenen cezalandırıcı nitelik sorgulanır. Örneğin; *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde ölüm, çocuklar için toplumun kendilerine öngördüğü hayattan/ cezadan bir kurtuluştur. Böylece cinayet, de Quincey'nin de ifade ettiği gibi bir gülümseme ve kahkaha sebebine dönüşür (2007: 54):

Doğrusu, Baylar, insan böyle şeyleri duyunca, cinayetten söz ederken çoğunluğun kullandığı aşırı sert ve kınayıcı üslubu biraz olsun görev biliyor. İnsanların söylediklerine bakılırsa, sanki bütün olumsuzluklar ve kötülükler hep öldürülme tarafında toplanmış; öldürülmemekte ise bunlardan hiçbiri yok... Fakat akıllı insanlar başka türlü düşünüyor. “Bir kılıcın acımasız vuruşuyla düşmek,” diyor Jeremy Taylor, “hiç kuşkusuz şiddetli bir sıtmadan ölmekten daha az dünyevi bir kötülüktür ve balta da (buna gemi marangozunun çekicini ve demir küsküyü de ekleyebilirdi) boğazı sıkın ipten çok daha az acı vericidir.”

Metinlerde yaratılan anlam krizleri, ölümü teğet geçmez. Çünkü ölmek de tek anlam ve deneyime sığdırılmayacak denli çok yönlüdür. Klasik yapıda yaşamın sona erişiyile ilişkilendirilen kurban-suçlu rollerine göre çaresizlik ve rezilce hak etmeye dayandırılıp muhakkak üzücü ve kötü bir durum olarak değerlendirilen ölüm; sayısız ihtimal ve çeşitliliği barındırmaktadır. “Ölmeyle birlikte yaşamak” üzerinde duran ve yaşanan bir deneyim ile yaklaşan ölümün gölgesinde anlam üretme süreçleri şeklinde ölme konusuna hasredilen çok disiplinli çalışmalar arasındaki *Ölme*

Üzerine Bir İnceleme'de ölme davranışları ve ölmenin anlamları hakkındaki külliyat, sistemli bir biçimde incelenir. Söz konusu incelemede yedi farklı iç görüyü ayırt etmenin mümkün olduğu ifade edilir. “Bunlar ölmeyi bir faillik, doğrusallık, dalgalanma, kopuş, çözülme, haklarından mahrum edilme ve dönüşüm olarak ele alan teorilerden oluşur.” Diğer bir deyişle ölme; gerileme, hastalık, erime ve dünyadan el etek çekme tabloları sunsa dahi beklenmedik ve olumlu deneyimler ortaya koyan çok sayıda ölüm hali de vardır (Kellehear, 2015: 17-39).

Klişe anlamların sorgulandığı *Bir Cinayet Romanı*'nda cinselliğin kadın aleyhine inşasıyla psikolojik anlamda öldürülen kadın, toplumdaki kadın erkek bakış açıları sebebiyle susmak zorunda kalmakta ve Levent'i kendi cezalandırmaktadır. Ataerkil söylemin tam anlamıyla temsilcisi konumunda olan ve Akın tarafından “yorumsuz kayda alan bir robot” (Kür, 2004a: 74) şeklinde nitelenen Levent; her ne kadar başarılı, çalışkan bir iş adamı, iyi bir aile babası imajıyla kurgulansa da kimse tarafından gerçekte sevilmeyen hatta tiksiniilen bir karakterdir. Sistemin erkeğin tekeline verdiği özelliklerle donatılmış olmasına rağmen eşi Eser, sevgilileri Yeşim ve Yıldız, yazar Akın ve Emin ondan hoşlanmaz. Levent polisliyenin geleneksel anlatı kalıplarında biyolojik cinsiyetinden bağımsız olarak kadınlığa atfedilen değişkenlerin ikincil planda kalanlarıyla kurgulanan kurban figürüne benzemez. Aksine erkeksi özellikleriyle ön plana çıkarılır.

Levent'in Amerikalı bir kadınla geçirdiği kısa süreli evlilikten bir kız çocuğu vardır. Söz konusu çocuğuyla görüşmeyen baba, çocuğun kız değil de erkek olması durumunda kadere boyun eğmeyeceğini söyler. “Neyse ki, ikinci eşimden tosun gibi iki oğlum var.” (Kür, 2004a: 28) diyerek cinsiyetçi tavrını ortaya koyar. Levent'in katı cinsiyetçiliği, ideal kadın tanımıyla belirginleşir (Kür, 2004a: 29):

On yedi yıldır evliyim. Karım, güzel, kültürlü, çevresinde sevilen sayılan biri. Öyle şımarık zengin kızlarına benzemez hiç. Çocukları kendi yetiştirdi bir kere, öyle dadı mürebbiye eline bırakmadı. Okumuştur da ayrıca. Kolejden sonra iki yıl İngiliz filolojisine devam etti, oğlumuz doğunca bıraktı. Giyimine düşkündür tabii, mücevheri de boldur ama aynı zamanda okur, sanatla ilgilenir; son yıllarda resim koleksiyonu yapmaya başladı. Çocuklar büyüdükten sonra, oyalanmak için bir antika dükkânı açtı, gene de dükkândan çok eviyle ilgilenir. Yalnızca bir hizmetçi, bir garson, bir de şoförümüz var, yemekleri bile çoğunlukla kendi yapar. (...) büyük ölçüde benim kazandığım parayla geçiniyoruz artık. Evliliğimizin ilk yıllarında bile, ev ya da araba almak gibi büyük harcamalar dışında karımın ailesinden para kabul etmeyi reddettim her zaman. Şimdi de dükkândan gelen para yalnızca kendisine, özel hobilere harcanır; ev, benim kazancımla dönüyor.

Evlendiği kadını ev içine hapseden ve nitelikleri daima eril söylem bağlamında ikili karşıtlıklara ayıran Levent, yaşadıkları çağda ataerkil düzenin sürdürülmesinden yana olmadığını söylese de (Kür, 2004a: 30) karakterin tavır, beklenti ve düşünceleri ataerkilliğin sürdürülmesi yönündedir. Bu sebeple çocuk bakma, yemek yapma gibi sorumlulukların “birinin karısı veya kızı” olmaya mahkûm konumundaki eşinin görevi olduğunu ifade eder. Kendisi ise para kazanan ev

reisidir.³⁷ Okumak, çalışmak, kariyer yapmak onun hakkıdır. Kadın, yanında taşıyabileceği bir “aksesuar” niteliğinde güzel ve kültürlü olmalıdır. Ataerkinin diliyle konuşan karakter; tekelinde tuttuğu okuma hakkını lütfediyormuşçasına kadına verdiği gibi, anneliği erkeği yücelten söylem aracılığıyla kutsallaştırarak kadının eğitim hakkını geri alır ve ev içine hapsedilmesini meşru kılan söylemleriyle kadın bedenini histerikleştirir (Foucault, 2015: 77):

Kadın bedeni, bütünüyle cinsellikle dolup taşan bir beden olarak çözümlenmiştir (yani nitelenmiş ve saf dışı bırakılmıştır); bu beden, kendisine içkin patolojinin etkisiyle tıbbi uygulamalar alanıyla bütünleştirilmiştir; (düzenli doğurganlığı sağlamak zorunda olduğu) toplumsal bünye, (esas ve işlevsel ögesi olmak zorunda kaldığı) aile düzlemi ve (ürettiği ve biyolojik-ahlaksal bir sorumluluk çerçevesinde eğitimi boyunca güvence vermek zorunda olduğu) çocukların yaşamıyla organik bir iletişime sokulmuştur: Ana (ve onun negatif görüntüsü olan “asabi kadın”) bu histerikleşmenin en görünür biçimini oluşturur.

Anneliğin kutsanmasıyla çocuğun kadının bakımına verilmesi ve hayatını ona adanması gerektiğinin ilke edinilmesi, Eser’i Levent’in gerisinde kalmaya zorlar. Sahip olunan meta konumundaki kadın, kocası “daha mühim” addedilen faaliyetlerle uğraşırken içeri kapatılır; ev içi hizmet işlerinden sorumlu tutulur. Böylelikle kadının entelektüel anlamda gelişmesine engel olunarak “Kediler cennete giremez. Kadınlar Shakespeare oyunları yazamaz.” (Woolf, 2016: 53) gibi tek yönlü işleyen ataerkin önermelere yol açacak zemin hazırlanır ve kadınlar; ev işi, çocuk bakımı gibi “yanlı erkek zihni” tarafından küçümsenen konularla “oyalanmak” (Kür, 2004a: 138) zorunda bırakılır.

Ataerkinin dayattığı hiyerarşik rol dağılımını kabul eden ve uygulayan Levent; ev işlerine bulaşmamanın erkeklik göstergesi olduğuna hiçbir zaman inanmadığını, erkeğin eğer ki kendi deyimiyle “adamsa” (Kür, 2004a: 30) mutluluğu yuvasından başka yerde aramaması gerektiğini söylese dahi karakterin düşünce ve ifadeleri gibi tavırları da birbiriyle çelişki arz etmektedir. Arada yaptığı “kaçamak”ları kadınlara ve ortamın müsaitliğine bağlayarak karşısına çıkan fırsatları değerlendirmemenin “enayiliğin dikâlâsı” (Kür, 2004a: 30) olacağını belirtir. Ona göre söz konusu kaçamaklar küçük, geçici olaylardır; ailenin mutluluğu ya da kutsallığıyla alakası yoktur. “Yani, çok iyi bir martini ya da bir Havana purosunu ikram edilmiş, siz, karıma ayıp olur gerekçesiyle geri çeviriyorsunuz. Olmaz. Hıyarlıktır. Bu gibi ufak tefek serüvenler, yuvamı sarsmak şöyle dursun, karımla olan ilişkilerimi olsa olsa olumlu yönden etkilemiştir.” (Kür, 2004a: 31) cümleleriyle konu hakkındaki net fikirlerini ortaya koyar. Aynı günde üç kadınla cinsel ilişkiye girdiği için böbürlenir. Yaşadığı toplumda cinsel anlamda üç kadını tatmin etmek ne kadar “erkek olduğu”nun göstergesidir. Yine aynı sebeple küçük oğlunun “kız peşinde koşması” onu gururlandırmaktadır

³⁷ Erkeğin evin para kazanan reisi olması, hâlihazırdaki toplumsal normlarda kendisini gururlandırsa da temelde söz konusu klişeyle erkek bedeni de fazlasıyla baskılanmakta ve sömürülmektedir. Maddi sorumluluğu tek başına yüklenen, “erkeksi” tutumun kurbanına dönüşen erkek; duygularını yok saymak ve daima güçlü görünmek zorundadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Goldberg, Herb (2010), **Erkek Olmanın Tehlikeleri**, Çev. Selçuk Budak, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

(Kür, 2004a: 31). Ancak aynı durumda kız çocuklarını görmek istemeyen babalar, kızlarının sevgilileri olması durumunda onlarla gururlanmak yerine onları cezalandırmayı tercih etmektedir.

Levent'in klişeleri takip eden zihin yapısı, kadın ve erkek arasında aşılmaz sınırlar yarattığı gibi kadınları da kendi içinde kategorilere ayırmaktadır. Mutlu bir evliliğin erotik bir aşk yaşantısı içermesi ihtimalini düşük bulduğundan (Kür, 2004a: 59) para karşılığı birlikte olan kadınlarla cinsel ilişkiye giren, kendini; bedenini satın almaya niyetlendiği kadınlardan üstün gören Levent aracılığıyla bir ya da birden fazla erkeğe vücudunu pazarlayan kadının merteye sorununa işaret edilmektedir. Emma Goldman, fahişeliğin sebebinin erkek iktidarının kadını ekonomik ve toplumsal düzlemde aşağılaması olduğunu belirtir. Erkekliği, yine erkek tarafından kazanılan parayla satın alınan kadınların tatmin ettiği düzende kadın, yaptığı işin niteliğine göre muamele görmemekte, cinsiyetine göre yargılanmaktadır. Devamlı ezilmekte, bütün haklardan mahrum bırakılarak hırpalanmakta ve çıkışı fahişelikte bulmaktadır. Kadının cinsel bir meta olarak yetiştirilmesine, cinsiyetin anlam ve öneminin yok sayılmasına neden olan din kökenli fahişelik; tarih boyunca teşvik ve muhafaza edilir. Kendini nasıl koruyacağını, sahip olduğu kimliğin ne anlama geldiğini bilmeyerek yetiştirilen kadın, fuhuş karşısında kolay bir “av”a dönüştürülmekte ve erkeğin cinsel hazzı uğruna aşağılanmaktadır. Bütün hayatı ve doğası yağmalanıp fahişeye dönüştürülerek cinsel ilişkide kâr amacıyla kullanılan kişi haline getirilmektedir. Ahlaken fahişeliğin esası, kadının bedenini satması değil; evlilik dışı yollarla satmasıdır. Toplum, erkeğin evlilik dışı cinsel deneyimi ile gelişimini normal kabul ederken, kadının benzer deneyimine “korkunç bir musibet, namusunu ve bir insanda bulunan bütün iyi ve güzel faziletleri kaybetmesi” gözüyle bakmaktadır. Toplumun ikiyüzlü yapısı, paranın ön planda tutulduğu evliliklerin meşru kabul edilip yasalar ve halk tarafından kutsanması, fahişelerin ise ayıplanıp reddedilmesiyle görünür kılınmaktadır (Goldman, 2006: 56-63). *Bir Cinayet Romanı*'nda da maddî kazanç uğruna evlilik yapan kadınların vurgulanması, hegemonyanın yarattığı algı yanılması ortaya koymaktadır. Fahişeliğin doğuşu ve sürdürülmesinde baş aktörlerden olan toplumdaki çifte ahlâk standardı, fahişeliği “özü itibarıyla, ekonomik sebeplerle bir evlilik anlaşmasını imzalayan bir adam ya da kadınla eşdeğer” kılan düşüncelerin de kaynağıdır. Hatta para için evlenmek fahişeye kıyasla gerçek ahlaksızlık kabul edilmektedir (Goldman, 2006: 62-64).

Kendilerine biçilen rollere uyum sağlayan ve panoptiğin sınırlarına riayet eden kadınlardan biri olan Yıldız, toplumun kendisine biçtiği rol gereğince kırk yaşına kadar bekâretini korur. Levent'in de dediği gibi erkekler bakire kadınlara özellikle meraklıdır. Ataerkil kültüre bağlılığı kutsayan ve kadının erkekler arası bir değişim değeri olarak tanımlanmasına yol açan bekâreti (Irigaray, 2006: 17) “bozmak”, kadının kanını akıtmaktır. Bu düşünceye göre kadının ilk görevi, kan akıtma zevkini evleneceği erkeğe yaşatmaktır. Oysa evleneceği erkeğin daha önce yaşadığı cinsel birliktelik sayısının önemi yoktur. Bu sebeple çocukluğunda Levent ve arkadaşları tarafından tecavüze maruz kalan Akın, yaşadıklarını kimseye söyleyemez; çünkü “[k]abahat hep

kızlardadır!...” (Kür, 2004a: 373). W. M. Huisman’ın vakası, toplumdaki kabahatin daima “kız”larda olduğu düşüncesini desteklemektedir (Drenth, 2007: 92-93):

W. M. Huisman bize, on üç yaşındayken amcasının tecavüz ettiği bir Faslı kızın, daha da içler acısı öyküsünü anlatır. Kız ablasının düğünü için Fas’a döndüğünde olayı ona açtığı zaman, ablası durumu asla annesine söylememesini tembih eder. Aynı amca ablanın da ırzına geçmiştir ve annesine anlattığında annesi bütün suçu kurbanı yüklemiştir. Abla için koca olarak oldukça yaşlı bir erkek bulunabilmiştir. Huisman’ın hastası anne babasının onu ertesi yıl evlendirmeye niyetli olduğunu öğrenir ve artık bakire olmadığı için ailesini rezil etmekten müthiş korkar (belki de bunu canıyla ödeyecektir).

Kadını denetim altında tutmanın politik aracı olan tecavüzle (Sezer, 2015: 74) toplumun kadın ve erkek değer yargılarındaki adaletsizlik Faslı kız ve ablası gibi Akın’ı mağdur ederken amca ile Levent hayatlarına kaldıkları yerden devam eder. “Türk adaleti hiçbir zaman yanılmaz.” (Kür, 2004a: 15) cümlesindeki ironiyle yıllar önce sistem tarafından karara bağlanan olayda son sözün Akın’a söylenmesiyle Akın, klasik kalıplar çerçevesinde suçlu konumuna getirilir; ama cezalandırılmaz. Böylece toplumsal suç olgusunu bireysel patolojiye indirme eğilimine karşı çıkan Akın aracılığıyla *Bir Cinayet Romanı*, “Polisiye romanda katil ille de ağır ceza mahkemesince olmasa da, şu ya da bu biçimde cezalandırılmalıdır.” (Roloff ve Seeßlen, 1997: 29) ilkesine uymayarak klasik polisiyenin sınırlarını tam anlamıyla ihlal eder. Toplumun masumlüğünün ispatlanması için bireysel olanın cezalandırıldığı klasik polisiyelerin aksine yeni türde toplumun hastalıklı zihin yapısı cezalandırılmaktadır. Erkekler³⁸ ve erkek egemen topluma duyulan öfke, yaşanan cinsel istismarlar; kadınları suça itmektir. Tecavüze maruz kalan kadın, erkek cinsiyetinin ataerkil ideolojideki üstün konumunu görünür kılıp toplumun açmazını ortaya koymakta ve Akın’ın çocukken yaşadığı travmanın onu suça iten asıl etken olduğunun altı çizilmektedir (Bay, 2012: 350). Ataerkil zihin yapısının temsilcileri Levent, Yıldız ve Yeşim; anlatının maktulleridir; ama kurban değildirler. Asıl kurban, çocuk yaşta isteği dışında cinsel ilişkiye zorlanan “katil” Akın’dır. Örneğin; Emin’in ağzından dökülen “Katil, adı L harfiyle başlayan, kırk beş yaşında, başarılı bir işadamı... Ama cinayet yirmi sekiz yıl önce işlenmiş!” (Kür, 2004a: 158) ifadeleri, her ne kadar söyleyen için başka anlamlar taşısa da anlatının ve Akın’ın temel sorunsalı bakımından bir insanı ruhen öldüren cinayeti vurgulamaktadır. Ancak Akın

³⁸ Buradaki “erkekler” ifadesinden kasıt, bütün erkekler değil ataerkil düzeni sürdürenlerdir. Daha önce de değinildiği üzere feminizm, sanıldığı üzere aksine erkek düşmanlığı anlamına gelmez. Çalışmanın kuramsal altyapısını oluşturan postfeminizm, erkek de dâhil olmak üzere mağdur edilen herkesin hakları için mücadele etmektedir. Feminizmin herkes için olduğunu savunan Bell Hooks’a göre feminizm, erkeklerle eşit olmayı amaçlayan kadınlardan ibaret değildir. Aksine feminizm; erkek gibi olmayı dileyen, onlarla eşit haklara kavuşmak isteyen kadınların ideallerini gerçekleştirmez. Feminizmin savaştığı şey, erkekler değil cinsiyetçiliktir. Bütün cinsler, toplumsallaşma vasıtasıyla cinsiyetçi düşünce ve eylemleri kabul etmeye yönlendirilmektedir. Herkesin cinsiyetçilik altında köleleştirildiği sistemde, bireylerin kendilerini gerçekleştirmelerine izin verilmemektedir. Feminizm ise kadın ve erkeklerin birbirine benzemediği hatta daima eşit olmadığı; fakat ilişkilerin karşılıklılık esası üzerine inşa edildiği bir düzen amaçlamaktadır. Böylece var olan sistem dönüştürülecek, ataerki ve cinsiyetçiliğe son verilecektir. Söz konusu süreçte kadınların daha çok feminizmin savunucusu olmasının sebebi, erkeklerin ataerki imtiyazlarından vazgeçmeyi istememesidir (Hooks, 2016: 8-19).

postfeminist bir özne olarak tecavüzün kendisini mağdur ettiğini hiçbir zaman kabullenmeyerek ikinci dalga feminizminin kadını kurban olarak imleyen sözde duyarlılığına karşı çıkar. Hiçbir kadınla “kız kardeşlik” ülküsü altında dayanışma içine girmeden potansiyel kurban olan bütün kadınların sesi olmayı başaran Akın, tecavüz karşısında Paul Verhoeven’in yönetmenliğini yaptığı “Elle” (“O Kadın”-2016) filminde, Isabelle Huppert’in canlandırdığı Michelle karakteriyle benzer tepkileri gösterir ve neredeyse aynı süreçten geçer (Saner, 2016):

Michelle en baştan mağdur konumunu inkâr ediyor. Bir süre hiç kimseye haber vermiyor, polise gitmiyor, sahibi olduğu video oyunu şirketinde işine devam ediyor. Sevilme, korunma, yalnızlık, dışlanma gibi dertleri zaten yok. Sadece kendi hayatının öznesi olma derdi, inadı var. Kurban olmayı asla kabul etmediği için o bir “kahraman”. Bunu feminist etik ile karıştırmak çok kolay. Ancak olaylar postmodern zamanlarda bir tuhaf ilerliyor. “Kendi” kadın adaletini adım adım tesis ederken sürekli bizi (ikinci dalga feministleri -kendisi dâhil-) ters köşeye yatırıyor. Polise gitmediği için, yıllar süren feminist mücadelelerin kazanımı olan taciz- tecavüz yasaları değersizleşiyor. Hiçbir kadından yardım istemiyor, kadın dayanışması da boşa düşüyor. Sığınaklar, feminist psikoterapi, hepsi siliniyor. Bütün bunların yerine erkekleri kullanan (araçsallaştıran) bir öz savunma geçiyor. Yaşadığı tecavüzü tek başına kapsamaya kalkıyor. Tecavüzcünün kimliğini öğrendikten sonra onu kendi seçtiği cinsel partnerine dönüştürüyor. Bir bilgisayar oyunu kahramanı gibi, her “game over” sonunda biraz daha deneyim kazanarak, biraz daha gelişkin bir şekilde o “level”ı tamamlamaya çalışıyor. Oyunu kuralına göre oynayınca değil, oyun içerisindeki kural boşluklarını (loophole) kendi avantajına çevirmeyi başararak kazanıyor. Michelle önce mağdur konumunu kabul edip sonra dayanışma, onarım ve güçlenme yoluna giriyor. Mağdur konumuna hapsolmek o kadar korkutucu, utanç verici, kabul edilemez, o kadar eski moda, vs. ki... Cinselliğine sahip çıkarak (çok biçimli ve sapkın da olsa) kazandığı güçle mağdur konumunu inkâr ediyor. Mağdur konumundan ruhsal olarak sağlıklı çıkmak için gerekli olan dolayımın pas geçilmesi, bir kısa devreyle feminizmin kazanımlarını silip süpürüyor.

Kaba kuvvetten fazlasıyla yararlanan ataerkil sistem, tecavüzü kadını toplum içinde sonsuza kadar mağdur edecek şekilde kullanır. Olayın “utancı”, kadınları hak arayışından vazgeçirmeye mecbur bırakarak onların kurban konumlarını pekiştirir. Kadının kurban olduğunu reddeden postfeminist teorisyenler, tecavüzü ataerkil sistemin erkek rolünü tanımlayan değer ve ayrıcalıklarına uyumun sonucunda ortaya çıkan “denetim efsaneleri”yle ilişkilendirirler. Tetikleyici pozisyonunda, erkeklerin cinsel gereksinimleri ile kadınların kolay ulaşılabilir ya da zorla ele geçirilebilir konumlarını öğreterek kadını meşru kurban, erkeği ise potansiyel saldırgan şeklinde kurgulayan toplumsallaşma pratiklerinin olduğunu iddia etmektedirler (Scully, 1994: 64):

Feminist teoride tecavüz, cinsel zorlamanın sadece erkekler tarafından uygulanan bir biçimi olarak görülür. Bir başka deyişle tecavüz, "kadınlara hadlerini bildirmeye" yönelik bir şiddet eylemi ve toplumsal denetim mekanizmasıdır. Kadın bedenine zorla sahip çıkılmasını haklı kılmak için, kadını erkeğin mülkü sayan ve erkeğe göre aşağı bir konuma yerleştiren yasal, toplumsal ve dinsel tanımlar ve cinselliği bir mal değiş tokuşuna indirgeyen görüşlerden destek alınmıştır (bkz. örn. Brovnmiller, 1975; Clark ve Lewis, 1977; Griffin, 1979; Russell, 1975). MacKinnon (1987), tecavüzün yasal tanımlarının, kadınları neyin yaralayacağı konusunda kadınların değil, erkeklerin düşüncelerine dayandırıldığını ileri sürer. Yine MacKinnon (1983), kadınların bakış açısından tecavüzün yasaklanmadığını, düzenlendiğini savunur. Bârt (1979) tecavüzü cinsiyetçiliğin paradigması olarak niteler. Bârt'a göre tanımlar, özellikle yasal tanımlar, hâkim grubun inanç sistemini yansıtmaktadır. Bu yüzden, tecavüzün de facto (fili) ve de jure (hukuki) tanımları, cinsiyetçi inançlar içerir, örneğin kocanın yasal karısına zorla dayattığı cinsel ilişki tecavüz olarak görülmez, diye devam eder. Gerçekten; birçok feminist, tecavüz yasalarının ve ilgili ceza hükümlerinin kadınları korumaktan çok, erkeklere ait, kusurlu olunca piyasa değeri

düşen bir malı koruma amacı güttüğünü saptamıştır (örn bkz. LeGrand, 1973; MacKinnon, 1987).

Kadınla erkek arasındaki iktidar ilişkilerine bağımlı tecavüz, resmîyette bir erkeğin başka bir erkeğe karşı işlediği suç olarak “onun kadınının” ırzına geçmek şeklinde yorumlanmaktadır. Erkeklerin ırzına geçilmesi halinde ise tecavüze uğrayan erkeğin sadece kaba kuvvetle saldırıya uğradığı için değil, aynı zamanda “kadın durumuna düşürüldüğü” için iki misli yıprandığı kabul edilerek (Millett, 2011: 79) kadın, erkek karşısında bir kez daha değersiz kılınır.

Akın’ın tecavüze uğraması ve sessiz kalması süreci ile ertesinde yaşadığı travma, namusu kadın bedeni ile ilişkilendiren düşünce biçiminden kaynaklanmaktadır. Bu düşünce biçiminin etkisiyle on dört yaşında bir çocuğa karşı belli belirsiz cinsel arzular duyan serinin sözde dedektif figürü Haydar Bilir, aynı zamanda göbeği açık mini etekli kızları görünüşlerinden dolayı kınamaktan da kendini alıkoyamamaktadır. Namus algısını kadın bedeni üzerinden kuran düşünceleri devam ettiren tavırlarıyla inançlara saygı duyulması gerektiğini söyleyen dedektif, başörtülü kızları takdir eder. Kadınları beden olarak gören ve görünüşleri doğrultusunda ahlaklı-ahlaksız/ namuslu-namussuz şeklinde tasnife girişen karakter, erkek olmanın avantajını kullanarak kendine verilen iktidarla onaylamadığı kadınları sırf görünüşlerine bakarak olumsuz bir şekilde eleştirir. Söylemleriyle kadınları erdemlerine göre fahişe-namuslu ya da çalışan-ev kadını şeklinde sınıflandıran, erdem ayrımının yanı sıra güzellik ve yaşı da sınıflandırmaya dâhil eden ve birini diğerinin karşısına koyarak tartan bir başka karakter olan Levent de ikili düzen standardının çeşitli elverişliliklerinden yararlanarak birbirlerine yabancılaştırılmış kadınları rakip duruma getirir (Millett, 2011: 68-69).

Düzenin temelinden bozuk olduğunun ima edildiği *Haberci Çocuk Cinayetleri*’nde, anne ve baba olarak seçilen insanlarda cinsiyet merkezli bir sınıflandırma yapılmaktadır. Babalar “kafalarıyla var olan adamların spermeleri” (Mağden, 2014: 56) tanım çatısı altında birleşiyorken kadınları yani anneleri bir araya getiren ortak özellik güzel yaratılmış olmaları üzerinedir. Güzel kadınlarla zeki erkeklerin birleşimi sonucunda üretilen “mühendislik harikası” haberci çocukların hepsi; sarı saçlı, mavi gözlü ve gamzelidir. Haberci çocuklar; eflatun kadifeden, manşetlerinde ve yakasında kolalı beyaz danteller olan kısa ceket, dizlerinden düğmeli eflatun, sarı çizgili pantolon, ponponlu beyaz çoraplar ve fiyonklu rujan ayakkabılar giyerler. Hiçbirinin kolalı beyaz dantelleri kirlenmez, çamur hiçbir haberci çocuğun üzerine sıçramaz. Zarafetleriyle insanı büyüleyen haberci çocuklar, her türlü tensel temastan tiksindir ve ölene kadar bâkir/ bakire kalırlar. Hepsi bir örnek olan, yalnızca uniformaları değil halleri, tavırları, yürüyüşleri, duruşları, saç, ten, göz renkleri ve gamzeleri ile birbirlerinin aynı olan çocuklar; hem güzel hem de zeki olmalarına rağmen mutlu değildir. Sınırlandırılmış oldukları için mutlu olamayan çocuklar vasıtasıyla güzel kadın ve zeki erkek beraberliğiyle oluşan ideal çiftleşme ve üreme eleştiriyi açılarak düzen sorgulanmaktadır.

Haberci çocukların, çocuk işçi niteliği dahi onların ezilen gruplar arasında yer almasına tek başına yeterli bir sebeptir. Kadın ve çocuk işçilerin çalışma koşulları konusunda yapılan mücadeleler, onları ideolojik bakımdan birbirlerine yaklaştırmaktadır. Sistemin çıkarları uğruna savunmadan yoksun bırakılan çocuk ve kadın bedeni, iş gücü bakımından küçümsenip ücret konusunda erkeklerin gerisinde kalmaya zorlanmaktadır. Ekonomik açıdan sömürülen bedenler, sistem içinde ezilmeye mahkûm bırakılmaktadır. Haberci çocuklar örneğinde de görüldüğü üzere çocuk yaşta çalıştırılarak eğitim ve oyun hakları ellerinden alınan çocukların fiziksel, zihinsel ve ruhsal gelişimlerine engel olunmaktadır.

Ezilen grupların olduğu ve bizzat iktidarın söz konusu ezilmeyi gerçekleştirdiği bir düzende çözülmesi gereken toplumsal sorun, cinayetler değil toplumsal düzenin kendisidir. Anlatıcının da değindiği gibi cinayetler şimdiye kadar şehirde yaşanan en güzel olaylardır (Mağden, 2014: 58); çünkü söz konusu cinayetler –ki sonradan anlaşılacağı üzere intiharlar– şehrin insanlık dışı uygulamasına karşı bir başkaldırıdır. Asıl suçlu haberci çocuklar için yapay bir varoluş süreci tasarlayıp onları sınırlandıran, belli kalıplara oturtan ve intihara sürükleyen toplumdur. Haberci çocuklar; kuralsız, içlerinden geldiği gibi iki yıl yaşamayı, kurallarla otuz yıl yaşamaya tercih etmekte; tercih haklarının yokluğunda da intihara yönelmektedirler. Dolayısıyla eser; başta cinayet olarak gösterilen bir olayın, anlatının sonunda intihar olduğunu öne sürerek geleneksel yapının kurallarına da açık bir şekilde başkaldırır ve klasik polisiye okuru tarafından bağışlanması mümkün olmayan bir oyun oynamış olur (Vanoncini, 1995: 126).

“Hiçlik” ile “varlık”ı aynı anda barındıran “dasein”a ulaşmak uğruna “das man”³⁹ konumundaki kamusal kimliklere başkaldırarak onların yapay dünyasından uzaklaşmayı seçen ve varolarak yaşamının imkânsızlığını gördükleri için intihara yönelen haberci çocukların ölümleri, hayatlarının tek özgür seçimidir. Ölüm, varoluşu korumanın kaçınılmaz bir yolu olarak anlatıdaki yerini alır ve çocukların kendi ölümüne doğru varlık (sein zum tode) olduklarını gösterir. Bu sebeple kitabın kapak resmi, kan lekesiyle kirlenmiş beyaz çorabıyla koşmakta ya da kaçmakta olan bir çocuk bacağıdır. Haberci çocuklar, toplumun onları yaralayıcı etkisinden kurtulmak ve asıl varoluşlarını gerçekleştirmek için kaçıktan başka çare bulamamaktadır. Kitabın 1999 yılında İletişim Yayınları’ndan çıkan ikinci baskısındaki kapak resminin kıyafet, duruş ve ağız hareketleriyle birbirlerine tıpatıp benzeyen çok sayıdaki çocuk heykeli olması da yapay bir varoluşa hapsedilen çocukların çıkmazını göstermektedir.

³⁹ Varlık alanı, oradaki-varlık anlamına gelen, varolanın varlığının anlamı olan “dasein”dır (Heidegger, 2011: 43; Barret, 2008: 53-54). “Dasein”ın karşısında “das man” kavramı bulunur. “Das man” Türkçeye “birisi” olarak çevrilebilir ve kimliksiz, kişiliksiz, insanın varolmadan önceki kamusal kimliği anlamına gelir. “Dasein”, önce “das man” olarak mevcut olur; sonra kendisini açığa çıkarır.

Asıl rolü yurttaşlarının bedenlen yaşamlarını sağlama, destekleme, güçlendirme, çoğaltma ve düzenleme olan bir iktidar, polisiyenin geleneksel yapısına uygun olarak sadece başkaları için bir tür biyolojik tehlike oluşturanları idam dâhil olmak üzere meşru yollarla öldürür. Yani iktidar ve polisiyenin temelinde yaşatma ve ölüme atma gücü bulunmaktadır. Oysa haberci çocuklar, iktidar ile polisiyenin yaşam üzerinde kurdukları düzene /düzeneğe (dispositif) karşı çıkarak kişisel ve özel ölme hakkını ortaya çıkarır. İntihar, iktidarın kendine görev olarak seçtiği yaşamı yönetmeye bir isyandır (Foucault, 2015: 98-99). Jeanne d’Arc’ın idam edilmesine sebep olan on iki suç arasında intihar teşebbüsünde bulunarak Tanrı’nın verdiği ve ancak Tanrı tarafından alınacak canı almaya teşebbüs etmek vardır. İntiharı suç kabul eden ve canı, yalnızca Tanrı’nın alması gerektiğini iddia eden iktidar ise Jeanne d’Arc’ı idam ederek ona hüküm giydirdiği suçu bir anlamda kendisi işler. Temel işlevi yaşamı sağlama, destekleme, güçlendirme, çoğaltma ve düzenleme olan bir iktidar için çelişki kabul edilebilecek ölüm cezası; toplum düzenini bozanın canavarlığına, ıslah edilemez oluşuna ve toplumun korunmasına dayandırılarak başkaları için biyolojik bakımdan tehlike oluşturanların öldürülmesi meşru kabul edilir (Foucault, 2015: 98). Jeanne d’Arc’ın idamına sebebiyet veren diğer suçlar arasında kadının erkek giysileriyle dolaşması vardır. İnfazın içerdiği temel mesaj; erkek elbiseleri değil, söz konusu elbiseler aracılığıyla erkek hak ve olanaklarının giyilebilir olduğunun gösterilmesidir (Sezer, 2015: 51). Erkeğin alanına girme teşebbüsüne tahammülü olmayan iktidar, haberci çocukları cinsiyetlere biçtiği klişelerle şekillendirerek kendi kurguladığı kusursuzluk algısına hizmet eder ve erkekler ile diğerleri arasında çizilmiş olan sınırları biraz daha netleştirir. İktidarın kurgusuna dâhil edilen haberci çocuklar ise varoluşlarını baskılayan suçluyu yakalayıp kendilerini öldürerek onu cezalandırır. Böylece yazar; fantastik bir kurguyla, toplumun dayattığı hâlihazırdaki ideal kadın, ideal erkek, annelik, babalık gibi kavramları eleştiriye açar.

Şenyener; *Dansözün Ölümü*, *Karakter Taciri*, *Ölümün Şarkısı Özgürdür* kitaplarıyla benimsenmiş cinsiyet anlayışlarını sarsmaya devam eden yazarlar arasındadır. Polisiyenin geleneksel yapısında garantiye alınan toplumsal düzenin değer sistemi, Şenyener tarafından tartışmaya açılmaktadır. Özellikle kimlik temsillerine dair benimsenmiş algıları hedefleyen yazar, ayrımcılıktan kaynaklı sorunların çözümü için sosyal ve dilsel temsil düzenlerinin her ikisini de kapsayan psikosembolik yapıyı irdelemekte ve cinsiyetçi önyargıları yapıbozuma uğratmaktadır. Eserleri aracılığıyla farklılığın anlam kazanması için dil yoluyla telaffuz edilmesi gerektiğinin altını çizen Şenyener, her bireyin teklifiğini, öznelliğini ve özgünlüğünü vurgulamaktadır.

Dansöz Mu’nun merkezde konumlandırıldığı *Dansözün Ölümü*’nde, dansöz ve çevresini saran sorunlu erkek bakış açısı yansıtılarak farklı ağızlardan aynı kadının başından geçenler anlatılır. “Hayatını erkekten aldığı keyif üzerine kuran” (Şenyener, 2006: 19) Dansöz Mu, güzel ve seksidir; ama okuma yazması yoktur. Söz konusu eksiklik ününü gölgelememektedir; çünkü önemli olan “kadınsılık” adı altında sunduğu dansı ve bedenidir. Laura Mulvey, cinslerarası dengesizlik

üzerine kurulu bir dünya düzeninde, görsel bir şöenin seyircisi olmaktan alınan zevkin etkin erkek ile edilgin kadın arasında eşit olmayan şekilde bölünmüş olduğunu ifade eder. Belirleyici olan erkek bakışı, fantezisini kadın figürüne yansıtarak onu kendine göre inşa eder. Geleneksel teşhirci rollerinde aynı anda hem bakılan hem de teşhir edilen kadınların bedenleri, güçlü görsel ve erotik etki yaratacak biçimde kodlanır (Mulvey, 2014: 286). Cinsel bir nesne olarak teşhir edilen Dansöz Mu; erotik gösterinin ana temasıdır, dansıyla bakışları üzerine çeker, erkek arzusuyla oynar ve ona işaret eder.

Yedi tül dansı metaforuyla yedi erkeğin hepsi, kendi bakış açısından Dansöz Mu'nun üstünü nasıl örttüğünü anlatmaktadır. Farkına varmadan birbirlerinin ve Mu'nun kim olduğu konusunda ipuçları veren Mu'ya hayran yedi anlatıcının sorgulama kayıtları, Mu'nun üzerinden kalkan tüller gibi onu biraz daha aydınlatmaktadır. Yedi tül dansında özellikle tesettür kültüründe kadınları görünmez kılan peçenin kullanılması ve erkeğin hayal etmesi sağlanarak görünmez kılınanı görme arzusunun perçinlenmesi önemlidir. Dansçının yavaş yavaş vücudu saran tüllerden kurtulduğu dans ile Mu, bir kadınlık mitine dönüştürülen Salome ile özdeşleştirilmektedir. Vaftizci Yahya'nın kendisini reddetmesini kabullenmeyen, bedenini ve dansını kullanarak kralla birlikte birçok erkeği kendine hayran bırakan kadın; dansının bedeli olarak Yahya'nın başını ister. "Femme fatale" kadının dansıyla kendinden geçen kral, muhakeme yeteneğini kaybederek istenileni yapar. Dişilik ve kötülüğün imlendiği söz konusu efsaneye gönderme yapılan kitapta, erkekler için değil kendi için soyunan, bedeninin kavislerine bakıldığında niyeti erkeklerin gözünü memnun etmek ya da intikam almak olmayan, dans ederken orgazm yaşayan Mu'nun tebrik ve alkış endişesi yoktur. O; dansı, dişiliğe atfedilen kötülükten uzaklaştırarak sadece kendisi için dans etmektedir. Kadının erkekte sevgi ve güç aradığını, erkeğin ise kadına sahip olarak güç kazandığını söyleyen araştırmacılar, Mu'nun erkeğe ihtiyaç duymadan orgazm olmasına bir açıklama getiremez. Sadece kendi varoluşuyla ilgili bir meselenin içinde olan Mu'nun hareketlerindeki duygu, kadına yüklenen anaçlık veya sevecenlikten çok uzaktır. Ataerkillik bir yandan kadını cinsel nesne olmaya zorlarken diğer yandan kadının cinsellikten haz duymasını yasaklamaktadır. Kadın, tam anlamıyla cinsel bir varlık kabul edildiği halde cinselliği yüzünden acı ve utanç duymaya mahkûm edilmektedir. Ona özerk bir varlık gözüyle değil, cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi bakıldığı için dişidir; erkek için tepeden tırnağa cinselliktir (De Beauvoir, 1993: 17). Erkeğin cinsel boşalmasını sağlamak, çocuk doğurmak, büyütme gibi sadece "hayvansı işlev"lerden sorumlu kılınan kadın algısı, Mu için de herhangi bir haz duyulmayan ve sadece beden işçiliğinden meydana gelen kısıtlı bir hayatı öngörmektedir (Millett, 2011: 196).

Ataerkil kadın algısının yıkılmaya çalışıldığı metinde, Mu'nun cesedine ressam Gustave Courbet'nin boyut ve ayrıntılarıyla son derece gerçekçi olan *Dünyanın Kökeni (L'Origine du monde)* tablosundaki kadın pozunun verilmesi ve cesedin etrafına resim çerçevesinin yerleştirilmesi; basmakalıp cinsiyetçi yargılara açılan savaşın göstergesidir. Aynı zamanda

sürrealist ressam Andre Masson'un soyut kopyasının, kitabın kapağında yer aldığı tablo⁴⁰, anlatıda kadın seyircinin sembolüdür. Courbet'nin kendi seyirciliğini alt edip sona erdirme, kendini kadın yerine koyma, görmek ile olmak arasındaki farkı yok etme ve kadın ile erkek arasındaki uçurumu daraltma çabasıdır (Şahin, 2019):

Tabloda da Courbet bize kadını anlatıyor ama aynı zamanda kendini anlatmış oluyor. O kadın Courbet'ye ya da Courbet'yi yorumlayanlara göre ressamın kendisi. Flaubert nasıl *Madam Bovary* için o dönemde "Madam Bovary benim" dediyse, "*Dünyanın Kökeni*" Courbet'nin kendi portresi diye benimsediği bir çalışma. Oradan yola çıkarak edebiyatın kadını, aşkı tanımlayışı, kadın objesi üzerinden aşkı anlatışı ilgimi çekti. O tablo. Erkeğin kendisini kadın, kadının ise erkek üzerinden görüşü ve tanımlayışının bir simgesi. Dolayısıyla yedi erkek Mu'yu her anlattığında esas olarak kendilerini anlatıyorlar. Tablo ki, o Mu'dur. Güzelin, aşkın, tutkunun, çelişkinin kendisi, arzu odağı. Sorun ondan doğuyor, onun etrafında dönüyor ve onunla çözümleniyor. Üstü örtülüyor. Oradan tablodaki kadın kim sorusu çıkar? Çerçeve dışındaki kadın kim çizgisi içinde sorunun cevabı da cinayetın çözümüdür. Bir dedektif romanı olarak bakıldığında "kim yaptı" türüdür. Ama "aşk yokluğun hikâyesidir" diye iddia eder Hircan romanda. Courbet gerçek hayatta modelinin başını dışarıda bırakarak onu yok etmiştir. Modeline duyduğu aşkı mektuplarında dile getirmiştir. Sonra tablonun üstü her örtülüşünde bir başka aşk hikâyesi ile örtülür. En sonunda sürrealist ressam Andre Masson'un tablosu ile örtülür *Dünyanın Kökeni*. Burada da bir aşk hikâyesi var. *Gözün Hikâyesi*'ni yazan George Bataille'in eşi Sylvia psikanalist Jacque Lacan'a âşık olur. Avrupa'da hırsız Naziler nedeniyle sahiplerin karıştığı bir ortamda tabloyu eline nasıl geçirdiği belli olmayan şaibeli bir sanat tüccarından *Dünyanın Kökeni*'ni sevgilisi Lacan'a doğum günü hediyesi olarak satın alır. Paris banliyösü Goncourt'taki evlerinin duvarına asabilmek için kız kardeşinin sürrealist ressam eşi Andre Masson'dan tablonun bir sürrealist kopyasını yapmasını ister. Masson'un tablosuyla Courbet'nin tablosunu örter. Böylece realizm yani gerçekçilik, sürrealizm ile yani gerçeküstücülük ile örtülmüş olur. Bu da bir tarihçe. Çerçevdeki gizli bölme çıkarıldığında altından *Dünyanın Kökeni* ortaya çıkar. Bu teknik 16. Yy'da İtalya'da kullanılan, yatak odalarında aynaların ve müstehcen tabloların üstünü örtmeye yarayan bir usül. Hani işlemeli ayna misali, aynaya bakmak ayıp olduğundan tersi çevrilir, işlemler, el işi, sanat akisten daha güzeldir çünkü. Mu bu bakıma aşkın, güzelin kendisi. Aşk gibi karmaşık, yoğun, tuhaf. Bütün karakterler bu bir türlü çözülemeyen meseleyi yansıtır kendi üzerlerinden. Birbirlerini aynalayarak.

Erkek üreme organı, çok sayıda ressam tarafından ayrıntılarıyla resmedilmeye değer bulunurken kadın üreme organları aynı değere layık görülmemektedir. Vajina ve dölyolu için bir hastalık kaynağı olduğuna inanılan Pandora'nın kutusu ifadesinin kullanılması, bahsi geçen değersizlik algısına örnektir (Drenth, 2007: 6). Değersizlik algısının yanına eklenen müstehcenlik, bir haz sonrasında sere serpe uzanmış vücudun göbek altını resmeden tablonun uzun yıllar aynalanarak saklanmasına, Türkiye'de yayınının ve gösteriminin yasak olmasına, Enis Batur'un aynı tabloyu konu alan *Yasak Elma* adlı kitabında tablonun fotoğrafını yayımlandığı için kendisine dava açılmasına ve yapılışından tam yüz yirmi iki yıl sonra bir müzede sergiye konulabilmesine sebep olur (Şahin, 2019).

⁴⁰ 2006'da romanı yayımlamak isteyen Can Yayınları'nın genel yayın koordinatörü Celal Üster, Şenyener'e söz verdiği halde, uygulanan sansür politikaları nedeniyle tablonun orijinali kapağa konulamaz. Kitap, orijinal resmin üstünü örtmek amacıyla yapılmış olan, sürrealist ressam Andre Masson'un *Dünyanın Kökeni* yorumu ile yayımlanır (Şahin, 2019).

Cesedin, tablodaki modele benzetilerek cinayet ile estetiğin iç içe geçirildiği ve müstehcenliğin sorgulandığı metinde; iyi ile kötü arasında ayırım yapmanın budalalık ve korkaklık olduğu belirtilerek bütün sınırlar ortadan kaldırılmaya çalışılır. Ataerkil düzende özellikle kadın-erkek olmak üzere yaratılan dikotomiler arasındaki fark öylesine belirgindir ki ikili karşıtlıkların biri diğerine daima üstün addedilir. Örneğin; erkek, kadından üstündür ve kadın, erkeğe her konuda muhtaç bırakılır. Cinsel anlamda erkeğe muhtaç kabul edilen kadın algısı sebebiyle birtakım salgılar sayesinde doğum yaptığında ve çocuğunu emzirdiğinde sürekli orgazma giren bir kadın, hasta zannedilip kocası tarafından doktora götürülür. Kadın fahişelerin yaygınlığı, kadının erkek gözünü memnun etmek amacıyla oyun ya da gösteri figürü haline getirilmesi, Mısırlıların yedi tül dansını hem ülkelerine ait bir gurur meselesi yapması hem de “iyi aile kızlarının” (Şenyener, 2006: 49) dansözlük yapmalarını istememesi; kadının erkek zevkini tatmin eden ve “namus” kavramı üzerinden erkeğin sahip olduğu bir nesneye dönüşen konumu ile ikiyüzlü bir düzenin göstergeleridir. Söz konusu düzende “gecede seksen bakireyi kadın ettiğinden, bilmem ne kadar orospuyu düzdüğünden, onu bunu saat başı bilmem kaç kere getirip rekor kırdığından dem vuran bir yığın adam” (Şenyener, 2006: 70) varken kadının böyle bir gururlanma yaşaması mümkün değildir; çünkü “namus” kavramının merkezinde kadın vardır. Kadın “namusunu koruyamadığı” takdirde bir utanç kaynağına dönüşür, ayıplanır, dışlanır, intihara sürüklenir veya öldürülür.

Namus sebebiyle işlenen cinayetler, kadına yönelik şiddetin en ağır biçimlerinden biridir. Toplumların kültür ve değer sistemlerinden kaynaklanan namus cinayetlerinin kaynağında; namusun “karım, bacım, annem” algısıyla ilişkilendirilmesi, kadının görevinin “cinsel saflığını korumak” olması, namussuzluğun “kadının zina yapması, bekâretini kaybetmesi, açık gezmesi (kısa kollu elbiseler giymesi, kısa etek giymesi), erkeklerle konuşması, ailenin istemediği kişi ile evlenmesi” sayılması gibi nedenler vardır. Söz konusu kuralların dışına çıkan kadın, bir erkek tarafından cezalandırılmalıdır. Cezayı kadına hak gören algı sebebiyle bazı ülkelerde kadınların namus uğruna öldürülmesi cinayet olarak algılanmamaktadır. Namusun cinsiyet üzerinde oluşturduğu erkek-şeref, kadın-utanç eşleşmeleri de cinsiyetçi üretimin kanıtıdır. Bu algıları yaratan ataerkil yapı ve değerler ile hiyerarşi ve geleneklere itaati öngören sistem ve kültürün yaygınlığı, kadın cinayetlerinin temel sebepleridir (Bilgili ve Vural, 2011: 67-69).

İnsanda bireysel, ilişkisel ve kolektif olmak üzere üç benlik vardır. Sosyal/ kültürel bir gruba dâhil olunarak kazanılan kolektif benlik, kültürel kodların benlik algısında nasıl temsil edildiğini gösterir. Kültürel sayılıtlar olarak adlandırılan sistemde; kişinin neyi nasıl yapacağı, bir şey hakkında ne hissetmesi gerektiği, nasıl tepki vereceği, kısaca kültürel inanç ve değerlere göre bir şeyin taşıdığı anlamı kişiye aktarılır. Tek başına var olmayan kültürel sayılıtlar, bir bütün içinde ideoloji tarafından sistemleştirilir (Altuntek, 2008: 39-41). Örneğin; namus ile ilgili birbirine bağlı kültürel sayılıtlar; Nilden Şerif, Salman Testo, Hircan Mandrake tarafından kadınlar için kullanılan

“kirletilmek”, “kirli olmak”, “leke sürmek”, “kadın şeytandır”, “kadının bir sahibi olmalıdır”, “erkek kadının kralıdır”, “kız eksiktir”, “kız-kadın farklıdır”, “kızını dövmeyen dizini döver” (Şenyener, 2006: 78, 110, 114, 117, 118, 127) gibi ifadeler şeklinde çoğaltılabilir. Kültürel sayılıları tetikleyen mekanizmayı daha iyi anlatmak bakımından benliği Freud’un id-ego-süperego kavramlarıyla da açıklamak mümkündür. Toplumsal dayatmalardan bağımsız olan ve birincil içgüdülerden oluşan id, hiçbir değer tanımamaktadır. Amacı, içgüdüleri doyuma ulaştırmaktır. Toplumsal ve kültürel yasaları kapsayan, bu yasalara uyulmasını öğütleyen değer yargılarına inanan süperegodur. Süperego, bireye uygulanan bütün dışsal kısıtlamaları egoya yansıtarak onun idi baskı altına almasını sağlar. Yani ego, süperego ve id arasındaki dengeleyici unsur, bir başka ifadeyle kültür ile doğa arasındaki aracıdır. Kültür, erkeğe atfedilirken kadın, doğanın temsilcisidir. Kültür, doğayı baskımlarken kadın da erkeğin tahakkümü altındadır.

Kadınları ikinci cins kabul eden, yirmi iki kadını, altı kölesi olan ve bunu büyük bir gururla söyleyen Şerif; kadınları tam anlamıyla nesneye indirger. Bir erkeğin “durmadan ağlayan, durmadan uyuyan, sarışın ya da saçsız, göğüs uçları fazla büyük, ayak parmakları çok küçük, sivilceli, benli, sır tutan, sıska, şaşı, kambur, ayrık dudaklı, elleri aşırı sıcak, ayakları çok soğuk, akıntısı olan, yanlış burçta doğmuş, gazlı ya da hâlâ eski sevgilisine tutkun kadınlardan” (Şenyener, 2006: 111-112) uzak durması gerektiğini söyler. Kadınların iş dünyasından anlamadığını iddia eder. Etrafında on kadınla mahallede yürüyen ağabeyine özenen karakter, anlattığı hikâyeyle ataerkil bakış açısını tam anlamıyla hissettirir (Şenyener, 2006: 114):

Baba ile oğulun hikâyesini biliyorsun değil mi? Gece gece anası ile babasının odasından sesler duyan oğlanın hikâyesi. Meraklanıp, anahtar deliğine gözünü yerleştirdiğinde gördüğü manzara karşısında deliye döner. İntikam hırsıyla babaannesinin odasına koşur. Uykusunun en derin yerinde horuldamağa olan kadıncağzın üzerine atlayınca kıyamet kopar. Babaannenin çılgınlığını duyan baba uçkuru zor toplayıp anasının yardımına yetişir, ama oğlunu kadıncağzın üzerinde bulunca hayretler içinde kalır: “Ne yapıyorsun evladım delirdin mi ?” demesine kalmadan oğlan cevabı yapıştırır: “Sen benim anamı sikersin de ben seninkini sikmez miyim?” Haa... İşte bu kadar. Şimdi bu erkek nasıl cezbedilir, sen çantada keklikisin evlat... dünyadan haberin yok senin. Ne biçim polissin sen yahu? Bak, baştan çıkarmak ne demektir, nasıl olur, para nasıl kazanılır? Aksi takdirde vur tepelerine bunların, sik bırak bir köşede, hüngür hüngür ağlamakla kalırlar. İşini bitirmiş adam gözyaşı dinler mi?

Anlatılan hikâye, namus algısının kadının nesneleştirilerek kurgulanması yoluyla inşa edildiğini örneklemektedir. Kadın cinselliği, aile namusunun simgesi kabul edilir; ailenin erkek üyeleri kadının namusunu korumakla yükümlüdür. Kadın bekâr iken baba ve erkek kardeşlerinin, evlendikten sonra ise kocasının denetimi altındadır. Hatta söz konusu zinciri anne, yakın akraba ve komşulara kadar uzatmak mümkündür. Yani kadının bedeni, kendi dışında herkese aittir (Kardam, 2017).

Kadının namussuzluğu kendi cinselliğiyle alakalıyken bir erkek, yükümlülüğündeki kadınların namusunu koruyamadığı takdirde “namussuz” addedilir. Sözüne güvenilmeyen veya cinsel bakımdan kadına benzeyen erkeği namussuz erkek algısına dâhil etmek mümkündür. Ancak

söz konusu algıya dâhil edilmeyen ve toplumun kıstasları çerçevesinde “tam erkek” kabul edilen birey, kendi cinselliğini kontrol altında tutmak zorunda olmadığı gibi bireyin toplumsal kabul derecesi, yaşadığı cinsel deneyimlerle doğru orantılıdır. Erkek, doğduğu andan itibaren cinsel kimliğiyle var edilip yaşatılan kadının aksine sadece heteroseksüel normun sınırlarını ihlal ettiğinde cinselliğiyle yargılanmaktadır. Özellikle özel mülkiyetin ortaya çıkışıyla erkek egemenliğine giren kadının, haklarından yoksun bırakıldıktan sonraki en büyük sorumluluğu; erkeği için namusunu korumak ve onu, doğurduğu çocukların kendi çocukları olduğuna inandırmaktır. Dolayısıyla soyun erkek tarafından belirlendiği ataerkil düzende mirasını kendi çocuklarına bırakmak isteyen erkek, karısının namusunu korumakla yükümlü tutulmaktadır (Kalav, 2012: 156). Kadının erkeğin namusu olduğu algısı, *Ölümün Şarkısı Özgürdür*'de dedektifin sorgulama sırasında sanığı, sevgilisini ziyaret etmekle tehdit etmesiyle bir kez daha vurgulanır. Dedektif; şaka yaptığını, karşısındakine bozulmaması gerektiğini söylese de sorgulamanın devamında aynı söylemi sürdürür: “Ama ciddiğim, ben senin yerinde olsam böyle bir kıcı uzun süre yalnız bırakmam, neme lazım. Anladın mı?” (Şenyener, 2014: 94).

Toplumdaki gündelik yaşam pratiklerine eklenen namus olgusu, dili de şekillendirir. Dilin argo kullanımı olan küfürler; cinselliğin erkeği yücelten, kadını aşağılayan bir durum olduğunun ifadesidir. Genellikle kadın cinsel organı hedef alınarak yapılan ve cinsel ilişkide kadını pasif, erkeği aktif gösteren ifadelerin kullanıldığı küfürler; kadın kimliğine vurulan cinsiyetçi darbelerdir. Ataerkil düzende erkeğin öne çıkan performatif eylemlerinden biri olan küfretme, erkek cinselliğini kutsarken kadın bedenini değersiz bir nesneye dönüştürmektedir. Erkeğin dilediği kadar küfretme hakkı varken *Bir Cinayet Romanı*'nın Levent'i küfreden kadından hoşlanmadığını söyler. Kendisi, cinsel deneyim ve fantezilerini ifade ederken küfreder; fakat kadınlardan beklediği “terbiyeli” ve “hanım hanımcık” olmalarıdır. Özellikle çok dilli ve çok eşli olduklarında sistemi fazlasıyla tehdit eden kadın karakterler, kaba konuşunca eleştiri alırken erkek karakterlerin küfretmesi toplumca normal karşılanır. Yani kadın, sadece bedeniyle değil kullandığı sözcüklerle de toplumsal düzenin kontrolü altındadır. Erkeğin toplumsal düzenin sınırlarını dilsel düzeyde kaba sözcük, argo ve küfür kullanarak ihlal etmesi mubah sayılırken kadının benzer bir eylemde bulunması “ayıp”, kınama gerektiren ve yakışsız bir davranış olarak değerlendirilir. Cinsiyetçi kuralların baskısı altında dil de dâhil olmak üzere şiddete maruz kalan kadın, her türlü haktan yoksun bırakılır.

Levent gibi katı ataerkil düşünce yapısına sahip olan Şerif (*Dansözün Ölümü*), kadını aşağılayan küfürler kullanan bir diğer karakterdir. Kadın yaşamının ve doğurganlığın doğal bir döngüsü olan regli “kirlilik” addeder, erkek için herhangi bir kullanım farkı olmadığı halde cinsel ilişki merkezli olarak “kadın” ve “kız” söylemleri ayırımına gider. Reglin kadının biyolojik hallerinden biri olması ve kadına dair özel hallerin “ayıp” ya da “yasak” tanımının sınırlarında yer alması, kirli niteliğinin sebepleri arasındadır. Doğurganlığın işaretlerinden olan ve kadını anneliğe hazırlayan regl/ aybaşı/ adet; kanın döl yatağını düzenlenmesiyle meydana gelen doğal

kanama sürecinin bir sonucudur. Üremenin sürdürüldüğünü gösteren ve doğurganlığın kadına özgülüğünü vurgulayan hâlin, ataerkil kültürde “kirli” gibi olumsuz bir sıfatla anılması, ideolojik kodlamanın gereklerindedir. İktidarı tam anlamıyla erkeğe ait kılmak isteyen sistem, doğurganlığın kutsanmasını istemediğinden biyolojik bir durum bahane edilerek “doğurma makinesi”ne indirgenen kadının yaşam ve eylem alanı kısıtlanmaktadır. Örneğin; Arap diline ait “sülale” kelimesi, “üreten meni” anlamına gelir. Mitolojide tohum ve meni; her zaman ateş, ışık ve güneşle anılır; yani yaratıcılığın gerçek kaynağıdır. Kadın, bu söylemle “taşıyıcı kap” konumuna itilerek çocuğun erkekten geldiği ifade edilir (Yıldız Tahincioğlu, 2010: 144).

Cinselliğe, doğurganlığa ilişkin geliştirilen değer ve kurallar; kadın ve erkek öznelerin toplumsal cinsiyet konumlarını belirleyerek toplumsal yapıyı düzenler. Böylece ataerkil ilişkiler, gündelik hayatta bir seri söylem ve pratik üzerinden oluşturulup meşrulaştırılarak kadınların beden ve hayatları; aile, toplum, din gibi büyük kurumların gerekliliklerine endekslenmektedir. Dolayısıyla kadınların bedenleri ile ilgili meseleler, kendi kişisellikleriyle değil toplumsal düzenle ilgili meseleler kabul edilmektedir (Koğacıoğlu, 2007: 119-126). Toplumsal düzen baskısıyla kısıtlanma, zorlanma, pasiflik, küçümsenme, eğilme, kölelik, teşhir, kendi kendine zarar verme, kendini güzel bir nesne olarak sunma mecburiyeti; kadının cinsel bir kullanım aracı olması ile ikinci sınıf konumunun göstergeleridir. Bir politika, bir ideoloji olan cinsellik; dünyayı kadın ve erkek olarak ikiye bölmekte, kadınları erkeklerin denetimine girmeye zorlamaktadır. Erotikleştirilmiş egemenlik, erkekçe özellikleri yansıtırken erotikleştirilmiş bastırılmışlık ise kadınca özellikleri tanımlamaktadır (Yıldız Tahincioğlu, 2010: 138-141).

Serinin son kitabındaki sorgulama bölümlerinde kadını aşağılamayı sürdüren Şerif, kadın bedenini nesneleştirerek para ve şöhret kazanmaya devam eder. Genelevler Federasyonu Fahri Başkanı olduğu için övünen karakter, kadın bedeni ile şiddeti bir araya getirerek onu diğerlerinin beğenisine sunar: “Beğendin mi dergimizin yeni sayısını... Fransız sutyeni, kırmızı rujan diz üstü çizme, yavrunun elindeki silah Smith & Wesson 686 38’lik, Rus ruleti oynuyorlar arkasındaki adaleli ile...” (Şenyener, 2014: 145). Bu betimlemede yavru şeklinde bahsedilen kadının, iç çamaşırı ve kırmızı renk ile öne çıkarılarak adaleli dolayısıyla güçlü erkek bedeniyle silahın da eşliğinde mükemmel bir arzu nesnesine dönüştürüldüğü iması vardır.

“Orgasmus” adını verdiği bir aletle kadınların kralı olacağını söyleyen ve aşkın biyolojik tanımını yapan Oyuncakçı Salman Testo, penisi vajinadan üstün kılan söylemi devam ettirir. Temelde herhangi bir cinsin yüceltilip aşağılanmadığı cinsel birleşmenin, kadını aşağılayan bir etkinlik şeklindeki algısı, söz konusu eylemin kadınlar üzerinde iktidar kurma aracına dönüşebileceğinin/ dönüştüğünün göstergesidir. Fiziksel üstünlüğü erkeğe ait kılan hegemonya, cinsel birleşmeyi salt fiziksel aktiviteye indirgeyerek kadın cinselliğini ikinci sınıf ve değersiz ilan eder; etkin erkek-pasif kadın karşıtlığını vurgular.

Kadın cinselliğini değersiz kılan uygulamaların başında gelen, kadın hazzının denetimi sağlanarak tehlikeli addedilen dişiliği baskılayan ve yoğunlukla Akdeniz-Ortadoğu kültürel/ coğrafi bölgesinde yapılan kadın sünnetleri; Mu'nun ilgilendiği en büyük sorunlardan biridir. “Erkeğin şehveti çapkınlık, kadınıniki ise sapkınlık (nemfomanyaklık)” (Sezer, 2015: 87) anlayışıyla sünnet edilen kadınlara vajinoplasti kampanyasında aktif olarak çalışan Mu, estetik cerrahı Doktor V.V.V Leroy'dan⁴¹ yardım almaktadır. Kadınlar hakkında diğer erkeklere kıyasla daha açık fikirlere sahip olan doktor; vajinal canlandırma, kızlık zarı tamiri, sıkılaştırma, küçültme, vajinoplasti gibi operasyonlar yapmaktadır. Klitorisi penise benzeten ve orgazmı sadece bu alana indirgeyen doktor, sünnet meselesini “hadım edilme” korkusu içinde değerlendirmenin mümkün olduğunu söyler. Cinsel ilişkide erkeğe tanınan üstünlüğü ondan geri alır ve iki cinsiyetin birbirine fizyolojik anlamda bir üstünlüğü olmadığını, söz konusu ayrımı kültürün yarattığını ifade eder (Şenyener, 2006: 100):

Efendim, pek çok hastam, kızlık zarını hak görmediği birine kaptırmaktan pişmanlık duyarak geç yaşlarda illa da bir yenisini ördürmek ister. Bir de aşkı, arzuyu, ihtirası birbiriyle karıştırıp kızlık zarına bağlayanlar da var. O bakıma. Kimi geç yaşlarına kadar orgazmdan habersiz dolaşp, arkadaşlarından duyduğu hurafelerin hangisine inanması gerektiğini, fiziki eksikliklerini öğrenmek ister. İstatistik olarak mı? Kinsey'den bu yana epey bir gelişme sağlandı tabii. Şimdi kadınların yüzde yirmi beşinin genç yaşlarından itibaren cinsel birleşmelerde çoğu kez orgazma ulaştığını biliyoruz. Yüzde otuz cinsel birleşmede orgazm yaşamıyor. Yüzde on ise hayatını orgazmı tanımadan tamamlıyor. Bakın babalarımızın orgazma ulaştığından eminiz hepimiz. Dünyaya gelmiş olduğumuza göre ama ya annelerimiz, onların bu zevki tadıp tatmadığını asla öğrenemedik. Ben şahsen anneme asla bu soruyu sormadım. Artık öğrenmeme de imkân yok. Bir insanın vücudundan aldığı en yoğun, eşi benzeri olmayan tanımı imkânsız zevk. Annemin bu zevki hiç tatmadan beni ve kardeşlerimi doğurması ve hayatını tamamlaması mümkün. Büyük ihtimalle de öyle olmuştur zaten.

Cinsel birleşmenin cinsellikle eş anlamlı tutulduğu, birleşmeye ve üremeye odaklanmayan eylemlerin patolojik veya hastalıklı olarak tanımlandığı ataerkil düzende, penis odaklı geliştirilen kuramların da etkisiyle klitoris yok sayılarak erkeği cinsel tatmine ulaştıran vajina ön plana çıkarılır (Drenth, 2007: 96-99). Kadın sünnetiyle kendilerini orgazma ulaştıracak klitoristen mahrum bırakılan kadınlar, daraltılan vajina girişiyle erkeğin cinsel birleşmeden aldığı zevki arttırmak için duyguları olmayan bir meta gibi kullanılmaktadır. Kadın sünnetini meşrulaştıran (bilinçli veya değil) kuramlardan birini ortaya atan Freud'a göre kadınların klitoris merkezli cinselliklerini bastırarak orgazmın merkezini vajinaya dönüştürmeleri gerekmektedir. Klitoristen zevk alan kadın, kadınlığını kabullenememekte ve erkek cinselliğinin üstünlüğüne duyduğu kıskançlığı aşamamaktadır. Diğer bir deyişle onda erkeklik kompleksi vardır. Kuramını penis eksikliği üzerine kuran Freud; kadının klitoristen haz almaktan vazgeçtiğinde vajinanın verdiği hazın kendiliğinden gelişeceğini, erkeklik organının bir erkek ve bir kadına en büyük zevki

⁴¹ Doktor Leroy'un özellikle “Nilden'in kızları”nı estetik operasyonlarla “düzeltmesi”, davranış biçimleriyle kısıtlanan kadının, belli bir estetik anlayış çerçevesinde beden de erkeğin arzusuna göre şekillendirildiğini imlemektedir (Şenyener, 2006: 38). Zira kadını düzeltiren/ düzeltme eylemini talep eden ile düzeltme işlemini yapan bir erkekten işleme tabi tutulan kadın bedenidir. Böylelikle kadın erkeğin yapıp etmelerine boyun eğen edilgen bir nesne konumuna itilir.

vermek için yeterli olduğunu iddia eder (1932: 1-10). Kadın sünneti de bu teoriye uygun olarak kadını vajinaya mecbur bırakmaktadır. Vajinanın klitoris kadar duyarlı olmaması ve kadının cinsel ilişki sırasında orgazma ulaşmaması, yine kadınların suçlanmasına sebep olur. Zamanla bir hakarete dönüşen “frijitlik” (“soğukluk”) terimiyle kadınların haz ile aralarındaki engelin ruhsal sorunları olduğu belirtilerek ataerkide dişi olanın her zamanki yetersizliği bir kez daha vurgulanır.

Kadın sünnetinin verdiği zararı yok etmek için yapılan ameliyatı gereksiz bulan ve düşüncesini Mu'yla tartışan doktora göre ise insanın algısı fizyolojisinden önemlidir; çünkü zihinsel anlamda tüm engelleri aşan bireyleri fizyolojik anlamda yetersiz addetmek mümkün değildir. Bu sebeple kadınların orgazmının önündeki en büyük engel, onlara hissettirilen toplumsal baskılardır. Doktorun düşüncesi bir bakıma doğru olsa dahi fizyolojiyi tam anlamıyla yadsımak mümkün değildir. Cinselliğin çeşitli öğelerinin öneminin herkes için aynı olmaması nedeniyle Akın ve Mu gibi kadınlar, psikanalist Marie Bonaparte tarafından savunulan kadınların üç belirgin tipe ayrıldığı iddiasını⁴² (1965: 5-8) çürütmektedir. Aksine her birey, hiçbir kategoriye dâhil edilemeyecek kadar özel, biricik ve tahmin edilemezdir. Bahsi geçen kategorizasyon, sistemin itaatkâr kölelerini yaratmak için bir araç niteliğindedir.

Tıbbî uygulamalarda "kızlık zarı dikimi" gibi bir alanın olması, toplumsal baskının farklı bir boyutudur. Hem kadın hem de erkek için geçerli olan bekâret, ilk cinsel ilişki sonrasında erkeklerde "milli olma"ya dönüşürken kadın, evlenmediği bir adamla beraber olmuşsa ahlaken "düşük" sıfatıyla yaftalanarak söz konusu durumdan utanç duymak zorunda bırakılır. Bâkir ile bâkire arasındaki eşitsizlik, biyolojik mekanizmada bulunan bir zar ekseninde kadın bedeninin denetim altına alınmasıdır. Kızlık zarı, kadının bekâretini kontrol etmek için değildir; ancak zarın adlandırılma şekli dahi cinsiyetçi söylemi yoğun şekilde hissettirmekte, kadının değeri bir zar parçasına indirgenmektedir. Bu baskıyı hisseden kadın, cinsel hayatını toplumun denetimine açarak "kendi olmak"tan vazgeçer. *Bir Cinayet Romanı*'ndaki Yıldız gibi bekâretini bir erkeğe sunacağı günü, “hayatının en güzel, en önemli gecesi” (Kür, 2004a: 97) şeklinde tahayyül eder ve bir şölene benzetir. Bekâretini kaybetmişse toplumsal baskı korkusuyla kızlık zarı dikimi operasyonu geçirerek ikiyüzlü bir sisteme eklemlenir ve sistemin içini boşalttığı değerlerin taşıyıcılarından biri haline gelir (Drenth, 2007: 92):

Türk doktorlarının durumu da pek iç açıcı değildir. Sık sık muayenehanelerine gelen kadınlar onlar bin türlü masal anlattıktan sonra (“Bacaklarım açık olarak bir çitin üstüne düştüm”) bekâreti yenileyecek ameliyat yapmalarını istiyorlardır. Böyle bir ameliyat hem yasa dışı hem de ahlak dışıdır, çünkü doktor (çoğunlukla erkektir) bir erkeği feci biçimde aldatmak için bir

⁴² İlk tip kısa sürede penis arzusunun yerine bir çocuğu koymayı başarır ve gerçek kadın olur: Normal, vajinal, anne. İkinci tip, erkek karşısında yetersiz hissettiği için erkekle rekabet etmekten ve dışsal bir aşk nesnesi edinme umudundan vazgeçer; sosyal ve psişik olarak, karınca yuvası veya kovandaki işçiler gibi bir statü kazanır. Üçüncü tip gerçekliği inkâr eden ve asla kabul etmeyenlerdir; bunlar umutsuzca tüm kadınlarda doğuştan psişik ve organik olarak bulunan erkek unsuruna tutunur: Erkeklik kompleksi ve klitoris (Bonaparte, 1965: 5-8).

kadınla işbirliği yapmaktadır. Bu duyulacak olsa doktorun hayatı tehlikeye girer. Ameliyat ücretinin bir servet tutarında olmasına da şaşırılmamalıdır, kürtajın beş ila yirmi mislidir.

Kadını ve erkeği ikiyüzlü olmaya zorlayan bekâret, bazıları için bir ölüm kalım savaşıyken bazıları için ise maddî kazanım sağlanan bir sahteciliğe dönüşür. Mu'nun cinselliğini özgürce yaşaması ve penise ihtiyaç duymadan orgazm olması; kadın sünneti, bekâret gibi dayatmalarla denetim altına alınan kadın bedeni bakımından önemlidir. Söz konusu dayatmalara başkaldıran Akın gibi Mu da kusursuz bir profil çizmemektedir. O, dayatmaların dışına çıkarak cinsel varoluş mücadelesinde dürüst davranıp kendini gerçekleştirmeye çalıştığı için bir kahramandır. Mu'nun kendi kendine orgazm olması, erkeğe özenmek değil; kişinin anatomik imkânlarını özgürce yaşamasıdır.

Bir Cinayet Romanı incelenirken değinildiği üzere kadınlara uygulanan erkek baskısının en yaygın şekli şiddet ve tecavüzdür. *Hrant Dink Vakfı Türkiye Medyasında Kadınların Temsili: Gazete ve İnternet Haberciliği Raporu*'na göre erotik, metalaştırıcı, küçük düşürücü konumuyla “makbul” sınırı aşan kadın; pornografik bir şekilde temsil edilerek kışkırtıcıya dönüştürülür. Böylece cinsellik, hem kadınlık hallerinin normalden taşan, sınırı ihlal eden bir durumu olarak temsil edilir; hem de sansasyonel ve şiddet içeren olaylar cinsel metaforla birleştirilir. Yani mağdur kadın aslında kışkırtıcı bir faildir. Anlatımdaki cinsel çağrışımlar, toplumsal cinsiyetin kadınlar açısından eşitsiz bir biçimde işleyişinin göstergeleridir. Anlatının kurbanı konumundaki mağdur kadın, kışkırtıcı olarak konumlandırılmakta; toplumsal cinsiyetle çizilmiş makbul kadınlığın sınırlarını aştığı için cezalandırılmaktadır. Tecavüzcüsünün ya da ona şiddet uygulayanın değil kendi arzularının kurbanı olan bir kadın resmedilmektedir (Akınerdem, 2016: 13-40). Dolayısıyla erkeğin şiddeti, kadının taşkın davranışlarının bir sonucu olarak normalleştirilir. Böylelikle tecavüz ortadan kaldırılması gereken bir erkek sorunu değil, kaçınılması gereken bir kadın sorunu haline gelir (Scully, 1994: 48). Günlük hayatta sıklıkla karşılaşılan tecavüz haberlerine göz atıldığında da görülecektir ki kadınların fail ya da mağdur olduğu olayların aktarımı arasında fark vardır. Fail, kadın olduğu takdirde cinsiyet özellikle vurgulanır. Zira fail kadınlar, “makbul kadınlık” durumundan sapmışlardır ve uyarılmaları icap eder. Şiddetin faili erkekse erkek arka planda tutulur, mağdur kadın merkeze alınır. Böylece kadının savunmasız ve güçsüz olduğu ima edilir (Akınerdem, 2016: 35-40). Polisiye romanda da en edilgen figür pozisyonundaki kurban, daima kadınsı özelliklerle kurgulanır. O; anlatının korunmasız, savunmasız, yardıma muhtaç karakteridir. Erkek ya da erkeksi dedektif tarafından kurtarılması veya öldürülmüşse katilinin bulunarak intikamının alınması gerekmektedir. İkili karşıtlıklar bağlamında güçlü kabul edilen erkek, kurtarıcı; narin kabul edilen kadın ise kurtarılan rolüne mahkûmdur. Dişiliğin daima tehlike iması barındırdığı türün geleneksel yapısında dedektif kadınlar, özellikle yaşlı ve çirkin kurbanlar, genellikle güzel ve çekicidir. Bu sebeple polisiye anlatılarda olduğu gibi yaşanan tecavüz olaylarında da fail erkek olduğunda mağdurun kışkırtıcı yönünün vurgulanmasına sıklıkla

rastlanılmaktadır. Erkeğin suçlu durumunun arka plana atılması ve sonrasında kurbanı dönüştürülmesinin nedeni ise “femme fatale” figürün kışkırtıcılığına kapılarak normdan sapmasıdır.

Dansözün Ölümü'nde benzer bir vakaya yer verilerek makbul kadın, makbul olmayan kadın ve canavar kadın temsilleri yapıbozuma uğratılır. Mu, metinde utancın temsilcisi Evan Godolphin tarafından çocuk yaşta tecavüze uğrar. Tecavüz suçunu kabul etmeyen Godolphin, sürekli Mu'yu suçlar: “Kabahati Mu'ya atmak mı? Kabahat onunsa atmaya ne gerek var. Her şeyin sebebi oydu. Açıklamama izin verirsen anlayacaksın! Evet, çocukluğumda beni tahrik eden, baştan çıkarıcı şeytan... Onun yüzünden...” (Şenyener, 2006: 78). Tecavüzcü erkeği; karısı, annesi ve tecavüz ettiği kadının günahsız bir kurbanı olarak değerlendiren ataerkil yaklaşım, kız çocuğunu dahi erkeksi ve rekabetçi eğilimleriyle baştan çıkarıcı kabul etmektedir. Tecavüz ya da ensest kurbanı kız çocuklarının yetişkin kadınlarla aynı bilinçaltı dürtüleri taşıdığı savunularak “cinsel istismarın” kurban tarafından istendiği ve çocukluk dönemi etkinlik biçimlerinden olduğu iddia edilmektedir. Kurban erkek çocuk olduğunda ise sorunun temelinde kurbanın saldırıya katılımının yattığı görüşüne yer verilmemektedir (Scully, 1994: 58-59). Söz konusu cinsiyetçi algı, Godolphin'in bütün suçu Mu'ya yüklemesinin altında yatan etkenlerin başında gelmektedir.

Godolphin, Mu'yu suçlamasına rağmen senelerce onun peşini bırakmaz ve gizli gizli onu takip eder. Düzenin kendisine öngördüğü evliliği yapan ve çocuk sahibi olan karakter; çocuk yaşındakileri müstehcen pozlarda görüntülediği, bilgisayarında çocuklarla büyüklerin ilişkiye girme fotoğrafları bulunduğu için pedofili suçundan tutuklanır. İnternetin “Tanrısız Cennet” olduğuna inanarak yaptığı eylemlerle söz konusu platformu kendisi için bir zindana dönüştürür. Tecavüz konusunda olduğu gibi pedofili suçundan da Mu'yu sorumlu tutmaya çalışan Godolphin, “Çılgın bir hızla o hisleri yeniden ve yeniden bana bahşedecek huriler arıyordum. Gülümseyen, güzel kız çocukları.” (Şenyener, 2006: 80) ifadeleriyle patolojik ruh halini ele vermektedir. Toplum tarafından norm dışı ve sapkın kabul edilen arzularını, bir kadının “kışkırtıcılık” maskesi altına saklamaya çalışarak kendini aklama uğraşındadır. Erkeğin cinsel yönden saldırgan davranışını haklı kılan kuramlar arasındaki psikanalizde de kadına atfedilen mazoşizm aracılığıyla kadında bilinçdışı tecavüz edilme isteği olduğu iddia edilir. Kadının çiftleşmeyle ilgili gizli beklentisinin bedenen tecavüz ve şiddet; zihnen ise aşağılanma olduğunu söyleyen söz konusu kuram, tecavüzü kadının anatomik kaderinin bir parçası kabul eder (Horney, 2013: 675-680).

Tecavüz ve pedofili suçları işleyen karakterin, adını Allah olarak değiştiren Mu'nun annesi Alla Verkulova için “cinsiyet ve seks konusunda değişik davranan biri” (Şenyener, 2006: 87) yorumunu yapması, iktidarın kişilere göre değişen algı yönetimini görünür kılan bir diğer durumdur. Hayatı boyunca bekâr kalan kadının birçok sevgilisi vardır. Zina yasasıyla cinselliği kontrol altına almak isteyen diktatörlere boyun eğmeyen Verkulova, sevgililerinden hamile kalır;

ama çocuklarını sahiplenmez. Yasal anlaşmalarla çocuklarını babalarına verip onlarla teması tamamen kesmeyi tercih eder. Bu yüzden Şerif tarafından aşağılanan kadını özelliklerden tam anlamıyla koparılmadan “erkek gibiydi” şeklinde tanımlanarak övülmektedir (Şenyener, 2006: 113):

Her kadını onunla kıyaslayamazsın. Onun durumu farklıdır. Düşer, aynı erkek gibi sonra işlerini düzeltir, yeniden kalkar. Beni neredeyse koruma yerine kullandı desem. O zaman çok gençtim. Bir ara mali sıkıntısı oldu tabii. Kadın ne de olsa. Neyse. Malikâneyi otele çevirdi. Adını Akasya Bahçesi koydu. Yedi Tül dansını en son operada sahnelerinde kaç yaşındaydı biliyor musun? İşte ben buna hayat derim dostum, sen ne dersin de. Ama öylesi nadirdir. Yine de kadınlar sahipsiz kalmamalı.

Ataerkil kültürde üstün değerler erkeğe ait kılındığından kadın, erkeğe yaklaştığı ölçüde övgüye layık bulunmaktadır. Oysa Verkulova istediği erkekle beraber olarak ya da kadına biçilen “anne” rolünü reddederek erkek olmaya çalışmamaktadır; çünkü kendini evlendiği erkeğe sunarak “namus”unu korumak ve fedakâr bir anne olmak, onun kaderi değildir. Kadının eylemlerinin temelinde kendini gerçekleştirme vardır. Kurduğu tasarılarıyla varlığını bir aşkınlık biçiminde somut olarak ortaya koyan Verkulova, özgürlüğünü öteki özgürlüklere doğru açarak kendini tamamlamakta ve sahip olduğu bedeninin tüm sınırlandırılmışlığına rağmen varoluşunun önündeki engelleri aşmaktadır. *Ölümün Şarkısı Özgürdür*'deki Duende Limon, Verkulova'ya benzer şekilde bütün engellemelere rağmen erkeğe ait kabul edilen aksiyon alanına dâhil olur. Limon'un aynı anda matador, anne ve katil olması, sürekli kullandığı “Ayyy” ifadesi, “yakışıklı bir kadın” şeklinde tarif edilmesi; sınırların ortadan kalkışının vurgusudur (Şenyener, 2014: 18):

Duende, son derece yakışıklı bir kadın. Eeehh, hamileliği yüzünde hafif bir şişlik, uykulu bir rahatlıkla belli oluyor tabii. Koyu kestane gür saçlarını ensesinde bir topuz yapmış. Vücuduna oturan kaliteli lacivert yün bir gemp, içinde pamuklu bir bluz; beyaz yakası, manşetleri kolalı, tertemiz. Eteğinin boyu, hemen bileklerinin üzerinde. Ayağında ise, alçak ökçeli lacivert pabuçlar vardı. Savcıyı sakın bir yüzle dinledi. Mahkeme salonundaki herkes gibi benim de varlığımdan habersiz bir duruşla oturdu bütün dava boyunca. Samimi, dürüst, başarılı ve doğal bir kişi. Uzun boylu, atletik. Kaşları kalın. Alnı geniş. Korkusuz, kuvvetli bir kadın.

Bahsi geçen kadının fiziki yapısının “erkeksi” niteliklerle betimlenmesi, doğurganlığının simgesi olan büyümüş karnının vurgulanması, erkeğe uygun kabul edilen bir meslekle meşgul olması şeklinde uzatılabilecek özellikler; kadın ile erkek arasında var edilen yapay sınırlara vurulan “darbe”nin habercisidir. Söz konusu betimleme sebebiyle kadının, cinsiyetinin özelliklerini kaybetmediğinin özellikle belirtilmesi de özerkleştirilmiş alan ve nitelemelere bir saldırıdır: “Erkeklere ait bir sahaya girdim diye bazıları benim de erkekleşeceğimi sandı. Sanmıyorum, tersine, farkımın daha fazla farkına varıp daha fazla bilinçle kimliğime sarıldım” (Şenyener, 2014: 32).

Aynı seride yer alan Dedektif Auro Dupin, kod adıyla George Sand de sınırları aşan bir başka kadın karakterdir. Dupin soyadıyla Poe tarafından yaratılan ilk dedektif karakteri olan ve insanüstü

bir zekâyla kurgulanan Auguste Dupin'e gönderme yapılarak⁴³ matadorluktan sonra erkeğin kabul edilen bir başka alanda yine bir kadın öne çıkarılır. Sand'in kod adının erkek ismi olması, güzel bir sevişmeden sonra barut kokusuna bayıldığı ile cinsiyetinin mavi için müsait olmadığını belirtmesi, yapıbozucu tavrının göstergesidir. Aynı tavrı roman boyunca Barnaby imzasıyla yazdığı Sanat Gölgesi isimli blogunda devam ettirmektedir. Herkesin her tarafını kapatan, şekilsiz bir hale getiren üniforma, onun bütün kavislerini ortaya çıkarmakta, "hatta altında duran mücevheri abartısız ama büyük bir gururla ifşa etmektedir" (Şenyener, 2014: 81). Sokakta "kauçuk pabuçlar" olarak bilinen dedektiflerin aksine o ince topuklarıyla ünlüdür. Onun ince topuklarını duyan, sokakta tabana kuvvet kaçmak yerine teslim olmaktadır. Suç dünyasında ünü kısa sürede duyulan ve erkeklere özgü kabul edilen polis dilini herkesten iyi konuşan Dupin, anlatıcı tarafından sert dedektif Mike Hammer'la kıyaslanır: "Peşine düşerse işin bitmiş demektir, artık kendini hiçbir yerde emin hissedemezsin, Mike Hammer dedektif olarak Dedektif Sand'in başarı listesini görseydi, Mickey Spillane'nin süper dedektif yaratma kabiliyeti konusunda bir iki çift laf kesin eder ve onu gerektiği yere çakardı." (Şenyener, 2014: 82). Kaba kuvvetle öne çıkarılan bir dedektife üstün gelen kadın, asıl ününü pembe şifon geceliğiyle silahsız gerçekleştirdiği bir operasyondaki başarısına borçludur. Pembe rengin, şifon kumaşın ve silahsızlığın vurgulanmasıyla kadın dedektif, kurgusal düzlemde tam anlamıyla anarşist bir karaktere dönüşerek klasik yapının dedektife yüklediği anlamlar yapıbozuma uğratılmaktadır (Şenyener, 2014: 239-240):

Klasik değil mi? Dedektiflerin kadınlarla başı hep derterdir. Terslik baştan. Bizim meslekte işin içinde bit yeniği hep kadından çıkar. İzah etmesi zor değil, ama dedektifin kendi nefsinin iknası bakımından tahmin edeceğimiz gibi imkânsız bir konudur. Malum dedektifin duygudan mahrum, mükemmel bir hesap makinesinden farksız olduğu fikri, daha ilk yaratıldığı andan, Dedektif August Dupin'den beri sabittir. Fikir eylemdir, eylem alışkanlık olur, alışkanlık da karakter, karakter ise kader. O bakıma, tabii sadece teoride, bir hesap makinesi ne kadar insansa dedektif de o kadar insandır, dedektif âşık olursa olsa bir hesap makinesi kadar âşık olur. Çünkü aşk karakterine ters yazılmıştır, bir hata olarak. Sebebi: Güven. Göz kırparken çorbana arsenik döken, seninle fingirdeşirken kocasını kesen, kleptomanından nemfomanına, en kötüsü de, tam nişanlanmış, evlenme arifesinde ince hastalıktan ölüp giden zayıf cinse güvenmenin imkânı var mı? Ama hayat romanlardan farklıdır. Baştan aşağı bir mantık makinesi gibi hareket eden dedektif, sadece romanlara mahsustur.

Kategorilere bölen sistem, kişileri kendi belirlediği hal ve niteliklere mecbur bırakarak ortaya çıkan yaşam tarzlarını doğal/mış gibi kabul ettirir. Kendisinden umulan davranışları gerçekleştirmeyip sınırları ihlal edenler, yaratılan mekanizma tarafından tuhaf addedilerek toplum dışına itilir. Oysa Limon ve Verkulova gibi kadınlar, hazır yapılmış baskıcı kimliklere boyun eğmeyerek varlığın hakikatini üzerini kapatan örtüyü açmaya çalışmaktadır. Onlar; her ne iseler o olarak, varlıklarını gerçekleştirerek, var oldukları şekilde kendilerini açarak yaşama gayretindedirler. Heidegger'in "düşmüşlük" şeklinde nitelediği durumda (Barret, 2008: 55) var

⁴³ Edgar Allan Poe'nun, Graham adlı edebiyat dergisinin 41. sayısında "Dikkate Değer Canlıların Skeçleri" üzerine yazdığı değerlendirmelerde erkek kılığında puro içen George Sand vardır. George Sand'in gerçek adı Amantine-Lucile-Aurore Dupin'dir. Aurore Dupin'in genç yaşında kaybettiği erkek kardeşinin adı ise Auguste Dupin'dir.

olup, varoluşlarını kendilerine özgü hallerinde inşa edip benlik olmaktadır. Zira insanı özsel olarak var eden herhangi bir kurallar listesi yoktur; onu karakterize eden özgün kimliğiyle dünyada varlık olmasıdır. Böylece sistem tarafından cinsiyet ve cinsellik klişeleri çerçevesinde belirlenen etik ilkelerin kısıtlayıcı tesiriyle ruh ve beden arasında yaratılan uçurum, bir nebze de olsa kapatılmaktadır.

Sahip olduğu erkle sınırları ortadan kaldıran kadınları denetim altına almaya çalışan ve sahipsiz varoluşla birisi arasındaki uçurumu derinleştiren Dedektif Simontaut, müze görevlisi Longarine için “feministliğine rağmen çekici” (Şenyener, 2006: 32) ifadesini kullanır. İfadenin alt anlamı, feminizmi savunan kadınların itici ve çirkin olduğudur. Bu görüşe göre kadınlar, fiziksel yetersizlikleri sebebiyle erkeklerden bekledikleri ilgiyi görmedikleri için “erkek düşmanlığı”ni tercih ederler. Hâlbuki feminizm “erkek düşmanlığı” olmadığı gibi “feminist kadınlar çirkindir” önermesi de bilimsellikten uzaktır. Feminizmi erkek düşmanlığına indirgeyen düşünce, hareketin derin fikri yapısını göz ardı etmektedir. Kadının düşünerek var olmasına tahammülü olmayan aynı ideoloji, kadını metalaştırarak güzellik ve çirkinlik kıstaslarına tabi tutar. “Aptal sarışın” imajını üreten aynı kodlarda güzellik standartlarına uyan bir kadının zeki olması, lütuf kabul edilir. Erkeğin zekâ, kadının bedenle öne çıkarılması; feministlerin ataerkil ideolojinin değerleri bağlamında çirkin olarak aşağılanmasına sebep olurken ortaya çıkan tabloya göre erkek, çirkin olduğunda dahi bir ideoloji geliştirmek zorunda hissetmemektedir. “Kadın daima bakımlı ve güzel olmalı” miti sebebiyle bakımlı erkek, kadına yaklaştığı için daha az erkektir ve söz konusu durum, erkeklik için bir aşağılamadır (Şenyener, 2015: 222-223). Oysa hem güzellik hem de zekâ bakımından kişileri sınıflandırmak insanlık dışıdır. Cinsiyet genellemelerinin ötesinde insan genellemeleri de bilimsel kabul edilemez. Feminist teori de kadın haklarını savunan bir düşünce sistemi olmanın ötesinde cinsiyetçiliğin kapana sıkıştırdığı tüm madunların sesi olma uğraşındadır.

Edebiyatta dedektifin kökenine ait olan ve Poe’ya ilk dedektifi yaratma ilhamı veren satranç otomatının⁴⁴ öne çıkarıldığı (Şahin, 2019) *Karakter Taciri*’nde anlatının bir satranç müsabakası merkezinde kurgulanması, Simon Vestdijk’in dedektif romanıyla satrancın benzer ve farklı yanlarına dikkat çektiği yazısını akla getirmektedir. Her ikisinde de sınırlı sayıda oyuncu ve kesin biçimde gelenekselleşmiş kurallar vardır. Bunlar nitelik itibarıyla mekanik ve tamamen rasyoneldir. Gereksizliği barındıran satranç ve polisiyede her hamle daha önceki hamlelerce belirlenip bir sonraki hamleyle yol açmaktadır; ancak satrançta kazanan rasyonel bellek ve becerisini ortaya koyan taraf iken klasik dedektif romanının kazananı yazar tarafından önceden belirlenir ve suçlunun kazanmasına asla izin verilmez. Polisiye roman yazarı “mekanik yazar”dır; özel mülkiyet, yasa ve düzenin tüm zararlarını göz ardı ederek dedektifin galip gelmesini sağlar. Kuralına göre

⁴⁴ Viyana’da Baron Wolfgang Von Kempelen adındaki bir dilbilimcinin ürünü olan 1769 yapımı Türk, dedektifin biçimlenmesine ilham veren satranç otomatıdır (Şahin, 2019).

oyunan bir oyun kisvesi altında dedektif öne çık(arıl)an analitik yeteneğiyle zaferi önceden belirlenmiş tek galip ve en iyi oyuncu olarak kurgulanmaktadır (Vestdijk, 1957'den akt; Mandel, 1996: 68-69). Oysa Şenyener'in makine gibi düşünen insandan, insan gibi düşünen makineye yapılan yolculuğu anlattığı hikâyesinde kazanan dedektif değildir. Aksine muamma, güçlü bir kadın olan Kontes Caissa Sittah tarafından çözülerek kadınlığın sözde sınırları aşılmaktadır.

Raffael Şahzabel ile süper bilgisayarın karşılaşmasında, polisiyenin evrensel kimlik ve rollere dayandırdığı dengelerin tümü altüst olmaya devam eder. Kazanan ne makine ne de satranç şampiyonudur. Müsabakanın gerçek şampiyonu, kimseye hissettirmeden makinenin içine gizlenen bir çocuktur. Walter Benjamin, *Son Bakışta Aşk*'ta satranç oynayan ve rakibinin her hamlesine en doğru cevabı vererek oyunu mutlaka kazanan bir otomattan bahseder. Ağzında nargilesiyle geleneksel Türk giysileri içindeki bir kukla⁴⁵ satranç masasının başında oturmaktadır. Yanlardaki aynalar masanın altını boşmuş gibi gösterse de aslında aşağıda satranç ustası kambur bir cüce iplerle kuklanın kollarını oynatmaktadır. Benjamin, söz konusu aygıtın felsefi karşılığının “tarihsel materyalizm” olduğunu ve “tarihsel materyalizm” adlı kuklanın daima kazanacağını iddia eder. Aygıt, gözden uzak durması gereken teolojiyi buyruğu altında tutmayı sürdürdükçe her oyuncuyla çekinmeden karşılaşabilir ve karşılaşmadan galip olarak ayrılabilir (Benjamin, 2014: 39). Söz konusu metaforla anlatılmak istenen üretim araçlarına egemen olan sınıfın ideolojisinin hâkim ideoloji olduğudur. Yani toplumun maddî gücü aynı zamanda onun zihinsel gücü demektir. Toplumdaki sosyal sistemin niteliğini ve ideolojik iktidarı belirleyen cinsiyetler ile cinsellik meselelerinde de olduğu gibi nesnel ölçütler değil üretim biçimleri, dolayısıyla maddi yaşam koşullarıdır. Üretim ilişkilerinden bağımsız ele alınan tarih, temelsiz olmaya mahkûmdur.

Romanın adının *Karakter Taciri* konulması ve kapak resminde mekanik bir insana yer verilmesi rastlantı değildir. İktidarın her alanda kişilerin karakterlerine egemen olması, onu bir nevi karakter satan bir tüccara dönüştürmektedir. Kişilerin kendilerini ifade etme biçimlerinin iktidar tarafından belirlenmesi, karakterlerinin de iktidar tarafından şekillendiğini göstermektedir. Söz konusu durum cinsellik özelinde ele alınırsa iktidarın cinselliğe dair normları belirleyip, kayıt altına aldığı ve söz konusu normlar doğrultusunda insanları sınıflandırdığını söylemek mümkündür. Michel Foucault, *Cinselliğin Tarihi*'nde egemen ideolojinin cinsellik (sexualité) üzerindeki yaptırımlarının zamanla dönüşüme uğrayarak bastırma modelinin kışkırtma ve çoğaltmaya evrildiğini ifade eder. Viktoryen burjuvazide cinselliğin hükümdarı, karı kocadan oluşan ailedir. İş gücünün sömürüldüğü dönemde yalnızca meşru döl veren çiftler kendisini norm olarak kabul ettirir. Dışarıda kalanların bedenleri yok edilir; seçimlerinde ısrarcı oldukları ve kendilerini

⁴⁵ Romanda ilk otomat örneğinin adı Türk'tür ve onun aracılığıyla Baron Wolfgang Von Kempelen tarafından tasarlanan Türk'e gönderme yapılmaktadır. Onun bir üst modeli şeklinde tasarlanan ve Raffael Şahzabel'in rakibi olan ise Karakter Taciri'dir.

toplumda görünür kıldıkları takdirde anormale dönüştürülür. Üremeye katkısı olmayan hiçbir şeyin düzende yeri, yarası ya da söz hakkı yoktur. Onlar kovulmuş, reddedilmiş ve suskunluğa mahkûm edilmiştir. Norm dışındakiler sadece var olmamakla kalmaz, aynı zamanda görünür olmamak zorundadır. İkiyüzlü sistem çarkları içinde ödün vermek mecburiyetinde kalan burjuvazi, meşru olmayan cinselliklere yer ayrılması gerektiğinde onları üretim değilse bile kâr çarklarına yeniden eklemleyebileceği fahişe, müşterisi ve satıcısı; psikiyatrist ve histerik hastası gibi rollerde genelev ve sağlıkevi gibi mekânlara dâhil eder. Zengin ve güçlü olmak isteyen ülkelerin nüfuslarının çok olması gerektiği iddiasından sonra gelecek ve zenginliğin; yurttaşların sayısı ve erdemleri, evlenme kuralları ve aile örgütlenmelerinin ötesinde her birinin cinsel etkinliğinden istifade etme biçimine bağlı olduğu kabul edilir. Çocuk vermeyen bütün ilişkilerden duyulan geleneksel üzüntüden, cinselliğin hem çözülme konusu hem de müdahale hedefi olarak ele alındığı bir söyleme geçilir. İktidar var olan düzenin ihtiyaçları doğrultusunda kimi zaman doğumu teşvik eden ya da kısıtlayan düzenlemelere yönelir. Dolayısıyla devlet ile kişi arasında cinsellik; kamuyu ilgilendiren bir konuma çekilerek söylem, bilgi, çözümleme ve buyruklardan oluşan yapay bir düzen haline getirilir. Söz konusu düzende kadın bedeni histerikleştirilir, çocuk cinselliği eğitbilimselleştirilir, üreme davranışları toplumsallaştırılır ve sapkın haz psikiyatikleştirilir (Foucault, 2015: 11-77) .

Güçlüler, bilim ve teoloji yoluyla kendi iktidarlarını sağlayıp ötekileştirdiklerine yağdırdıkları buyruklarla normallik ve anormallik ölçütlerini evrenselmiş gibi yansıtırlar. *Karakter Taciri*'nde bilimin eliyle yaratılan otomatların vaftiz edilmesi, bilim ve dinin aynı anda kutsanmasıdır. İnsan doğasını bozan iki aygıt olan bilim ve dinin önderliğinde kadın eksik; lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel ve travestiler sapkın kabul edilir. Bu sebeple biçim ve içerik özellikleriyle bütün sınırlandırmalara karşı çıkan *Kalbim Çırılçıplak* serisinde kimliklerin tümü arada kalmıştır. Ataerkil kodlamaların “erkeksi” ve “kadınsı” nitelendirmelerini altüst eden metinlerde, göstergelerin manipülasyon gücünün azaltılması hedeflenerek kadınlar fark edilmeyecek şekilde erkek kılıfına girmekte; sınırlar göz ardı edilip cinsiyet, kültür ve dil karmaşaları yaşanmaktadır. Bilimin kutsanması; mekanik tecrübe ile eril bedeni kendine atfeden Batı'nın Doğu'yu sömürme biçimlerini de akla getirmektedir. Makinenin sarsılan algılanış biçimi; Batı'nın kendini özne şeklinde kurup Doğu'yu nesneleştirerek onu temsil etme, ehlileştirme ve itaatkâr bir köleye dönüştürme hakkını kendinde gördüğü politikalarının bir eleştirisidir. Böylelikle sadece Batı'nın değil; Doğu'nun ve heteroseksüel beyaz erkek dışında kalan diğer kimliklerin de özne olabileceği vurgulanmaktadır.

İşigüzel'in “postmodern anlatının izini süren ve tesadüfler üzerinde yükselen” (Türkeş, 2018) romanı *Sarmaşık*'ta kimliklerin silinerek insanların zorlama hayatlar yaşaması eleştirilmektedir. Bu romanda, her şeyi eşzamanlı yapan yüzücüler, aynı vitrinden fırlamış gibi dolaşan insan kalabalığı; karakterleri yok edilen ve bedenleri dahi bu yok edilişe uyum sağlamak zorunda bırakılan kişilerdir. Olmayan hayat ve kimliklere zorlanan kişileri ön plana çıkarmak isteyen anlatıcı, Salim

Abidin'in asistanı Nadya'nın "sporcu" olduğu yıllarda dâhil olduğu sekiz yüzücüden bahsederken tekil kişi ekleri kullanmaktadır. Katıldıkları turnuvada Nadya'nın eşzamanlılığı bozması, grubun elenmesine ve onun antrenör tarafından dayak yemesine sebep olur. Zira hegemonya, bir saat gibi kurduğu mekanizmaya uymayan insanların dışlanıp düzen içinde kaybeden olmasını mümkün kılmak için elinden geleni yapmaktadır.

Evrenselleştirilen kimlik meselesini özellikle kadınlık durumları vasıtasıyla anlatan eser; tecavüz, evlilik ve annelik konuları üzerinde durmaktadır. Kadının daima belli ölçütlere indirgenmesi ve klişeleşmiş düşüncelere hapsedilmesi metnin temel sorunsalıdır. Örneğin; ressam Artemisia Gentileschi tarafından yapılan *Judith ve Holofernes* (*Judith Slaying Holofernes*) tablosu Judith adlı kadın tarafından boğazı kesilen Holofernes'i konu edinmekte ve tablonun dönemine göre bir kadının resmedeceği en aykırı durumu ele aldığı belirtilerek kadının daima naif ve savunmasız olmasını öngören algı imlenmektedir. "Kocaman bir kılıçla kesilen baş ve fişkırان kan, Judith'in bu başı keserken yüzündeki kararlılık, çok vahşi[dir]. İşte o dönem, hemcinsleri yumuşak manzaralar resmederken gözünü kırpmadan bir cinayeti konu olarak seçen ressam Artemisia" (İşigüzel, 2014: 71), kadının cinsiyeti dolayısıyla çizilen yapay sınırları aştığının simgesidir. Anlatıda Pablo Picasso tarafından söz konusu ressama benzetilen Artemisia Judith karakterinin, Ali Ferah'ın hocası Vladimir Starov'un boğazını keserek öldürmesi de klişeleşmiş kadın algısının kurgusallığını vurgulamaktadır.

Romadaki kadın karakterlerin cinsiyetleri sebebiyle yaşadıkları tahakküme alınma ve aşağılanma durumları öncelikle tecavüzle başlamaktadır. Ali Ferah'ın ismi belirtilmeyen annesi on iki yaşında tecavüze uğramakta ve kendi annesi de dâhil olmak üzere kimse ona yardım etmemektedir. Kızı Hayal de annesiyle aynı kaderi paylaşır. Çocukken gönderildiği yatılı okulda bir rahibe tarafından cinsel istismara uğrar. Cinsel istismara uğramanın kendisinde yarattığı travmanın etkisiyle karga yavrusunun başını koparıp vajinasına sokan Hayal, erkeğe benzettiği rahibenin vücudunda ve ruhunda yarattığı hasarın kaynağını tıkamaya çalışmaktadır. Zira bir vajinaya sahip olmak, istismara açık olmak anlamına gelmektedir. Ali Ferah'ın karşı apartmanında yaşayan Sedef'in "O karga başını niye yutmamış, yememiş de vajinasına tıkmış?" (İşigüzel, 2014: 253) sorusu da Hayal'in kadın olduğu için yaşadığı cinsel travmanın vurgulanmasını sağlar. Metinde cinsel istismara uğrayan diğer bir karakter Nadya'nın ablası Ludmilla'dır. On iki yaşında aile dostları Boris amca tarafından tecavüze uğrayan kadın, yaşadığını unutmak ve dönüştürmek için tacizin adını "sınırsız sevgi" koyar. Bir kız çocuğunun küçükken bulamadığı şefkat ve mutluluğun yol açtığı tecavüz, aile tarafından fark edildiğinde dahi görmezlikten gelinir ve maddi çıkarlar uğruna kullanılır. Sonrasında fahişelik yapan Ludmilla'nın bedeni, ailesi tarafından henüz çocuk yaşta para kazanmak için tüketilmeye başlanır.

Steven ve Abby Levenkron'a göre genellikle kendisinden daha yaşlı ve güçlü kişi tarafından istismara uğrayan çocuk, bunu anlatacak birini bulamadığında kendisini koruyacak kimse olmadığını anlar. Güvenlik hissi sağlamak için gerçek ve hayali düzlemde çeşitli savunmalar üreterek yaşadıklarına karşı kayıtsızlık ve duygusal uyuşukluk hissi geliştirir. Söz konusu savunmalar, diğerlerinin fark edebileceği düzeye geldiğinde acayip, aptalca ve ahlaksızca kabul edilir. Tekrar tekrar travma yaşatılan ve istismar davranışının biteceğine dair umudu kalmayan mağdur, genellikle kendini suçlar (Levenkron, 2013: 15). Bu sebeple Hayal, karga başını vajinasına tıkarak kendini keser; Ludmilla, Ali Ferah'tan aldığı "daça" parasıyla kendisine tecavüz eden istismarcı Boris amcasına kaçar, anne evlenerek tecavüzcüsünden iki çocuk sahibi olur. Hayal'in yaptığına benzer şekilde, gerçek hayatta çocukken cinsel istismara uğrayan bir kişi vajinasını zamklamak istediğini, zamklayıp kapatacağını ifade eder. Zira istismarın son bulacağına inanmayan mağdur, sürekli savunma halinde kalmaktadır. Olayların kendi bedeni, özellikle bedenin saldırıya uğrayan kısımları tarafından tetiklendiğine karar veren kişi, istismarcısını cezbettığı için vajinanın varlığına öfkelenir (Levenkron, 2013: 169). Mağdurun tutum ve hisleri, Hayal'de olduğu gibi bedenin cinselliğini asgariye indirme çabasını yoğunlaştırmaya, erkek saldırganla özdeşleşerek erkek imajı geliştirmeye veya Ludmilla örneğinde de görülebileceği üzere tam tersi uca savrulurken kendini arzulanı ve arzu nesnesini kontrol etme amacıyla kadın cinselliğini ön plana çıkarmaya yönelebilir (Levenkron, 2013: 171):

Başka bazı vakalarda, kontrol arzusu, kişiyi seks ile ilişkili bir iş seçmeye yöneltir. Kurban, erkeklere olan öfkelerini ritüel olarak onlarla alay ederek ortaya koymak için striptizci olabilir; erkeklere onun için hiçbir anlam taşımayan bir cinsel deneyim karşılığında para ödettirmek için fahişe olabilir veya yozlaşmayı kanıtlamak için porno oyuncusu olabilir. Bu etkinliklerin veya rollerin her birinde, daha önceki istismarı dert etmediğini, geçmişini aşabileceğini ve hem bugünkü hem de geçmişteki korku, aşağılanma ve acıya karşı bağımsızlığa sahip olacağını kendine kanıtlamaya çalışır.

Travmayı atlatabilmek için cinselliğin ön plana çıkarılmasını seçen Ludmilla, para için bedenini kullanarak çocukken sahip olmadığı kontrolü elde etmeye çalışır. Bu sebeple bir kulüpte striptizcilik yapan kadının kendisine âşık Ali Ferah'la seviştiğinde partnerinin onu, mekanik bir şekilde işini yapan ve karşılığında para talep eden kadın şeklinde değerlendirmesi şaşırtıcı değildir.

Sarmaşık'ta tecavülden sonra insanları kalıp rollere indirgeyen evlilik kavramı sorgulanmaktadır. Tecavüz eden, para veren, hamile eşine bağırarak ve devamlı onu ağlatan, cam çizilmiş diye eşini azarlayan, evde işsiz oturup her şeye küfreden koca modelleriyle evlilik; söz konusu düzende dibe vurmak zorundadır. Buna rağmen yine de evlenen kadınlar vardır; çünkü kadın erkek eşitsizliği temelinde yükselen ataerkil evlilik modeli, kadını öngörülen çizgide tutarak ona, benzer evliliklere mecbur bırakılan çoğunluk arasında bir güven ortamı sağlamaktadır. Rutinleştirilen görev tanımlarını seçen insanlar, aykırılığın dışlayıcı gücünden kaçmak istemektedir (İşigüzel, 2014: 38-39):

Kelebek kanatlarının incecik titreşmesi gibi bir şeyi daha hissediyordu Nadya: Alex yıllar sonra bezgin, dertli, kederli mutfak masasına oturmuş, her akşam patates püresi kaşıklamalarına ve

lahana çorbası içmelerine küfürler savuracak, ama yine de onu sevecekti. Takrisa gölünün balçık kaplı dibinden kucaklaşarak yükselmeleri gibi, evliliklerinin dibe vurduğu her an birbirlerine dolanacaklar, birbirlerini teselli edeceklerdi. O mutluluk anları da kuşkusuz çok kısa sürecekti. Bir sefer dönüşü, birbirlerini yine mutfak masasında mutsuz, kederli, bıkkın otururken bulacaklardı. Alex üniformasını çoktan çıkarmış, üç günlük sakal bırakmış, ağzından akan salyaları elinin tersiyle silemeyecek kadar sarhoş olacaktı. “Şu Nadya ne garip bir kız,” derdi annesi. “Evliliğimin senin evliliğinden hiçbir farkı olmayacak, diyor hep. O pırlıl pırlıl Alex’in, ayyaşın teki olup çıkacağına inanabiliyorsan, ben de senin boğularak öleceğine inanırım. Anlayacağın bu düşünce o kadar saçma!”

Sonuçlarını bile bile kendine atfedilen misyonu evlenerek gerçekleştirmek isteyen Nadya’nın çok iyi yüzmesine rağmen boğularak ölmesi, annesinin varsayımlarının geçerliliğini ironik bir şekilde ortadan kaldırmaktadır. Düzenin “köle”lerinden biri olan ve bu düzenin dışına çıktığı an itibarını yitiren Ali Ferah’ın unutamadığı eski sevgilisi Celine’in düzenden ve rutinden hoşlandığı için evliliğini sürdürdüğünü söylemesi, evliliğini otoparkta arabasının durduğu aynı köşe ile değişmez yollara benzetmesi (İşigüzel, 2014: 110-111); kalıplaşmış evlilik algısını belirgin kılar. Celine, evliliğin öngördüğü sınırları aşma cesaretini gösterir; fakat toplumun kadına ait kıldığı yapay kimlik özellikleri ve aldığı ağır din eğitimi sebebiyle bedeninin zevk için rutinleri bozmasından utanmaktadır. “Tanrı, kadının altındaki o iki deliği sadece üresin ve dışkılarsın diye açmış olabilir mi? Zevk, bize en başta, tanrı tarafından bahşedilmiş bir duygudur.” (İşigüzel, 2014: 111) diyerek Celine için üzülen Ali Ferah, onun kafasının klişe yargılarla karışmasına hayıflanır. Celine’in aşamadığı kadın, eş ve anne kimliklerini ihlal ettiği için duyduğu utanç; Ali Ferah’a o anda yapacağı Celine portresinin adını “Günah Çıkarma” koyabileceğini düşündürür. Zira çocukken rahibe olmayı düşünen Celine, ihlal ettiği kimlikler sebebiyle günah işlediğine inanmaktadır. Kadının simgesel düzendeki konumunun bir göstergesi olan durum, Celine’i toplumsal düzene uyma ya da düzen dışına çıktığında utanmaya zorlamaktadır. Zira “kadınlar toplum ile kültürü kabul etmedikleri takdirde bir terk edilmişlik, bir yüzüstü bırakılmışlık durumu” yaşamaktadır (Sarup, 2010: 171).

Evlilik kurumunda kendini zevklerden azat ederek kocaya itaat etmek ve edilgen olmak kadının kaderi kabul edilmektedir. Bu sebeple Celine’in cesaretini gösteremeyen Sedef, kendini evliliğin ruhsal tacizinden koruyamamaktadır. Aşağılanmalar, azarlanmalar, tehditler çocukluğundan beri peşini bırakmamaktadır. “[S]en başkasının kızı olsaydın, sen başkasının elinde olsaydın” (İşigüzel, 2014: 189) şeklinde babası ve kocası tarafından tehdit edilen Sedef aracılığıyla kadının daima birisine ait olmak zorunda bırakılması ile yaşaması için gerekli ihtiyaçların başkaları tarafından giderilip karşılığında kendisine hesap sorulması eleştirilmektedir. Duvara çivi çakmaktan dahi mahrum bırakılan kadının sahibi gibi davranan kocası, çiviği onun kafasına çakacağını söyleyerek hem karısını ağlatır hem de ağlamaktan başka yapabildiği bir şey olmadığını söyleyerek onu aşağılar. Hâlbuki o; konservatuvar mezunu eşlikçi, soprano, arya söyleyen, piyano çalan ve opera yazan bir kadındır. Sedef’e operayı yazdırmanın şeytan olduğu iması da onunla Havva arasında benzerlik ilişkisi kurarak kadının ilk günahından sorumlu tutulmasını ironik bir dille eleştirir.

Bahsi geçen yeteneklerine rağmen çoğunluğun baskısına yenilen karakter, kendi ayakları üzerinde durabileceği hayatını, hayatta kalmasını kolaylaştıracak rutin evliliğine adeta feda eder. Zira o, çoktan alıştığı ve bildiği kocasının “tutsak”lığında kendini daha güvende hissetmektedir.

Sedef örneğinde, evliliğin ardından, kadınlık durumlarının “olmazsa olmaz”larından kabul edilen, kadının fedakâr ve evcimen niteliklerini sağlamlaştıran annelik imajı sarsılmaktadır. Ataerkiye göre iyi bir eş ve anne olmak kadının birincil görevleridir. Bu dayatma kadını sevmek/korkma, koruma/ yüklenme, atma/ sahiplenme çözümsüzlüğünde bırakır. Anneliğin ataerkil düzende kutsanan anlamlarının aksine Sedef’in hamile olmasına ve bebeği içinde hissetmesine rağmen onunla bağ kuramaması, onu istememesi; kutsal annelik algısının eleştiriye açılmasını sağlar (İşigüzel, 2014: 91):

Sedef panikliyor. Tam o ana hapsolmek isterken, doğuracaksın emrini alıyor. Hayatı boyunca hep birilerinin direktmesine boyun eğdi. Birileri ondan istemediği şeyleri yapmasını istediler. O da her defasında, o istemediği şeyleri yaptı. Bebeği doğurmak da böyle bir şey. Sedef, şuursuz ya da mantıksız bir kadın mı? Hayır. Diğer kahramanlarımız kadar mantıklı ve akıllı. Kaderinden çok, kadınlığı onu zorluyor.

Bebek doğduktan sonra dahi Sedef, ona sevgiyle değil “Benim canımı yakan şey” (İşigüzel, 2014: 137) diye bakmaktadır. Kendini tuzağa düşürülmüş hisseden kadın, çocuğun doğumuyla hayatının tamamen altüst olduğunu düşünür. Doğumdan sonra onu ağlatan şey; dünyaya getirdiği bebek değil, mutsuz da olsa bir şekilde sürdürdüğü yaşamının tam anlamıyla yok edilmesidir. Zira babayı sadece bebeği seven ve onun mali ihtiyaçlarını karşılayan bir konumda tutan toplum; kendisinden annelik adı altında hayatını yok saymasını, kendi ihtiyaçlarını arka plana atarak bebek ile babaninkileri karşılamasını öğütlemektedir. Müzik yeteneği küçümsenen Sedef; annelikle birlikte hayalleri, arzuları ve sosyal hayatından uzaklaşacağını, doğum ertesinde önce kız çocuğu olarak anne ve babası tarafından sınırlandırılan, sonra evlilikle kocasının hâkimiyetine verilen hayatının daha da “makul” sınırlara hapsedileceğini bilmektedir. Böylece sanılanın aksine her kadının kalıplaşmış anne modeline uymak zorunda olmadığı veya istese de uyamayacağı anlatılmaya çalışılmaktadır (İşigüzel, 2014: 118):

Hiçbir şey sandığımız gibi değildir. Doğurduktan sonra ilaç kokulu, mikrop barındırmaz temiz hastane yataklarında yatan, altı ya da karnı dikişli annelerin mutlu, huzurlu, dünyayı doğurmuş gibi yücelmiş olduklarını mı düşünürdünüz? Oysa çoğu Sedef gibi şaşkındır ve hâlâ düşmektedir. İşerken korkunç acı veren doğum yırtıklarının en büyüğü ve dikişsizi, hâlâ kanamakta olanı, doğumla birlikte ruhlarında açılır. O yırtık, uykusuz gecelerle, telaşla, korkuyla büyür büyür ve annelerin bütün hayatını Hawking’in kara delikleri gibi yutar. Anneler cehennemde yaşarlar, zaten bu yüzden cennet ayaklarının altındadır.

Sorumluluk, yetersizlik ve suçluluk duygusuyla donatılan annelik, “Cennet, annelerin ayakları altındadır” örneğinde de görüldüğü üzere çeşitli ifadelerle manevi ödüllendirmeler ve vaatler sayesinde razı kılınır hale getirilerek kutsallaştırılır. Söz konusu kutsallık, kadının hâlihazırda kısıtlanmış olan cinsel hazza erişimini tam anlamıyla ortadan kaldırır. Kadın sünneti gibi uygulamalarla kadın ile haz duygusu arasında örülen duvar, annelikle yıkılmaz bir hale

getirilir. *Dansözün Ölümü*'nde doğum yaparken ve çocuğunu emzirirken orgazma giren ve kocası tarafından hasta sanılarak doktora götürülen kadın örneği, yaratılan kutsallık algısının bir eleştirisidir. Bu kadının, diğer annelere bebeklerini büyütürken zevk alma ve orgazma ulaşma tekniklerini öğreten bir ebeye asistan olması da başkaldırının göstergesidir.

Normal doğuma teşvik eden ebe Ina May Gaskin, *Ina May'in Doğuma Hazırlık Rehberi*'nde yaygın kanının aksine doğumun mutluluk verici ve güçlendirici olduğunu savunarak kadınların çevrelerindeki acılı doğum hikâyelerine kulaklarını kapamalarını ister. Beden ve zihin bağlantısı üzerinde duran ebe, doğum süreci ile doğum anının sunacağı “gerçek bilgelik ve güce” odaklanılmasını tavsiye eder. Ona göre doğumda birbirinden farklı tecrübeler vardır; fakat ataerki topluma doğum, kutsal kitaplarda da geçtiği şekilde sancılı ve acı verici olmak zorundadır. Gaskin ise bu sürecin sadece ağrılı tecrübe edilmesinin kaçınılmaz bir kader olmadığını, annenin doğumda zevk de alabileceğini ifade eder. Her iki durumda da doğum, kadın için güçlendirici bir deneyim olmaktadır (Gaskin, 2016: 9-13). Ancak ataerki, kadına devamlı birtakım yaptırımları dayattığı için kadının, beden ve zihin yolculuğunda özgürleşmesine engel olur. Cinsel ilişki, hamilelik, doğum, annelik gibi durumlarda kadın, davranması gerektiği gibi davranmak zorundadır. Özellikle ataerkinin dayattığı şekliyle çocuk yetiştirme görevi, anneliğe yüklenen ve kadını yok sayan mekanik kodlamalar arasında önde gelmektedir (Mulvey, 2014: 278):

Ataerki bilinçdışının oluşumunda kadının işlevi iki boyutludur: kadın, öncelikle gerçekten bir penisten yoksun oluşu nedeniyle iğdiş edilme tehdidini simgeler; ikinci olarak da, çocuğunu bu simgesel düzen içinde yetiştirir. Bundan sonra, kadının süreç içinde taşıdığı anlam son bulur. Kadının, yasa ve dil dünyasında, bir anı olmanın haricinde hiçbir anlamı kalmaz.

Simgeselin alanından çıkamayıp semiyotiğe ulaşamayan, anneliğin kutsallığına inanan ve kız çocuklarını kutsallığın aktarıcısı olarak yetiştiren kadınlar; anlatının Van Gogh'u tarafından şeytan şeklinde değerlendirilmektedir (İşigüzel, 2014: 153). Ali Ferah ise söz konusu annelere çoğul anlamlara erişemedikleri için “gizli inançsızlar” (İşigüzel, 2014: 155) demektedir. Ataerki kültürün kendilerine dayattığı varoluşta ısrar eden kadınlar, dayatmacı sistemin sürdürülmesini sağlayan etkin unsurlar arasında yer almaktadır. Dayatmacı sisteme karşı çıkan Sedef'in tavrı ise anneliği yadsımdan ziyade Irigaray'ın ifade ettiği şekliyle “anneyi aramak”tır. Anneyi katleden ataerki sistemde anne, erkeğin imgesel sürecine destek verir ama bu süreçte kendi temsiliyeti daima eksik kalır. Annenin katli gibi bir suçu gizleyen dirençler ile savunmaları görünür kılan Sedef aracılığıyla kültürel bakımdan çepeçevre kuşatılan ve üstü örtülen annelik açığa çıkarılmaya çalışılmaktadır (Sarup, 2010: 169-170).

Kendisine yüklenen annelik görevinden başka bir kimlik taşımayan kadınlık ile kutsal annelik düşüncesinin yapıbozuma uğratıldığı romanda Sedef'in, çocuğunun ölümüyle hafiflediği, hatta bunu duyduğunda gülümsediği aktarılır. Kocası ile doktorlar, annenin gülümsemesine yatıştırıcıların sebep olduğunu düşünürken bütün annelerin bebeklerine bağlanmış olma

zorunluluğundan hareket etmektedir. Zira şuurlu bir şekilde gülümseyen ve kendisine biçilen doğaya aykırı davranarak annelik rolünü reddeden Sedef, muhakkak vicdansız olarak nitelendirilmeye mahkûmdur ve kocası tarafından şeytan olduğu söylenerek evden kovulmaktadır. Hâlbuki anlatıcı, Sedef'in içine şeytanın girmediğini, gülümsemenin bebeğe bağlanamama gibi doğal karşılanması gereken bir sebepten kaynaklandığını belirtir. Sedef'in yazdığı libretto'nun ya da notaların kaybolması halinde daha çok üzüleceğinin söylenmesi de annelik ile kariyer arasında bırakılan kadının durumuna gönderme yapar. Hamilelik ve doğumla beraber eve hapsedilmesi, kariyerinden feragat etmesi meşrulaştırılan kadın; Sedef aracılığıyla sesini bulmakta ve kendisine yakıştırılan kimliklerle değil de biricik varoluşuyla ayakta durması gerektiği vurgulanmaktadır.

Genel bakış açısıyla ideolojik kodlamalar ışığında dayatılan kimliklerin sergilenmesi ile bu kimliklere alternatifler üretilmesi durumlarının incelenen bütün eserlerde olduğunu söylemek mümkündür. Metinlerdeki amaç; cinsiyetleri içinden çıkılması mümkün olmayan dehlizlere hapseden ve onlara çeşitli yakıştırmaları dayatan düzenin görünür kılınarak farkındalık yaratılmasıdır. Farkındalık değişimin ilk adımıdır. Yapay kimlikler hakkında farkındalığı olmayan insanın var olan düzeni bozup dönüştürmesi olası değildir. Evrensel kimlik meselesinde özellikle kadın üzerinde durulması yeni bir ayrımcılık yaratmanın ötesinde kadına empoze edilen ve onları ikinci cins şeklinde kurgulayan kimliklerin fazlasıyla doğallaştırılmış olmasıdır. İffetli, fedakâr, evcimen, korunmasız olmak zorunda bırakılan, cinsel bir metaya dönüştürülen ama kendi cinselliği olmayan kadın modelini “normal”miş gibi dayatmak; kadın cinsine vurulan büyük bir darbedir. Ev kadını için makbul olmayan ve kocaya karşı bir göreve dönüştürülen cinsellikle kadın, sınıflara ayrılarak parayla alınıp satılan bir nesneye indirgenmektedir. Daha önce de açıklandığı gibi fahişe ve ev kadını gibi sınıflandırmalarla birbirinin rakibi haline getirilen kadınların günlük hayatlarını güven içinde sürdürme kaygıları, onları birisi olmaya zorlarken semiyotik alana erişim şansları tam anlamıyla ortadan kalkmaktadır.

Kür, Şenyener, Mağden ve İşigüzel ortaya koydukları kadınlık durumlarıyla aynı zamanda tüm yapay kimliklere değinmektedir. Karı-koca, anne-baba, sevgililik gibi toplumsal statüler; her bir rol için kalıplaşmış anlayışlar sunarken kadınlık sınırlarını asıl belirleyen, rollerin birbiriyle karşılıklı kurdukları hiyerarşik yapılanma özellikleridir. Toplumsal düzende diğerleriyle kurulan ilişkilerle var edilen kimlikler, daima ikili karşıtlıklar çerçevesinde kurgulanmaları sebebiyle değiştirilmez evrensel niteliklere hapsedilirken bir tarafı yücelten zihniyet, diğer tarafı aşağılanmaya mahkûm bırakmaktadır. Söz konusu dikotomik düzende heteroseksüel kadın her ne kadar arka plana itilse dahi meşru bir kimlik şeklinde inşa edilmektedir. Tabloya makbul kabul edilmeyen cinsel yönelimler dâhil edildiğinde ise dışlama ile aşağılamanın dozu arttırılarak yok sayma politikası daha güçlü şekilde bireyler üzerinde kendini hissettirmektedir.

3.1.2. Queer Kuramı ve Kimliksizleşme

Feminist teorinin hedefi –özellikle üçüncü dalgayla beraber–, yalnızca kadın kimliğine odaklanmak ve ayrımcılığı yeniden üretmek değildir. Özgün varoluşun önündeki engellemeleri görünür kılıp ortadan kaldırmayı amaçlayan kuram, bütün cinsiyet ve cinsel yönelim hallerine eşit mesafeden yaklaşarak insanı odağına alır. Feminizm, toplumsal cinsiyetin cinsel yönelim meselesinde yetersiz kaldığını düşünen queer kuramla beraber lezbiyen, gey, biseksüel, transgender ve interseks tanımlarını tekrardan yaparak bahsi geçen yönelimleri sabitlemeden onların sosyolojik ve politik açılımlarına odaklanır. Queer kuramın temelinde normatif alanın dışında kalana; bu alanın dışında bırakılana; normu ihlal edene bir gönderme ve kelime anlamı itibariyle “kötüyü”, “anormali” yeniden anlamlandırma imkânı yatmaktadır. Olumsuz anlamlar yüklenen bir kelimenin hem bir hareketin hem de bir kuramın adı olarak benimsenip dolaşıma sokulmasını, yeniden anlamlandırma çabasının bir işareti olarak okumak mümkündür (Yardımcı, 2012).

Alışıl gelmiş işleyiş biçimlerini deşifre eden feminist teorinin toplumsal cinsiyet kavramı yoluyla toplumsallığı yeniden değerlendirmesine ve cinsiyet rollerinin toplumsalın bir ürünü olduğunu kanıtlamasına benzer şekilde psikanalizin radikal eleştirisinden yola çıkan, feminist ve post-yapısalcı teorilerden beslenen queer kuram da heteronormatiflik ve cinsellik kavramları aracılığıyla feminizmin yaptığı cinsiyet-toplumsallık-iktidar analizini cinsellik merkezli derinleştirir (Özkazanç, 2015: 95-104). Queer kuramı LGBTI+’lara özgü bir kimlik politikası olarak okunmamalıdır; çünkü kuram, bir kimliksizleşme önerisi olarak ortaya çıkmaktadır. Kendini ne olduğuyla değil neye karşı olduğuyla ortaya koyan queer; “cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, dolayısıyla kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu ‘apaçık’ her tür kategoriye karşı durur.” (Yardımcı, 2012). Sibel Yardımcı’ya göre kuramın amacı; “normali”, normallığı kuran normların kuruluş ve işleyiş yapısını sorgularken kenarda kalanın merkeze çağırılması değil, bizzat merkezin yapıbozuma uğratılmasıdır. Kimliksizleşmeyi vurgulayan queer; cinsiyet ve cinsel yönelim ile ilgili algılara damgasını vuran ikili düşünce yapılarına (cinsiyet-toplumsal cinsiyet, kadınlık-erkeklik, homoseksüellik-heteroseksüellik), söz konusu yapıların beraberinde getirdiği uyumluluklara (kadının erkeğe, erkeğin kadına arzu duyması) karşı, cinsiyet/ toplumsal cinsiyet/ cinsel yönelim kimliklerinin “doğal” olmayıp tarihsel, kültürel ve toplumsal olarak kurulduğunu ve dolayısıyla iktidar ilişkilerinden bağımsız düşünülemediğini savunur. Bu bağlamda, hareketin ve kuramın temel sorunsalı; cinsel kimliğin inşası, kimliklerin nasıl düzenlendiği ve kimliklerle özdeşleşmelerin neyi mümkün kıldığı ve/ veya kısıtladığı etrafında yoğunlaşır (Yardımcı, 2012).

Queer kuram feminizmle beraber, Freud’un Oedipus kompleksini merkeze alan “klasik” cinsiyet, kimlik gelişimi ve gerçeklik modeliyle mücadele etmektedir. Çocuğun cinsel kimliğini

kavrama çabasına girdiği, modellemeler ve özdeşimlerle baskı altına alındığı oedipal evrede, kadının erkeğin cinsel organından yoksun olması sebebiyle narsistik değer kazanmak için cinsiyet eşitsizliği ve penis kıskançlığı duygularını geliştirdiği iddiası, queerin şiddetle karşı çıktığı konuların başında gelir. Kız çocuklarının anneyi, erkek çocuklarının babayı rol model aldığı oedipal yapıda bir aile kurarak çocuk sahibi olan insanlar, normal kabul edilir. Sistemin/ düzenin döngüsünü sağlayan, üretim aşamalarında bizzat yer alan ailenin, arzudan göreve dönüştürülen cinsellikle ev içinde de üretim halinde olması zorunludur. Oedipal süreci takip etmeyen bireylerin yetişmesiyle çoğalmayı hedefleyen cinsellik sekteye uğrar; “yanlış seçim”leriyle heteroseksüellik dışında kalan bireyler, oedipal yapıyı tehdit eden suçlu konumuna itilir (Hocquenghem, 2015: 138-139):

Homoseksüel arzu tarafından yapılan bu yanlış seçimlere karşı meydan okuma, farklı bir model gerektirir. Eşcinsel hareket, hem toplumsal algının idealistik yüceleştirmesini hem de ‘bireyler’ arasındaki acımasız çatışmayı ifşa eder. Doğayı, suça teşvik eden bir referanstan eşitlik terimine çevirerek, biyoloji ve psikolojiyi ikiye bölen duvarı yerle bir eder. Öksüz kalmış bilinçaltının ne yaşam ne ölüm, ne ego nesli ne de yok oluş kaygısı bilmediğini gösterir. Yukarıda alıntı yapılan bir doktor, her homoseksüelde gizlenen bilinçdışı katili yok etmeyi görev edinir. Homoseksüelliğin büyük korkusu, medeniyetin dayandığı nesil silsilesinin durma ihtimaline dönüşmüştür. Homoseksüel arzu ne ölümün tarafındadır ne de yaşamın; medeni egoların katilidir.

Anne baba rollerini oynama konusunda hevesli olmayan bireylerin varlığı, kalıplaşmış görevlerle baskılanan beden ve zihinlerin yardımına koşar. Sapkın ve hasta etiketlemelerine rağmen toplum adına değil kendi zevkleri için arzularını tatmin eden kişiler, hâkim cinselliğin sınıflandırmalarına karşı koyar. Onlara göre insan, Oedipus kompleksi gibi birtakım kuramlarla sınırlandırılmayacak kadar özel ve biriciktir. Dolayısıyla çoklu ve akışkan seçeneklerin eşit kulvarda özgür kılındığı bir dünya bütün kimliklerin hakkıdır.

Çok anlamlılık ve analitiğin sınırlarını aşma hali, metinlerin queer anlamlar barındırdığını gösterir. Çokluk, çeşitlilik, belirsizlik, değişim, farklılık, geçicilik; normalden sapma durumlarıdır. Klasik yapının ters yüz edilmesiyle cinsiyet ekseninde normalden sapan/ sapkın (deviant) olarak adlandırılan cinsiyet performansları, tekinsiz addedilen alandan çıkarılır. Örneğin; *Bir Cinayet Romanı*’nda Emin’in İngiltere’deki oğlu bir İngiliz beyefendisiyle yaşamaktadır. Emin, oğlunun ilişkisini görünürde doğal karşılar; ama Haydar’ın anlamayacağını düşünerek söylememeyi tercih eder. Oysa oğlunun heteroseksüel bir ilişkisi olması halinde benzer bir tercih söz konusu olmayacaktır. Aynı karakterin, oğlunun İstanbul’a beraber geldiği İngiliz ve Yunan iki erkekten bahsederken “Korkarım onlar da bir çift oluşturuyorlardı.” (Kür, 2004b: 60) ifadesini kullanması ve bu tarz ilişkilerin “ayan beyan” olmasından rahatsız olduğunu hissettirmesi, Emin’in homoseksüelliğe bakış açısını daha da belirgin kılar. Böylelikle homoseksüellik ile heteroseksüellik arasındaki toplumsal algı farkı özellikle vurgulanır. “Normal” kabul edilen heteroseksüellik gizlemeyi gerektirmezken homoseksüellikten bahsetmek bir tabudur. Homofobik eğilimini bilinçli

veya bilinçsiz bir şekilde diline yansıtan Emin'in, oğlunun ilişkisini başkalarından saklaması ve onayladığını özellikle belirtmesi dahi söz konusu cinsel yönelimi dışladığını göstermektedir.

Metnin devamında Emin'in sevgilileri olan Akın ve Narin'in aynı yatakta çıplak yakalanmasıyla onların lezbiyen bir ilişki yaşadıkları ima edilmekte ve karakterin dışlayıcı tavrı belirginleştirilmektedir. Emin'in oğlu gibi heteronormatif kategorinin dışında kalan bu iki isim, lezbiyen cinselliğin görünür kılınmasına yardım eder ve dedektifi yenilgiye uğratır. Zira hemcinsiyle cinsel ilişki kurmaktan zevk alan ve bunu sergilemekten utanmayan kadınlar sayesinde lezbiyenlik, erkek egemenliğine bir başkaldırı ve direniştir. Kadın üzerinden kurgulanan meşru cinsellik modelinde erkek cinselliği ön plana çıkarılıp kadın cinselliği performatif alanın dışına itilip ehlileştirilmektedir. Seçme, ayırma ve dışlama mekanizması; norm ve normaller yaratmak için heteroseksüel normların dışına çıkılan zevk ve coşkuyu yadsır, yalnızca erkeğin aktif olduğu ve üremeye yöneldiği cinselliğe izin verir (Türkeş, 2004). Ancak erkeğin yer olmadığı lezbiyen ilişkinin devreye girmesiyle çoğaltılan ya da yıkılan cinsel kimlikler ile erkek ve kadın arasında keskin sınırlar çizen heteroseksüel matris, yapıbozuma tabi tutularak toplumsal yapı ve yapıdan kaynaklanan ahlak anlayışının yol açtığı insan sınıflandırmasına darbe vurulur (Butler, 2008: 192):

Bunlardan birincisi cinsiyet kategorisinin ne değişmez ne de doğal bir şey olduğu, daha ziyade doğa kategorisinin üreme odaklı cinselliğe yarayacak şekilde siyasî olarak kullanımından ibaret olduğu iddiasıdır. Bir diğer deyişle insan bedenlerinin erkek ve dişi olarak ikiye ayrılmasının tek sebebi bu ayrımın heteroseksüelliğin ekonomik ihtiyaçların karşılanması ve heteroseksüellik kurumuna doğal bir görünüm vermesidir. Dolayısıyla Wittig'e göre cinsiyet ile toplumsal cinsiyet arasında herhangi bir ayrım yoktur; zaten "cinsiyet" kategorisinin kendisi toplumsal cinsiyetli bir kategoridir, tümüyle bir siyasî yatırım alanıdır, doğallaştırılmıştır ama doğal değildir.

“Sapkın” hazzı psikiyatikleştirerek (Foucault, 2015: 77) heteroseksüel ilişki biçimini mutlak kabul eden heteroseksist toplum yapısının karşısına insan doğasını serbest bırakan ve bütün cinsel yönelimleri doğal karşılayan bir yapı yerleştirilir. Heteroseksizmin egemen olduğu toplum yapısında insanlar; heteroseksüel, homoseksüel, biseksüel şeklinde tanımlanır; dolayısıyla yapının önem verdiği kıstaslar çerçevesinde ikili karşıtlıklarla kurulan kategorilere indirgenir. Diğer yapıda ise insanın tanımlanamayacağı, tanımlandığı takdirde doğasından uzaklaşarak gerçek varoluşunu sürdürmesine ket vurulacağı savunulur. İnsanın tercihlerinde özgür bırakıldığı yapıda cinsiyet, cinsel yönelim gibi konular iyi-kötü karşıtlığından kurtarılarak doğalın alanına dâhil edilir. Ahlak, cinsiyet ve cinsel yönelim temelli değildir. Ayrıştırmanın aksine ahlakın özünde karşılıklı saygıya dayalı bir hayat pratiği vardır.

Dansözün Ölümü'nde olumsuz kurgulanan bir karakter olan ve sınırlayıcı düşüncelere sözcülük yapan biyolog Hircan Mandrake'nin homoseksüellik ile biseksüelliği “yasak keyif” (Şenyener, 2006: 72) addetmesi ile *Sarmaşık*'ta bir kadınla birlikte olan Ali Ferah'ın cinsel yöneliminin doğru yönde olduğunu belirtmesiyle (İşigüzel, 2014: 204); sapkın kabul edilen hazların psikiyatikleştirilmesi eğilimi ortaya konulmaktadır. İktidarın belirlediği normallik

ölçütlerine göre heteroseksüelliğin norm alındığı düzende homoseksüellik ve biseksüellik, insan cinselliğinin normal ve pozitif varyasyonları kabul edilmez; aksine patolojik yönelimler olarak değerlendirilir. Homofobik ve heteroseksist kişilerin çoğunluğu oluşturması, eşcinsel davranış eğiliminde olanların ağır şekillerde yargılanmasına sebep olur. Bu kişiler normal tanımına uyan vatandaşlarla evlilik, ebeveynlik, askerlik gibi konularda eşit haklara sahip değildir.

İktidarın heteroseksüellik dışındaki seçimleri aşağıladığının vurgulandığı *Kalbim Çırılçıplak* serisinin ikinci kitabı *Karakter Taciri*'nde polis tarafından öldürülen “homoseksüel haklarının kahraman sözcüsü Ram Adası Belediye Başkanı hakkında Oscar kazanması beklenen filmin yapımcılarına Torre'nin evinde verdiği parti[deki]” (Şenyener, 2014: 181) misafirlerin çoğu polis ve devlet düşmanı ünlülerdir. “Film homoseksüel hakları tarihiyle ilgili olduğu kadar, polisin homoseksüellere karşı gösterdiği şiddet tarihi üzerinedir.” (Şenyener, 2014: 182). Zira insan doğasını baskı altına alan uygarlıktır. Uygarlık, bir devletin maddi ve manevi varlıklarının bütünüdür. Bir devlet altında vatandaşlığa sahip her birey, devletin kurallarına uymak zorundadır; uymadığı takdirde polis müdahalesiyle karşılaşmaktadır. Beyaz ve heteroseksüel erkeğin üstün vatandaş ilan edildiği sistemde, ikincil vatandaş konumuna sürüklenen alt grupların tümü mağdur edilmektedir. Kadın erkek dikotomisinde heteroseksüel kadına cinsiyet anlamında meşru bir statü verilmesine rağmen heteroseksüel normların dışında kalanlar daha büyük bir ayrımcılık ve şiddete maruz bırakılmaktadır.

Aynı seride Mary Lezpanaye adındaki lezbiyen adli heykeltıraşın “bilim ve sanatın gerçek bir karışımı özel bir mesleği” (Şenyener, 2014: 196) olması söz konusu muğlaklığın bir başka göstergesidir. Oysa ataerkil iktidar, bilim ve sanatı kesin çizgilerle birbirinden ayırarak bu iki dala cinsiyet ve cinsel yönelimlerde olduğu gibi farklı değerler atfeder. Bilim ve sanata atfedilen saygınlık arasındaki dengesizlik; sanatın, özellikle de yazınsal bilimlerin tamamen erkeklerin elinde olmamasına bağlanabilir. Bilim ve teknoloji ise tam anlamıyla erkeklere özgü bir alan kabul edildiği için sanata kıyasla üstün addedilir (Millett, 2011: 76). Sanatın bilim karşısındaki değersiz konumu *Sarmaşık*'ta müzik üzerinden anlatılmaktadır. Sedef'in müziğe yeteneğinin keşfedildiği çocukluk yıllarında, müziği eğlencelik ve önemsiz addeden ailesi tarafından değersiz hissettirilmesi vurgulanır. Babası eve geldiğinde onu piyano başında görmek istemez, annesi o çalarken çılgınlık atar. Anne babası gibi sanatını ve yeteneğini küçümseyen kocası, piyanonun nakliyesi için ödenecek ücreti gereksiz bulduğundan Sedef için kıymetli olan müzik enstrümanının yeni taşındıkları eve getirilmesine izin vermez.

Her şeyin iç içe geçtiği bir yaratılıştta, farklı disiplinler ile canlı varoluşuna çeşitli sınırlandırmalar getirilerek değerler biçmenin ve varoluşun önüne geçmenin eleştirildiği metinlerde, karakterlerin “Bilmem anlatabiliyor muyum?”, “Bilirsin”, “İnan bana”, “Anam babam” gibi kendilerine özgü ifadelerle yarattıkları varoluşları tektir. Bilim ve sanat gibi bu varoluşların da

birbirleriyle kıyas içine sokulması mümkün değildir. Zira hiçbir ifade ya da varoluş diğerinden üstün kabul edilmemekte, her varoluş özel ve biricik olarak kendine özgülüğüyle ön plana çıkmaktadır. Söz konusu görüşün aykırı ve yıkıcı pratikleri, hâlihazırdaki düzeni tersyüz ederek yeni kavramsal ufuklar ile toplumsal imkânların ortaya çıkmasını sağlar (Butler, Laclau ve Žižek, 2005: 22).

Dedektifin sonunda bir kuş çıktığı, başmüfettişin bir kuş ismine sahip olduğu, kapak resminde ve bölüm başlarında ağzında elmas tutan bir kuzgunun bulunduğu, kuzgunun sahibinin bir polisiye yazarı olduğu ve sıklıkla Poe'nun "Kuzgun" şiirine anıştırmaların yapıldığı *Ölümün Şarkısı Özgürdür*'de, kuş ve insan âlemi arasındaki benzerliğe gönderme yapılır. Kuşların doğalarına müdahale ederek onlara aseksüellik önermek, onları hadım etmek, cinselliklerini köreltmeye kalkışmak bir çözüm değil; aksine asıl cinayetin kendisidir. Kuşlar arasında monogomi nadirdir; ama mevcuttur. Kuşlar âleminde erkek ve dişilerin gösteriş bakımından değişen görünümüne paralel olarak ilişkiler de farklılık arz etmektedir. Doğada aynı durumun farklı örnekleri varken insanları doğal olmayana indirgemeye çalışmak, uygarlığın getirisi-dir/götürüsüdür. Freud'a göre uygarlık, insan içgüdülerinin sürekli boyun eğdirilişine dayanır ve bu düzen insanlara büyük acılar yaşatmaktadır. İnsan içgüdülerinin özgür doyumunu, uygar toplum ile bağdaşmaz. Vazgeçme ve doyumunu erteleme, uygarlığın ilerlemesinin ön koşullarıdır. Kültürel bir değer olmayan mutluluk; tam gün uğraş içinde çalışmanın sıkı tertibine, yasa ve düzenin yerleşik dizgesine bağımlı hale getirilmektedir. Libidonun dayatmalar altında yöntemli adanışı, toplumsal bakımdan yararlı etkinlik ve anlatımlara saptırılışı; insan yapımı düzenin kendisidir. Düzen, kendisini tehdit edecek hiçbir şeye izin vermez. Yaşam içgüdülerinin tanrısı olan ve denetim altına alınamayan Eros, tıpkı öldürücü eşi olan ölüm içgüdüsü yani Thanatos kadar öldürücüdür. Dolayısıyla toplumsal düzenin iyiliği için içgüdüler hedeflerinden saptırılmalı, amaçlarında engellenmelidir. Ataerkinin gücü, insanın birinci hedeften yani içgüdülerinin bütünsel doyumundan vazgeçildiği anda artmakta ve devam etmektedir. İnsanı hayvan atalarından ayıran yapay süreç tam da bu noktada başlamaktadır. İnsanları doğadan korumak ve insan ilişkilerini tertiplemek gibi iki amaca hizmet eden eylem ve düzenlemelerin toplamından oluşan uygarlık dâhilinde insan, hayvan-insandan insana dönüşür. Söz konusu dönüşüm; doğrudan doyumdan ertelenmiş doyuma, hazdan hazzın kısıtlanmasına, sevinçten zahmete yani oyundan çalışmaya, alıcılıktan üretkenliğe, baskı yokluğundan güvenliğe geçiş şeklinde tanımlanabilir. Daha kısa bir ifadeyle süreç, haz ilkesinin olgusallık ilkesine dönüşümüdür. Süreçte haz ilkesi tamamen yadsınmaz; olgusallık tarafından koruma altına alınır. İnsan ertelenmiş, kısıtlanmış; ama sağlama bağlanmış haz için hâlihazırdaki düzende geçici, belirsiz ve yok edici olan hazdan vazgeçmeyi öğrenir (Freud, 1999: 45-55; Marcuse, 1985: 30-33).

Denetim altında tutulan, içgüdüleri bastırılan ve düzene hizmet edecek şekilde programlanan insanlar; kendilerini gerçekleştirmek istediğinde düzeni reddetmek zorunda bırakılır; çünkü yaşama

içgüdülerinin erotik enerjisi, insanlık dışı koşullar altında özgürleştirilemez. Söz konusu durum, düzenin çıkarları uğruna meta haline getirilen insanın kendi doğası ve yer aldığı düzen arasında çatışma yaşamasına sebep olur. Kendilerini biyoloji ve psikolojileriyle değil de kültürel kodlar üzerinden tanımlayan kişiler düzenin içinde addedilirken toplumsal kurallarını ihlal edenler düzenin dışına itilir. Organizmik göstergeleri bireyin var oluşunun kıstası kabul eden iktidar, öznelere için düzenin çıkarlarına uygun bir varoluş programı hazırlar. Çift cinsiyetli hastalar üzerinde yapılan araştırmada, cinsel rolün; dış cinsel organların anatomi ve fizyolojisine bağlı olmaksızın doğuştan sonraki faktörlerle belirlendiği kabul edilmektedir. Çocukluğun ilk yıllarındaki koşullanma, cinsel kimlik edinme sürecinde organizmik etkenlerin ötesinde “Kız mı, oğlan mı?”, “Merhaba koca adam.”, “Nasılın cici kız?” gibi tecrübelerin daha baskın olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla ruhsal-cinsel kişilik, doğumdan sonra öğrenilen ve edinilen bir niteliktir (Millet, 2011: 55-57). *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde bahsi geçen hijralar, *Karakter Taciri*'ndeki transeksüel Doktor Sultan; Lacan'ın ifade ettiği organizma ve özne arasındaki bölünmeyi vurgulayan karakterlerdir. Bu bölünme cinsiyetin biyolojik olarak belirlenmesi zorunluluğunu, erillik ve dişillik gerçeğinden kaynaklandığı kabulünü ortadan kaldırır. Söz konusu görüş; bedenlerinin seçtikleri cinsel kimliğe uygun olmadığına inanan, bıçak altına yatıp bedenlerinde birtakım değişiklikler isteyen öznelere bir konum kazandırmaktadır (Wright, 2002: 36).

Hem kadın hem erkek görünümdeki hijra, üçüncü cinsiyet kabul edilir. Hijralar; çift cinsiyetli doğan ya da doğdukları cinsiyeti reddedip kendilerini hadım ederek transeksüel, travesti şeklinde adlandırılan kişilerden oluşmaktadır. Bu kişiler, toplumsal düzenin sınırlarını aştıkları için toplum tarafından dışlanmakta; fuhuş, eğlence sektörü gibi alanlarda çalışarak geçimlerini sağlamaktadır. Dışlanmaları sebebiyle yerleşim yerlerinin kenar mahallerinde komünal biçimde yaşamak zorunda kalan hijraların öteki olma durumu *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde; ismi Çince, Shakespeare uzmanı, Madagaskar kargası besleyen Hint uşak Wang Yu⁴⁶ vasıtasıyla temsil değeri kazanır. Sınırların tamamen ortadan kalktığına ifadesi olan millet, dil ve cinsiyet karmaşası; bir yere ait olmanın zorunlu kılındığı yaşam şartlarında karakteri bir ailenin hizmetine girerek emredileni eksiksiz yerine getirmeye razı kılar. Böylece toplumsal baskılar yüzünden kendini gerçekleştirme izni verilmeyen Wang Yu, aşkını itiraf etmekten korkan ve emredileni yapan bir robota çevrilerek varoluşundan koparılır. Wang Yu'nun kendi isteği dışında hadım edilmesi, söz konusu karakterin varoluşundan koparılmasının iki yönlü olduğuna işaret etmektedir. Tek taraflı

⁴⁶ Metinde Wang Yu'nun kendi isteğiyle hadım edilmediği söylenir. Analiz kısmında anlatılmaya çalışılan ise Wang Yu kendi isteğiyle hijralığa dâhil olmasa bile onun hijra olduktan sonra toplum tarafından dışlanmasıdır. Bu dışlanma sebebiyle kendisine iyi davranan tek kişi olan metnin anlatıcısının dedesi Bünyamin Stavrogin'e yalvararak onun uşağı olmak istediğini söyler. Stavrogin, uşakların Wang Yu gibi Çince isimleri olduğunu söyleyince artık isminin Wang Yu olmasını isteyen hijranın kendisidir. Söz konusu durum, göstergelerin manipülasyonuna örnektir.

çalışmayan baskı mekanizması, daima kendinden olmayanı dışlayan ve onu kendi gibi olmaya zorlayan bir düzeni de beraberinde getirmektedir. Karakterin hijralar tarafından hadım edilmesi ile hijra olduğu için toplumdaki çoğunluk tarafından dışlanması arasında fark yoktur. Dolayısıyla hijraların ötekileştirilmesi gibi onların egemen oldukları yerlerde diğerleri üzerindeki baskılaşma gücü de Wang Yu aracılığıyla temsil değeri kazanmaktadır. Böylelikle marjinal olarak dışlanırsa dahi hayatta kalma biçimleriyle düzene bir şekilde eklemlenen, kendilerini dışlayan gücün yöntemlerini benimseyen grupların iktidar ile ilişkisi tartışmaya açılmaktadır.

İradesi haricinde maruz kaldığı yaptırımlar ile dışlanmalara karşı koyamayan Wang Yu, ilişki biçimlerini kendini dışlayanın tahakkümüne verdiği için eksiktir. Haberci çocukların intihar ederek verdikleri varoluş mücadelesinden yoksun olan karakter, farklı grupların baskılarına boyun eğip Batı'nın cinsellik merkezinde kurguladığı ve kadınsılaştırdığı Doğu'ya dönüşmektedir. Batı karşısında güçsüz kılınan Doğu gibi doğduğu topraklarla ilişkilendirilen Wang Yu, Batılı kurtarıcının egemenliğini kabul edip koşulsuz şartsız ona teslim olmaktadır. Sığındığı efendisinin yanında bir köleye dönüşen, duygularını dahi ifade etmekten aciz olan uşak karakteriyle sınırların yapaylığı vurgulansa dahi Wang Yu, varolma biçimlerini sınıflandıran ve onlara değer biçen sisteme ayak uyduran bir çarklıya dönüşmekten kurtulamamaktadır. Oysa bütün marjinal ve dışlanmış konumları içeren dışarı müstakbel bir ufuk noktası olarak yeniden kurulmalı ve sonsuz sayıdaki yaşam ile tercih olasılıkları geleceğe açılmalıdır. İktidarın evrensellik iddiasının sınırlarıyla beraber dışlananın kendi sınırları dâhilindeki yaptırım imkânları sorgulanmalı ve temel parametreleri radikal şekilde gözden geçirilmelidir (Özkazanç, 2015: 32).

Sınırları ortadan kaldıran bir diğer kişi, *Karakter Taciri* romanının Doktor Sultan'ıdır. Sultan, otuz sekiz yaşında iki çocuk sahibi bir kadinken bir gün aniden esas karakterini keşfeder ve bir dizi ameliyatla arzuladığı kimliğin bir parçası olarak erkek bedenine kavuşur. Erkek olduktan sonra hastanenin yönetim kurulunda ailesine ait koltuğun sahibi olduğu bilgisinin verildiği cümle, ünlemle bitirilerek kadın-erkek eşitsizliği bir kez daha vurgulanmaktadır. Kadınlık ve erkekliği deneyimleyen Sultan'ın iki cinsiyet arasında karşılaştırma yapması okur açısından ikna edicidir. Dişillliği taşıyan erillik, erilliği taşıyan dişlilik içerdiğinden hermafrodit metinlerin dişil dile en yakın kabul edilmesi (O'Grady, 1996); iki cinsiyeti de tecrübe eden Sultan'ı dişil dile çok yaklaştırmaktadır. Doktor Sultan, içinde bulunduğu ortamın kadınlar için son derece haksız bir rekabet ortamı sunduğunu ifade eder. Kendisi, kadınların biyolojik olarak bilime yatkın olmadığını savunan dekana başkaldırarak üniversiteden atılır. “Gazetelere verdiği demeçlerde bilim dünyasında kadınların nasıl itilip kakıldığını kendi yaşadığı örneklerle açıkla[r]. Bir erkek olarak!” (Şenyener, 2015: 176). Feminist araştırmacılar, kadının bilim tarafından dışlandığını özellikle psikanalizle gösterme çabasıdadır. Psikanalizin kadını mazoşist, narsist ve pasif etiketleriyle yaftalayarak “eksik erkek” şeklinde tanımlaması, kendine özgü bir cins olarak ele almaması, sahip olmadığı şeyler üzerinden tek göstereninin “eksiklik” olduğunu iddia etmesi; söz konusu

ayrımcılığın belirgin göstergeleridir (Zengin, 2016: 18). Bilimde kadını ikinci plana iten dişil mitlerin üretimine karşı çıkan Doktor Sultan, feminist erkeklere tahammül edemeyen ve karşısındaki kişinin her iki cinsi de deneyimlediğini unutan Dedektif Vido tarafından eleştirilir. Dedektif, kadınları duygusal olmakla yaftaladığında Doktor Sultan, duygusallığın sadece bir düşünce olduğunu ifade eder. Dedektiflik mesleğinin ona kadınların erkeklere kıyasla yirmi beş kat daha fazla cinayet işlediğini öğretilmediğini söyleyerek “kadınlar duygusaldır” mitini yapıbozuma uğratar ve entelektüel tavrını sürdürür.

Dedektif Vido'nun fikrinin altyapısında ataerkil ideolojinin duygusal ve düşünsel işbölümü yatmaktadır. Duygusallaştırma, dişileştirme ile eş anlamlı hale geldiğinden sert olan erirken yumuşak olan dişidir. Uzaklaşma ve ayrılmayla birbirinden köklü bir şekilde koparılan özne ile nesne ilişkisi, bilim ve doğa ilişkisidir. Kadınlar kişisel, duygusal ve tikel olanın koruyucularıken gayri şahsi, akli ve genel olanın alanı kabul edilen bilim erkeklere tahsis edilir. Evelyn Fox Keller; modern bilimin erkek ve kadın, kamusal ve özel alan, ev ve iş arasındaki bölünmeyi destekleyerek tercihini kültür ve doğa, akıl ve duygu, öznel ve nesnel arasında çok daha büyük bir kutuplaşmadan yana kullandığını/ kullanmaya zorlandığını savunur. Bilim, kadınların cinselliklerinin yok edilmesine koşut olarak cansız, kutsallıkları alınmış ve makineleşmiş bir doğa anlayışı sunar. Böylece ataerkil ideolojinin yapıp etmeleri doğrultusunda onun en değerli destekleyicisi haline gelerek erkekleri yüceltip diğerlerini ikincil konuma iten veya marjinalleştirip tamamen dışlayan düzenin sürdürülmesine yardım eder (Keller, 2016: 31-105).

Guy Hocquenghem, bilimin önderliğinde ekseriyetle dışlamak için kullanılan “homoseksüel arzu” ifadesinin anlamsız olduğunu savunarak arzunun, homoseksüel ve heteroseksüel şeklinde alt bölümlere ayrılmasının söz konusu olmadığını söyler. Arzu, manipüle etme şekline göre bileşenleri sonradan bölünebilen birden çok biçimde doğmaktadır. Heteroseksüel arzu gibi homoseksüel arzu da “sürekli ve çok sesli bir akış içinde gelişigüzel donmuş bir çerçevedir”. Kapitalist toplum, daima sınırlar belirleyerek eşcinselleri üretir. “[E]şcinsellik normal dünyanın imal edilmiş bir ürünüdür” (Hocquenghem, 2015: 44). Hâlbuki bireyin, mekânın, dilin veya edebî bir biçimin çok sesliliğinin sınırlandırılmaması gibi arzunun çok sesliliği de yok edilemez. Ancak söz konusu çok seslilik, iktidarın normalleştirdiği sınırlar dâhilinde psikolojik bir travmaya dönüştürülerek bastırılır (Hocquenghem, 2015: 45):

Tartışılan kategori, işaret ettiği terim gibi, oldukça yeni bir buluştur. Her şeye, sınıflandırılmaz olana bile, sosyal bir statü atfetme telaşında olan bir toplumun büyüyen emperyalizmi, dengesizliğin bu özelliğini yarattı: on sekizinci yüzyılın sonuna kadar, Tanrı'nın varlığını inkar eden insanlar, eşcinsellikten bahsedemeyen ya da uygulayamayanlar, aynı hâlede atılırdı. Psikiyatri ve akıl hastanelerinin ilerlemesi, toplumun sınıflandırılmayanı sınıflandırmak için özel araçlar icat etme yetisini gösterir (Foucault'nun *Histoire de la Folie a l'age classique*'i inceleyin); işte modern düşünce, yeni bir hastalığı, eşcinselliği böyle yarattı. Havelock Ellis'e göre 'homoseksüel' kelimesi 1869 yılında Alman bir doktor tarafından icat edildi. Psikiyatrinin modern sözde bilimsel düşüncesi barbar hoşgörüsüzlüğü medeni bir hoşgörüsüzlüğe çevirdi.

Özsel ve buyurgan bir bilinç tarafından içkinliğe kapatılmak istenen eşcinsellik gibi, biseksüellik ve transseksüellik de patolojik bir vaka kabul edilir. Sultan'ın doktor ve hastane yöneticisi olması bu bakımdan önemlidir. LGBTI+ bireyleri temsil eden Sultan, varoluşu ve yaşamla ilişkileri içinde ele alınır. Toplum tarafından belirlenen normların dışında kalmasına rağmen kalabalık içinde var olmaya, kendi olmaya çalışır. Hayatın anlamı/ anlamsızlığı veya doğruluğu/ yanlışlığı hakkında verilen yanlı hükümler, her hayat ve var oluşun kendine özgü olduğunu yok sayar. Standardın üstünde bir hayata sahip olmak, Sultan'ı engelleyemez. Yaşama, bir ortamın tutsağı olmayı gerektirirken (Gasset, 2011: 9) Sultan; tutsaklık ile varolan ama varoluş içinde bulunmayan kalabalığa aykırılığıyla direnir. Toplumsal kalabalık olarak nitelenen kitle tarafından uygulanan maddî ve manevî yaptırımları, sahici varoluşu için göze alır. Ortega y Gasset, kalabalığın insani bir şey olduğunu belirtir ve ekler: “İnsansız insanlıktır, ruhsuz insanlık, tinsiz insanlık, insanlığın dışına çıkmış insanlık.” (2011: 162).

Kalabalığın değer yüklediği tüm yaklaşımları reddeden Sultan; seçim ve eylemlerinde herkes gibi olmayı, kalabalığa karışmayı istememektedir. Seçme özgürlüğünü kullanan evcilleştirilmemiş karakter, genelin belirlediği normallik kriterlerine göre hareket etmez; varlığı düşünür, hatırlar ve varlığa şükreder. Zira birey, “en yüksek iyi”yi dünyada var olduğu süre boyunca kendisine özgü olanın ne olduğunu evrensel ya da nesnel ölçütlere başvurmaksızın bulmak için çabalamalı, ahlaki ya da hayatî kararlar verirken bu kararları hiçbir ussal yolla temellendirmeye çalışmadan tamamen kendi özgür istencine danışarak sahiciliğe ulaşmalıdır. Sahicilik; toplumsal etkiler, dayatmalar ve kendini kandırmalarla tehlikeye düşen bireyselliğin korunabilmesiyle kazanılan varolma biçimidir (*Felsefe Sözlüğü*, 2003; 1523-1525). Söz konusu varolma biçimine ulaşan Sultan, toplumsal normlar ile değer yargılarını okur için görünür kılarak sorgulanmasını sağlar. Varoluşu arayan birey, yeri geldiğinde toplumun yerleşik kural ve değerlerini çiğneme cesareti göstermelidir; çünkü varolmak kişinin kendini, özgür istenciyle seçtiği yaşam yolunda yürümeye adanmasıdır; belli inançları benimsemesi ya da kalabalıkların peşinden gitmesi değildir (*Felsefe Sözlüğü*, 2003: 1526).

Heidegger'e göre birilerinin diğerleriyle ortaklaşa kullandığı dünyada insanı bir bütünün parçası “das man” yani diğerlerinden biri kılan genellikle başkalarıyla birlikte kötiledikleri, kınadıklarıdır. Filozofun “dasein” dediği özgün varoluş içindeki kişi, kendini ifşa etme sürecinde bir vasatlık ve sıradanlık içinde kaybolur, anonim bir kişi haline dönüşür. “Dasein”ın kendini, gündeliğe ait ve “das man” olarak ortaya koyması gibi temel bir eğilimi vardır (Mills, 1997: 47). “Das man” gerçeği anlamakla değil, genel klişeleri tekrarlamakla ilgilidir. Kişi toplumda “öyle” düşünüldüğü için öyle düşünmekte, “öyle” söylendiği için öyle söylemekte, “öyle” yapıldığı için öyle yapmaktadır. Bunlar toplumsal baskıdan ötürü yerine getirilen mekanik eylemlerdir. Eğer kişi beklenen biçimde davranmazsa çevresinin ona uygulayacağı maddi ve manevi yaptırımlarla karşı karşıya kalmaya mahkûmdur (Gasset, 2011: 27). İncelenen metinlerde özgün varoluşun temsilcisi

karakterler, kamusal nitelikli “das man”a daima başkaldırırlar. Seçme hürriyeti ile özgürlüklerini sonuna kadar kullanmak isterler. Dolayısıyla *Karakter Taciri*’ndeki satranç otomati ile hamlelerin yazılı olduğu defterin aksine özgün varoluş içindeki kişilerin bir sonraki hamlelerini kestirmek mümkün değildir. Tahmin edilebilirliğin azalması, söz konusu karakterlerin varoluşlarını güçlendirdiğinin bir işaretidir.

Varoluşlarını tüm engellemelere rağmen gerçekleştirmek için çaba sarf eden bireyler, toplumun dayattığı standartlardan uzaklaştıkça queerin özgürleştirici ve ayrımcılığı ortadan kaldıran alanına daha çok yaklaşır. İncelenen metinlerin cinsiyet ve cinsel yönelim klişelerine başkaldıran, fiziksel ve kimyasal farklılıkları yok sayan karakterleri; kendi özgünlükleri için mücadele ettikleri kadar dışlanan grupların da sesi olmaktadır. Doğal ve doğuştan kabul edilen bütün normalleştirmeler ile yaratılan ikili rekabetler queer anlamlarla beraber tartışmaya açılarak tüm varoluşlar kucaklanmakta ve insan doğasının özgür kılınması için mücadele verilmektedir. Böylelikle polisiye türde yeni bir alan açan metinlere benzer şekilde varlığın verili örneklerini taklit etmeyen özgün karakterlerle polisiye figürlerin köhnemiş sabitlemelerine savaş açılarak homojen ortam ve teamüle uygun figürler kümesinin sınırları belirsizleştirilmekte ve tüm baskılardan arındırılan insan kendi biricikliğiyle var olma hakkına kavuşmaktadır.

3.2. Rasyonalitenin Ölümüyle Kurtarıcı Toplum Tasavvurunun Eleştirisi

Gerçeğin otomatik şekilde üretildiği bir dünyada gerçekliğe inanç sorgulanmaktadır; çünkü gerçeklik, sahte/ sanal bir biçimde oluşturularak düştüden gerçeğe geçişe izin verilmemektedir. Jean Baudrillard’ın deyişiyle bir inanç sorunu haline dönüştürülen gerçekliğin kanıtları çoktan inandırıcılıklarını yitirmiştir. Bütün itibarını kaybeden gerçeklik ilkesi ayakta duramayacak bir hale gelmiştir. Böylesine yoğun bir gerçeklik dünyasına tahammül etmenin tek yolu onu inkar etmek olduğundan, kötülük nesnel ve somut bir şekilde ortadan kaldırılabilecek bir duruma evrildiğinden düş, ütopya, illüzyon, fantazm gibi şeylerle, yaratılan mutlak gerçekliğe direnmek gerekmektedir (Baudrillard, 2015: 13-35).

Baudrillard’ın düşüncelerinin karşısında yer alan ve mutlak neden-sonuç ilişkisi ağıyla hareket eden klasik polisiyenin esas amacı, kişinin yazgısının belirsizliğinden kaynaklanan endişeyi akıl yoluyla bastırmaktır. Zira Kartezyen felsefe sonrasında nedensellik, ampirik felsefenin özü haline gelir (Belge, 2006: 234) ve ampirizmden beslenen polisiye romanın temelleri, sağlam bir nedensellikle akılcı olay örgüsüne dayanmaktadır. Özdeşlik ve çelişmezliği barındıran akılcılık, belirsizlik ile ikircikliği en aza indirgeyerek rasyonaliteyi kutsar. Diğer taraftan dünyanın gerçek, nesnel ve rasyonel olmadığını söyleyen analiz metinlerinde, katı analitik bir şema barındıran klasik polisiye romanın aksine geleneksel yapının “aklı kesmez kadınları”nın baskılandıkları konum

sebebiyle gündelik hayatın delirticiliğinin farkındalığını üst düzeyde yaşamakta oldukları ve irrasyonalizme kaydıkları görülmektedir.

Klasik yapıda suçun meydana geldiği ve soruşturmanın yapıldığı olay mahalli, bilginin üretildiği/ toplandığı/ çoğaltıldığı/ iletildiği yerken muammayı aydınlatarak bilgiyi topluma sunan dedektiftir. “[İ]çinden çıkılmaz gibi görünen esrarlı bir cinayetin çözümünü sunduğu için, her şeyden önce mantığa güveni ve inancı dile getiren bir anlatı türü” ve “bundan ötürü de burjuva rasyonelliğinin edebiyattaki özü” (Moran, 2012: 111) olan polisiyede rasyonalizm ile aydınlanmacı aklın zaferi önemsizleşir, gerçekliğin aşırı indirgemelerinin önüne geçilir. “Kahraman dedektif”in baskın konumu diğer karakterler arasında bölüştürülür; artık merkezde kadın olsa dahi “eril” özelliklerle kuşatılan tek kahraman yoktur. Zekâların çarpıştırıldığı polisiyenin geleneksel yapısında dedektif ile suçlu arasındaki mücadele, ideolojik kodlamalar sebebiyle dedektifin lehine biterken incelenen romanların birçoğunda “dedektifin zaferi” söz konusu değildir. Yazarlar, eserlerini dedektifin tekeline vermeden rasyonalizmin türdeki baskın etkisine direnerek cinayet/ suç olgusunu psikolojik ve toplumsal meselelerle açıklama yoluna gitmektedir.

Bir Cinayet Romanı'nda amaç, cinayetin çözümü değildir; çünkü serinin hiçbir kitabı açık seçik bir sonla bitmemektedir. Emin'in “Bari sonuç alınsa...” (Kür, 2004a: 98) eleştirilerine rağmen esas hedeflenen, cinayetin veya cinayetin ötesinde herhangi bir maktul olmasa dahi Akın'ın çocukluğunda uğradığı bedensel şiddet yani tecavüz dolayısıyla psikolojik anlamdaki ölümünün sonucunda toplumsal bir kurban dönüşmesi ve bu suçun tartışılmasıdır. Ancak seri boyunca Akın'ın uğradığı tecavüzden dolayı cinayet işlediğinin de kalıcı bir anlam olmaması, metinlerin değişen anlam dünyalarında sabit durumlara yer verilmediğinin işaretidir. Dolayısıyla Akın ve diğerleri; devamlı dönüşen anlamlar dünyasında tam anlamıyla dedektif, suçlu ya da kurban rollerine hapsedilmemekte, durumlar mutlak nedenlerle sınırlandırılmamakta ve tüm toplumsal sistem suçun kaynağı kabul edilip toplumun kurtarıcı vasfı tartışmaya açılmaktadır. Zira sabitliğe yer verilmeyen metinlerde, klasik polisiyenin, iktidarın gözetiminde “mükemmel” giden hayatı tehdit eden eylemleri nedeniyle suçluyu cezalandıran ve toplumu kurtaran işlevinin yerine suçun kendisi ile dedektifin topluma ne kazandırdığı tartışılmaktadır. Serinin üç kitabında da hapse giren kimse yoktur. Çözen, yargılayan ve cezalandıran sistemin açmazları göz önüne serilerek polisiyenin rasyonel temelleri sarsılmaktadır. Böylece polisiyedeki aydınlanmacı akılcılığa dayalı tümdengelimci yöntemle ulaşılan çözüm ve kurtarılan toplumsal huzur sekteye uğrattılır; aydınlanma akılcılığına, pozitivist nedenselliğe olan körü körüne inanç yerinden edilir.

Matematik ve mantıkta sıklıkla kullanılan, dedüksiyon olarak da adlandırılan tümdengelim yönteminde tümel bir önermeden tikel bir önermeye varılarak varsayımlardan kesin ve kanıtlanmış savlar ortaya çıkarılır. Öncüllerin doğruluğunun kesinkes kabulünde sonucun da mantıksal bir zorunlukla doğru olması kaçınılmazdır. Örneğin; polisiye, edebî bir türdür. *Bir Cinayet Romanı* bir

polisidir. O halde *Bir Cinayet Romanı* edebî bir türdür şeklindeki çıkarımda tündengelelim yöntemi kullanılmaktadır. Bütün polisiye eserlerin edebî bir tür olduğu doğrudur; söz konusu kitabın da bir polisiye olması, onun edebî bir tür olmasını zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluk üzerine inşa edilen klasik polisiyenin aksine geleneksel yapıyı bozan eserlerde saf aklın yerini kendi üzerine düşünen akıl almadıkça tek tek cinayetler çözülsün dahi esas “cinayet”in çözülmesi mümkün değildir (Somay, 2015: 71, 97).

Akın, cinayeti itiraf ettiği ilk bölümde suçun toplumsal bir olay olduğunu söyler: “Doğal değil ki bu. Psikolojik, ve hatta, toplumsal bir davranış. Sonradan öğrenilmiş bir şey. Ya da işte doğal güdülerin toplum yaşamına uygulanışı...”⁴⁷ (Kür, 2004a: 3). Hâlbuki polisiyenin geleneksel anlatı kalıplarında suça sebep olan toplumsal süreç genellikle ön plana çıkarılmaz; suç, bireysel patolojik etkenlerle açıklanmaya çalışılır.⁴⁸ Bu yüzden polisiyenin kurucu babalarından kabul edilen Edgar Allan Poe ile Arthur Conan Doyle (Vanoncini, 1995: 24-36) suçun kolektif değil; bireysel olduğu savı üzerinden C. Auguste Dupin ve Sherlock Holmes’e hayat verir. Suç, iki yazar için de toplumsal mekanizmadan bir sapmadır. Jon Thompson’a göre bilginin ışığıyla bireysel başkaldırı olan ve “disipline edilmiş” toplumda huzuru bozan suçu çözmekle görevli dedektif, güven verici kapitalist toplum imgesinin kahramanıdır. Dedektif, kahramanlığını ilan ederken ampirik ideolojiye göre tekensiz kabul edilen bilinmeyeni dışlar; organizmayı birbirinin aynı hücrelere bölerek bulmaca parçalarına indirger (Thompson, 1993: 43-82). Toplumdaki huzuru kaçıran unsuru bulup yok etmeye programlanmış mekanizmaya karşın Akın’ın cinayetlerinin altında yatan temel neden, toplumdaki hastalıklı cinsiyet ve cinsellik algısıdır.

Anlatıma farklı bakış açıları ile çelişkili ifadelerin hâkim olduğu, yasalar ve sistemin polise sınırlı bir hareket alanı sağlayarak suçun ortaya çıkışı ile devamına katkıda bulunmasının eleştirildiği *Kalbim Çırılçıplak* serisinde New York polisinin⁴⁹ tuttuğu sorgulama kayıtlarından oluşan bölümlerinde, bir sorgulama kaydı örneği ve her kayıta cinayetlerle ilgili bir tanığın ifadesi yer almaktadır. Serinin son kitabında söz konusu kayıtlara günün gazete haberleri de eklenerek olaylar hakkında hem başka bir kaynağın otoritesine başvurulmakta hem de daha genel bilgi verilmektedir. Bu da hakikatin tekil değil çoklu ve birbiriyle iç içe geçmiş ve hatta bazen çelişkili olabileceğini yansıtmaya bakımından önemlidir. Sorgulama şeklinde aktarılan bölümlerde

⁴⁷ Bu ifadeleri doğal olmayan cinsiyet klişelerine genellemek mümkündür.

⁴⁸ Daha önce de değinildiği üzere polisiyenin alt türlerinden olan ve suçun ekonomik, sosyal nedenleri üzerinde duran kara romanda (roman noir, hard boiled) da amaç suçluyu yakalamaktan ziyade onu suça iten süreci ortaya koymaktır. Ancak toplumsal eleştiri yapan türü, çalışmada analiz edilen metinlerden ayırarak; toplumdaki bir şeyi suçun nedeni olarak görmekle tüm toplumsal sistemi neden olarak görmek arasındaki farktır. Dolayısıyla inceleme metinlerinde toplumsal yapı tam anlamıyla yerle bir edilirken kara roman onu çeşitli yönleriyle eleştirmektedir.

⁴⁹ Seride polis ve dedektif unvanları aynı kişiler için kullanılmaktadır.

dedektifin soruları yer almazken sadece sorgulanan kişinin cevaplarının bulunması öncesinde de değinildiği üzere sorgulama olayının dahi yapıbozuma uğratıldığını göstermektedir.

Sorgulanan karakter sayısının fazlalığı, bakış açılarını zenginleştiren ve çok sesliliği sağlayan unsurdur. Ölüler ile sanıkların portresini çizen ressam, heykelini yapan heykeltıraşlar, dil üzerine yazılan kitaplar ve dünyanın en pahalı sanat eseri sayılan kafatasıyla sanatçıların suçlular ve polisler/ dedektifler için çalışması; sanatın dolayısıyla edebiyatın da kurulu düzeni devam ettiren etkenlerden biri olduğunu vurgulamaktadır. Söz konusu serinin karşı-sanat özelliği, egemenin boyunduruğunda olan sanatın düzenin bir parçası olduğu fikrinin altını tam anlamıyla çizmektedir. Burada karşı-sanatla kastedilen; serinin günün geçerli, tutucu ve sınırlayıcı eğilimlerini eleştirerek toplumda kutsal bir varlık gibi değiştirilmeden korunmaya çalışılan yerleşik değerlere başkaldırması, geleneksel polisiye kalıplarına göre özgür, yenilikçi, devrimci değerlendirilmesinin mümkün olmasıdır.

Serinin ikinci kitabı olan *Karakter Taciri*'ne ismini veren otomat Garip'in görüntüde kalan işlerliği hem rasyonalitenin hem de idealleştirilen toplumsal düzenin açık bir eleştirisidir. Modern çağın insanın karşısına çıkardığı ve ona rakip kıldığı makineler ile insanın nasıl yalnızlaştırılıp kendine ve diğerlerine yabancılaştığı anlatılmaktadır. Metnin "insan ölür, ruh kaçar, geriye makine kalır" (Şenyener, 2015: 5) şeklinde açılması, satranç otomatına yenilen dünya şampiyonu Raffael Şahzabel'in karşılaşmadan sonra başka bir karaktere bürünmesi, bir kahramandan eylemsiz ve amaçsız bir anti kahramana dönüşmesi; söz konusu yalnızlaşma ve yabancılaşmanın örneğidir.

Garip ve Türk'ün yapay zekânın gücü adına kilisede vaftiz edilmesi, iktidarın mekanik zekâyla dinî aynı anda kutsamasıdır. Hegemonyanın gücüne güç katan iki unsur, toplumdaki denetimin en önemli silahlarıdır. Makinenin insan eliyle programlanan yapısında ona yüklenen komutlarla insana galip gelmesi insanı da aynı programlanma mekanizmasına sürüklemektedir. Daha önce de dile getirilmiş olduğu üzere iktidarın önceden belirlenmiş karakterler satan bir tacire dönüşmesi ve din yoluyla kendi eylemini kutsayarak buyruğu altındakileri eylemsizleştirmesi eleştirilmekte; özgür bireyin zekâsı yüceltilmektedir. "Teknolojiyi ahlaka, toplum yararına, kültüre, bireyin mahremiyetine, aileye, insan ruhuna, yani insan olmanın temel anlamına karşı gören" (Şenyener, 2015: 15) Tudd eylemcilerinin protestoları, makinelerin arkasındaki sırrın ortaya çıkması ve Şahbazel'in kendini toparlamasıyla rasyonaliteye, makineleşen ve insanı baskı altına alan dünyaya başkaldırılmakta ve insanın el değmemiş doğasına adeta bir güzelleme yapılmaktadır.

Toplumsal düzenin dayattığı mutlaklığı bozan çelişkilerden beslenen metinlerde, Sherlock Holmes'ün; duruştan, isimden, yediği yemekten ya da saç tıraşından bir kimsenin toplumsal sınıfını, ilişkilerini ve derdinin ne olduğunu anlaması için gerekli olan veriler yeterince güvenilir olmadığından Sherlock tarzı tümdengelim yöntemi işlerliğe sahip değildir (Doyle, 2015: 8-10) :

“Evlilik size yaramış,” dedi. “Watson, sanırım sizi son görüşümden bu yana üç kilo almışsınız.” “İki buçuk,” diye cevap verdim. “Demek öyle, bense biraz daha fazla aldığınızı düşünmüştüm. Azıcık daha fazla, Watson. Ve yine çalışmakta olduğunuzu görüyorum. Bana tekrar kapılanmaya niyetlendiğinizden bahsetmemişsiniz.” “O zaman bunu nereden biliyorsunuz?” “Görüyorum ve çıkarım yapıyorum. Yoksa son zamanlarda epey ısladığınızı ve evde çok sakar ve ihmalkâr bir hizmetçi çalıştırdığınızı nereden bileceğim?” “Sevgili dostum Holmes,” dedim, “bu kadarı fazla. Bundan birkaç yıl önce yaşasaydınız sizi kesinlikle yakarlardı. Perşembe günü şehir dışında yürüyüş yaptığım ve üstüm başım dağılmış bir halde eve döndüğüm doğru; ama üzerimi değiştirdim, bu yüzden bunları nasıl çıkarsadığınızı anlayamıyorum. Mary Jane’e gelince, o iflah olmaz biri ve eşim kendisini uyardı; ancak bunu da nasıl çözdüğünüzü anlayamıyorum.” Kendi kendine kıkırdadı ve uzun, sinirli ellerini ovuşturdu. “O kadar basit ki,” dedi, “gözlerim bana sol ayakkabınızın iç tarafında, tam şömine ışığının aydınlattığı yerde, ayakkabı derisinin üzerinde, neredeyse birbirine paralel altı adet kesik olduğunu söylüyor. Belli ki üzerlerindeki koyu renk çamuru çıkarmak amacıyla ayakkabının tabanını çok dikkatsiz bir biçimde yere sürmüş birine ait bu kesikler. Berbat bir havada dışarıda olduğunuz ve kötü huylu, ayakkabıları mahveden bir Londralı ortalıkçı çalıştırdığınız yönündeki çifte çıkarımına nasıl ulaştığımı şimdi anlıyor olmalısınız. Muayenehanenize gelince, eğer bir beyefendi, iyodoform kokarak, sağ elinin işaretparmağında cehennem taşı lekesiyle ve stetoskobunu gizlediği yeri gösteren, silindirik şapkasının sağ tarafında bir kabartıyla evimden içeriye girerse, onun hekimlik mesleğinin aktif bir üyesi olduğunu anlamamak için gerçekten de kör olmak gerekir.”

Cinayete bakışına nesnelere egemen olduğu gösterge avcısı Holmes; bir giysi parçası, ağızdan kaçırılan bir söz, vücut dili ve şiveye indirgediği kişileri; değerlendirmesine nesneleştirerek dâhil eder. Nesnelere “ne söylediğinin” ideolojik yapılanma tarafından belirlenmiş olması, gerçeklik kabul edileni temelden sarsmaktadır (Somay, 2015: 59-60). Melezleştirme, karnaval ortamı yaratma, dilsel/ mekânsal/ zamansal tutarsızlıklar; tekil gerçekliği kırmanın ve onu defaatle yani sonsuz kere yeniden kurmanın yollarındandır. Böylece tutarsızlıklardan hareket eden aklın yanılmazlığına inanan Hercule Poirot’nun da önü kapanmaktadır. Holmes, nesnelere yalan söyleyemeyeceğine güvenirken Poirot, mantık yürütme yeteneğinin kendisini sonuca götüreceğine inanmaktadır (Somay, 2015: 62-63):

Holmes ve Poirot’nun ortak yanları, biri nesne-merkezli, diğeri de öykü-merkezli olmasına karşın, “gerçek”in, cinayet anının, cinayete yol açan saik ve süreçlerin, tarihin, nesnel olarak, aslına uygun (hatta özdeş) olarak yeniden yazılabileceğine inanmalarında. Bu “yeniden yazma” sürecinde kendilerine biçtikleri pay ise yansız, etkisiz bir gözlemci/ akıl yürütücü konumu. Holmes’ün nesne-merkezli bakışından Poirot’nun öykü-merkezli, hatta zaman zaman pop-psikanalitik bakışına doğru evrilen süreç, naturalist romandan modernist romana doğru evrilen sürecin paraleli. Biri nesnelere ve nesneleştirilmiş kişilere dışarıdan ama içine nüfuz edecek şekilde, skopofil bir konumdan bakarak, diğeri ise uzaktan bir röntgenci konumuna yerleşip, anlatılan öykülerden saik ve dürtüleri, psikolojik süreçleri anlamaya çalışarak kuruyor gerçeği. İkisi de Aydınlanmacı bir “tek hakikat” anlayışından hareket ediyor. İkisi de seyirci/ yazar’ın tarih dışı, hatta tarih üstü konumuna inanıyor.

Holmes ve Poirot’nun aklıyla, Mike Hammer’ın yumruğuyla, James Bond’un teknolojiyle yaptığı şey aynıdır. İpuçları, tanıklıklar, yaşantılar yan yana konularak bunlar arasındaki nedensel ilişki ortaya konmaktadır. İngilizcede polise verilen “whodunit?” isminde olduğu gibi cinayet olgusunun temel sorusu bire indirgenmiştir. Bu soruya erkeğe ait kılınan akıl, yumruk ya da teknolojiyle cevap vermek; aynı ideolojik kodları barındırmaktadır (Somay, 2015: 70-71).

Muammanın çözümünde nesnelere egemenliğini yıkan, kişilerin bir giysi parçası gibi unsurlara indirgenmesine karşı çıkan *Ölümün Şarkısı Özgürdür*'de, Dedektif Keskin'in mahkemeye klasik dedektif kıyafeti kabul edilen lacivert bir takım ve kırmızı bir kravatla çıkması, göstergelerin yanlış yönlendiriciliğini vurgulamaktadır. Aynı şekilde Mario Bozzo'nun mahkemede kızının yaşını değiştirip durması ve jüri kabul ettiği an değiştirilen yaşın onun gerçeği haline gelmesi, dışından siyah görünen bir adamın aslında tepeden tırnağa beyaz olması gibi hikâyelerle anlatı boyunca söz konusu tavrı devam ettirilmiştir. Sistem, göstergelere istediği anlamları yükleyip onları mutlaklığa hapsederek, bir nevi hiçleştirerek kendisini adalet haline getirmekte ve neden sonuç ilişkisi çerçevesinde suç ve ceza kavramlarına istediği anlamları yüklemektedir.

Aralarında apaçık bir şekilde neden sonuç ilişkisi kurulamayan eşzamanlı olayların anlamsal bakımdan birbirine bağlanması, nesnellik düşüncesiyle uyuşmamaktadır. Polisiyenin dayattığı nesnellik düşüncesine karşı çıkılarak belirsizlik, dağınıklık, rastlantı ve karmaşa gibi kaos yaratan unsurların öne çıkarılması noktasında birleşen inceleme metinleri, evrensel bir doğrunun ya da mutlak bir bilginin varlığını kabul etmeyecek şekilde kurgulanmaktadır. Çok sesli ve çok doğrulu (kimi zaman fantastiğe kayan) bu yapıda, Holmes veya Poirot gibi aklın önderliğinde soruşturmayı başarıya ulaştıran dedektiflerin varlığı önemini yitirir.

Agatha Christie'nin yarattığı bir karakter olan Poirot'nun temel ahlaki önermesi, gerekçe ne olursa olsun cinayetin affedilmez bir eylem olduğudur (Somay, 2015: 61). Cinayetin iktidar tarafından kurgulanan ve devamı sağlanan toplum düzeninde denetimsiz/ tekinsiz bir alan yarattığı göz önünde bulundurulursa hâkim gücün yasallaştırarak idam adı altında sunduğu "cinayet"ler dışındakilerin onaylanması beklenemez. Hâlbuki *Bir Cinayet Romanı* ile *Haberci Çocuk Cinayetleri*'ndeki cinayetler affedilmez değildir. Akın'ın erkek egemenliğinde yaşadığı travma ile yeni bir polisiye roman yazma gibi değişen sebepler sonucu Levent'i öldürmesi, haberci çocukların ölümünün toplumun kendilerinde yarattığı travmanın bir intikamı olması; işlenen suçların niteliğini tartışmaya açmaktadır. Değişen anlam değerleriyle, Poirot özelinde polisiyenin olgulara keskin tanım ve sınırlamaları uygun gördüğü düzen sarsılmaktadır.⁵⁰

⁵⁰ Christie'nin *Doğu Ekspresinde Cinayet* (2019) adlı eserinde, aynı trende yolculuk yaptığı on iki kişi tarafından öldürülen Samuel Ratchett, gerçek adıyla Lanfranco Casetti cinayeti anlatılmaktadır. Casetti, kaçırdığı çocuk da dâhil olmak üzere beş kişinin ölümünden sorumludur. Bu adam tarafından zarar gören aileyle ilişki içinde olan on iki kişi, ortak bir planla Casetti'yi öldürür. Poirot, bilerek bırakılan tüm yanlış ipuçlarına rağmen muammayı çözer, fakat suçluları cezalandırmayarak suç ve adalet kavramlarını tartışmaya açar. Zira kurban, işlediği suçlar yüzünden öldürülmeyi hak etmektedir. Böylelikle Christie, klasik yapının otoriter sonundan vazgeçmiş olur. Ancak söz konusu durumun tek eserle sınırlı kalması, Poirot'nun muammayı çözmeye tekniklerinin değişiklik arz etmemesi, bireysel suçlanarak toplumsal düzenin bir grup tarafından yeniden inşa edilmesi gibi noktalar; dedektifin otoritesi ile entelektüel cesaretine dayanan türe karşı nihai bir meydan okuma yapılmadığının göstergesidir.

Düzenin eleştirildiği *Haberci Çocuk Cinayetleri*, fantastiğe evrilen yersiz ve zamansız kurgusuyla rasyonalitenin gücünü kırmaya devam eder. Cinsiyetleri olmayan karakterler, dedektifin sonuçsuz uğraşları, kurbanlardan birinin itiraf mektubuyla yaşananların ortaya çıkması, suçlunun bir kişi değil bütün bir toplum olması; geleneksel polisiyenin kalıplarına uygun değildir. Metniyle basmakalıp yargıların dışına çıkmaya uğraşan yazar, aynı özgünlüğü polisiye roman adı altında polisiyenin kurallarını ihlal ederek gösterir. Klasik polisiye “mutlu son diyarı” iken burada suçlu/ lar yakalanmaz, adalet yerini bulmaz. Geleneksel polisiyede kazanan daima burjuva toplumu ve onun değerleridir, fakat incelenen metinde burjuvazi suçlu konumundadır. Suç, şiddet ve cinayeti ele almasına karşın yatıştırıcı ve toplumsal bakımdan bütünleştirici etkiye sahip geleneksel yapının (Mandel, 1996: 68) aksine *Haberci Çocuk Cinayetleri*, toplumu suçlayarak düzeni sorgular/ sorgulatır. Klasik türde yazar, toplumsal düzeni sağlamayı kendine görev biçer ve istisnalar hariç tutulduğunda düzenin kurtarılması kati bir şekilde sağlanır. Oysa söz konusu eserde, toplumsal düzen bozulmakta ve içine doğulan sistem sorgulanmaktadır ki düzenin devamlılığını savunan klasik türden bu anlamda ayırıcı bir farktır. Toplumda “adalet”in tecellisini geciktirme ve gerçeği muğlak bırakarak bireylerin rahatlamasının önüne geçme mevcuttur.

Haberci Çocuk Cinayetleri'nde dedektif olmayan; ama olayı çözen karakterler, malzemeyi okura vererek okurun dedektifin önüne geçmesini sağlar; dedektifin polisiyedeki egemen konumunu sarsar. Esasında ortada çözülecek cinayet ya da cinayetler söz konusu değildir. Burada cinayet olmamasından kastedilen mevzu, haberci çocuk ölümlerinin aslında birer intihar olmasıdır; ancak intiharların sebebi toplumun genellemeleri, yargılamaları ve kısıtlamalarıdır. Diğer bir ifadeyle metnin muamma unsurunu sağlayan ölümler, görünürde fail olmasa da özde toplumun işlediği cinayetlerdir. Suçlu; toplumun kendisidir ve söz konusu düzene ayak uyduramayan, düzenin istekleri çerçevesinde metalaşmak zorunda kalan çocuklar intiharı seçmektedir. Toplumun hem üst hem de alt kesiminin sınırlandırılmışlığını yansıtan haberci çocuklar, bütün cinsiyet kalıplarında olduğu gibi belli davranışlara hapsedilmektedir. Görsel ve işlevsel olarak ataerkil sistemde kadına atfedilen güzel ve hizmet eden olma nitelikleriyle sınırlandırılırken zekâ bakımından “erkeksi” kapasiteyle ödüllendirilerek sözde mükemmel bir noktaya ulaşırsalar dahi bu “yüksek” potansiyellerinin altında vazifelendirilip kişiler arasında haber taşımaktan mesul oldukları “basit” bir işte kullanılmaktadırlar. Erkek ve kadın dışında kalan diğer cinsel kimlik mevcudiyetlerinin tamamen yok sayıldığı ataerkil düzende çocukların üretimi, insan doğasının yine insan eliyle bozulmasını temsil etmektedir. Kadın ve erkeklerin performatif anlamda sınırlandırılmasının yanında LGBTI+ kimliklerin yok sayılması, insan doğasının tahrip edilmesi anlamına gelmektedir. Dayatılan kimliklerin dışına çıkılmasına izin verilmiyor oluşu, insanların bir süre sonra nefes alamaz hale gelerek intihara sürüklenmesine ve düzenin dışlıları arasında yok olmasına sebep teşkil etmektedir. Haberci çocuklar da kendilerine ait olmayan yapay bir hayata zorlandıkları için sistemin basmakalıp değerleri bağlamında ne kadar kusursuz görünürlerse görünsünler apaçık bir mutsuzluk içinde yaşamlarını sürdürmeye mecbur kılınmaktadır. Bu

çocukların kadın veya erkeğe dair olan toplumsal kodlar kümesinden zorlayıcı, sınırlara hapsedici ve betimleyici roller kurgusuna maruz bırakılması ve lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel veya travesti kimliklerinin reddiyesi; onların toplumsal dışlanmışlıklarını ve ötekileştirilmelerini vurgulamaktadır. Öngör(e)mediği farklılıklara tahammülü olmayan sistemin yücelttiği ya da aşağıladığı rollere mahkûm ederek değer biçtiği kimlikler, rekabet içine sokularak haberci çocuklar gibi toplumdan dışlanır ve onlara bir arada yaşama şansı tanınmaz.

Sözde rasyonel sebeplerle çocukların toplumun belli bir kesiminin hizmetçisi olmasına benzer biçimde bir grup kimlikler diğerlerinden üstün kabul edilerek efendi konumuna yükseltilir; aşağı kabul edilenlerin ise yaşamayı tercih ettikleri takdirde köle olmaktan başka şansları yoktur. Onların tek seçim hakkı yaşamak ve yaşamamak arasındaki tercihtir ki söz konusu hak dahi onlar için lüks kabul edilmektedir. Bu sebeple intihar eden çocuklardan birinin itiraf mektubunun ortaya çıkışına değin toplumun getir götür işlerine bakan haberci çocukların ölümünde intihar bir şüphe konusu değildir. Romanda intiharların, suç veya cinayet gibi algılanması doğaldır; çünkü çocukların ölüm nedeninin intihar yerine cinayet olması, toplumun kendi refahı bakımından daha kolay kabullenebileceği bir durumdur.

Paradoksal şekilde şiddet ve nefreti ortadan kaldırmak için yine şiddet ve nefretten beslenen iktidar, bu yönüyle klasik polisiyeye benzemektedir. İktidarın “ideolojik aygıtı”na dönüşen polisiye; suç ve ceza kavramlarına iktidarın gözünden bakarak onunla paralel anlamlar yükler. Dolayısıyla polisiyenin geleneksel yapısı, kuşku götürmeyecek şekilde, evrensel ve rasyonel olduğu iddia edilen yapay bir toplumun salihetine hizmet eder. “Namevcut bir tamlığın sembolü” (Özkazanç, 2015: 95-104) olan evrensel değerlerin somut olmaması, bu değerlerle idealize edilen toplum hayalinin gerçekleşme ihtimalini azaltmaktadır. İdeal toplumun yokluğunda var edilen toplumsallığın kurgusal bir düzen olduğu başından itibaren ortadadır. Polisiye roman, bu düzeni gerçek ve oluş halinde kabul ederek onun koruyuculuğunu üstlenir. Hâlbuki koruyuculuğunu üstlendiği değerler, evrensel ve tam değildir; aksine iktidar tarafından yaratılan kurgusal sürecin parçalarıdır.

Vincenzo Ruggiero; edebiyat ile suç arasındaki ilişkiyi incelediği çalışmasında Victor Hugo'nun yasal eziyet kabul ettiği ölüm ve hapis cezasının, rasyonelitenin arkasına sığınan toplumsal adaletsizliğin idamesi ve şiddetlenmesi olduğunu savunur. *Sefiller*'de suç işleyenlerin insan eliyle kötü kişilere dönüştüklerinin söylenmesi ve Jan Valjean'ın kendisini üzen kaderden toplumu sorumlu tutması; kitabın ilk basımında eleştirmenler tarafından “tehlikeli” kabul edilmesine yol açar (Ruggiero, 2009: 200-201). “Tek doğru” ilkesinin önderliğinde kendini reddedenleri reddetmek üzerine kurulan mekanizmada Jean Valjean gibi kurbanlar, sadece hapse değil aynı zamanda toplumsal düzenin kaybedenleri olmaya mahkûm edilir (Ruggiero, 2009: 201):

On dokuz yılını hapisanede geçirdikten sonra tahliye olan Jan uyuyacak bir yer aramaktadır. Onu cezaevi bile geri almaz. En sonunda bir rahibin kapısını çaldığında “mösyö” olarak hitap edilir. Bir forsaya “mösyö” demek “Meduse kazazedesine verilen bir bardak su gibidir”.

“Saygınlığını yitiren kişi iltifata susamıştır,” der Hugo. On dokuz yıllık “kırmızı kazak, ayakta güller, yatak yerine bir tahta, sıcak, soğuk iş, mahkûmlar, dayak! Hastayken bile zincirlerle.” Valjean hırsızlık ve mala zarar verme suçundan mahkûm olmuş, hapisane onu “kökünden kesilen genç bir ağaca” benzetmiştir. Hugo beş hırsızlıktan dördünün doğrudan doğruya açlık yüzünden yapıldığını söyler. Jan zindanda içine kapanarak vicdanını sorgular. Tek suçlunun kendisi olmadığına ve cezanın suçtan daha insafsız olduğuna karar verir.

Toplumdan “kurtarıcı” vasfının geri alınması, onun sahip olduğu ya da kendini sahip kıldığı cezalandırma erkinin meşruluk noktalarını da sorgulamaya açar. Kurtarma ve cezalandırma gücünü elinde bulunduran elbette ki iktidardır ve cezayı, kurmuş olduğu toplumsal yapının göstergesi olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla cezayı, iktidar ilişkileri ile nesne bağlantılarının ortak tarihi şeklinde ele almak mümkündür (Foucault, 2015a: 59). Ceza şekilleri; normal veya anormal kabul edilen bireyin işlediği suçla iktidara tabi kılınma tarzının ortaya konulduğu toplumsal işleve sahip, gerçekte özgül, kâğıt üzerinde ekseriyetle hukuki süreçlerdir. İktidarın onay vermediği, yarattığı toplumsal düzenin devamlılığını sekteye uğratan eylemlerin failleri; bastırma, engelleme, dışlama ve yok etmeye tabi tutulur.

Suç kavramı gibi cezanın da tartışmaya açılmasıyla toplumun ikiye bölünmüş yapısı ortaya konulur. Yargılama sistemlerini güçlendirme işlevini üstlenen klasik polisilerin aksine incelen metinlerde dedektif, suçlu ve kurban rollerinin muğlaklaşması; gerçekte kimin/ neyin cezalandırılması gerektiğine işaret eder. Böylelikle bir grubun keyfi hukukuyla suçlu ilan edilip hapisanelere kapatılan insanların karşısına alternatif durumlar eklenir. Kesin hükümlerin çarpıklığı görünür kılarak doğrular ve ihtimaller çoğaltılır. Örneğin; *Bir Cinayet Romanı*’nda Akın, Levent’i öldürür. Zira toplumdaki cinsiyet yargıları, Akın’ı mahkûm ederken Levent’i ödüllendirmektedir. Artık öne çıkan suçun işlenmesi, araştırılması ve aydınlatılması sonucunda verilen cezayla toplumsal düzenin kurtarılması değil; bizzat düzenin sorgulanmasıdır. İnsanı iktidarın istekleri doğrultusunda harcamaktan çekinmeyen indirgemeci ceza sistemi, hükmünü kaybeder. Adaleti sağlayan kurumlar, adaletsizliği yeniden üretir. Dolayısıyla Akın ve haberci çocuklar, ceza adaletine güvenmediklerinden hak arayışını bireysel sürdürmek zorunda kalırlar. Söz konusu bireysellik, “adaletin ayrıcalıkları, keyfiliği, köhne ısrırganlığı, denetimsiz hakları”nın (Foucault, 2015: 135) eleştirisidir. Ancak varoluşları engellendiği için intiharı seçen haberci çocukların eylemlerini yalnızca bireysel hak arayışı ve tepkisi şeklinde değerlendirmek doğru değildir. Çocukların intiharı, aynı zamanda gizli bir örgüt misali toplumu çökertme amacı taşımaktadır; fakat bu örgüt başkalarını değil, kendini öldürerek toplumu çökertmektedir.

Akın’ın Levent’i öldürdüğünü keşfeden (Akın izin verdiği için) Emin, onu kanuna teslim etmek yerine gerçeği saklayıp Akın’la evlenerek sözde bozulan toplumsal adaleti kendince tesis eder. Zeynep Ergun, ana amacı düzenin tekrardan kurulmasına dayanan polisiye romanın sonunda bir evliliğin gerçekleşmesi ile düzen duygusunun pekiştiğini belirtir. Aile, toplumun küçük boyutta simgesi olarak bir mikrokozmos işlevi gördüğünden aile içindeki uyum, aynı zamanda sosyal

uyumu yansıtmaktadır. “Yeni bir ailenin oluşması dedektifin suçluyu bulmadaki başarısıyla birleştiğinde, ataerkil düzenin hem kişisel hem de toplumsal düzlemde geçerli olduğunu, süreceğini gösterir” (Ergun, 2015: 14-15). Hâlbuki geleneksel yapıda tündengelim yöntemiyle cinayeti çözen adaletin simgesi dedektif rolünü oynayan Emin, suçluyu kendi zekâsıyla yakalayamadığı gibi yapılan evlilik de toplumsal normların hedeflediğinden çok uzaktır. Kadının cinsel köle olmadığı, üretkenlik işlevini yerine getirmediği, uyum ve birlikteliğin sağlanamadığı bir evlilikte idealleştirilen aile kurumu kurtarılamaz. İnsan beyninin yenilgisiyle Kartezyen akıl ve deneyciliğin gücü sarsılır, idealize edilen düzen bozulur, kaos ortamı yaratılır. Böylece polisiedeki suçlunun cezalandırılmasıyla geri kalanın aklanıp toplumun temizlenmesi ilkesi yerle bir edilir. Rasyonel yetisini kaybeden dedektif, karmaşaya karşı verdiği savaşta artık mağlup konumundadır. Çözüm odaklanan polisienin aksine çözümsüzlük ve kargaşa ön plandadır.

Tesadüfler üzerine kurulu olay örgüsüyle rasyonalite ile toplumun masumiyetine büyük bir “darbe” indiren *Sarmaşık*'ta ressamın renkleri dahi tesadüfidir. Portresini yaptığı avukatın yüzünü mora, kırmızıya, kulaklarını eflatuna boyayan ve delilikle suçlanan ressam, okura deliliğin gerçekte ne olduğunu sorgulatmaktadır. Deli kabul edilenlerin daha insancıl kurgulandığı anlatıda Ali Ferah, kendisini ve Van Gogh'la buluştuğunu söyleyen kız kardeşi Hayal'i gerçeküstü bulmamaktadır. “Aksine, gerçeğin ta kendisi olduğunu düşünüyorum. Bütün yaratıcıların, bildik insanların aksine eğip büktükleri, gördükleri gerçeğin ta kendisi olduğuna inanıyorum.” (İşigüzel, 2014: 116) cümleleriyle deliliğe yakın kabul edilen düşüncelerinin gerçeklikten kopmadığını savunmakta ve gerçekliğin klişe anlam dünyasıyla oynamaktadır. Zira sorgulanması gereken, toplumsal normlara göre “normal” kabul edilen ama asla oldukları gibi görünmeyen ve olmayan şeyleri çizdirme talebiyle ressama gelen insanların durumudur. Onlar içlerine girdikleri dünyayı olduğu gibi kabul etmek yerine bozarak altüst etmekte ve kurdukları düzene inanmayanları delilikle suçlamaktadır. Dolayısıyla Hayal de çoğunluk tarafından kendisine dayatılan bir dünyada delirtilmiştir. Sınırlandırma ve tahakküm kurma yoluyla özgürlüğü elinden alınan karakter, ona sahip olmak için “muzip” ve “edepsiz” olmak zorundadır. Deliliğinin farkında olan Hayal'in delilik halinden önce, kime göre deli olduğu veya normal olmadığı sorgulanmalıdır. Rasyonaliteden uzaklaşmayıp onu dönüştürerek çoğul anlamlarla donatan ve gerçeklik krizi yaratan *Sarmaşık*'ın temelinde yatan sorunsal da tuhaflık ile normalliğin tanımının ne olduğu ile sınırlarının kim tarafından belirlendiğidir.

“Normal” kabul edilen, Hayal'in “tuhaflık”larını bir gösteri gibi izleyen ve onu küçümseyerek dışlayan insanların aksine Hayal; Heidegger'in “dasein” varoluşuna daha yakındır. Zira o, mutlaklık içinde var olabilmek için “dasein”in direncini kırmaya çalışan rasyonaliteye bütün gücüyle direnmektedir. Karakterin konuşmaması; onu, filozofun değindiği sessizliğin anlamlı konuşmasına erişebilen insanlar arasına dâhil eder. Heidegger felsefesinde insan varoluşunun üç belirgin özelliği vardır. Bunlar ruh hali/ hissiyat, anlama ve konuşmadır. Tüm varlık, bir ruh hali

içinde düzene sokulur. İnsan belli bir neşe, hüznün, korku ve kaygıdır. Söz konusu duygular, varoluşun tamamını kaplar; etkiler ve değiştirir. Anlama, varlığın anlaşılmasıdır. Anlayan insan için varlık, saklıktan sıyrılır ve apaçık bir hakikat halini alır. Bu sebeple insan, varolduğu kadarıyla “hakikat içre” varolur. Aynı zamanda insanın sınırlı olması onu “hakikat olmayan içre” de varolmak zorunda bırakır. Üçüncü özellik olan konuşma ise işitsel sesleri veya kâğıt üzerindeki sesleri sembolize eden işaretler sistemiyle meydana gelen iletişim şekli değildir. Heidegger’in kastettiği konuşma dili, sessizliktir. Sessizlik, bütün sözcüklerden daha iyi konuşur. Filozofa göre varlığın sesi; sessiz, sedasız, dilsiz, sözsüz ve kökensel olarak a-phonedur. Kaynakların sesi işitilmez. Birincil, temel ve aşkınsal olmayan varlığın anlamı, varlığın çağrısıyla telaffuz edilen seda arasındaki bağın kopuşunu sağlayan sessizlikte bulunmaktadır (Derrida, 2017: 35-36). Anlamlı ve konuşan sessizlik, seslerin ve işaretlerin dilin özü olmadığını gösterir. Varolan, diğer varolana kendini sessiz konuşmasıyla uyumlu hale getirir. İnsan, ancak böyle bir sessizliğe ulaştığında gerçek konuşma mümkün olur. Eğer sessizliğin kökleri zayıflarsa bütün konuşmalar gevezelikten ibaret kalmaya mahkûmdur (Barret, 2008: 56-59). Dolayısıyla Hayal, kelimelerle konuşan kalabalıktan daha sesli konuşmakta, algısal ve varoluşsal olgunluğa ulaşmaya yaklaşmaktadır. Varlığı kendisine çağırın sessizlikle kitlenin dikte ediciliğine karşı direnir, isminin anlamı gibi tahayyül etme gücünü sonuna kadar kullanır. Baskıcı ve dışlayan toplumun erkini, bu erkin oluşturduğu gerçeklik algısını; dilin yanlılığı ile yetersizliğini görünür kılarak ve konuşulması mümkün olmayan şeyler karşısında susarak kırar. Zira çoğunluğun konuşması, gevezelikten/çenebazlıktan ibarettir. Sözde gerçeklik yükledikleri gevezelikleriyle homojenleşen insanlar arasında bağımsızlığın kişisine dönüşen Hayal, Jean-Luc Nancy’nin “Duyular sessizlikte gelişir.” (2007: 26) sözünün de ışığında gerçek varoluşunu sessizlikle besler. Bu anlamlı ve konuşan sessizlik, seslerin veya işaretlerin dilin özünü oluşturmadığını gösterir. İnsan, Hayal gibi bir sessizliğe ulaştığında gerçek konuşma onun için mümkün olur.

Romanda delilik ile akıllı olma halinin iç içe geçmesi gibi hayal ile gerçek de tam anlamıyla birbirine karışmaktadır. Tony Blair, Andy Warhol, Van Gogh, Pablo Picasso, Robert Musil, Milan Kundera, Çetin Altan gibi tarihte yaşamış ya da yaşamaya devam eden isimler, roman kahramanı olarak okurun karşısına çıkarılır. Leonardo da Vinci’nin *Kayalıklar Madonnası* (*The Virgin of the Rocks*), van Eyck’in *Arnolfini’nin Evliliği* (*Arnolfini’s Wedding*), Velasquez’in *Nedimeler* (*Las Meninas*) gibi gerçekte var olan eserlerine göndermeler yapıldığı gibi Jean-Leon Gerome’un gerçekte olmayan *Ekber’in Acısı* isimli bir çalışması olduğu iddia edilir, hayali kabul edilen Van Gogh’a doldurulan kadeh kısa bir sürede yarılanır. Dolayısıyla okurun algısı tam anlamıyla altüst edilip imkânsız ile olabilerin sınırları muğlaklaştırılarak genişletilir.

Salim Abidin’in yazıcısı olarak Şebnem İşigüzel karakterinin olay örgüsüne dâhil edilmesi ve yazılan romanın adının “Sarmaşık” olduğunun söylenmesi, anlatıdaki gerçek-hayal çatışmasının düzeyini arttırmaya devam eder. Söz konusu kitabın, her şeyin mümkün olduğunu iddia ettiği

(İşigüzel, 2014: 369) özellikle belirtilmekte ve toplumun geleceğini garantiye alan rasyonalite yapıbozuma uğratılmaktadır. Zira olan biteni en önden izleyen toplum; anne tecavüze uğrarken, Sedef ailesinin aşağılamalarının ardından kocası ile Salim Abidin tarafından tutsağa dönüştürülürken, Hayal dinî bir okulda taciz edilip “delirtilirken” ve Ludmilla aile dostlarının istismarına maruz kalırken sessiz kalmaya ant içmiş gibidir. Ancak sıra; yaşanan mağduriyetlerle daima on iki yaşındayken uğradığı tecavüzü anlatan anneye, çocuğunun ölümüyle rahatlayan ve evini terk eden Sedef’e, diğerleri tarafından görülmeyen arkadaşlarıyla konuşan ve kendini kesen Hayal’e, bedenini kullanarak para kazanan Ludmilla’ya geldiğinde onları aşağılamak için “en önde bekleyen” yine toplumun bizzat kendisidir.

Polisiye romanın okura vaaz vermekle ilgilenmeden ilk ve en önemli amacının eğlence olduğunun iddia edildiği düşüncelere karşın sekiz romanın toplumsal ile olan analizinden yola çıkılarak söz konusu türün politik olduğunu söylemek mümkündür. Robert S. Paul, özellikle üretildiği topluma hitap eden polisiyenin, halkın anlatılanları genel olarak o toplumun etiğinin, değerlerinin ve temel mantığının gerçek bir resmi gibi kabul etmesinin bir aracı olduğunu savunur. Sosyal bağlamda ve sunulan muammada suç, göreceli olarak acısız bir şekilde olsa dahi dedektif kurguyu; düzenli bir evren, gerçeğin doğası, iyi-kötü, doğru-yanlış gibi ikili karşıtlıklar arasındaki fark ve medeni bir toplum için adaletin önemi gibi düşünceleri kodlamaya zorlar. Tüm bu düşünceler, nihayetinde teolojiye ya da profesyonel olarak laik bir toplumda teoloji olarak hizmet eden şeylere dayanmaktadır (Paul, 1991: 7). Diğer bir deyişle polisiye roman yazarı, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde toplumun teolojiden beslenen ahlaki ve manevî köklerine doğrudan hitap ederek okurun bunları onaylamasını sağlamaktadır. Polisiyenin teoloji ile ilişkisi, bir sonraki alt başlıkta ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır.

3.3. Tanrı Baba ve Oğullar

Bir cinsi ezmek amacıyla kurulmuş basit bir düzen olmayan ataerki, aynı zamanda gücünü teolojiden (tanrıbilim) alan politik bir sistemdir. Tek tanrılı dinlerin hiçbiri geldiği düzene alternatif hayat tarzları önermez; aksine dinler, içine doğdukları kültürle sağlam bir uzlaşma halindedir (Erbil, 2007: 100) ve meşrulaştırma işlevini yüklenir. Toplumların normlarına uyum sağlamalarından ötürü belli bir toplulukta erkek karşısında mağdur edilenlerin durumunu incelerken toplumun ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel özelliklerini göz önünde bulundurmamak gerekir (Berktaş, 2014: 16). Kültürel dayanaklarını doğdukları sistemden alan dinler, öğretisi ve kurallarını “ataerki köleci ideoloji”yi destekleyecek biçimde oluşturur (Erbil, 2007: 105). Dolayısıyla tek tanrılı dinlerin öğretileri ile kutsal kitaplarında yer alan mitolojik hikâyeler, ataerki düzenin ürettiği cinsiyetçi söylemi devam ettirir. Örneğin; kadın gücünün her biçimi, kötülük ve uğursuzlukla eşanlamlıdır. Aziz Augustin’in ifadeleriyle kötülük dolu, kıskanç ve ne kararlı ne de tutarlı kadın;

bütün tartışma, kavga ve haksızlıkların kaynağıdır (Badinter, 1992: 90-95). Bu sebeple şeytanla birlikte kutsal metinlerin baştan çıkarıcı figürüdür (Badinter, 1992: 84):

Neredeyse bir hiç durumuna getirilmiş olsa bile kadın erkeğin hayalinde sürekli bir tehlike kaynağı olarak kalır. Artık Kutsal'ı cisimleştirmese, üremedeki payı yok denecek düzeye indirgense, kendi hayatı ya da dünyanın gidişi konusunda karar alma olanağı kalmasa da, o hep, düzensizlik ve anarşi yaratan bir tehdit olarak görülecektir. Uç durumlarda şeytanla bile özdeşleştirilir.

Tevrat'ta kadın; şehvet veren, erkeği yok eden, alçaltan, onun onurunu zedeleyen sinsi bir varlık olarak tanımlanır. Kadın, yaratılıştaki erkekten değersizdir; çünkü kadını yaratan erkektir (*Kutsal Kitap*, 2011: 770). İlk günahın ve Âdem'in cennetten kovulmasının sebebidir. İdeal kadın, erkeğinin kölesidir ve onun sözünü dinlemelidir (Baseri, 2014: 123-124). Kutsal kitaplarıyla paralel olarak Yahudi erkekler, sabah dualarında “Beni kadın yaratmayan Ulu Tanrı'ya bizlerin ve bütün dünyanın Yüce Efendisi'ne şükürler olsun” derken, kadınlar “Beni dilediği gibi yaratan Rabbim'e şükürler olsun” ifadelerini kullanmaktadır (De Beauvoir, 1993: 23-24). *İncil*'de kadının kocasına itaat etmesi emredilir. Mesih'in, bedeninin kurtarıcısı makamında kilisenin başı olması gibi erkek de kadının başıdır.⁵¹ Kilise, nasıl Mesih'e bağımlı ise kadın da her durumda kocasına bağımlı bir köledir (*Kutsal Kitap*, 2011: 1258). Kadın, erkeğinin hizmetçisidir. Erkek ise hem kadının hizmetinden faydalanmalı hem de fitnesine dikkat etmelidir (Baseri, 2014: 124). *Kuran-ı Kerim*'de önce erkeğin, sonrasında erkeğin bedeninden kadının yaratıldığı ve erkeğin kadından üstün olduğu ifade edilir. İyi kadın, erkeğine itaat edendir (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 81-88). Bu yüzden üç dinde de dinî inancına bağlı olmayan, toplumdaki bağımsız yaşayan ya da topluma kafa tutmuş kadınlar, toplumsal reddettikleri için dışlanmış ve ötekileştirilmişlerdir.

Kadının doğal bir şekilde ikinci cinsiyet addedilmesini ve bu yolla kadın bedeninin denetlenmesini meşru kılmak, her üç tek tanrılı dinin ortak özelliğidir. Ataerkil din, bir ilk neden değil; bir sonuçtur (Millett, 2011: 51). Berktaş, dinsel söylemi Foucaultcu anlamda bir iktidar söylemi olarak ele aldığı çalışmasında dinin son derece etkili bir meşrulaştırma aracı olduğunu ifade eder. Ona göre yalnızca kutsal olanı değil insan yaşamının tümünü kucaklayan, gerçekliğin mutlak anlamını tanımlayan ve gerçeklikle uyum içinde olabilmeleri için insanların nasıl yaşamaları gerektiğini söyleyen din; katı toplumsal cinsiyet ayırımı ve kalıplarının yaratılıp pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Bütün tek tanrılı dinlerde kadının bağımlılığının ve aşağı konumunun ifade edilmiş biçimi ile söz konusu bağımlılığın değişmez kılınması ortaktır. Dinsel metinler, kadınlar arasındaki ayırımı ve kadınların özgün bireyselliğini reddederek standart bir kadın kalıbı sunduğu ve bunun kabul edilebilir tek tanım olduğunu iddia ettiği için dinî, bir baskı ve iktidar söylemi olarak çözümlenmek mümkündür. Musevilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet'te Tanrı'nın cinsiyeti erkek olarak kavramsallaştırılır, kadınların soyu üretme gücü küçümsenir ve

⁵¹ Burada Mesih'ten kastedilen, kilisenin yarattığı Mesih'tir. Zira Mesih yaşadığı dönemde iktidarın mağdurudur ve kilise ise mağdur ettiği Mesih'e değil; kendi yarattığı Mesih imajına bağımlıdır.

erkeklerle atfedilen “kültür ve uygarlık yaratma” özelliği yüceltilir (Berktaş, 2014: 9-19). Özellikle din vasıtasıyla norm haline getirilen durumlar, dindar olarak nitelendirilmeyenler tarafından dahi kabul edilir; çünkü dine toplum tarafından yüklenen anlamlar, normların kutsallaştırılıp sorgulanamaz ve değiştirilemez kılınmasına neden olmaktadır.

Çalışmada incelenen metinler, mucize mesihçi bir sonla biten klasik polisiyelerin aksine dinin teori ve pratiğinden kaynaklı cinsiyetçi söylemleri belirgin kılar ve yapıbozuma uğratar. Kadınlar; mahkûm edildikleri kalıplardan sıyrılıp varoluşlarını gerçekleştirmek için “lanetli Havva”, “şeytan” ve “fitne yaratan kadın” gibi imgelerden ve yeryüzündeki varlığına kötülük-dişilik ilkesiyle ihanet eden Tanrı düşüncesinden kurtulmak zorundadır. Örneğin; Havva’yı suçlayan yaratılış miti, kutsal kitaplarda anlatılagelen en eski hikâyedir. Birçok edebî esere konu olmuş hikâyenin üretildiği çağ, erkek egemenliğinin tüm topluma nüfuz etmeye başladığı çağdır (Erbil, 2007: 89). Erkek, bu hikâyeyle kadın bedenini aşağılarken kendi bedeninin üstünlüğünü ortaya koymaya çalışır. *Tevrat*’ta yaratılış mitinin anlatıldığı kıssaya göre Rab, adamın yalnız kalmasını istemez. Adamı uykuya yatırır ve kaburga kemiklerinden birini alır. Aldığı kaburga kemiğini etle kaplayarak bir kadın yaratır ve kadını adama verir. Adam da onu Nisa (kadın) olarak adlandırır. Rab, Aden bahçesinde yaşayan adam ve kadına bir ağaçtan yememelerini söyler. Kır hayvanlarının en hilekârı kabul edilen yılan ise kadını kandırarak o ağaçtan yemesini sağlar. Kadın, ağacın meyvesinden adama da uzatır. Adam yer ve ikisinin de gözleri açılır, çıplaklıklarını fark edip utanırlar, incir yapraklarıyla örtünmeye çalışırlar. Rab, adama seslenip yememesini emrettiği ağaçtan neden yediğini sorar. Adam, kadının kendisine o ağacın meyvesinden verdiğini ve meyveyi yediğini söyler. Rab bunun üzerine kadına seslenir: “Çocuk doğururken sana çok acı çektireceğim. Ağrı çekerek doğum yapacaksın. Kocana istek duyacaksın, seni o yönetecek” (*Kutsal Kitap*, 2011: 2-5). Anlatılan hikâyedeki çarpıcı gerçek, kadının suçlanması ve Tanrı’nın temsilcisi kabul edilen erkeğe boyun eğmekle cezalandırılmasıdır (Berger, 1999: 48). Musevilik ve Hıristiyanlık inancına göre Âdem’in ilk eşi kabul edilen Lilith, “erkeği”ne boyun eğmediği için cehenneme gönderilir. Âdem’e secde etmeyip eşit olduğunu iddia etmesi, lanetlenerek şeytani bir figüre dönüştürülmesine sebep olur. İkinci eş Havva ise Âdem’in başarısız bir kopyasıdır ve ilk günahın sorumlusudur.

Kutsal metinlerin ürettiği söz konusu cinsiyetçi fikri yapıyı dönüştürmek isteyen Kür, Mağden, Şenyener ve İşigüzel; kadınlarla ilgili yaratılan yanlı ve olumsuz ifadeleri anti-kahramanların ağızından söyleterek kadınların aleyhine işleyen cinsiyet kalıplarını değersiz kılar. Eserlerde ataerkiye hizmet eden, kendi varoluşunu gerçekleştirme çabasında olmayan, çevresindekilere zarar veren kadınların olması ise kadının tek yönlü bir imaj çerçevesinde kurgulanmadığının kanıtıdır. Böylece bütün cinsiyet ve cinsel yönelimler din boyunduruğundan kurtarılarak farklılıkların eşitliğinde özerkliklerini ilan eder. Zira hiçbir varoluş, olumlu ya da olumsuz değer yargılarına ilelebet mahkûm değildir. Mahkûm edilmenin kaynağında kişilerin

biyolojik özellikleri ya da yönelimleri bulunmamaktadır. Bu mahkûmiyeti yaratan temel etken, ayrımcı yapının kendisidir.

Dansözün Ölümü'nde anlatıcı konumundaki erkek karakterlerin Mu'ya düşkünlükleri ve hayatlarında bir kadının belirleyici olması, "güçlü erkek" imajının yıkılmasını sağlar. Erkekler, kendi güçsüzlüklerini ve hayal kırıklıklarını saklamak için pedofili Godolphin ya da biyolog Mandrake gibi kadınları şeytanla özdeşleştirerek bütün suçu kadınlara yüklemeye çalışırlar. *Sarmaşık*'ın Salim Abidin'i de başarısızlığını karısı Margret'e bağlayarak onun ölümüyle iyi bir yazar olabileceğine inanmaktadır. Zira teolojide insanın cennetten kovulması ile dünyaya bütün kötülüklerin yayılmasının sebebinin kadınlar olması ve yine kadının ilk günahla suçlanmasına benzer olarak ataerkil iktidarın kök saldıdığı bir düzende baş gösteren olumsuzluklardan da kadının sorumlu tutulması kaçınılmazdır. Dindar olmayan erkekler bile kadın erkek meselelerinde erkek cinsini yücelten dini söylemin arkasına sığınarak bir nevi arınma ve tatmin yaşarlar.

Mu cinayeti soruşturmasındaki bir başka erkek anlatıcı olan Şerif'in konuşmalarının bir kısmı, *Kur'an-ı Kerim* ayetlerinden alınmış gibidir. Yazarın, ataerkil söylemin temsilcisi konumundaki karakteri, İslamiyet'in kutsal kitabının ayetleriyle konuşması tesadüfi değildir. Şerif'in sözleriyle *Kur'an-ı Kerim*'e yapılan atıf, din ve ataerkinin birbirlerine eklemlenip birbirlerini dönüştürdüklerine işaret etmektedir:

Sen bunu bilmez misin? Kızların aybaşı halinde deliye döndüklerini. Ay çarpıyor galiba bunları. Aybaşı hali bir rahatsızlık, öyle zamanlarda onları çalıştırmam. Sonra onlardan uzak dururum. Temizleninceye kadar onlara yaklaşmam. (Şenyener, 2006: 117)

Bakara 222: Sana kadınların ay hâlini sorarlar. De ki: "O bir ezadır (rahatsızlıktır). Ay hâlinde kadınlardan uzak durun. Temizleninceye kadar onlara yaklaşmayın. Temizlendikleri vakit, Allah'ın size emrettiği yerden onlara yaklaşın. Şüphesiz Allah çok tövbe edenleri sever, çok temizlenenleri sever. (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 39)

Evet, erkekler kadın üzerinde idareci ve hâkimdir. Bunu unutma Simonata. Fenalık ve geçimsizliklerinden korktun mu önce öğüt vereceksin, bu da fayda vermezse döveceksin. Kadın dövüldüğünde erkeğine saygı duyar. İşte bu kadar! (Şenyener, 2006: 117)

Nisâ 34: Erkekler, kadınların koruyup kollayıcılarıdır. Çünkü Allah, insanların kimini kiminden üstün kılmıştır. Bir de erkekler kendi mallarından harcamakta (ve ailenin geçimini sağlamakta)dırlar. İyi kadınlar, itaatkârdırlar. Allah'ın (kendilerini) koruması sayesinde onlar da "gayb"ı korurlar. (Evlilik yükümlülüklerini reddederek) başkaldırdıklarını gördüğünüz kadınlara öğüt verin, onları yataklarında yalnız bırakın. (Bunlar fayda vermez de mecbur kalırsanız) onları (hafifçe) dövün. Eğer itaat ederlerse, artık onların aleyhine başka bir yol aramayın. Şüphesiz Allah, çok yücedir, çok büyüktür. (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 88)

Sebebi malum. Buna rağmen benim kuralım değişmez: Anandan, kızından, halandan, teyzenden, kardeşlerinden, sütannelerinden, karılarının annelerinden, yatağa aldığın kadınların kızlarından, oğullarının karılarından uzak dur! Anladın mı! Sonra babalarının karılarından da. Anladın mı? Tilkinin kafasında çevirdiği dolaplar belli olmaz. (Şenyener, 2006: 117-118)

Nisâ 23: Size şunlarla evlenmek haram kılındı: Analarınız, kızlarınız, kız kardeşleriniz, halalarınız, teyzeleriniz, erkek kardeş kızları, kız kardeş kızları, sizi emziren sütanneleriniz, süt kız kardeşleriniz, karılarınızın anneleri, kendileriyle zifafa girdiğiniz karılarınızdan olup evlerinizde bulunan üvey kızlarınız, -eğer anneleri ile zifafa girmemişseniz onlarla evlenmeniz size bir günah yoktur- öz oğullarınızın karıları, iki kız kardeşi (nikâh altında) bir araya getirmezsiniz. Ancak geçenler (önceden yapılan bu tür evlilikler) başka. Şüphesiz Allah çok bağışlayıcıdır, çok merhamet edicidir. (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 85-86)

Erkekler ne ister Simonata? Bak, ne soğuk ne sıcak olacak. Meyveler, efendim, temiz ırmaklar akacak, onların üzerindeki tahtlara kurulacaklar, ellerinde nargile, sonra etrafta güzel gözlü, bakışlarını bize tahsis etmiş huriler olacak. Nedir kuralı? Evet, asla yaşlanmayacaklar. Gümüş bilezikler içinde, göğüsleri yeni tomurcuklanmış genç nadireler. (Şenyener, 2006: 118)

Vâkı'a 28-34: (Onlar), dikensiz sidir ağaçları ve meyveleri küme küme dizili muz ağaçları altında, yayılmış sürekli bir gölgede, çağlayan bir su başında, tükenmeyen ve yasaklanmayan çok çeşitli meyveler içinde ve yüksek dōşekler üzerindedirler. (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 591)

Vâkı'a 35: Biz onları (hurileri) yepyeni bir yaratılıştta yarattık. (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 591)

Vâkı'a 36-38: Onları ahiret mutluluğuna erenler için, hep bir yaşta eşlerini çok seven gösterişli bakireler yaptık. (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 591)

Âl-i İmrân 15: De ki: "Size, onlardan daha hayırlısını haber vereyim mi? Allah'a karşı gelmekten sakınanlar için Rableri katında, içinden ırmaklar akan, içinde ebedî kalacakları cennetler, tertemiz eşler ve Allah'ın rızası vardır." Allah, kullarını hakkıyla görendir. (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 56)

İnsân 13: Orada koltuklar üzerine kurulmuş olarak bulunurlar. Orada ne güneş (yakıcı sıcak) görürler, ne de dondurucu soğuk. (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 653)

Şerif'in kutsal kabul edilen kitabın ayetleriyle konuşturulması ve başka bir erkeğe hitap etmesi, ayetlerin parodist kullanımıyla din öğretilerinin yanlışlığının görünür kılınarak kendini inkâr etmesidir. Zira bahsi geçen ayetlerde konu kadın olsa dahi söylem düzeyinde kadına rastlanmamaktadır. Tanrı, erkeklerin kadınlarla ilişkilerinde uymaları gereken yasaları ele alırken doğrudan ya da peygamberler aracılığıyla dolaylı yoldan erkeklere seslenmektedir. Böylece kadınlar dinî sahnede figürana dönüştürülmekte, onlardan bahsedilmesine rağmen onlara seslenilmemektedir. Fetna Ayt Sabbah'a göre Tanrı, erkeklere hitap etmekte; erkek de Tanrı'nın buyurduğu kuralları kadına uygulamaktadır. Erkeklerle kadınların Tanrı ile kurdukları ilişki simetrik değil; aksine İslam düzenine uygun olarak dikeydir. Simetrik şekilde altüst edilen kadın, doğurganlığından kopararak yaratılan insana dönüştürülür. Biyolojik zaman boyutunda kadın erkeği doğururken kutsallık boyutunda kadın erkekten sonra ve onun bedeninden yaratılmaktadır. Kutsal zaman boyutu, biyolojik olanı devirdikten sonra dünyayı antitetik verilere dayanarak yeniden kurar. Doğurmayan insan, yaratma gücüyle donatılmış insana evrilir ve diğer(ler)ini kendine hizmetçi olarak tâbi kılar (Sabbah, 1995: 98-100).

Eşitlikçi anlayışın üzerinde yükseldiği iddia edilen bir dinin kutsal kitabında sadece erkeklere hitap edilmesi ve kadınların erkeklere tabi tutulduğu yaşama şeklinin onaylanması mantıklı görünmemektedir. Parodist ayet kullanımı, söz konusu mantıksızlığı ortaya koyar ve ataerkil ideoloji ile dinin birlikteliğini sorgular. Her ne kadar bahsi geçen eşitsizliğin Arapçanın gramer yapısından veya erkeklerin sorumluluk alanlarından kaynaklandığı savunulsa da dil gibi dinin de ataerkil unsurlar barındırdığı tartışmasızdır (Kırbaçoğlu, 1997: 268-269):

Açıkça görüldüğü gibi âyetler, boşanmayla ilgili farklı durumlarda erkeğin ne gibi yükümlülükleri olduğunu ele almaktadır. Zira boşanma durumunda kadının lehine olarak erkeğe pek çok yükümlülük yüklendiği halde, kadına hemen hiçbir yükümlülük yüklenmemiştir. Bu sebeptendir ki, âyetlerin boşanma ile ilgili hukuki ve ahlaki birtakım yükümlülüklerin muhatabı olan erkeğe hitap etmesi kadar tabi birşey olamaz. Kısaca ifade etmek gerekirse bu âyetler boşama hakkının sadece erkeğe ait olduğunu ve dolayısıyla erkeğin kadına üstünlüğünü ortaya

koymak için değil, boşanma durumunda erkeğin yükümlülüklerini belirlemek için gönderilmiştir. Kadının boşanma sonucunda ortaya çıkan hemen hiçbir maddi yükümlülüğü bulunmadığından -ki bu kadının erkeğe nazaran avantajlı bir konumda olduğunu da gösterir- âyetlerde kadına hitap edilmesine gerek kalmamıştır. İşte talak ile ilgili âyetlerde boşamanın hep erkeğe isnad edilmiş görünmesinin asıl sebebi budur. İddia edildiği gibi bu durum boşama hakkının erkeğe ait olduğunu göstermez. Öte yandan bu âyetlerde erkeğin mutlak ve sınırsız bir boşama hakkına sahip olduğuna delalet eden en küçük bir imâ dahi yoktur. Gerçi âyetlerde "erkek kadını boşarsa" denmekte, fakat boşanmanın haklı bir sebebe dayanıp dayanmadığına temas edilmemektedir.

Mehmet Hayri Kırbasoğlu'nun savunması, *Kur'an-ı Kerim*'in erkeğe hitap etme meselesini; onun sorumluluk alanının genişliğine yani erkeğin etkinliğine, kadının ise pasifliğine indirgeyerek daha da çıkılmaz bir noktaya sürüklemektedir. Erkeğin yükümlülüğünün fazla olmasını kadının avantajı görmek, onu eve kapatan ve erkeğe tabi kılan sistemin methiyesi anlamına gelir. Yukarıdaki açıklamaya göre bir erkeğin korumasına ve desteklemesine muhtaç bırakılan kadın, bir başka erkeğin himayesine geçene kadar maddi anlamda eski eşe bağımlıdır. Berktaş'a göre aklın ve kültürün erkeğe, beden ve doğanın ise kadına ait kılındığı bir söylemde erkek, ölümsüz kültür ürünleri yaratırken kadın ölümlü bedenler yaratmakla daha değersiz bir iş yapmaktadır ve bu sebeple daima erkeğe muhtaçtır. Dolayısıyla insan ile Tanrı arasındaki iletişimi sağlayan özne erkek iken, kadınlar Tanrı'ya ancak erkek aracılığıyla ulaşabilir. Söz konusu kanıtlanmamış/ kanıtlanması mümkün olmayan varsayımlar; ataerkil sistemin dayattığı ve dogma haline getirdiği, yine sistem tarafından tanrısal bir nitelik ve değişmezlik kazanan insan yasalarıdır (Berktaş, 2014: 27). Dogmalara dayanan ataerkil zihniyet bağlamında Şerif'in, erkeğin kadın üzerinde idareci ve hâkim olduğunu söylemesi şaşırtıcı değildir. Onun sözleriyle, eşitsizliğin sözde Tanrısal kökeni ortaya konularak reddedilmektedir.

Bir Cinayet Romanı'nda Akın'ın öldürme eylemini yaratmaya benzetmesi, yaratıcı olmayan kişinin cinayeti düşünemeyeceğini ima etmesi ve cinayeti kendi kurgulayarak bir kadına işletmesi; erkeğin iktidarını bir kez daha sarsar. Ölmekle öldürmenin aynı anlama geldiğini, öldürmese yaşayamayacağını iddia ettiği (Kür, 2004a: 1-4) noktada Akın, tüm kavramların etik değerini sorguya açarak suç ve ceza kavramlarını ters yüz eder. Bununla birlikte dinin ödül ve ceza sisteminin karşılığı olan cennet ve cehennem fikrinin de sorgulanmasını sağlar.

Berktaş, *Kur'an-ı Kerim*'deki cennet tasarımının dahi cinsler arasındaki eşitsizlik ve hiyerarşinin göstergesi olduğunu söyler. İslam inancına göre ideal bir toplum tasarımının sunulduğu cennette mevcut durum tartışmaya açık değildir. Beslenmek, cinsel ilişkiye girmek ve uyumak gibi temel ihtiyaçlar çerçevesinde tasarlanan cennet, Şerif'in de değindiği gibi özellikle erkekleri mutlu edecek biçimde düzenlenmiştir. Kadının dünya tasarımındaki fitne ve kötülükten arındırılmış cennet sürümü huriler, *Kur'an-ı Kerim*'in fani kadınların erkeklerle eşit koşullarda cennete girmeyi vadettiği ayetlerinin aksine yeryüzü kadınlarının varlığını dışlar. İslamiyet'in yalnızca erkek müminlerin doyuma ulaşmasını sağlayacak koşullarla betimlenen cennet vaadinde,

ataerkil Arap toplumunun “erkek fantezileri” aracılığıyla tek cinsiyetin kayırıldığı ve cinsel yönelimin heteroseksüellikle sınırlandırıldığı yanlı bir imaj söz konusudur (Berktaş, 2014: 165-167).

Dinin cinsiyetçi söylemlerinden bir diğeri, evlilik ve boşanma hususlarındaki kurallara paralel biçimde kadın üzerindeki erkek korumasını dolayısıyla kontrolünü meşrulaştırmasıdır. Kadının erkeğin kaburga kemiğinden yaratılması, Tanrı'nın peygamberlerinin erkek olması ve onlarla konuşması, Tanrı'nın yaratmasının erkeğin üretmesiyle özdeşleştirilmesi; kadının eksik bir varlık şeklinde gösterilmesine sebep olur. “Kusursuz” erkek karşısında eksik sayılan kadın, muhakkak ki erkeğin himayesine muhtaçtır. Özellikle Emin, Levent ve Sedef'in kocası örneklerinde olduğu gibi nikâhın kendilerine verdiği güçle hareket eden erkekler, mahremine aldığı kadını korumak için onu ev içine hapseder. Kadın, kamusal alana çıktığında ise bedenini diğerlerinden sakınmak zorundadır. Bedenle var edilen kadın, örtünmeyle bedenini gizlediği takdirde kendisine haram olanlar için görünmez addedilir. Kadın “saflığının” simgesi kabul edilen örtünme, kadınları cinsel aktivitelerine göre sınıflandırarak erkeklere, hangi kadının bir erkeğin koruması altında, hangisinin ise “kolay av” olduğunu gösterir (Berktaş, 2014: 83). Böylece cinsel anlamda denetlenebilir kıvama getirilen kadını “saygın” ve “düşük” gibi sıfatlarla nitelenmenin de önu açılmaktadır.

Cinayet Fakültesi'nde eskiden çıplak ressam olarak bilinen, sonrasında tesettüre giren Banu Sayar; kendisiyle yapılan görüşmede⁵² soyunması ile örtünmesindeki referansın kendi inancı değil de erkek bakış açısı olduğunu söyler: “Ayhan yüzünden soyundum.” (Kür, 2004c: 188) diyen kadın, cümlesinin sonuna “ne yazık ki” ifadesini ekleyerek kadınların kendilerini; ancak bedenleriyle var edebildiklerini belirtir. İlk eşi Ayhan'ın kendisinde açtığı yaraları bu şekilde gösterebileceğine inanmaktadır. Örtünmesinin sebebi ise ikinci kocası Ergin'dir. Kendisini görmeyen kocasını daha önce yaptığının tam tersiyle etkileyebileceğini düşünen kadın, bedeniyle oynayarak erkeklerin ilgisini çekmeye çalışmaktadır. Yaşlanmayla bedenin deformasyona uğraması ve eski çekiciliğini kaybetmesi, nü resimlere model olan bedenin tesettüre sokulmasının nedenleri arasında kabul edilebilir. İlgiyi üzerinde isteyen kadın, cinsel çekiciliğini kaybetmeye başladığı an örtünerek kadınların bedenleriyle yaftalandığı toplumda saygın bir yer edinmek arzusunda olabilir. Böylece nesneleştirilen bedeniyle “bütün erkeklerin kullanımına açık kadın”dan “bir erkeğin kullanımına açık kadın”lığa terfi ederek hem kocasının gözündeki hem de toplumdaki imajını

⁵² Anlatının son kısmında görüşme yapılan kişinin gerçekte Banu Sayar değil, onun kılığına bürünen Akın olduğu ortaya çıkar. Kılık değiştirme, polisiye romanlarda sıklıkla kullanılan bir unsurdur. Özellikle Sherlock Holmes örneğinde olduğu gibi kılık değiştiren karakterler, tanınmayacak kimliklere bürünerek muammayı derinleştirir veya çözüme kavuştururlar. Akın'ın da Banu'nun kılığına girerek dedektifi aldatması, polisiye roman klişelerine yapılan bir göndermedir. Söz konusu kılık değiştirmeyi tesettürlü bir görünümle gerçekleştiren Akın, aynı zamanda dinî emirlerle görsel anlamda kadınların birbirlerine dönüştürülmesi meselesini de eleştiriye açmaktadır.

değiştirmeye çalışmaktadır. Haydar Bilir'in sadece görüntüyü kıstas alarak göbeği açık mini etekli kızları eleştirirken tesettürlü kıza saygı duyması, çıplak ressamın tesettüre girmesindeki tetikleyici gücü de ortaya koymaktadır (Kür, 2004c: 171-172):

Haydar, yanımızdan gülüşerek geçen, çok uzun bacaklı, çok kısa etekli iki kıza kem gözlerle bakarak, "Bu kılıkla okula gelinir mi?" diye sordu. Masamızın öteki ucunda oturan uzun pardösülü, kafaları sıkıca bağlı bir grup kıza başımla işaret ettim, "Burada her türlü kılık var galiba," dedim. Onlara da kısaca göz attıktan sonra dikkatini tepsisindeki yiyeceklere çevirdi, "İnsanların inançlarına saygı duymalıyız, hocam," dedi, ağzının içinde. Boş yere konuştuğumu bile bile, "Ötekilere neden saygı duymuyoruz?" dedim ağzımın içinde. İsyankâr gözlerini gözlerime dikerek, "Göbek delikleri bile meydanda! Nesine saygı duyacağız?" diye sesini yükseltti.

Tuula Sakaranaho, Batılı tesettürlü Müslüman kadın yorumuna ve bazı Müslüman yazarların araştırmalarına göre tesettürün kadınların tecrit edilip evin özel alanıyla sınırlandırıldığı İslami geçmişin bir göstergesi olduğunu söyler. Tesettür, Müslüman kadınları dilsiz ve görünmez kılmaktadır. Son yıllarda İslami kadınların İslami hareketler içerisinde son derece görünür hale gelmesi, tesettürlü olmalarına karşın ev içinde eş ve anne rolleriyle sınırlandırılmaması söz konusu tespitle çelişmektedir. Ancak İslami kadınların giyim tarzı ile Müslüman kadınların geleneksel tesettürünü karıştırmamak gerekmektedir. Örtünme; İslami kadınlar tarafından Batı etkisi, geleneksel İslam ve İslami erkeklerin görüşlerini protesto etmek amacıyla gerçekleştirilen bilinçli bir tercihtir. Banu Sayar'ın aksine bu kadınlar tesettüre girerek güçlü bireysel bilinçlerini ortaya koymaktadır. Onlar için Müslüman kadın kimliği; bedenini kategorize ederek erkeğin beğenisine sunan, ev içi görevler ve annelikle etkinlik alanını sınırlayan değildir; aksine toplumsal hayatta kendini gerçekleştirme arzusunu da içermektedir (Sakaranaho, 2006: 330-339).

Örterek kadını görünmez kılan din, bakireliğe de ulvi bir anlam yükleyerek Meryem kıssasında görüleceği üzere bekâreti; masumiyet, iyilik ve lekesizlik gibi niteliklerle kuşatır. İffet ve bekâreti, mükemmellekle eş değer tutup sahip olduğu gücün yardımıyla tek eşliliğin gerekliliği ile evlilik öncesi seksin ahlaksızlığını vurgular (Drenth, 2007: 69-70). Ancak söz konusu vurgu, ekseriyetle kadın için geçerlidir. Kadın ve erkek arasında çifte standart uygulayan, iki cinsiyet dışında kalanları yok saydığı gibi cinsel yönelimleri de meşruluk bakımından sınırlayan din; tekelinde tuttuğu ahlaki bir sistem yaratıp dışarda kalanları lanetler. Böylelikle vicdanın ve seçme özgürlüğünün ortadan kalktığı/ kaldırıldığı bir düzende cinsiyetler, sistemin dışına itilme korkusu nedeniyle kendilerine yüklenen misyonu gerçekleştirmek zorunda bırakılır. İncelenen romanlarda, kadının bekâretinin, erkeğin "erkekliği"nin, dışarda kalan grupların "ucubeliği"nin toplumsal düzende görünür kılınmasıyla öne çıkarılan kadın karakterlerin bekâret baskısından kurtarılarak özgür kurgulanması, daima "erkekliği" yücelten hastalıklı zihin yapısının ortaya konulması, dışarıda bırakılanların ise iç-dış ikiliği ortadan kaldırılarak diğerleriyle bütünleştirilmesi; zihni kuşatan din eksenli basmakalıp yargıların sekteye uğratılması anlamına gelmektedir. Akın, Mu, Alla Verkulova, Kontes Caissa Sittah, Duende Limon cinselliklerini özgürce yaşarken Yıldız'ın

bekâret kaygısı, Levent, Şerif ve Salman Testo'nun penis üzerinden güç siyaseti yapmaları; dinin cinsiyet ve cinsel yönelim algılarını kontrol etmesi ile baskılamasının örnekleridir.

Kadın üzerinde her alanda hissedilen ve dinle karşı konulamaz hale getirilen erkek baskısı, doğurganlık meselesinde penisi vajinaya üstün kılan söylemle devam eder. Bakara suresinin 223. ayetindeki “Kadınlar sizin ekinliğinizdir. Ekinliğinize dilediğiniz biçimde varın.” (*Kur'an-ı Kerim Meâli*, 2008: 39) ifadesi, yaratma sürecine paralel kabul edilen doğumda kadının ekilecek bir tarlaya indirgenmesine sebep olur. Cinselliği; kadının görevi, erkeğin hakkı sayan, erkeğin menisini tohumla eş tutan ve doğum sürecinde erkeği etkin özne, kadını pasif nesne biçiminde kurgulayan söylem; Tanrı'nın yaratmasını erkeğin üretmesiyle özdeşleştirerek erkeğin Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi pozisyonunu bir kez daha onaylar. Hıristiyanlıkta Baba, Oğul ve Kutsal Ruh'tan oluşan teslis inancında Meryem'i dölleyen Tanrı olması –dölleyici sözle (Berktaş, 2014: 52-54)–, Tanrı'nın cinsiyeti meselesini gündeme getirir. Teoride cinsiyetine ilişkin bir açıklama olmasa da Tanrı, pratikte erkeğin işlevlerine sahip bir konumdadır. *Karakter Taciri*'nde söz konusu duruma değinmek isteyen Rahibe Safiye, Başrahip Kingsley tarafından yapılan bir işaretle konuşmasını utanç içinde bitirmek zorunda kalır (Şenyener, 2015: 153-154):

Allah'ta kromozom, hormon, edep yeri arayamayacağımıza göre cinsiyetinin belirsiz olması normaldir. Ancak kimi dillerin, Allah'ı bizim hastanemizde gerçekleşen “cinsiyet reformu” ameliyatına yatırıp ona bir cinsiyet yakıştırdıklarına şahit oldum. Pek çok egemen dilde Allah'ın sıfatı erkektir. Dört bin yıl önce ise Allah doğayla özdeş dişiydi. Dişinin doğurganlığı, yaratıcılığı ve bilinmezliğiyle özdeş bir kuvvetti. Allah'ın dişi yüzü rahatlatıcıdır, barışçıdır, erkeği savaşçıdır. Dişi Allah hayatın devamı ve korunmasıdır, erkek Allah ise hayatta kalma savaşında insanlara yardımcıdır. Kimine göre cennette oturur... Kimine göre dünyada...

Din vasıtasıyla yaratılan hurafeler Tanrı'nın cinsiyetiyle sınırlı değildir. Döllenmeyi sağlayan tohumu üreten ve kadının tarlasına eken cinsel organı kutsayan, onu güç ve iktidarla ilişkilendiren erkek sünnetinin aksine İslamiyet'te yeri olmamasına rağmen dinin yerel geleneklere eklenmesiyle dinsel bir zorunlulukmuş gibi sunulan kadın sünneti⁵³, kadın bedeninin denetlenmesinin işkence derecesine varabileceğinin çarpıcı bir göstergesidir (Berktaş, 2014: 66-67). Kadının haz almasını önleyen sünnet, cinsel etkinliği tam anlamıyla erkeğin tekeline verir. Kadının doğurganlığının simgesi olan reglin de “kirlilik” addedilmesiyle erkeğin iktidarı, dinî söylemin yardımıyla tam anlamıyla pekiştirilmiş olur.

Dansözün Ölümü'nde Şerif'in kirlilik olarak gördüğü regl, kadınların utanç duyması gereken hallerden birine dönüştürülür. Kadın ve erkek bedeni arasındaki farklılıklardan biri olan regl ya da diğer adlarıyla ayhali, kanama, adet; fizyolojik anlamından öte dinin de önderliğinde kültürel

⁵³ Dinde olmamasına rağmen bu konuyla ilgili İslam şeyh ve âlimlerinin fetvalar vermesi, dinin teori ve pratikleri arasındaki uyumsuzluğun kanıtıdır (Berktaş, 2014: 167).

atfetmelerle şekillenir. Din ve kültür işbirliği, erkeğe ait olanı daima yüceltirken kadınsal halleri aşağılamaktadır (Drenth, 2007: 305):

Musevi dinî, kadın (adet) kanına erkek (sünnet) kanından farklı yaklaşır. Adet kanından nefret edilir; sünnet kanı yüceltilir. Sünnet kanı parfümlü suya katılır ve bütün misafirler onunla ellerini yıkayarak, Tanrı ile İbrahim'in arasındaki anlaşmayı onaylamış olurlar. Sırası gelmişken, İbni Sina'nın başyapıtı *El-Kanun fi el-Tıbb*'de bu Arap bilginin⁵⁴ erkek ve kadın idrarına farklı değerler yüklediği garip bir bölüm vardır. Bir erkeğin fişkırın idrarı altın renginde ve çok daha parıltılıdır. Bunun sebebi, kadın idrarının vajina sıvılarıyla karışık olmasıdır, ayrıca kadının idrar yolunun daha geniş olması da bir sebeptir ama, İbni Sina bu farklılıkların temel kalite farkını da yansıttığına ve buna kadınların aşırı meraklı oluşunun yol açtığına inanıyordu.

Fizyolojik özellikler sebebiyle beslemeyen ve doğurmayan grubun, besleyen ve doğuran gruba karşı başlattığı hâkimiyet savaşında başlıca hedefi yaratıcılıktır (Akal, 2003: 214). Dolayısıyla kadın üretkenliğinin fizyolojideki en belirgin göstergesi olan ve sağlıklı bir bünyenin fonksiyonu kabul edilen adet kanamasına saldırılması şaşırtıcı değildir. Doğurganlığın göstergesi olan kanama ile kanamanın sonu anlamına gelen menopozun, kadın bedeninin temel fizyolojik özellikleri olmasına rağmen dinî ve kültürel boyutla inşa edilmesi, değersizleştirmenin kaynağıdır. Erginliğe geçişte kanama gibi belirgin bir işaretten yoksun olan erkeğin erginlik töreninde bedeninden kan çıkarılması, kadın kanının değersizleştirilip erkek kanının yüce olan tüm niteliklere sahip kılınması; bahsi geçen inşa sürecini belirginleştirmektedir. Adet kanamasının, kadının ikincil ve bağımlı konumunu devam ettiren söylemlerin sarıldığı başlıca olgu olduğunu söylemek mümkündür (Dikmen Özarlan, 2004: 92).

Aylin Dikmen Özarlan, toplumsal ve kültürel açıdan ayhalini incelediği çalışmasında kadın bedeninin denetlenmesinin en etkili ve kurumsal aracının din olduğunu, kadının periyodik kanamasıyla ilgili tabuların kurumsallaşmasında dinin etkin rol oynadığını ifade eder. Tek tanrılı üç büyük din kabul edilen Musevilik, Hıristiyanlık ve İslamiyet'te kadının ikincil konumu kurumsallaşmakta ve bu süreçte adet kanaması, kadını kirli addederek aşağılamak için kullanılmaktadır (Dikmen Özarlan, 2004: 106). Musevilikte ilk günahın sorumlusu kabul edilen, kötülüğün doğası ile kaynağını kadına yükleyen Havva imgesi nedeniyle kadın, dünyaya ölümü getirmesinden dolayı doğum ve kanamayla cezalandırılır. Bu sebeple Yahudi erkeklerin, regl dönemindeki kadınla vakit geçirmesi, yemek yemesi ve birlikte olması yasaktır (Tseelon, 2002: 17-18). "İlk günah"a büyük önem veren Hıristiyanlık da cennetten kovulmanın bütün sorumluluğunu kadına yükleyerek onu cezalandırır. *İncil*, kadının dokunuşunu kirli saymaması gibi öğretilerle *Tevrat*'tan ayrılrsa dahi içine doğduğu Museviliğin ataerkil anlayışını taşımaktadır. Hıristiyanlıkta kadının adet dönemine ilişkin herhangi bir yasaklamadan söz edilmez; fakat kadın cinselliği ve bedeninin utanç verici olduğu fikri pekiştirilmektedir (Dikmen Özarlan, 2004: 109-111). Cennetten kovulma anlatısında bahsi geçen iki dinden ayrılan İslamiyet, kadın konusunda

⁵⁴ Alıntılanan metinde Türk bilim insanından Arap şeklinde bahsedilmektedir. İbni Sina'nın eserlerini Arapça yazması, kendisinin Arap olduğunun düşünülmesine yol açmaktadır.

Musevilik ve Hıristiyanlık ile paralellik gösterir. Müslümanlar da kanama döneminde kadını kirli kabul eder; kadının namaz kılma, oruç tutma gibi ibadetleri yapması, camiye ayak basması, cinsel ilişkiye girmesi yasaklanır. Müslüman erkeklere tanınan dört kadınla evlenme hakkı da kanamayla ilişkilendirilir. Regl döneminde cinsel ilişkinin yasak olması, birden fazla kadınla evliliği gerekli kılan nedenler arasında gösterilmektedir (Aydm, 1988: 358).

Kur'an-ı Kerim ayetleriyle konuşan Şerif'in regli kirlilik addetmesi ve çok sayıda kadını olduğunu söylemesi, ataerkil toplumun normallik ölçütlerine uygundur. "Kızların aybaşı hallerinde deliye döndüklerini" (Şenyener, 2006: 117) iddia etmesi, İslamiyet'te bir erkeğe karşılık iki kadın şahidin geçerli olmasına bağlanabilir. Zira ruh doktoru Ordinaryüs Profesör Mazhar Osman'a göre adet, hamilelik, lohusalık gibi dönemlerde psikolojisi olumsuz etkilenen kadının erkekle eşit olması mümkün değildir (Dikmen, 1981: 230). Polisiyede kadının analitik zekâdan ve güvenirlikten yoksun kabul edilmesine de neden olan söylemi devam ettiren Şerif, Salman Testo ve Levent gibi karakterlerin kendilerini bütün kadınların kralı görmesi; tek tanrılı dinlerin erkeği yücelten emir ve kurallarıyla uyumludur. Bu karakterler, kadınları tek erkeğin penisıyla sınırlandırırken bütün vajinaları spermleriyle dölleme hakkına sahip olduklarına inanmakta ve böylesine tek yönlü bir bakış açısına sahip olmaları sebebiyle polisiyenin klasik yapısında kadını imaja mahkûm edilen kurban rolünde kurgulanmaktadır.

Klasik polisiyede kadını aşağılayan cennetten kovulma anlatısına da sıklıkla anıştırmalar vardır. Geleneksel yapının korunduğu örneklerde, mekânın görece daha az yozlaşmış kırsal mekân olmasındaki amaç, cennet bahçesine gönderme yapmaktır. Böylece işlenen suç, Havva'nınkine benzetilir. Dedektif, söz konusu mekâna düzeni, suçsuzluğu geri getirmekle görevli Tanrısal bir güçtür (Ergun, 2015: 21). Dinin ataerkil söylemle bulunduğu noktalarda yıkıcı tavrını sürdüren sekiz metin; Akın, Mu, Margret gibi kadınlar aracılığıyla cennetten kovulma anlatısını ve daima kadını suçlu bulan düşünce tarzını yapıbozuma uğratarak geleneksel yapının sınırlarını ihlal eder. Âdem'i ve İsa'yı insanlığın kurtuluşu için kurban veren, kadını şeytan figürüyle özdeşleştirerek onların talihsizliklerinden sorumlu tutan klasik yapıda kadın, erkeğin bütün iyi niteliklerini bünyesinde barındıran dedektif vasıtasıyla suçlu bulunur, cezalandırılır ve toplum dışı kötülükten arındırılır. Soruşturma, bir nevi şeytana karşı sürdürülen savaşa döndürülerek erkeğin zekâsı ile erki kutsanır. İlk günahın sorumlusu kadın, yenilgiyi ve aşağılanmayı hak eder. Tanrının ilksel karmaşadan düzenli bir evren yaratmasına benzer şekilde dedektif, toplumu ilahi ışığın aydınlığına ulaştırmakla görevlidir. Tanrının ve bütün cinsiyetlerin konumunu tartışmaya açan analiz metinlerinde ise dogmalar reddedilerek istikrara kavuşma prensibi altında kaostan kaos yaratan yapı/ sistem eleştirilir. Kendi kaosunu yaratan metinler, özellikle dinden beslenen basmakalıp yargı ve anlamların öldürüldüğü cinayetlerin tetikçileridir. Ölenin ve öldürenin tamamen yapıbozuma uğratıldığı, dedektifin çözmekte yetersiz kaldığı yeni cinayet türü; aynı zamanda klasik polisiyenin de ölümüdür.

Yeni yapının temsilcisi olan Akın, Mu, Verkulova, Sittah, Limon, Esmè ve Margret gibi kadınlar, dinden güç alıp aleyhlerinde söylemler üretip eylemlerde bulunan iktidara karşı gelerek konumları üzerine düşünür ve düşündürtüler. Bilhassa *Karakter Taciri*'nde Sittah'tan bahsedilen bölümde, kadının sevgilisi Raffael'le siyah-beyaz bir fotoğraf aracılığıyla betimlenmesi dikkat çekicidir (Şenyener, 2015: 26-27):

Önümüzde tavandan yere kadar inen siyah-beyaz fotoğraf. Fotoğrafta çıplak bir kadın. Beyaz, Türk lokumu bir ten. Çıplak kavisli odalıkların süslediği yağlıboya tablolarındaki iştah açan müteşekkik güzellik. Saçları uzun. Yüzünü örtmüş. Önündeki satranç tahtasına değiyor. Memeleri büyük, kucak kucak süt dolu. Omuzları yuvarlak. Göbeği ele gelesi hafif bombeli. Beli ince. Apışarası avuçlanır. Bacakları uzun. Dolgun. Çekici. Kaygan. Sol ayak tarağını sağ topuğuna yerleştirmiş. Oturduğu koltuğun altına çekmiş. Ayak parmakları çekici. Rahat bir kavisle vücudunu dirseklerine dayamış, başını iki elinin arasına almış. Düşünüyor, Rodin'in "adam" heykeli gibi düşünüyor kadın. Bir sonraki, bir sonraki... ve kim bilir kaçınıcı hamleyi. Rakibi karşısında. Erkek. Giyinik. Siyah balıkçı yaka kazak. Siyah yün pantolon, siyah rugan pabuçlar ve siyah kalın gözlüklerle tam bir entelektüel. Ayrıca belli ki satranç takımının siyah taşlarını temsil ediyor. O da aynı kavisle satranç tahtasına eğilmiş. Aşkın siyah-beyaz altmış dört karesinde iki taş. Fotoğraftaki erkek, şampiyon Raffael Şahzabel. Kadın ise sevgilisi Kontes Caissa Sittah. Fotoğraf Kontes'ten sergiye maçı kutlama hediyesi.

Fotoğrafın kontesin hediyesi olması ve herkese açık bir alanda sergilenmesi dikkat çekicidir. Beyaz ve çıplak bir kadının karşısında siyah kıyafetler içinde sevgilisinin oturması, dinin erkek ve kadın bedeni konusundaki emirleriyle çatışmaktadır. Kadın, satranç şampiyonu erkekle karşılıklı oturarak fikri bir mücadeleye girişmiştir. Bu mücadelede onu zeki ve ciddi gösterecek gözlüğe dahi ihtiyacı yoktur. Vücudunu gizleme gereği duymadan bir sonraki hamleyi düşünen kadın, erkeğin dünyasında her haliyle "arzu nesnesi"ne dönüşeceğini bildiğinden onu tahakküm altına almaya çalışan sisteme çıplaklığı ve düşünme yeteneğiyle direnmektedir. Böylece kadının, akıldan uzak salt bedensel bir cinsel obje olarak sunumu eleştirilmektedir. Kendi dışındaki bir gücün onu kategorilere dâhil etmesine karşı çıkan, dedektiften önce muammayı çözen, sevgilisi üzerinde önemli bir etkisi olan kontesin kıyafet değişikliğiyle farklı kimliklere bürünmesi de göstergelerin ve göstergelerin gücünden yararlanan sistemlerin yanıltıcılığını bir kez daha ortaya koyar. Zira onun fotoğraftaki çıplaklığının amacı, erkek zevkini doyurmak değil; kıyafetler vasıtasıyla kadını sınıflandıran zihniyete başkaldırmaktır.

Erkek dünyasına direnirken bir tehdide dönüşen kadın üzerinde tahakküm kurmanın en etkili silahlarından biri tecavüzdür. Özellikle *Sarmaşık*'taki tecavüz vakaları, din ile kültürün himayesinde, henüz çocuk yaştaki bedenlerin istismarını sorgula(t)maktadır. Kadının zevk almasını sünnet gibi ilkel uygulamalarla kısıtlamaya çalışan din ve kültür işbirliği, kadın bedenini yaş sınırı olmaksızın erkeğin hizmetine sunar. Bilhassa din adamlarının cinsel istismar vakalarıyla sıklıkla gündeme gelmesi, medeniyeti şekillendiren iki temel dayanağın, belli bir kesimin çıkarları uğruna dönüştürülüp yozlaştırıldığını gösterir. Ev sahibinin, oğlunun hizmetçinin on iki yaşındaki kız çocuğuna tecavüz etmesine ses çıkarmaması, çocuğun annesini "biraz gönül eğlencisin" diyerek engellemesi, tecavüze uğrayan ve henüz reşit olmayan çocuğun istemediği bir evliliğe mecbur

birakılması; penisine güvenen/ güvendirilerek yetiştirilen erkeğin istediği kadınla ya da çocukla cinsel tatmine ulaşabileceği anlayışına işaret eder. Oyun oynama yaşındaki bir çocuğun istemediği ama mecbur bırakıldığı evlilik, tecavüzün meşrulaştırılması anlamına gelir. Zira yaygın kabule göre “kirlenen” kadın, onu “kirleten” erkekle evlenmişse ortada endişelenecek bir mesele de kalmamıştır.

Sarmaşık'ta Ali Ferah'ın, babasının annesine tecavüzünü resmettiği tabloda annenin un çuvallarının üzerine doğru baktığı yerde, elinde balyoz tutan tombul bir melek bulunmaktadır. Anne, tombul melekten yardım dilerken onun ilgiyle tecavüzü seyretmesi ve balyozu mağdur edilen kadına uzatmak gibi bir niyetinin olmaması, dinin mağduriyetler karşısındaki sessiz kalışını ima eder. Toplumun, başkasının mağduriyeti konusunda onların meselesi mantığıyla hareket ederek eyleme geçmemesi ve aynı minvalde dini dönüştürmesi, söz konusu yok edici düzenin sürdürülmesini sağlayarak insan özgürlüğünü kısıtlayan ve haklarını hiçe sayan tecavüzün seyircilerini de tecavüzcü konumuna getirir. Aynı şekilde Ludmilla'nın tecavüzüne ses çıkarmayan ve tecavüzü maddî kazanca dönüştüren anne babanın Boris amcadan hiçbir farkı yoktur. Özellikle tecavüzün herkesin kiliseye gittiği ve tecavüz eden ile edilenin evde kalmasına göz yumulduğu günlerde gerçekleşmesi; dindarlık kimliğine sığınan, dini çıkarlarına alet eden, görmek ve bakmak istemeyen ikiyüzlü insanların kanıtıdır. Bu bakımdan söz konusu istismar, Hayal'in Tanrı'ya yakın kabul edilen rahibeler arasında tecavüze uğramasıyla benzerlik gösterir. Karakterin çocukken eğitim için gönderildiği yatılı okulda Rahibe Beatrice tarafından sevgi ve ilgi adı altında cinsel istismara uğraması, rahibenin söz konusu istismara devam edebilmek için Tanrı korkusunu kullanması; dinin insan eliyle yozlaştırıldığına delilidir. Olayın anlatıldığı bölümün başlığının “Kendince Bir Akrep Yapar Gölde Yüzen Kuğu” olması da kutsal kılığında yapılan insan sömürsünü imlemektedir. Kuğunun sudaki aksiyile beraber bir akrebe benzemesi, görünenin aldatıcı olabileceğine ve farklı anlamlar barındırdığına işaret eder. Bahsi geçen metafor, Hayal'i sabunlarken ve pisliklerinden arınacağını söylerken bölümün başlığı olan dizeyi mırıldanan Beatrice'in, kendini Tanrıya adanmış dindar kimliğinin arkasındaki diğer yüzüne ışık tutmaktadır. Söz konusu bölüm, “[B]iz kutsal kitapların da yazdığı gibi, gördüklerimize inanırız.” (İşigüzel, 2014: 273) cümlesiyle bitirilerek görünenin arkasındaki saklı, kötücül şey anlatılmaya çalışılır.

Dinin sorgulanamaz gücü ve koruyuculuğunda insan zihninde yapılandırılan toplumsal cinsiyet algısı, ekseriyetle kadın ve çocukları nesneleştirerek onların üzerinde tahakküm kurar. Hayal'e tecavüz eden rahibenin erkeğe benzetilmesi ve kadın kimliğiyle Hayal'in peygamber olduğu iddiası, anlatının din odaklı toplumsal cinsiyet eleştirileridir. Dolayısıyla bir grubun lehine yaptırımlarıyla iktidarın hizmetine giren din yozlaştırılarak günah kavramı yanlı bir şekilde dönüştürülür. Ali Ferah'ın hocasının oğlu Oleg'in içki içiyor diye kazandığı tüm parasını “Biz Müslümanlara göre değildir bu. Gâvurlar içer domuz gibi.” (İşigüzel, 2014: 73) diyerek harç makinesine atan ustabaşının yaptığı da yanlı bir şekilde dönüştürülen günah kavramının örnekleri

arasındadır. *Bir Cinayet Romanı*'nda tecavüz eden, karısı ile sevgililerini aldatan Levent'in penisiyle uyguladığı sözde güç gösterisinden gurur duyup cinsel ilişkiden sonra gusül abdesti almadan dışarı adım atmaması da benzer eğilimin bir başka göstergesidir.

Karşılıklı şekilde birbirlerini etkileyen ve dönüştüren ataerkil düzen ile din olgusunu, keskin bir çizgiyle ortadan ikiye ayırmak mümkün değildir. Erkek iktidarının geçerli olduğu bir düzene gelen ve erkeğin gücünü kutsamaya devam eden tek tanrılı dinlerin üçü de benzer cinsiyetçi eğilimleri barındırmaktadır. Dolayısıyla feminist teori ile mağdur edilen grupların görünürlüğü arttırmayı amaçlayan edebî eserlerin din konusuna değinmesi kaçınılmazdır. Din mevzusunu özellikle vurgulayan inceleme metinleri, dinin hegemonik ve dışlayıcı yapısını görünür kılmaktadır. Sorgulanamaz kabul edilen din olgusuna eleştirel bir tavırla yaklaşan yazarlar, dinin sınıflandıran ve dışlayan gücünü vurgulamaktadır. Cinsiyet ile cinsel yönelimlerin sosyal inşasını gerçekleştiren iki kurumun yanlılığının ortaya konulması, yaratılan mağduriyetler noktasında farkındalık geliştirilmesinin ön koşuludur. Ancak farkındalıkla başlayabilecek bir mücadele, toplumsal yapıdaki olumlu dönüşümü sağlama potansiyeline sahiptir.

3.4. Dil, Mekân ve Zaman Ekseninde Yersizyurtsuzlaşma

Bedenin ve bedene ait her unsurun iktidar tarafından kullanılması, öznenin yabancılaştırılarak nesneye dönüş(türül)mesine sebep olur. Özneye, öznenin kullandığı dil, bulunduğu mekân ve yaşadığı zamana dönük her yaklaşım, onu baskı altına alan/ almaya çalışan sistemi eleştirmeyi içermektedir. İktidarın öngördüğü kalıplara uymayan yaklaşımlar, söz konusu unsurları iktidar tarafından normal kabul edilen sınırların dışına taşıyarak onları iktidara karşı bir silaha dönüştürür.

Düşünce kategorileri oluşturarak toplumsal algıdaki sınıflandırmalara neden olan keyfi gösterge sistemleriyle dilin yapıbozuma uğratılması özellikle önemlidir. Irigaray; dili değiştirmeden toplumu, toplumu değiştirmeden dili değiştirmenin mümkün olmadığını ve hegemonik baskıya maruz kalan bireylerin, erkek dili ve dünyasından kurtulup kendilerini bağımsızlaştırabilmeleri için öncelikle kendi dillerini kurmaları gerektiğini ifade eder. Cinsiyet ve cinsel yönelim özgülleşmesine ulaşmak adına ilk başta evrensel, yansız ve dokunulmaz olmayan dilin cinsiyetçi yasalarını değiştirmek gerekmektedir. Geçmişten başlayarak bugüne gelen dil, bütün çağların toplumsal iletişim kiplerini yansıtır. Konuşan öznenin beyninde ebedî ve ezeli dilsel şemalar yoktur; her dönem kendi ideallerini yaratarak bunları insanlara dayatır. Cinsel idealler de tarihsel olarak dirençli kabul edilen idealler arasındadır (Irigaray, 2006: 30-33).

“Düşünce, kategorilere, kategoriler dile, dilse topluma bağlıdır. Kategoriler, bireylerden bağımsız bir varlığa sahiptir ve birer toplumsal olgu olarak birey üzerinde bir dış baskı oluşturur.”

(Arslan, 2007: 21). Özü bakımından saf olmayan dil, bireyler üzerinde kural etkisi yaratan toplumsal izlerin bir bütünüdür (Barthes, 1993: 26):

Demek ki Dil, bir bakıma, dilyetisi eksi Sözdür: Hem bir toplumsal kurumdur, hem de bir değerler dizgesidir. Toplumsal kurum olarak, hiçbir biçimde bir edim değildir, her türlü önceden tasarlamanın dışında kalır; dilyetisinin toplumsal bölümüdür. Birey onu tek başına ne yaratabilir, ne de değiştirebilir. Özü bakımından, ortaklaşa bir sözleşmedir, bildirişim kurmak istenirse buna tümüyle uymak gerekir; üstelik bu toplumsal ürün, kuralları olan bir oyun gibi özerktir, çünkü, ancak öğrenildikten sonra kullanılabilir. Değerler dizgesi olarak Dil, her biri, hem bir şeye göre geçerliği olan bir birim, hem de, içinde ayrımsal olarak, başka bağlaşıklık değerlerin yer aldığı daha geniş bir işlevin ögesi, terimi olan belli sayıda ögeden oluşur. Dil açısından, gösterge madeni bir paraya benzer: Bu para, satın alınmasını sağladığı herhangi bir mal için geçerlidir, ama, aynı zamanda, değeri daha yüksek ya da daha düşük olan başka paralara göre de bir değer taşır. Kurumsal özellik ve dizgesel özellik birbirine açıkça bağlıdır: Dil sözleşmeye dayanan (bir bölümüyle keyfi ya da daha doğrusu nedensiz) bir değerler dizgesi olduğu için bireyin tek başına yol açtığı değişikliklere karşı direnir, bu nedenle de toplumsal bir kurumdur.

Dilin keyfi ve yanlı üretimleri, kişisel kullanım şekilleriyle aşılmaya çalışılarak yeniden inşa edilir. Böylelikle kavramlar genişletilir; kelimeler aynı biçimde yorumlanan bir kulvardan saptırılır; mutlak anlamlar yaratmanın önüne geçilir, kalıplaşmış imgeler tahrip edilerek Fransız feministlerinin öne sürdüğü dişil yazına bir adım daha yaklaşılr.

Irigaray, kadınların kendilerini gerçekleştirmeleri için öncelikle bir “dil evi”ne sahip olmaları gerektiğini ifade eder. Bu sebeple “kadın olarak” değil; “kadın gibi” konuşmanın önemini vurgular. İlki psikolojik ve toplumsal bir konumlanmayı gösterirken dişil dili yaratan kadın gibi konuşmak, cinsiyet ve cinsel yönelim farkı gözetmeksizin bütün bireyler için mümkün olan bir imkândır. Ancak ataerkil kültürde erkek gibi konuşup yazma; “yetenekli olmanın, anlamı denetimde tutmanın yanında doğruluk, nesnellik, bilgi iddiasında bulunmanın da göstergesi” iken kadın gibi konuşma yeteneğinin olumsuzlanması, anlamın anlaşılmasız ya da bulanık olması, doğruluk ile bilginin denetimden çıkmasıyla eşdeğerdir (Sarup, 2010: 173). Çalışmada değerlendirilen romanlarda ise söz konusu kalıp yargı yapıbozuma uğratarak kadın gibi konuşmak/ yazmak hedeflenmektedir.

Dilin sahip olduğu tüm simgeselliği kullanarak anlamın ötesinde bir şeyler ifade etme yeteneğine son veren ve dile sayısal-dijital bir görünüm kazandıran klasik yapının aksine tikelliği, çoğulluğu ve çoğul dilleri öne çıkaran Kür, Mağden, Şenyener ve İşigüzel’in incelenen eserlerinde dilin alışlagelmiş kullanımının dışına çıkıldığı, zengin bir bakış açısına ulaşıldığı görülmektedir. Geleneksel yapıda öznenin kadın olduğu ya da kadının betimlendiği cümlelerde kullanılan fiil ve sıfatlar, edilgen bir nitelik sergilerken incelenen metinlerde cinsiyet ya da cinsel yönelim odaklı bir sınıflandırmaya rastlanmamaktadır.⁵⁵ Örneğin; *Bir Cinayet Romanı*’nın Akın’ı pasif bir varoluşa

⁵⁵ Eserlerde böyle bir sınıflandırmaya rastlandığında yazarların bunu bilinçli bir şekilde yaptığını söylemek mümkündür. Zira söz konusu kalıplaşmış ve normalleştirilmiş algılar, bu şekilde görünür kılınarak sistem kendi silahıyla vurulmaktadır.

mahkûm bırakılmak istense dahi etkin bir özne olmayı seçerek ve mücadele ederek edilgin cümle yapısını kırar (Kür, 2004a: 78):

İnsanları önce coşkulandırıp ayaklandırmak, sonra bekletip heyecanı artırmak, derken bıkkınlık noktasına getirmek, beklenti sona erip soğuma başladığında birden yeniden alevlendirmek bir yazarlık tekniğidir belki – alıp hayata uyguladığı. Başlangıçta hayatı romana uygulayacağını söylemişti ama şimdi tam tersini yapıyor.

Kalıplaşmış düşüncelerin dildeki egemenliğini azaltan söz konusu ifadeler, özellikle fiil ve sıfatlardaki münferit sınıflandırma tarzının kırılarak düşünce ve yaşam pratiği boyutunda tek yönlü niteliklere boğulan anlamların önünü açar. Böylelikle tek gerçekliğe indirgenemeyecek hayatın yanlı(ş) yol alışının seyri, bir nebze de olsa sekteye uğrattırılır. Örneğin; *Sonuncu Sonbahar*'da geçen “Ama serde erkeklik var... ve korku.” (Kür, 2004b: 79) ifadesinde ikili karşıtlık düzleminde farklı gruplara ait addedilen kelimeler bir arada kullanılmaktadır. Erkeklik ile korku, ataerkil düzenin ölçütlerine göre aynı kavram alanında değerlendirilmesi mümkün olmayan ya da değerlendirilmemesi gereken iki sözcüktür. Ancak incelenen eserlerde bu ve benzeri ifadelere sıklıkla rastlanmakta ve klişeleşmiş kavram alanları yapıbozuma uğrattırılmaktadır. *Haberci Çocuk Cinayetleri*'nde cücenin “uzun boylu, geniş omuzlu” (Mağden, 2014: 24) şeklinde nitelenmesi de benzer eğilimin belirtkeleri arasındadır. Aynı metinde dedektif ile Profesör Domanya'nın anne tarafının soyadını kullanması, *İncil*'de geçen “Önce söz vardı.” ifadesinin “Önce Rolling Stones Vardı.” (Mağden, 2014: 30) haline dönüştürülmesi, genetik mühendisleri tarafından kendisine biçilen kaderden kaçan Esmè'nin oğlu haberci çocuğun kocaman siyah tişörtünde yazan “Your view of society screws up my mind like you will never know”⁵⁶ şarkı sözü; kalıplaşmış ve değişmez algılanan tüm kabullerin tersyüz edildiğine işaret eder (Mağden, 2014: 29):

“Terk edilmeyecek hiçbir şey yoktur hayatta,” dedi Bay Elya. “Her şey terk edilmeye değer. Bu gerçeğe, yani terk etmeye verdiğimiz değerle orantılı olarak var oluruz dünyada. Dünyadaki varlığımızsa bir hapisane avlusundaki hal ve gidişimizdir. Terk ederek yalnızca avluyu genişletmeyiz, beni yanlış anlamayın. Bu dünyadan, yani avludan kurtulduğumuzdaki niteliğimizi belirlemiş oluruz.

Dilde alışıl gelmiş durumları değiştirerek klişelerle oynayan metinler, özellikle cinsiyetçi hegemonyayla savaşıarak her şeyin dönüştürülebilir olduğunu imlemektedir. Kür'ün üçlemesinde, dil konusunda özgür bırakılan karakterler, mantık ve dilleri bakımından tutarlılık sergilememektedir. Çalışmanın savunduğu ilkeler göz ardı edilip ataerkil kodlamalar esas alındığında dedektif Emin'in mantığı erirken dili dişil, komiser Haydar'ın dili erirken mantığı dişildir. Söz konusu tespitteki amaç, kişilerin hâlihazırda belirlenmiş dilsel sınırlara hapsedilmediğinin vurgulanmasıdır.

⁵⁶ Söz konusu şarkı sözü Cockney Rebel grubu tarafından seslendirilen “Sebastian” adlı parçaya aittir ve “Topluma bakış açınız asla bilmediğiniz gibi zihnimi mahvediyor.” anlamına gelmektedir.

Emin’le evlenen Akın’ın Köklü soyadıyla var edilmemesi, dilin cinsiyetçi yapısına direnilmeye devam edildiğini gösterir. Toplumsal cinsiyet kalıplarını güçlendiren, Spivak tarafından “suni ve toplumsal” addedilen (2016: 52) soyadı kullanımı; bir kadının baba ve kocanın gölgesi altında yaşadığı anlamına gelmektedir. Akın’ın hâlihazırdaki soyadı babasına ait olsa dahi eylemleriyle kadınsı özelliklerin bağımlı değişken yapısını bozan karakter, kocasının adı ve gölgesi altında yaşamayı reddederek başkaldırıya bir noktadan başlamış olur. *Sonuncu Sonbahar*’da Ceren Yüksel karakteri için Haydar’ın ağzından çıkan “Ceren Yüksel karısı oluyor, ama kocasının soyadını kullanmıyor. Tanınmış biri olduğunu zannetmiyorum. Bir kere, eşini sorguya çekerken karşılaştım. Çok cazgır bir karı. Hani, şimdi feminist diyorlar ya, öyle bir tip.” (Kür, 2004b: 40) ifadeleri, eşinin soyadını kullanmayan kadınların düzene karşı çıkan anlamını ihtiva eden “cazgır” ve “feminist” sıfatlarıyla değerlendirilmesi bakımından dikkate değerdir. Benzer şekilde Şenyener’in kadın karakterlerinden biri olan Duende Limon için yakışıklı nitelemesinin kullanılması da kalıplaşmış dil yapısından sapmaya işaret etmektedir. İşigüzel’in Margret, Ludmilla, Celine ve Judith karakterlerini de eylemleri ve kullandıkları dil vasıtasıyla klişeleri yıkan kadınlar arasında göstermek mümkündür. Söz konusu failliğin roman boyunca devam etmemesi ve yer yer kesintiye uğraması, dönüşen yapının mutlak biçimde yeniden inşa edilmediğinin kanıtıdır; çünkü dildeki dönüşümle polisiyenin geleneksel kullanım şekillerinin mutlaklığı kırılırken yeni bir kurallar zinciri yaratılarak klasik yapının eleştirilen özelliğini tekrarlamaktan kaçınılmaktadır.

Metinlerdeki anlatım tutumları ile tonları, dilin şekillenmesindeki temel belirleyiciler arasındadır. Gürsel Aytaç’ın “yansız” (neutral), “doğrulayıcı-benimseyici” (affirmativ), “alaycı” (ironisch), “eleştirici” (kritisch), “parodist” (paradistisch) ve “hicivci” (satirisch) olmak üzere tespit ettiği altı anlatım tutumu vardır (1999: 15). Kubilay Aktulum’un anlatım tonu çeşitleri ise “ıstırap veren temler yardımıyla okuyucunun duygularını harekete geçiren” patetik ton; “dağınık bir sözdizimi ritmi, ünlemler, karşıtlıklar, tekrarlar, imajlar, istiareler, teşbihler”le anlatılan” trajik ton; “güldürmeyi amaçlayan” komik ton; “söylenmek istenenin tersini söyleyen” ironik ton; derin duygu ve tutkuların coşkulu ifadesi lirik ton; “okuyucunun makul, kabul edilebilir açıklamalar ile akıl dışı açıklamalar arasında kararsız bırakıldığı” fantastik tondur (2013: 164). İncelenen romanlarda ekseriyetle eleştirici, parodist, alaycı ve hicivci anlatım tutumları ile ironik ve fantastik tonlar kullanılmaktadır. Metinlerin dili de söz konusu kullanımlar ekseninde şekillenmektedir.

Eserlerde ayrıştırıcı ve baskılayıcı düşünce yapısına sahip karakterlerin dilinin özellikle cinsiyetçi yönünün vurgulanması ile ayrımcılığı tekrar ve tekrar üreterek erkek egemenliğini pekiştiren, heteroseksüel erkek dışındakileri ötekileştiren eril dilin öne çıkarılması; parodist anlatımın bir göstergesidir. Örneğin; *Bir Cinayet Romanı*’nda erkekliğiyle kendini var eden Levent, kullandığı dil ile daima eylemlerini onaylamaktadır/ onaylama ihtiyacı hissetmektedir. Güncesinde “istiyorum” fiiline sıklıkla rastlanan karakter; isteyen, her hakkı kendinde gören, kadını köleleştiren erkek imajının temsilcisidir. Levent’le aşk ilişkisi kuran ve toplumsal cinsiyet yargılarını sürdüren

kadın karakterlerden oluşan Y güncesinde de daima erkeğin efendi olduğunu hatırlatan bir dile rastlanmaktadır. Metnin dedektifi konumundaki Emin'in yer yer aksini iddia etse dahi kadınları küçümseyen dili ise klasik dedektif tipinin kullandığı klişe dilin eleştirisidir. Haydar'ın üslubunu avam bulan ve anlamamakta ısrar eden karakterin özellikle olayı çözümlediğini düşündüğü bölümde benzer bir üslup kullanması, alaycı ve hicivci tutumları öne çıkarmaktadır. Serinin devam metninin açılış bölümünde "kahraman" dedektifin geleneksel dilinden uzaklaşan karakter; "son derece üst düzeyde işlenmiş, fevkalade edebî bir cinayetin katilini" (Kür, 2004b: 3) bulunduğu için övün(e)memekte, karısı tarafından mecbur bırakıldığı yalnızlığın tadını çıkarmaya çalışır gibi yapmaktadır. "Tek başına oturmuşluğuna bahane" (Kür, 2004b: 1) arayan Emin, edilgen dil kullanımıyla yenilgiyi kabul ettiğini hissettirmektedir.

Dişil sesin bastırıldığı fikrinden yola çıkan eserlerde toplumsal statüleri değişiklik gösteren farklı cinsiyet ve ırktaki karakterlerin dili çoğunlukla bireyseldir. Ataerkil kodlamaların sözcülüğünü yapan anlatı kişilerinin dili ise cemaatin diline kaymaktadır. Dolayısıyla cemaat dili ve bireysel dil; tekdüze, ataerkil, rasyonalist ve hiyerarşik kabuller ile heterojenlik, farklılık, paradoks, çelişki, ironi, fantastik ve yerel bilgiyi karşı karşıya getirmektedir. Özellikle Mağden, Şenyener ve İşigüzel'in eserlerindeki bol tekrarlı, ritimli, değişken ve alışıldık formların dışında kullanılan dil, mekân ve zaman eksenli yersizyurtsuzlaşma; hiyerarşik biçimde ilerleyen düzende sisteme bir karşı çıkıştır. İkili zıtlıklara dayanan sisteme dâhil olmak istemeyen yazarlar, yarattıkları melez karakter ve anlatım biçimleriyle polisiyenin geleneksel yapısını bozarak yeni söyleyiş olanaklarını ortaya çıkarırlar. Mesele siyah ya da beyaz, dedektif ya da suçlu, kadın ya da erkek olmak değil; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel yönelim kimlikleri temelinde tüm kimlik kurgularına biçilen ve doğal kabul edilen durumların kısıtlayıcılığına karşı çıkmaktır. Hiyerarşiye isyan eden enlemesine bir hareket olan söz konusu başkaldırıyı minör edebiyatla ilişkilendirmek mümkündür. Minör edebiyat, baskılanan azınlıkların; kaideleri bozarak yeni düzlemler yaratıp majör olanı kendi diliyle etkisiz kılarak yazmasıdır.

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, minör edebiyatın bireysel sorunları doğrudan siyasete bağladığını iddia ederek özellikle ikinci dalga feministler tarafından sıklıkla kullanılan "Kişisel olan politiktir." ("The personal is political") sloganını hatırlatmaktadır. Bireysel sorun; içinde bambaşka öyküler hareket ettiği oranda zorunlu, vazgeçilmez ve mikroskop altında büyütülmüş olmaktadır. Minör edebiyatın üç özelliği olan "dil yersizyurtsuzlaşması", "bireyselin dolaysız-siyasal olana bağlanması" ve "sözcelemin kolektif düzenlenişi"; "minör"ün sadece bazı edebiyatları değil, büyük ya da yerleşik diye adlandırılan edebiyatın bağrındaki her türlü edebiyatın devrimci koşullarını nitelediğinin göstergeleridir. Bu edebiyat, dilin eşelenmesiyle kolektif bir anlatım makinesi haline gelerek içerikleri ele alır ve ortaya çıkarır. Erkek, kadın, lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel ve travestilerin konumu, kullandıkları dilin nitelikleri, hapsedildikleri yaşantılar; simgesel, anlamlandırıcı ya da yalnızca gösteren dil kullanımının yerini alan tamamen

yoğun bir dil kullanımıyla vurgulanır. Önce yersizyurtsuzlaşan dil, yapıbozuma uğrayarak anlam terk edilir, ima edilir ve geriye sadece kâğıttan bir iskelet ya da silüet kalır. Dil ve içeriğiyle şizofrenik bir karışıma dönüşen metinler; söylenebilen ve söylenemeyeni açığa çıkararak bastırılmış nitelikleriyle dilbilimsel üçüncü dünya bölgeleri ile insanlarını baskıcı niteliklerin karşısına koymaktadır (Deleuze ve Guattari, 2003: 16-27). Böylece minör edebiyat; kendi dilinin yanı sıra kendi mekânını, zamanını ve yaşantısını yaratır. Merkezin dili olmayan kozmik ve yabancılaştırıcı bir dil kurulumu, o dil sorunlaştırılır. Sistem içerisinde, sistemin yarattığı hiyerarşi; ara form niteliğindeki melez bir dille anlatılır.

Edebiyat ve dilin toplumsal güç tarafından kontrol edildiği konusunda birleşen dört yazar, kuramın kurmaca ile “yüksek kültürün” de “aşağı kültürle” karıştığı açık, merkezlessiz metinler yaratır. Bu metinlerde “insan=erkek=uygarlık” gibi sabitlenmiş yargıların anlamları çoğaltılarak açılır, politik belirleyicilikleri aşarak onların ötesine geçilir. Dil; toplumsal cinsiyeti kavrama, insanın kendini cinslendirilmiş varlıklar olarak bilme ve cinslendirilmiş özneler yaratma şekillerini belirlediğinden ortaya konan yeni biçimler, var olan ataerkil düzene bir alternatif sunmaktadır (Humm, 2002: 161). Erkek dışındaki cinsel kimliklere ilişkin sözcük dağarcığı, onları eril özneye bağlı bir nesne olarak tanımlayan değersizleştirici ve küçümseyen sözcüklerden kurtararak söz konusu kimliklerin dilde farklı bir tür olarak varlığını sürdürmesi yerine eril-olmayana dönüşmesi, var olmayan soyut bir gerçeklik haline gelmesinin altı oyulur (Irigaray, 2006: 18). Dolayısıyla evrensel, yansız ve dokunulmaz olmayan dışlayıcı dil; kendine doğru ateş alan bir silaha dönüştürülerek erkeğin evrene kendi cinsiyetini verme idealine başkaldırılır.

Politik bir işleve dönüşen yazı gücüyle dil kullanımlarında ideolojik düşüncesini besleyen Kür’ün karakterleri yersizyurtsuzlaşma düzleminde kolektifin sınırlarını aşarak dilin mantığının sorgulanmasını sağlarlar. Aşma durumunu garip bulan Levent, kadının alanını kısıtlayan ataerkil zihin örüntüsüyle yatak dışında açık saçık konuşan kadınları sevmediğini belirterek “Karının hiçbir arkadaşını yapmadın mı?”, “Oysa sizin muhitte herkes karısının arkadaşını ya da arkadaşının karısını düzüyor derler.” (Kür, 2004a: 75) gibi cümleler sarf eden Akın’ı yadırgar ve onun gibi kadınlardan korktuğunu itiraf eder. Korkusunun arka planında Akın’ın kadın kimliğinde kendi için öngörülen rollerin dışına çıkması vardır. Ona göre kendinin argo konuşması normalken bir kadının ağzına söz konusu ifadeleri yakıştırmayan karakter, kadına biçilen rollerin oyuncunun kendisi tarafından bir kukla misali tastamam yerine getirilmesini arzulamaktadır. Zira birçok konuda olduğu gibi argo da sadece erkeğin hakkıdır.

Yetişkin erkekler, sevişirken daha fazla tahrir olmak ve partnerini yönlendirmek için argo sözcükler kullanır; kadınlar ise gerçek sözcükler yerine ima yollu terimleri tercih eder (Drenth, 2007: 10). Kadın her zaman zarif olmak zorundayken argoyu kadına yakıştıramayan Levent, “Bu ahmak karyı bir kez olsun düzmeden ölürsem, iki elim yakanda kalacak!” (Kür, 2004a: 84),

“Nicedir böyle bir şeye kalkışmadım ama, karı tavlanmanın eğlenceli yanlarını eskilerden hatırlıyorum.” (Kür, 2004a: 81) şeklinde konuşmaktan çekinmez. Söz konusu biçimlendir(il)meye karşı çıkan Kür, diğer karakterler tarafından “tiksinilen” Levent’i ataerkil zihniyetin ağzından konuşturup erkeğin dildeki iktidarını sarsar. Argoyu bütün mekân ve zaman dilimlerinde herkesin kullanımına açarak daima kısıtlayan mekanizmanın otoritesini bir kez daha sekteye uğratar. Böylelikle herkes için dilin olasılıkları genişletilerek melez bir dil yaratılmış olur.

Argo kullanımında otoritenin kurallarını ihlal eden Akın, Emin’e cinayet işlenir işlenmez keyifle kafa çekebileceklerini söyler (Kür, 2004a: 70). Kafa çekmeyi, “serseri söylemi” kabul eden Emin, söz konusu dil kullanımını bir kadına yakıştıramaz. Bu sebeple Akın’a kadın olarak değil de, yazar olarak yaklaşması gerektiğine karar verir. Akın’a yazar kimliğinde yaklaşan Emin, kadının dil alanını kısıtlar; “serseri söylemi”ni yine erkeğin tekelinde olan yazarlığa ait kılarak Akın’ın dil kullanımını kendince kabul edilebilir seviyeye getirir. Hâlbuki Akın, yazmayı tasarladığı romanın farklı kişilerden istediği günlük tarzı mektuplardan, dolayısıyla farklı üsluplardan oluşmasını istemektedir. Levent’in aklına geldiği gibi yazarsa “dünyanın en sıkıcı, en okunmayacak romanı”nın ortaya çıkacağını söylemesi üzerine Akın’ın “Çok okunmayacak gibi yerleri düzeltirim, gereksiz anlatımları, tekrarları falan çıkarırım. Ama, mümkün olduğu ölçüde senin üslubunu korumak istiyorum.” (Kür, 2004a: 26) cevabını vermesi; romanın tek kaleminden çıkmadığını, aksine kolektif bir anlatım şölenine dönüştüğünü göstermektedir.

Teknolojinin dili ve çevreyi kirlettiğinin vurgulandığı (Şenyener, 2015: 15) *Kalbim Çırlıçplak* serisinde özellikle kadın dili, polis dili, sokak dili, anadili gibi farklı dillerden bahsedilmesi, jargon ve kısaltmaların açıklanması; kadınları hizmette tutmanın bir aracı haline dönüştürülen dilin kurumsallaştırılmasına yapılan bir eleştiridir. Böylece bilim, ırk, cinsiyet, meslek dalı gibi tasnif edilen kategorilerin sınırları; dil vasıtasıyla birbirlerinden net bir şekilde ayrılmaktadır. Dedektifler, anlatı boyunca kullandıkları dili açıklama gereği hissederek keskin dilsel ayrımın altını çizmektedir (Şenyener, 2014: 40):

Polis dilinde “paketlenme” kelimesi bir cesedin nakli için kullanılır. Paketlenmiş deyince, ceset nakledilmeye hazırlanmış anlamına gelir. Polis, itfaiyeciler ya da Adli Tıp görevlileri bu ifadeyi görünce akıllarına ilk gelecek şey budur. Vücut aranmış, güvence altına alınmıştır. Bulunduğu mevkiden kaldırılmıştır. Adli tıba, bizim dilimizde “Morg Sokağı”na nakledilmek üzere bekliyor, birazdan yola çıkacak anlamındadır. (...) “Acil Otobüs” ambulans anlamına gelir. Yaralı durumda gerekir, dolayısıyla hayat belirtisidir. Bir de “muhtemel” durumlarda çağrılır, “muhtemel” durum, ağır yaralının fazla yaşamayacağını ifade eder. Durum “kesin”di. “Ambulansa gerek yok.” Yüzler hazin bir maskeyle kapandı. İlk kıpırtıya dek gözler içeri döndü.

Dedektiflerin olması gerektiği gibi konuşmasının vurgulanması, ölüm ilanlarında dahi ilk yapılması gerekenin ölünün ardından metinsel ritüellerin yerine getirilmesi yani ölümün şeyleştirilerek ölenin nesne konumuna indirgenmesi; kimlik eşliğindeki dilde kuralcılığı ortaya koyar. Bu sebeple “işten söz ederken polis argosu başlar, anasından söz ederken anadiliyle söz eder polis, babasından söz ederken içi[n]den sokak fişkırır.” (Şenyener, 2014: 99). Bernardo Keskin’in

diğer adıyla “Orospu Çocuğu”nun her konuşmasında, ilk polis şefinin yazdığı *Vocabulum, Suçun Gizli Dili*'nin evrenselliğinden bahsetmesi, dilin dışlayıcılığı ile kontrol gücünü vurgulamaktadır. “[F]aili şaşırtmak için çeşitli aksanlara başvuran, zenci iken beyaz gibi, beyaz iken zenci gibi konuşan polisler” (Şenyener, 2014: 104) dilin manipüle etme etkisini belirginleştirmektedir.

Seride karşıt seslerin kutsanmasını sağlayan farklı bakış açılarından sadece aynı olay anlatılmamakta, olayla ilintili başka olaylar da anlatılarak anlam düzeneği üreten logos yapıbozuma tabi tutulmakta ve bütün bir sistemin suç odakları açığa çıkarılmaktadır. Suçlu ve polisin dilinin eril olması, dedektifin genel kaideleri belirten emir kipiyle kurulan kutsal metin dilini kullanması, yasalar ve sistemin polise sınırlı bir hareket alanı sağlaması; ataerkil sistemin suçun devamına katkıda bulunduğunu göstermektedir. Dilin de yardımıyla suçu üreten, suçlular değil sistemin kendisidir. Zira eril tarafından oluşturulan sembolik düzende ikili karşıtlıklara dayandırılan dil sistemi; heteroseksüel erkek dışında kalan kişileri olumsuz ve tamamlayıcı rollerde kurgulamaya, ideolojinin emirlerine itaat etmeyenleri suçlamaya meyillidir.

Kalbim Çırılçıplak serisinde daha önce değinildiği gibi sorgulama kayıtlarından oluşan bölümlerin sadece cevaplardan oluşması, biçimin eksikliği değil; yeni bir anlatım zenginliği, esneklik ve yoğunluğun hizmetinde dilin, yaratıcı bir kullanıma sokulmasıdır. Simontaut'nın diline uygun düşen bu yöntem, dedektifin üzerini örtüp onu metin dışı bırakır. Okuru dedektif, şüphelileri de analiz koltuğuna yatıran eksik diyaloglarda söylenenlerden çok söylenmeyenler yani yazılmayanlar dikkat çekmektedir. Okur, yazılmayanları düşünmek ve diyalogları tamamlamak durumundadır. Diğer deyişle metin eksiltilerek bütün metinlerin genel durumuna işaret edilmektedir. Dolayısıyla metnin söyler görüldüğünün tersini söylediğini, söylenenlerden çok söylenmeyenlerin ifade edildiğini ve tutarsızlıkların ortaya konduğunu söylemek mümkündür. Başı sonu belirli olan kesin anlamlı metin anlayışının kırılmasıyla metin eksiltilerek eleştirilen metinlerin genel durumuna işaret edilmektedir. “Yazılmamışın Okurları: Sanat Gölgesi (Blog)” başlığı da söz konusu postyapısalcı anlayışın göstergesidir.

Dil ve mantık hususunda tutarsız karakterler, çeşitli dillerin birbirine karışımı, alaylı ve çoklu imleyenlerle dolu ifadeler, zıtlıkların teşhir edilmesi, çok çeşit konuşan özneler/ figürler, öznelğin yarattığı belirsizlik ile sonuçsuzluk, seçkin estetiğin sorgulanması, terimlerin geçişkenliği ile geleneksel bilim dallarının sınırlarının kaybolması, sahte bilginin reddedilmesi, kelimelerin kanıksanan şekillerde yazılmaması, yeni kelimeler türetilmesi ve dilbilgisi ile noktalama işaretlerini konu edinen kuralların yok sayılması; dilin mantık, retorik, gramatik yapı ve ses bağlamında tabularının yıkılarak klasik anlayışın yapıbozuma uğratıldığını gösteren işaretlerdir. Özellikle Şenyener'in metinlerinde geçen “Columbia üniversitesinde” (2006: 31), “süpriz” (2006: 67), “küçükhanım” (77), “paçalamak” (2015: 22), “Piçkurusu” (71), “böceklenmek” (78), “zaman aşımı” (151) gibi ifadeler, Türk dil bilgisinin dikkat edilen konularından olan “ki” ve “de”lerin

kullanımıyla ilgili çok sayıda yazım yanlışının bulunması, cümle başında büyük harf kullanılmaması ile bazı cümlelerdeki yapısal bozukluklar; gramer kurallarının bilinçli şekilde deforme edilmesini anımsatmaktadır. “Kuş parlamentosu” (2014: 110) “yasadışı kelebek ticareti” (2014: 142), “Genelev Federasyonu Fahri Başkanı” (2014: 146), “vali hakkı” (2014: 149) gibi tamlamalar ile ekseriyetle kadınları küçük düşüren ifadelerin farklı şekillerde metinlerde yer alması da anlam bozumuna devam edildiğinin kanıtıdır. “Piç kurusu”, “orospu çocuğu” tamlamalarının şampiyon ve general kullanımlarındaki gibi büyük harfle yazılması ve hitap edilen kişi tarafından hoş karşılanarak kamusal kullanıma dâhil edilmesi; aşağılamak için tercih edilen ifadelerin anlamlarının değiştirilebileceğinin altını çizmektedir. Serinin son kitabında yapıbozucu incelemenin yazar-anlatıcı tarafından yapılması, bilinçli sapmayı bir kez daha vurgulamaktadır.

Kür’ün üçlemesinde de düzgün, seviyeli, derinlikli, sanatlı, zarif ve aristokrat bir üslupla beraber küfür, argo ve sıradan unsurlarla dolu halk dilinin kullanılması, Levent’in söz konusu üsluplar arasındaki ayrımcı farkların üzerinde sıklıkla durması; dilin manipülasyon gücü ile göstergelerin sınırlayıcılığına verilen bir tepkidir. İşigüzel’in kadın erkek fark etmeksizin tüm karakterlerinin “sik, sikmek, düzmek, göt, kaltak, dallama, kıç, orospu, göte geçirmek, bok” gibi argo ifadeler kullanması, dildeki yanlışlığı vurguladığı gibi cinsiyetler arasında konuşma dilinde yaratılan ayrımcılığı da ortadan kaldırmayı hedeflemektedir.

Dilin manipülatif gücünü; dedektif, suçlu, kurban rolleri çerçevesinde de izlemek mümkündür. Polisiyenin rol üçgeni, Lacan’ın dilin birimleri kabul ettiği göstergeleri, “gösteren” ve “gösterilen”e ayırdığı dil düzlemi bağlamında incelendiğinde dedektif ve suçlunun gösterileni varken kurbanın yoktur. Zira geleneksel yapıda dedektif ve suçluyla bağlantısı oranında anlatıda yer sahibi olan kurbanın varlığı, soruşturmayı aydınlattığı ölçüde nesneleştirilirken anlatının geri kalanında önemsiz kılınmaktadır. Klasik yapıda gösterileni dahi olmayan bir role indirgenen kurbanın konumu, incelenen metinlerin dil kullanımında değişime uğrayarak Lacan’ın gösterme ilişkisi içerisinde iki karşılığını da bulmaktadır. Artık kurban, diğer iki rolle ilişkisi içinde var edilmek yerine kendi bireyselliğiyle konuşan bir özne pozisyonundadır. Dolayısıyla kimlikleri tek rolde sınırlandırmayan eserlerin kurban figürleri olan Akın, Mu, haberci çocuklar, Nadya gibi karakterler, dedektif ve suçluyla kurdukları bağ çerçevesinde değil; kendi başlarına konuşarak var olmaktadır. Bu sebeple polisiyenin başat rolleri, karakterler arasında gelgitler yaşayarak dışıl yazının zengin anlam dünyasını yansıtacak şekilde devamlı dönüşmektedir.

Dilin sınırlayıcı etkenlerine savaş açarak genişletici anlatım ve unsurları oluşturmayı amaçlayan anarşist metinlerde, kişiler arasındaki ilişki türlerine belirleyici müdahalelerde bulunan iletişim şekilleri de görünür kılınır. “[N]ece konuşsam konuşayım dilimi anlamamakta direnen oğlumla iletişim kurmayı başaram[ıyorum].” (Kür, 2004a: 148) diyen Emin’in İngilizce bildiği halde oğluyla iletişim kurabilmek için onun Türkçe öğrenmek zorunda olduğunu düşünmesi, ortak

dilleri olmasına rağmen ilişkilerinin kopuk olması, çocuğunun İngilizce bilmeyen bahçıvanla “bayağ iyi” (Kür, 2004a: 99) anlaşması; sınırların insanlar tarafından yaratıldığının altını çizmekte, insan iletişiminin erilin sembolik diline bağımlı olmadığını imlemekte ve Heidegger’in konuşma dilini anımsatmaktadır.

İnsan eliyle çizilen sınırların ortadan kaldırıldığı/ kaldırılmaya çalışıldığı metinlerde karakterlerin isimleri de söz konusu karnaval ortamının göstergesidir. Özellikle Şenyener’in kahramanlarının Bernardo Keskin, Duende Limon, Nilden Şerif, Raven Grip⁵⁷, Hakikat Yazıcı, Sturnus Vulgaris⁵⁸ şeklindeki isimleri; Türkçe, İspanyolca, İngilizce gibi farklı dillerden oluşturulmuştur ya da Latince hayvan isimleridir. “Aries adında, Totles soyadındaki ünlü Türk filozofu” (Şenyener, 2015: 16) ile otomat Türk’ün Fransızca konuşması yaratılan dil karmaşasının öne çıkan örnekleri arasındadır. Benzer şekilde olaylar New York Polis Teşkilatı’nda geçse de isimlerin tam bir karnaval ortamını yansıtmaları, farklı dünyaların bir araya getirilmesiyle açıklanabilir. Bir kısmı Türk ismine sahip New York polisleri “donut” yerine simit yemektir. Yine şehri gezmeye gelenin başkan değil de cumhurbaşkanı olması, yapılan kültürlerarası karmanın göstergeleri arasındadır. Şenyener’in karakter isimlerindeki ironi kullanımı da dilin “performatif” dönüşümünün göstergesidir. Hakikat Yazıcı, Mary Lezpanaye gibi isimler; ideolojinin evrenselletirdiği ifadelerin başka bağlamlarda dolaşıma sokularak anlamlarını kaydırmaya, dönüştürmeye ve karşı söyleme zemin sağlayan kültürel ve politik mücadele önermeye yardım etmektedir. *Sarmaşık*’ta ise sıklıkla değinilen Sedef’in kocasının isminin hiç geçmemesi, kendisinden bazen Arnolfini şeklinde bahsedilmesi ve gösteren ile gösterilen ilişkisinin anonimleşmesi; benliklerine ulaşmaktan aciz kalan ve ataerkinin kendilerine dayattığı klişe kocalık hallerini benimseyen kimliksiz erkeklerin vurgusudur. İsimlerde karnaval durumuna *Haberci Çocuk Cinayetleri*’nde de rastlanır. Metindeki anlatıcının dedesinin adı Bünyamin Stavrogin’dir. Anlatıcı, Katalan ülkesinde olmamasına rağmen meyhanedeki garsona İspanyolca olan Sabartés ismini takar.

Yazarların bu şekilde metinlerle oynayarak dilin alanını genişletmeleri, Derrida’nın imleyenin logos, hakikat ya da birincil imlenen kavramıyla olan bağımlılık ve türemişlik

⁵⁷ İngilizce olan “raven” kelimesi kuzgun anlamına gelmektedir ve söz konusu kelimeyle “Kuzgun” (“The Raven”) adlı şiiri bulunan polisiyenin kurucu babası Poe’ya gönderme yapılmaktadır. Simontaut’ın uğuru kabul ettiği kuzgun, Poe’nun hayatında polisiye edebiyat tarihinde önemli yeri olan Charles Dickens vasıtasıyla yer almaktadır. Dickens’a hayran olan Poe, Dickens’ın yazdığı romanlar Amerika’da tefrika edildikçe, hikâyelerin sonunu tahmin eden yazılar yazıp yayımlar. *Barnaby Rudge* yayımlanırken eserin sonunu bilen Poe, Dickens’ın ilgisini çeker. Bu arada Dickens ile kahramanı Barnaby Rudge’in adı Grip olan kuzgunları vardır. Poe, ünlü “Kuzgun” şiirini Barnaby Rudge’in sonunu tahmin edip Dickens ile Philadelphia’da buluştuktan sonra yazar. Kısacası “Kuzgun”, Dickens’ın Poe üzerindeki etkisini simgeleyen bir şiirdir.

⁵⁸ Sturnus Vulgaris “sığırcık kuşu” anlamına gelir ve metinde bu isimdeki karakter Sığırcık ile Mücadele Başmüfettişi’dir.

ilişkisinden kurtulması için verdiği mücadeleye benzemektedir. Sistemin elinde bir savaş aracına dönüştürülen yazı, bir aidiyet göstergesine dönüşerek dilsel sosyal sınıflamanın gerçekleştirilmesine yardımcı olur. “Herkes öğretilmesi ve tümel alfabeleşmeyle köleleştirici şiddetini arttıran yazının saldırısına uğrayan organizma” (Derrida, 2017: 204), bu savaşta kaybetmeye mahkûmdur. Sonsuz öznellik hakkı elinden alınan kişi, edebiyatın kendine verdiği zararı doğanın yeniden sahiplenilişi olarak edebiyata başvuruda bulunarak aşmaya çalışır. Böylelikle dilin doğal kaderine uygulanan bir şiddet olan yazı, kendi silahıyla vurulur (Derrida, 2017: 219-220).

Düşüncenin dolayimli bir temsili olan yazı, gerçekliğin temsilcisi olduğunu iddia ettiği ölçüde gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Derrida'nın sözün eklentisi olarak gördüğü ve ikincil addettiği yazıya bakış açısı, *Ölümün Şarkısı Özgürdür*'deki anlatıcının bakış açısına benzemektedir. Dedektif bürosu ile yazı eylemini ayrılmaz bir ikili kabul eden anlatıcıya göre, dedektif bürosunun kâğıt işi ağırdır ve yazmayı sevmeyenlerin bu işten uzak durması gerekmektedir. Daktilolar “makineli tüfek” gibi işleyip dururken dava dosyalarının çoğu sonuçsuz kalmakta ve bazı dedektiflerin başına düşmekten başka işe yaramadığı ifade edilmektedir. Zira sistemin sözün yerine koyduğu yazı, tümleyicilik güdüsüyle sözde varlığı üstlenerek onun içini boşaltmakta, eksikli kabul ettiği doğayı kültürle ikame etmektedir. Dedektif Simontaut'nın devamlı “Bilmem, anlatabiliyor muyum?” sorusu da mutlak temsil değerlerinin sarsılmasına yol açmaktadır. Derrida'nın belirsizlik, şüphelilik ve karar verilememeliğe dayanan dil teorisiyle açıklanabilecek bu ifadeyle göstergenin yapısal statüsü yerinden edilmektedir. Diğer bir deyişle gösterilen ile gösteren arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmaktadır. Zira Derrida'ya göre kelime ile şey ya da düşünce, yapısalcılığın iddia ettiği gibi bir ve tek değildir, dolayısıyla Simontaut'nın zihnindekini kendi anladığı gibi karşı tarafa aktarması imkânsızdır. Gösterilen ile gösteren daima yeni birleşimler halinde birbirlerinden kopar veya bir araya gelir. Sürekli olarak bir gösterilenler zinciri boyunca devinen anlamın kesin konumundan emin olmak mümkün değildir, çünkü anlam asla tek bir göstergeye bel bağlamamaktadır (Sarup, 2010: 41). Tüm gönderiler, gönderdiklerini varsaydıkları şeylere değil, öteki metinlere, öteki metinlerdeki gönderilere göndermektedir ve anlam ilelebet değişmekte, ayrımlar nedeniyle devamlı ertelenmektedir (West, 1998: 247). Böylelikle yapısalcılığın sıkı sıkıya tutunduğu merkez düşüncesi yerle bir edilerek onun yerini oyun almaktadır. Söz konusu teoride dil, kısıtlanmamış oyun türünün kendisidir.

Metinlerdeki oyun ve karnaval ruhunun sonucu olan “dilsel tutarsızlıklar” ile anlam genişlemesinin yarattığı “çelişki” barındıran çoğul unsurlar, mekân boyutunda devam eder. Mümkün görünmeyen unsurlar, kodlanan ve sabitlenen gerçeklik düzleminde insanın, cinsiyet ya da cinsel yönelim fark etmeksizin yaratılan yapay arzu düzeninin bütün kısıtlayıcı öğelerinden sıyrılmasını sağlar. Mekân ve zaman eksenli kaymalar, bireyin baskı düzeninden çıkışını simgeler. Mekânın olayın üzerinde geçtiği bir yere indirgendiği klasik polisiyede belirgin biçimde kullanılan

“cinsiyetlendirilmiş mekanlar”a (gendered spaces) (Spain, 1992: 30) analiz metinlerinde de rastlanmaktadır. Toplumsal cinsiyet uygulamalarıyla bir gruba ait kılınan ve belirli eylem tipleriyle sınırlandırılan bu mekânların incelenen romanlardaki kullanımı, geleneksel yapıdan farklıdır. Amaç; baskı, toplumsallaşma, disiplin altına alma ve cezalandırma güçlerinin uygulandığı (Harvey: 2012: 239) cinsiyetlendirilmiş mekân algısının görünür kılınarak yapıbozuma uğratılmasıdır.

Beden mekân içinde vardır ve otoriteye boyun eğmek ya da uzamsal bakımdan baskıcı olan bir dünyada özgürlük mekânlarını mücadeleyle yaratmak zorundadır (Harvey, 2012: 239). Mekânı karakterin dünyadan koparıp kendileştirdiği bir uzam olarak ele alan Ramazan Korkmaz, buradan hareketle anlatılardaki mekânı çevresel ve algısal olmak üzere ikiye ayırır (2017: 12). Onun tasnifinde yer alan, üzerinden geçilen ve derinliğine girilmeyen çevresel-fiziksel mekân, klasik polisiyede en çok karşılaşılan mekân türüdür. Bu polisiyelerde olay merkezli bir anlatım benimsendiği için algısal türüne girecek mekân sayısı yok denecek kadar azdır. Cawelti, dünyanın geri kalanından ayrılan izole mekânları seçen Poe’nun eserlerinden hareketle oluşturduğu modelin dördüncü ögesi olan mekân kullanımında, uzamsal dekorun sınırlı olduğunu belirtir. Klasik polisiyelerde birçok işlevi bulunan kısıtlı mekân kullanımı, öncelikle ipuçlarına ve şüphelere gölge düşürebilecek etkilere karşı kontrolü sağlar. İkinci olarak hikâyeyi dış dünyanın karmaşasından uzaklaştırarak gerçekçi anlatılara temel oluşturan sosyal adaletsizlik ve grup çatışmaları gibi konuların etkilerinden bağımsız bir şekilde, hikâyenin akılcı bir çözüme ulaşmasına yardımcı olur (Cawelti, 1976:). “Klasik polisiye anlatılar, cinayet öncesinde, dedektifin huzur dolu evinde/ ofisinde başlar. Derken anlatı, dedektifin dış dünyanın tehdidine uğrayan evinin/ ofisinin bir yansıması olan kilitli odaya taşınır. Kilitli odanın gizemi çözülür, dedektif dış dünyaya tekrar düzeni getirir ve böylece asistanıyla beraber ofisinin huzuruna geri dönerler.” (Yüce, 2019: 15). Kısıtlı uzam kullanımıyla mekân ve karakter gelişiminin ikinci planda tutulduğu klasik yapıda, derinliksiz karakterler ataerkil kodlamalar eşliğinde içinde buldukları fiziksel alanla özdeşleştirilirler. Bu özdeşime karşı çıkan sekiz romanda, kolektif bilincin cinsiyetlendirilmiş mekân dayatması tekrar edilerek vurgulanır ve yapıbozuma uğratılır. Böylelikle kişi-yer ilişkisi sorunsalı yansıtılarak algısal dönüşürülen mekânların, sonsuz anlam ve duygu üreten yapısı ortaya konur (Korkmaz, 2017: 13).

Kadın-erkek karşıtlığı çerçevesinde yaratılan çevresel mekânlarda soruşturmayı dışardan yürüten Hercule Poirot ile muammayı evinden çözen Miss Marple’in⁵⁹ aksine ataerkil yapının klişelerinden kurtulamayan Emin, uzamsal anlamda Boğaz’daki katı ve Kandilli’deki yalısı (sonrasında bir Ege kasabasından satın aldığı taş ev) ile sınırlıyken Akın, belirsiz mekânlar arasında kendini özgürleştirmeyi başarır. Emin, hem çevresel hem de algısal bakımdan kapalı ve dar mekânlara hapsolürken, Akın’ın yarattığı akışkan ve çok katmanlı mekânlar, mutlak bir kod

⁵⁹ İki kahraman da Agatha Christie tarafından yaratılmıştır.

bozumuna sebep olarak kadının kapatıldığı fiziksel mekânın sınırlarının sonsuza açılmasını sağlar. Evlilik bağıyla Emin tarafından kapalı bir mekân olan yalıda sabitlenmeye çalışılan Akın, anarşist yanıyla yalıtı da dönüştürerek yapıbozuma uğrattır ve göçebe tarzını devam ettirir. Zengin ve şaşalı yapının dönüşmesi, Emin'in yalıtı terk etmesiyle sonuçlanır. Zira yalı, Emin için ruhsal bakımdan labirentleşen bir dünyaya dönüşürken Akın'a göre açık ve geniş bir mekândır. Böylelikle mekândan soyutlanarak istikrarsız bir varoluşa adım atan bireyler, bütün mekânlara hem sahiptir hem de değildir. Şenyener'in New York örneğinde olduğu gibi heterojenleşen mekânlar; farklı kimlik ve seçimlere özerklik tanıyarak onların kodlanmış dolaşım düzeninden çıkışına yardım eder. Mu, Alla Verkulova, Kontes Caissa Sittah, Duende Limon'un yaşam tarzlarıyla özellikle kadının açık mekânlarda görünür olması sağlanarak mekân ve eylem sabitlemesindeki tekdüzelik ile tek boyutlu mekân algısının ölümü ilan edilir.

Kalbim Çırlıçiplak serisinde varoluşun temel boyutlarından birine dönüştürülen ve anlam üretip anılar barındıran New York; üçlemenin ilk kitabında, dünyanın başka hiçbir yerinde müstehcenliği sebebiyle üstü açılmayan bir tablonun üstünün ilk kez açıldığı ve rahatça izlendiği tek cesur şehir şeklinde yer almaktadır. *Karakter Taciri*'nde ise bir zamanlar Poe'nun yaşadığı şehir olan New York, sise bürünmüş kasvetli bir halde okurun karşısına çıkar. Polisiyenin kurucu babası Poe'ya dedektifi yaratma ilhamı veren satranç otomatı Türk'le ilk defa burada karşılaşılır. Bir satranç şampiyonu ile bir bilgisayar yine ilk kez New York'ta 1996 yılında karşı karşıya gelir. Dünya satranç şampiyonu Gary Kasparov, IBM'in ileri hesap yapan süper bilgisayarı Deep Blue'ya karşı oynar ve kaybeder. *Ölümün Şarkısı Özgürdür*'de şehir rengârenk cıvıl cıvıl kuşların işgali altındadır ve şehrin geleceği bir kuzguna bağlıdır. Kısacası üç romanın da yaşayan mekânı olan New York'un, kimi zaman sınırları sonsuza açılırken, kimi zaman aynı şehir labirentleşen bir dünyaya dönüşmektedir.

Haberci Çocuk Cinayetleri'nde mekânın Batı olması ve söz konusu mekânda kökleri Doğulu karakterlerin bulunması, heterojen bir ortamın yaratılmasına katkıda bulunduğu gibi iki kültür arasında inşa edilen duvarlara da dikkat çekmektedir. Metnin grotesk kurgusuna uygun olarak yaratılan karmaşık ve muğlak ortamda bireysellik, özgürlük ve özgüvenden mahrum bir şekilde toplumun ürettiği haberci çocuklar; erkek karşısında değersiz görülen bütün kimliklerin sembolüdür ve Batı tarafından dışlanan Doğu'yu da temsil etmektedir. Bu sebeple haberci çocuklar, fiziksel anlamda açık bir mekân olan şehirde sıkışmışlardır. "Böyle durumlarda mekân, insanı ezmek için üzerine yürüyen karşı güçlerin simgesel bir göstergesidir. Mekânın darlığı, fiziksel anlamda küçüklüğünden değil, karakterin imkânsızlığından ve kendini orada sıkıştırılmış duyumsamasından kaynaklanır." (Korkmaz, 2017: 14). Dolayısıyla Esmé'nin oğlu olan haberci çocuğun, limandan kalkan okyanus aşırı gemiyle öleceğini bile bile şehri terk etmesi şaşırtıcı değildir (Mağden: 2006: 117-118):

"Neden öldürüyordunuz kendinizi, sevgili çocuk?" dedim. "Neden? Neden?"

“Sence yaşadığımız yer hoş bir yer mi?” dedi. Kocaman mavi gözlerini gözlerime dikti. “Çok şey görüyorduk. Sıkılıyorduk: Haberci çocuk olmaktan, hayattan – can sıkıntısından öldürdük kendimizi. Annem gelip almasaydı beni, ben de sıradaydım. On ikinci cinayette benim cesedimle uğraşacaktın. Bize verdikleri iğneler var ya, hep haberci çocuk kalmamızı sağlayan iğneler: onlarla en çok otuzumuza kadar yaşayabiliyoruz zaten. Onları kesince...”

“Kesince mi?”

“Sanırım bir-iki yıl içinde ölmek durumundayız. Yani ya haberci çocuk kalmalıyız sonuna kadar ya da bir-iki yıl çocuk gibi yaşarız. Tabii Şehirde mümkün değil bu. Ama işte, Esmè seçmemi sağladı benim. Bir-iki yıl çocuk gibi yaşayacağım, ne dersin?”

Her ne kadar haberci çocukları mutsuz eden mekânın coğrafi konumu tam anlamıyla belirtilmese de dedektifin, annesi İrlandalı olan ve eğitim için İngiltere’ye gönderilen Mançurya Prensi’yle aynı trende yolculuğa çıkması, şehirdeki sahafa “Mösyö” şeklinde seslenilmesi, karakterlerin Esmè, Jacob, Domanya, Stavrogin gibi farklı Batı medeniyetlerine ait isimlere sahip olması, William Shakespeare’in eserlerinin kendi edebiyatlarında klasik olduğunun vurgulanması, dedektifin *Andersen’den Masallar* kitabını okumadan yatmadığını söylemesi, haberci çocuk annelerinden Esmè’nin vaftizi, sürekli Johnnie Walker Black Label marka viski içilmesi; mekânın Batı olduğunun işaretleridir. Sadece cinsel kimlik sorunlarını değil ırk da dâhil olmak üzere bütün ötekileştirmeleri konu edinen postfeminizm, Doğu’nun Batılı yazarlar tarafından feminize edilerek sunulmasını eleştirmektedir.

Batı Avrupa kültürü ve değerlerini, Batı dışı toplumları açıklama ve anlamada başat ve biricik karşılaştırma unsuru sayan Avrupamerkezcilikten (Eurocentrism) beslenen, bir bilim dalı, söylem tarzı, ideoloji ya da bir dünya görüşü olarak değerlendirilen oryantalizm; Batı’nın “biz” ve “onlar” düalizmiyle Doğu’yu keyfi şekilde tanımlama çabasıdır (Said, 1999: 11). Söz konusu süreçte Batı, ataerkil normların erkeğe yüklediği değerlerle tanımlanırken öte yandan değersizleştirilen Doğu’nun payına düşen erkeğin karşısında ikincil addedilen “kadınsı” niteliklerdir. 1980’lerin sosyal bilimlerde yarattığı yüksek ivmeli değişimin bir ayağı olarak Bryan S. Turner da oryantalizm ile feminizm arasında güçlü bir entelektüel bağlantı bulunduğunu ve ikisinin de mağdur edilen kimliklerin haykırışı uğruna mücadele içinde olduğunu ifade eder. Her ikisi de güçten dışlanan cinsiyet, sosyal grup ve kültürler arasında görecelilik ya da orijinallik problemlerinin araştırılmasıyla ilgilenmektedir. Ortaya konan bulgular; Batı modernizminin tekdüze, ataerkil, rasyonalist ve hiyerarşik yapılarının yargılanmasını sağlayarak heterojenlik, farklılık, paradoks, çelişki ve yerel bilgiye öncelik veren bir vizyon önermektedir (Turner, 2003: 17-18, 30).

Anlatıdaki Batılı karakterlerin macera ve keşif için Doğu’ya gitmesi, ataerkil kodlamanın “ele geçirilen ve gönül eğlendirilen kadın” imajına benzerdir. Kadına biçilen ve daha az saygıdeğer bulunan uşaklık ve çoğaltıcılık rollerine (De Beauvoir, 2010: 11-12) paralel şekilde Bombay’dan getirilen Wang Yu hizmetçiliğe layık görülürken Hindistan doğumlu Esmè haberci çocukların annesi olarak Batı’da kendine yer bulmaktadır. Mançurya Prensi, kendi topraklarında bir prens

olarak konumlandırılmış iken Batı dünyasında İngilizler tarafından klasik eğitime tabi tutulan, üç yıl özel olarak Oxford yeterlilik sınavına hazırlanan ve saygın hocalardan ders alan bir “yetersiz”dir. Tüm uğraşlara rağmen sonucun tam anlamıyla “fiyasko” olması, prensin sınav boyunca kâğıtlara beş yaşındaki bir çocuk kabiliyetinde salyangoz resimleri çizmesi; Batılı insanların gülmesine yetecek derecede eğlencelidir. Esas muamma hikâyesinden bağımsız söz konusu anekdot, belli bir kültür hiyerarşisi içerisinde bir grubun kendi tarihsel deneyimlerini ve kültürel özelliklerini geçerli tek kıstas olarak belirlemesinin bir sonucu olarak kendi varlığını yüceltmesi ve diğerlerini kendinde bulunan özelliklerin varlığı yokluğu üzerinden bir kıyasa tabi tutarak değerlendirmesinin örneğidir. Ataerkil düzende erkeğin kendi dışında kalan cinsiyetleri maruz bıraktığı durum, bilimsel yollarla haberci çocukların üretildiği Batı toplumunun küçümsediği Doğu’ya bakış açısını yansıtmaktadır. Kendi ölçütlerini belirleyen ve bunu evrenselleştirme gayretine girişen baskın grupların yaptığı; evrenin, insanın doğasını tahrip etmektir. Kimlik ve farklılık sorunlarının böylesine belirgin ve çok çeşitli olmasının nedeni çağdaş toplumlarda, Üçüncü Dünya ile Birinci Dünya ayrımını sürekli güncelleyen bir Janus yüzünün olmasıdır. Mağden, özellikle Wang Yu, Esmè ve Mançurya Prensi ile Batılı etnik merkezçiliğe put kırarcasına saldırarak çoğul öznellikleri edebiyat tarihine geri vermektedir. Şenyener ise *Dansözün Ölümü*’nde Doğu’ya atfedilen yedi tül dansının “[f]ahişelik çerçevesinde kullanılması, erkek gözünü memnun etmek amacıyla oyun ya da gösteri haline gelmesi”nin (2006: 48) oryantalistlerin katkısıyla olduğunu vurgulamakta ve cinsel kimlik ayrımları çerçevesinde tülün ardına sızarak fantezi dünyasını doyurmak isteyen erkek, dolayısıyla Batı aracılığıyla Doğu-Batı sorunsalını başka bir boyuta taşımaktadır. Aynı romanda kritik bir rol oynayan *Dünyanın Kökeni* tablosunu Courbet’ye, o dönemde Avrupa’da haremliyle tanınan Osmanlı Devleti’nin diplomatı olan Halil Bey’in ısmarladığı düşünüldüğünde, tablonun fırça darbelerinde, beden renklerinde, duruşunda, göbeği merkeze alan ölçülerinde oryantalizmi bulmak mümkündür. İşigüzel de eğitim, ödül ve seyahat için Batı’ya giden; fahişelik, sahtecilik ve karın tokluğu için Doğu’ya gelen karakterleriyle Doğu-Batı sorunsalının altını çizerek eleştiriye açmaktadır.

Türkiye, Rusya, İngiltere ve Fransa arasında gidip gelen Türk, Rus, İngiliz, Fransız, İspanyol, Hollandalı ve Çek karakterleriyle tam bir karnaval ortamının yaratıldığı *Sarmaşık*’ta ev/ içerisi ile dışarısının anlamı dönüştürülerek iki ayrı mekân iç içe geçirilir. Genellikle ev içiyle özdeşleştirilen erkek karakterlerken bu evler arasında gidip gelenler kadınlardır. Mülkiyet hakkını erkeğe veren ataerkil ideolojiyi görünür kılan kullanım; Salim Abidin, Ali Ferah ve Sedef’in kocasını kadınlarla beraber yaşadıkları evlerin sahibiymiş gibi gösterir. Otelde kalan Celine ile Ludmilla, abisinin atölyesinde zaman geçiren Hayal, kocası ve Salim Abidin tarafından eve hapsedilen Sedef; kadınlık halleri ile kendilerine yakıştırılan evcimen sıfatını sorgular. Mekân bakımından yersizyurtsuzlaşan karakterler, bir mekâna ait kılınmayarak bütün mekânlar onlara tahsis edilir. Ev; küvette boğulan Margret, kendisini kesen Hayal, kilerde tecavüze uğrayan anne, yalnız kaldığı Boris amcası tarafından istismara maruz kalan Ludmilla, görkemli yalıda ağaçların uğultusundan korkup

aşağılanan Nadya, annelik ile ev işlerine mahkûm bırakılan Sedef için hem fiziksel hem algısal anlamda kapalı bir mekân olarak yok edici anlamlar barındırır. Sürekli kaçış ve hareket halinde olan kadınlar; toplumsal cinsiyet klişeleriyle kuşatılmış mekânın baskılayan ve sınırlayan gücüne karşı koymaktadır. Kaçış ve hareket halinin yer yer kesintiye uğraması ise daha önce de belirtildiği üzere türün mutlak yapısı kırılırken aynı yapının yeniden inşa edilmesinin önünü kesmektedir.

Metinlerde, toplumca normal addedilmeyen LGBTI+ bireylerin de mekân ve zaman yönünden hapsedilmiş hayatları gün yüzüne çıkarılır. Genellikle eğlence sektörüne hizmet eden fiziksel bakımdan kapalı ve yalıtılmış mekânlarda hayatlarını sürdüren, karanlık çöktüğünde açık mekânlarda görülseler dahi sınırlandırılmaya devam edilen bu bireyler; profesör, iş adamı ve ressam kimliklerinde üniversite, hastane, adliye gibi kamusal alanlarda okurun karşısına çıkarılmaktadır. Böylelikle toplumsal cinsiyet normları ekseninde sosyal hayattan dışlanan karakterler, anlatılarda eğlence sektörü dışında görünür kılınmaktadır. Özellikle *Sonuncu Sonbahar*'da LGBTI+'ların dışlanan konumları ile Doğu'nun ikinci plana itilmesi arasında paralellik kurularak dikotomik kurgulanan mekân algısı vurgulanmaktadır. Emin'in homoseksüel oğlu ve arkadaşları, "kirlenmiş sular ve betonlaşmış kıyıları" (Kür, 2004b: 61) görmek istemediğinden tatil için Türkiye'nin batısını değil doğusunu tercih etmektedir. Söz konusu tercih, Emin tarafından küçümsenmektedir. Oğlunun, babasına Diyarbakır-Urfa-Maraş yöresinde kendilerine yardımcı olabilecek birilerini tanıyıp tanımadığını sorması üzerine babanın "Nereden tanıyacağım? Oralarda dolaşmanın tehlikelerinden söz ettim ama, dinleyen kim?" (Kür, 2004b: 61) şeklinde tepki vermesi, coğrafya ile cinsel yönelim odaklı yapılan yanlış yargıların göstergesidir. Kirlenmiş ve betonlaşmış sıfatları, kurgusal düzlemde yaratılan ve hegemonyanın korumasında değiştirilmesi mümkün olmayan kalıp yargıları imlerken; Emin'in, oğlu ile erkek arkadaşlarının cinsel yönelimleri hakkında "Korkarım onlar da bir çift oluşturuyorlardı." (Kür, 2004b: 60) ifadesini kullanması ve doğu coğrafyasını tehlikeli addetmesi; dışlama politikasını meşru bir düzeye taşımaktadır. Zira tehlikeli addedilen aynı zamanda korkutucudur ve düzen için tehdit barındırmaktadır.

İncelenen eserler, zamanın kurgulanışı bakımından da geleneksel yapıdan kopmaktadır. Polisiye roman gibi olay merkezli anlatılarda mekân olayın üzerinde geçtiği topoğrafik bir zemine indirgenip fiziksel niteliği ile ön plana çıkarılırken zaman temel belirleyici olarak konumlandırılmaktadır (Korkmaz, 2017: 12). Geçmiş ile anın hikâyesi olmak üzere iki ayrı zamanda ilerleyen anlatıda okurun "ne oldu"ya yoğunlaşması sağlanır. İki hikâye arasında geçmiş ve şimdi olmak üzere zaman farkı olsa dahi suçun işlenmesinin anlatıldığı kısımda olaylar kronolojik sıraya göre okura aktarılmaktadır. Mutlak zaman kavramının merkezde yer aldığı geleneksel yapıda sondan başlayan okur, sonu bir başlangıç kabul eden normatif yanılsamaya kendini teslim ederek doğrudan doğruya muammanın çözümüne gitmeyi amaçlayan kısa devreye yönelir (Macherey, 2019: 37). Ancak çalışmaya konu edinilen eserlerde, son daima başlangıç kabul

edilmediği gibi mutlak zaman kavramı da kırılmaya uğramaktadır; çünkü gerçek zaman olarak adlandırılan şeyi gerçek diliminde algılamak mümkün değildir. Zamanın göreceli olduğunu savunan Baudrillard'a göre dil-mekân-zaman eksenli yaratılan gerçeklik bir ütopyadır ve bu ütopya yapay bir mekanizma aracılığıyla insanlara dayatılmaktadır. İnsanın paradoksu da biçimlendiği dünya tarafından biçimlenmektedir (Baudrillard, 2015: 82-115).

Belirsizliğin ve karışıklığın hâkim olduğu zaman kurgusu, özellikle *Bir Cinayet Romanı*'nda şahısların içinde yaşadıkları gerçek zaman ile Akın'ın yazdığı roman zamanının iç içe geçmesiyle tamamen belirsizleşmektedir. Sondan başlamayan zaman kurgusunda olaylar; geriye dönüşler, ileriye atlamalar, düşsel zamanlar ile anlatıda devinimini sağlamak için ayrıntılı tasvirlerle başvurulmadan değinilen düşsel ve gerçek mekânlara benzer biçimde karışık bir şekilde işlenmektedir. Üçlemenin sonraki iki metninde de farklı zaman katmanları iç içe geçirilerek zaman kurgusundaki parçalanmışlık ve belirsizlik hali sürdürülmektedir. Net bir zaman kavramı altında gerçekleşmeyen olaylarla, bütünlük ve gerçeklik anlayışı sekteye uğratılmaktadır.

Saat ve dakika gibi mutlak ölçütlerle hesaplanabilen kronolojik zamanın, kronolojisi bozulmuş, parçalanmış, dağınık, belirsiz, üstü kapalı, süreksiz ve öznelştirilmiş zamana dönüştüğü postmodern teknikle (Emre, 2006: 317-318) yazılan romanlarda, söz konusu tekniğin zaman ve mekân unsurlarına yüklediği görevi/ görevsizliği (Canatak, 2013: 234-235), sıklıkla görmek mümkündür. Özellikle *Kalbim Çınlıçplak* serisinde klasik yapıdaki zaman ve mekân mefhumundan tam anlamıyla uzaklaşarak çoğulculuk, belirsizlik, parçalılık öne çıkarılmaktadır. Örneğin; teknolojik anlamda gelişmiş bir dönemde, mayına basıp ayaklarını kaybeden Vietnam Savaşı gazisi fotoğrafçı Dolunay Kumru'nun kırk bir yaşında olması, yine aynı fotoğrafçının Keskin'in annesinin polis şefine hamile kalmadan önce fotoğraflarını çekmesi zaman bakımından mümkün görünmemektedir. Diğer taraftan bölüm başlarında anlatıcı, mekân ve zaman bilgilerinin “3/ 5 30 Rock, 55. kat, Güneybatı Kanat, Genç Şampiyonların Maçı, saat 14.00” (Şenyener, 2015: 65), “12/ 5 240 Center Sokağı, eski Emniyet binası bitişiğinde Çingene kahvesi, saat 09.00” (Şenyener, 2015: 214), “SDN5, Hakikat Yazıcı, Yazar, Yaş 35, Kızıl Saçlı, Ela Gözlü, Boy: 175 cm. 55 kg. Poe Parkı, Valentine Caddesi, Bronx, 25 Şubat, 14:00” (Şenyener, 2014: 43) şeklinde net olarak belirtilmesi de klasik yapının kendi yöntemleriyle parodik biçimde metne dâhil edilip yapıbozuma uğratıldığı anlamına gelmektedir.

Haberci Çocuk Cinayetleri'nde zamanın tamamen muğlak olması ve masallardaki fantastik zaman kullanımını andırması; yersizyurtsuzlaşmayı belirginleştirmektedir. Zaman unsurunun kritik bir rol oynadığı klasik polisiyenin aksine öne çıkan zamansızlık; anlamsızlık ile hiçlik algısını güçlendirmektedir. Anarşik, gelişigüzel, bağlantısız ve rastgele zamanlar arasında gidip gelen eserin masalsi atmosferinde zamansal farklar ve sıralamalar altüst edilerek birbirine dönüştürülür veya iç içe geçirilebilir. Mekanik ve ölçülebilir bir şey olmayan zaman; sınırları belirsiz, birbirine

girişik ve rasyonel düşüncenin belirlediği algılayışının dışında bir niteliğe bürünür (Emre, 2006: 170). Dolayısıyla bilgiyi mutlaklığa sıkıştıran yapı genişletilerek sınırsız bilgi yüküyle dolu bir anlatım biçimi ile bu biçimin yer aldığı evrenin varlığı ortaya konulur.

Zaman mefhumunu dönüştüren bir diğer roman *Sarmaşık*'tır. *Arnolfini'nin Evliliği* tablosunda da ima edildiği şekilde zaman kaymalarıyla boşluklar yaratılarak anlamın muğlaklaşması ve mutlak yapının kırılması amaçlanmaktadır. Düz bir zamansal akış içerisinde ilerlemeyen eserde, geçmişle şimdi sürekli iç içe geçer ve anlatı zamanından geçmişe doğru gelgitler yapılır. Analeptik⁶⁰ bir kurguyla ilerleyen yapı, hayatın pratiklerinin rasyonel biçimde düzenlenmesiyle denetim altına alınan zaman bütünselleştirmelerini dönüştürür. Klasik yapıda zamanın yapılanmış organizasyonu arasındaki diyalektik ilişki reddedilerek geleneksel zaman ritimleri altüst edilir, bireylerin farklı roller içinde toplumsallaşması yönünde yaygın olanaklar sağlanır, gelip geçicilik ve parçalanmadan örölmüş bir dünyada zaman için yeni anlamlar üretilir (Harvey, 2012: 244).

Dil, mekân ve zaman yönünden polisiye romanın olanaklarını genişleterek yersizyurtsuzlaşan sekiz metin, “zaman-mekân sıkışması”nın (time-space compression) (Harvey, 2012: 317) zihinleri karıştıracı ve bozucu etkisine karşı bir kültürel tepki olarak ortaya çıkan postmodern teknikleri kullanarak eril hiyerarşik dizgeyi reddeder ve türün söz konusu unsurlarını sonsuz bir ihtimal evrenine dâhil eder. Böylelikle yapı, şematik kurallar bütününe hapsedilmeden özgür kılınır. Aidiyet hissi ortadan kaldırılarak tüm anlatım imkânları kullanıma açılır. Geleneksel yapıda erkeğin hegemonik söylemini daimi bir şekilde aktaran dil, mekân ve zaman kullanımları düalist kalıplardan kurtarılır, sembolik dilin tahakküm kurup şekillendiği hafıza ile algının dönüşümü başlatılır. İktidar alanı oluşturan mutlak kullanım kalıplarının gücü sarsılır, türün barındırdığı yaratıcılık ortaya çıkarılarak yeni kullanımların tahrip gücü arttırılır. Dilin, mekânın, zamanın sınırlarının aşılmasıyla klişeler ve kodlar geçerliliklerini yitirir. Polisiye kurguda başka türlü imkânların da mümkün olduğunun altı çizilir.

⁶⁰ Flashback veya analeptik referans, zaman dizilerini değiştirmek, karakterleri hikâyenin başına götürmek için kullanılan terimlerdir. Flashforward diğer adıyla prolepsi ise anlatıyı geçici olarak zaman içinde ileriye taşıyan bir sahnedir.

SONUÇ

Toplumun dönüşümünde ayna işlevi üstlenen romanın; toplumdaki sosyo-ekonomik, siyasal ve kültürel değişimlerden etkilenmemesi mümkün değildir. Söz konusu değişimler; fantastik roman, köy romanı, postmodern roman gibi türlerin doğuşuna kaynaklık ettiği gibi var olan türlerin biçim ve içerik bakımından dönüşmesine de neden olur. Dünyada özellikle İkinci Dünya Savaşı'yla başlayan çözülme, Türkiye'de 1980 sonrasında yoğunlaşarak toplumsal ve siyasal ortamdan bağımsız ele alınamayan edebî ürünlerin de aynı doğrultuda değişimine sebebiyet verir. 1980 sonrasında bilim, rasyonalite, nesnellik, düzen, ciddiyet ve uyuma karşı çıkan postmodernizmin etkisinde kalarak radikal bir deneyimden geçen Türk romanı, oyun kavramını merkeze koyar; muğlaklık tonunu artırır, bireyin varlığını özellikle vurgular. Postmodern edebiyatta, modern edebiyatın uyum ve düzeni öne çıkaran tonuna karşılık karşıtlık, çelişki ve çözümsüzlüğün altı çizilerek yeni kozmolojisi olan dünyalar yaratılır. 12 Eylül Darbesinin neden olduğu sansür ortamında kendi üzerine kapanan metinler kaleme alınmaya başlanır. Bahsi geçen dönemde Türkiye'de büyük bir ivme kazanan feminizm, çoksesli bir anlayış içinde kendinin de dâhil olduğu hiyerarşik düzene başkaldırarak merkezîyetçi yapıdan uzaklaşır. Zira çelişkilerle yoğrulan siyasal yapı, bireye vadettiği özgürlüğün aksi yönündeki icraatlarıyla diyalektik yapıyı güçlendirir ve kurulu düzene razı kılma politikasıyla ön plana çıkar. Kurucu düzenin bir parçası haline getirilen insanlar, iktidarın inşa politikaları çerçevesinde devam eden bir döngü sürecinde yeniden kurgulanırken çoğulcu yapı tam anlamıyla etkisiz kılınır.

Hegemonyanın doğallaştırdığı toplumsal cinsiyet kökenli erkek-kadın, heteroseksüellik-homoseksüellik düalizmleri; feminist grupların birçok konuda eleştirel seslerini yükseltip ataerkinin hüküm sürdüğü alanlardaki egemenliğinin sarsılmasını sağlar. Dünyada çoktan başlayan "aykırı" seslerin Türkiye'deki yansıması geç ortaya çıkmış olsa dahi toplumsal imgelemi yeniden şekillendirmeyi hedefleyen bireyler, edebiyatın da aralarında olduğu birçok alanda seslerini duyurmayı başarabilirler. Dolayısıyla 1980'lerden sonra "en kurallı" roman türlerinden olan polisiyenin alternatif anlatım biçimleriyle yeniden üretilmesi de dönemin konjonktürüne uygundur; çünkü polisiyenin dönüşümünün temel dayanağı toplumdur.

Ataerkil iktidar, pozitivizmden güç olarak yasanın denetleyemeye veya açıklayamaya gücünün yetmediği her şeyi reddedip ideolojik yapılanmasını bu düşünce üzerine kurar. Penis ve vajinanın anatomisine benzer şekilde görülenin denetlenebilirliği sağlanırken kadın cinsel organı gibi gize sahip olan, görülemeyen, açıklanamayan her şey; potansiyel tehdit olarak algılanır. Zaman

ve mekânı aşan sapma durumları, edilgen ve işlevsiz hale getirilerek tehdit addedilen daima bastırılmaya çalışılır. İdeolojik mesajımı, sahip olduğu gücü kullanarak yazılı ortama aktaran ve “sanat” adı altında düşüncelerini kişilere empoze eden iktidar, arzuladığı toplumsal düzeni sağlama ve sürdürme noktasında polisiye türünden fazlasıyla yararlanmaktadır. Nitelikli okur istemeyen ve özellikle XX. yüzyılda popüler bir tür haline gelen polisiye, eril söylemin baskın şekilde hissedildiği edebî türlerin başında gelmektedir.

Modern toplumun ürünü olan polisiye roman, birçok ideolojik kodu barındırması ve diğer roman türlerine kıyasla daha fazla tipikleştirilmiş öge içermesi sebebiyle ikili/ uzlaşmaz karşıtlıklar temelinde şekillenen bir türdür. Polisiyede rasyonel akıl daima kusursuzluğuyla öne çıkarılıp kadın-erkek, iyi-kötü, dedektif-suçlu, gerçek-hayal şeklinde karşıtlıklar inşa edilir. Söz konusu karşıtlıklar yoluyla toplumsal düzenin kurulması ve devamının sağlanmasında bir araca dönüşen edebî türde karakterlerin dedektif, suçlu, kurban rollerine uygun görülen ve cinsiyet ekseninde şekillenen temsilleri öne çıkar. Bu sebeple ataerkide iktidarın sahibi kabul edilen erkek ile onun polisiye anlatıdaki yansıması dedektifin zeki, güçlü, başarılı, kötülere cezalandıran, iyileri kurtaran sunumuna karşılık; kadın ve türdeki karşılığı olan kurban ekseriyetle güçsüz, edilgen, ikincil ve ilerlemeye dönük değişimden yoksundur.

İpuçlarına dayanan bilimsel paradigma, polisiye kurgunun özünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla rasyonaliteden beslenen polisiye, bilimin önderliğinde her şeyin açıklanabileceğini, açıklanamayanın sistemde yer almasının mümkün olmadığını imleyerek zaman, mekân ve dil hususlarında yapısalcı fikirleri benimser. Türün özü sanıldığı aksine şiddete değil, ani ve kaotik değişimlerin tehdit ettiği toplumsal istikrarın devamına dayanır. İktidarın öngördüğü şekilde bilinmeyene tahammülü olmayan polisiyede, geçici süre de olsa belirsizliğe/ gerilime neden olan şey, suçlu ve kurban arasındaki ilişkidir. Sistemi tehdit eden ve “toplumsal uyumu” bozma tehlikesi barındıran ilişki, “deus ex machina” konumundaki dedektifin sahneye girmesiyle aydınlatılır, neyin nasıl olması gerektiği kodlanır. İpuçlarının ışığında zaman ve mekân belirsizliğine son veren, başarısızlığa uğrama gibi bir seçeneği olmayan “erkeksi” dedektif; sistemin dayattığı işleyiş kurallarını reddederek ona başkaldıran suçlu ile kendisi için çizilen sınırları ihlal eden kurban arasında yaşananları açıklayıp suçluyu cezalandırılmak üzere düzenin çarklarına teslim eder. Daima edilgen ve “kadınsı” kurgulanan kurbanın sistemin öngördüğü kuralların dışında kalan uygunsuz davranışlarının cezası da suçlunun eylemlerine maruz kalmasıyla verilmektedir. Dolayısıyla ikili karşıtlıklara indirgenen bütün kavramlar gibi suçlu tarafından gerçekleştirilen ölümün tür içindeki anlamı da muhakkak olumsuzdur. Toplumun hâlihazırdaki refahını tehdit eden ve düzende açık yaratan ölüm muammasını analitik zekâsıyla çözen dedektif sayesinde sistem için tehdit arz eden unsurlar ortadan kaldırılır; görünmez olan, rasyonalizasyon sürecinde iktidarın çizdiği sınırlarla görünür kılınır. Gerçekte sorunlar çözülüp isyan bastırılmamış olsa da prensipte toplumun refahı yeniden sağlanmış olup, evrenselleştirilen erkek aklının tümdengelim yöntemiyle

çözemeyeceği hiçbir şey olmadığı fikri imlenir. Söz konusu klasik kurguyu mutlak şekilde uygulayan polisiye, okurun öncesinde belirlenmiş bir rotayı takip ettiği yapılandırılmış bir türdür.

Dizgeler, standartlar ve kalıplar üzerinde hayat bulabilen imgesel söyleme yaslanan polisiye roman için saptanan kural ve normların değişen toplumsal koşullarla dönüşüp parçalarına ayrılması ve yeni olasılıklara yer açılmasıyla ortaya çıkan eserlerde gelenekten kopuş gözlemlenir. Ülküsel erkek idealiyle şekillenen dedektiften bir kahraman yaratan ve kargaşayı iktidar lehine düzene çevirmeye çalışan geleneksel yapının aksine kabul edilegelmiş doğrular, geçerliliklerini yitirerek yasa-ihlal çerçevesinde biçimlenen analitik kurgu açmazla sürüklenmektedir. İyi-kötü etrafında gelişen klasik kovalamaca, toplumsal yapının bütün olarak sorgulanmasına dönüştürülür. Hem içerik hem de biçim bakımından çok seslilik ile heterojenliğe kucak açılan metinlerde, kurmaca bir cinayet yerine kurmacanın kendisi çözüme sunulmaktadır. Söz konusu çok anlamlı yapı, “Suçlu kim?” sorusu temelinde gelişen ve muammaya odaklanan polisiyenin kısıtlayıcı ve genelleyici tanımlarının aşılmasını sağlamaktadır. Muammanın çözümüyle merak duygusunun tatmin edilerek okur için bir aydınlanma anına dönüştürüldüğü ve gizemin tek anlama hapsedildiği türde, belirsizlik dozu artırılarak farklı anlamları barındıran metinler üretilmekte, toplumsal ve öznel dönüşüm olanaklarının yolu açılarak okur bir anlam şölenine davet edilmektedir.

Butler’ın “performatif” kavramına benzer şekilde Kür, Şenyener, Mağden ve İşigüzel; 1989-2014 yılları arasında kaleme aldıkları *Bir Cinayet Romanı*, *Sonuncu Sonbahar*, *Cinayet Fakültesi*; *Dansözün Ölümü*, *Karakter Taciri*, *Ölümün Şarkısı Özgürdür*; *Haberci Çocuk Cinayetleri* ve *Sarmaşık* romanlarında klasik yapının unsurlarını kullansalar dahi söz konusu unsurlar, yaratıcı-yenilikçi tekrarlarla yapıbozuma uğratarak polisiye adı altında yeni bir türe adapte edilir. Diğer bir deyişle polisiye bir şema içinde klasik yapıya aykırı özellikler metinlere yerleştirilir. Bu metinlerin, “Polisiye Edebiyatta Biçim ve İçerik Deformasyonu”, “Evrensel Kimlik ve Rollerin Reddi: Farklılığın Kutsanması ve Queer Anlamlar”, “Rasyonalitenin Ölümüyle Kurtarıcı Toplum Tasavvurunun Eleştirisi”, “Tanrı Baba ve Oğullar”, “Dil, Mekân ve Zaman Ekseninde Yersizyurtsuzlaşma” başlıkları altında postfeminist kuram çerçevesinde yapıbozum yöntemiyle analiz edilmesiyle elde edilen sonuçları kısaca şu maddeler altında sıralamak mümkündür: Klasik polisiyenin anlatı yapısında radikal bir değişimin yaşanması, dedektif-suçlu-kurban figürleri ile bunlar arasındaki ilişkinin iç içe geçerek dönüşümü, evrensel kimlikler yerine çok cinsiyetli ve çok kimlikli varoluşların öne çıkarılması, bilimsel paradigmanın bozulması ve Kartezyen felsefenin sorgulanması, teolojinin cinsiyet ve cinsel yönelim hususlarındaki baskıcı iktidarının sona erdirilmesi, sembolik ve tektipçi dilin ötesine geçilmesi, anlatının zaman-mekân sıkışmasından kurtarılması.

İncelenen eserlerde; özne-nesne, içerisi dışarısı arasındaki sınırlar sarsılıp belirsizleştirilerek, parça parça muammalar, kestirmeler, yarıda kesmeler, eksilteler, birbirine karışmalar ve kopuşlarla

ilerlenerek, düz çizgisellik yitirilerek anlatı yapısı değiştirilir. Örneğin; klasik yapının ana teması olan muamma bu eserlerde kesitler halinde kullanılmakta ve muammanın çözümlenmesi temel hedef olmaktan çıkarılarak çözüm okurun değerlendirilmesine açık hale getirilmektedir. Daha açık bir ifadeyle olay örgüsünde muammayı barındıran bir cinayet işlense dahi geleneksel polisiyede genellikle anlatının sonunda yer alan ve suçluyu ele veren çözüm bölümü bulunmamaktadır. Klasik yapıda bireyselin toplumda açtığı “delik” tutarlılık içinde okura sunulurken muamma adım adım çözülür ve toplumsal düzen yeniden tesis edilir. Bu son, yorumlamaya açık olmadığı için otoriterdir ve dedektif her halükârda haklı çıkarılır. Ancak incelenen eserlerin kapanışında otoriter bir bitirişten öte farklı yorumlara açık yeni bir başlangıcın bulunması, kalıplaşmış biçimlere bir meydan okumadır. Böylelikle niteliği değiştirilip anlamı sekteye uğratılan rol ve eylemler, polisiye gibi mutlak kurullarla korumaya alınan bir türün ideolojik temelini parçalayarak egemen anlamların iktidarını sarsmakta, klasik yapının okuru gerilim ve gerçeklikten yoksun bırakışı kaygan bir zeminde ortaya konulmaktadır. Eleştirel bakış açısının kıstas alınması ve yapıbozum tekniğinin kullanılmasıyla mutlak anlamda kısıtlanan metinlerin çoğul anlamları görünür kılınmaktadır.

Sert ve varsayımları doğru dedektifin analitik zekâyı temsil eden idealist kurgusu reddedilerek keskin sınırlarla ayrılan dedektif-suçlu-kurban üçgeni iç içe geçirilir. Kimi zaman aynı karakterin üç rolü de üstlenmesi muğlaklığı belirginleştirir, şematik yapıyı sekteye uğratır. Bir oyundaymış gibi sürekli kılık değiştiren insanlar; dedektif, suçlu, kurban dönüşümüne benzer şekilde kadın, erkek, lezbiyen, gey gibi farklı ve değişken kimliklerde okurun karşısına çıkarılır. Böylelikle okurun kendini roman kişileriyle, polisiye özelinde ekseriyetle dedektifle özdeşleştirmesinin önüne geçilir. Okur; dedektifin zekâ ve güç gösterisine dönüşen klasik yapıda kendini üstün kahramana benzeterek, roman kişisi olarak yücelterek ya da diğer bir deyişle roman kişisini kendisine indirgeyerek metni anlaşılabilir kılmaya çabalarken incelenen metinlerde özdeşleştirme ile anlaşılabilir olma amacı güdülmemektedir. Zira geleneksel polisiyede tehlikeye maruz kalmayacağı ve ölmeyeceği kesin olan dedektif tipi sıradanlaştırılıp kusurlu bir şekle sokulmaktadır. Dokunulmazlığı elinden alınan bütün karakterler, okurun karşısına tahmin edilemez yazgılarıyla çıkarılmaktadır.

Kişileri, sahip oldukları cinsel organ ile cinsel yönelimleri sebebiyle evrensel kimliklere mahkûm eden anlayışlar sarsılarak tikellik temelinde çok cinsiyetli ve çok kimlikli insanların varoluşlarının önündeki sınırlar kaldırılır. Artık çok cinsiyetli ve çok kimlikli karakterlerin egemen olduğu yapıda bireyleri, değişmez varoluş özelliklerine indirgemek mümkün değildir. İğdiş edilmiş olma ya da olmamanın yarattığı ayrımın aynılıktan yola çıktığını imleyen fikri altyapı; erkek kimliğini öne çıkararak, erkek dışında kalan kimlikleri penis eksikliği üzerinden kuran psikanalizi yapıbozuma uğrattığı gibi dedektif-suçlu-kurban figürlerinden herhangi birini oynama ya da oynamamanın da anlamlarını dönüştürerek klasik yapıyı altüst eder. Kimlik ve roller dikotomik yapıya indirgenmeden ya da bir şeyin ötekisi şeklinde kurgulanmadan kuralsızlık evreninde

yeniden tasvir edilir, ikili karşıtlıklar iç içe geçirilerek onlara yeni ve sonsuz anlamlar kazandırılır, karşıtlıkların meşruiyeti sarsılır. İncelenen romanlardaki karakterleri, geleneksel cinsiyet rollerini kabul eden ve reddedenler şeklinde sınıflandırmak mümkündür. İdeal anne, kusursuz eş, dekoratif, yetersiz, histerik, zayıf ve duygusal olmaya mahkûm edilen ya da mahkûm olmayan kadınlar ile karşıtlıklar bağlamında kendilerine biçilen birincil role uyum sağlayan ya da eleştirel yaklaşan erkekler bulunmaktadır. Buradan hareketle çalışma kapsamında üzerinde durulması gereken diğer bir nokta olan kurgu dâhilinde farklı yönelimdeki karakterlerin akıbetleri (klasik kalıplara uygun davrananların cezalandırılması gibi), geleneksel polisiye roman kurgusunun dönüşümü ile türün cinsiyetçi yapısının kırıldığını göstermektedir.

Klasik yapıda davranış ve düşünme yetileriyle tanımlanan erkekler, dış görünüş ve yaşlarıyla var edilen kadınlar, daima aşağılanmaya layık görülen LGBTI+ bireylerin yerini eşitlikçi bir bakış açısıyla biçimlenen karakter kurguları alır. Cinsel yönelim, sorgulama alanından çıkarılarak hasta ve sapkın yakıştırmaları ile toplumsal cinsiyet klişeleri reddedilir. Tahmin edilemezliğin arttırıldığı eylem yapısı, boşluklar yaratır ve bütün basmakalıp aidiyet özellikleri yapıbozuma uğrattılır. Örneğin; Levent, Emin, Haydar, Şerif, Sedef'in kocası gibi karakterlerin, insanları bedene indirgeyen anlayışları sarsılarak evlilikte kadının değiş tokuş nesnesi olması fikrine, heteroseksüel olmayanları normal kabul etmeyen inanişâ, dinin düzeni meşrulaştıran uygulamalarına ve evrensellik iddialarına karşı çıkılır. Temel karşıtlık düzleminde inşanın olmadığı yeni tür; erkeklik-kadınlık, heteroseksüellik-homoseksüellik, dedektif-suçlu, iyi-kötü, gerçek-hayal gibi karşıt konumlandırılan gruplar altında belirli varoluş şekillerine işaret etmemektedir. Zira bütün varoluş şekilleri, kurgusal düzlemde belirlenen ve evrensel kabul edilen birtakım kıstaslar bağlamında birbirleriyle kıyas içine sokulamayacak kadar özel ve biriciktir. Bu nedenle önemli olan suçluyu yakalamak değil; insanları belli rollere hapsederek suça sebebiyet veren yapının kendisini ortaya koymaktır.

Kimlikler üzerinde bir baskı unsuru oluşturan klasik polisiye üretimlerinin yazınsal yollarla klişe tipler yaratmasından ötürü tür, bir anlamda yeniden inşa edilerek bireylerin kendilerini ataerkil iktidarın ürettiği söylemlerle değil de kendi özgür tasarısı ve serüvenleriyle tanımlamaları istenmektedir. Böylece ataerkil düzenin cinsiyet ve cinsel yönelim farklarına yüklediği "eksiklik mantığı"ndan kurtulabilme uğraşısı içine girmek mümkün olmaktadır. Erkeğin iktidarını güçlendiren alanların başında gelen edebiyatta, dışlanan kimliklerin daima temsil edilmesi ile heteroseksüel erkeğin gölgesinde kurgulanan "öteki"ler olması durumları yapıbozuma uğratarak tipik kurban ve kurtarıcı figürleri reddedilir. Dolayısıyla cinsiyetler ve cinsel yönelimler arasında yaratılan dikotomiler yok edilmeye çalışılarak birey, herhangi bir etiketlemeye maruz kalmadan seçimlerinde özgür bırakılır, seçimler arasında üstün-aşağı temelinde hiyerarşik bir yapılanmanın oluşması engellenir ve özgürleştiren tekillik sayesinde kimliksizleştirilir.

Kartezyen felsefe sonrasında nedenselliğin ampirik felsefenin özü haline gelmesiyle ampirik felsefeden beslenen polisiye romanın temellerinin sağlam bir nedensellikte akılcı olay örgüsüne dayanması kaçınılmazdır. Mutlak neden-sonuç ilişkisi ağıyla hareket eden polisiyenin esas amacı, kişinin yazgısının belirsizliğinden kaynaklanan endişeyi akıl yoluyla bastırmak iken incelenen romanlarda belirsizlik, bilinçli bir şekilde ön plana çıkarılmaktadır. Kurgusal düzlemde sabit doğru ve gerçekler barındırmayan eserlerde olaylar, tam açıklanmaya ihtiyaç görülmeden üstü kapalı bir şekilde aktarılır; tek bir cevap yerine çok şıklı, alternatif, birden fazla çözümlü sonuçlar ortaya konur ve bir kaos ortamı yaratılır. Polisiyenin, önce düzenin düzensizliğe dönüştürüldüğü sonra düzenin tekrardan inşa edildiği geleneksel yapısının aksine; anlatıların en başında bozulan düzenin ataerkil ölçütlerle yeniden inşası hedeflenmez. Zira düzeni bozan, işlenen cinayetler değildir. Asıl düzen bozucu, anlamları mutlak sınırlara hapsederek hiçliğe yaklaştıran ve ayrımsızlığı idealleştiren aklın önderliğinde kurgulanmış düzenin kendisidir. Böylelikle muammanın ön plana çıkarılıp suçun çözülebilir bir gizeme dönüştürüldüğü ve rasyonalizmin temsilcisi erkek/ erkeksi dedektif tarafından yakalanan suçluların var olduğu anlatılar yerine birey-toplum-iktidar ilişkilerinin irdelendiği metinlerle polisiyenin sistem içindeki konumu sarsılarak tür yapıbozuma uğratılır.

Anlatıcının etkin bir figür olarak yer aldığı üstkurmaca tekniğine başvuru romanlarda, tek bakış açısı yerine kullanılan çoklu ve güvenilmez anlatıcılarla yaratılan kaotik ortam, anlatıcının görüş açısının durağan olmasının önüne geçerek türün klasik yapısını tam anlamıyla dönüştürür. Sebep-sonuç zincirini kıran güvenilmez anlatıcılarla aynı olayın birkaç farklı anlatımının olması, anlatıcının görüş açısını bozarak ve okurda şüphe uyandırarak nesnel bilginin imkânsızlığını ortaya koyar. Geleneksel yapıda, dedektifle birlikte sonuca/ çözüme emin adımlarla yürüyen okur, yarı yolda bırakılır; okurun mutlulukla olan bağları koparılarak inandığı değerleri gözden geçirmesi amaçlanır. Herhangi bir sonuca götürmeyen ifadeler, gerçekten işlenip işlenmediği bilinmeyen cinayetler, aynı cinayeti işlemiş gibi gösterilen farklı katiller, kime/ neye hizmet ettiği irdelenen suç ve ceza kavramları; düzendeki açığı yaratanın, yanılması mümkün olmayan gösteren ve gösterilen ilişkisi sayesinde bulunarak hak ettiği cezayı görmesiyle adeta katarsis yaşayan polisiye okurunun beklentisini karşılamayarak dengeleri altüst eder. Parçalanmış bir dünyanın öğelerini bir bütün haline getirerek öğelerin gerçek olgulara yansıtılmasına izin veren klasik yapının aksine rasyonalite ile mutlak anlamın arka plana itildiği belirsiz ve parçalı haller içinde akla duyulan katıksız inanç ve güvenin saçmalığı vurgulanır. Rasyonel kalıplar yerle bir edilir ve gerçek ile hayal iç içe geçirilerek mantıksal çizgi bozulur. Geleneksel yapının aşk entrikasını tam manasıyla dışlamasına karşıt şekilde tematik anlamda farklı ölçülerde kendine yer bulan aşk da klasik polisiyenin salt entelektüel mekanizmasını bozmayı sürdürür. Söz konusu çok katmanlı doku, okuru tek yönlü düşünme seçeneğiyle kısıtlamayı sayısız okumaya olanak tanır ve metnin tek okumada tüketilmesine engel olur.

Bilginin güç addedildiği geleneksel yapının aksine bilginin ne olduğu ile ulaşılabilirliği sorguya açılır. Evrensel kabul edilen gözden düşürülüp bireysel patolojinin suça sebep olduğu iması çürütülerek toplumsal çatışma öne çıkarılır. Suç, kişisel alandan kopararak sosyal manzaradaki aksaklıkları tasvir eder hale gelir. Artık önemli olan, cinayeti kimin işlediğinden ziyade iktidarın dayatmalarından arındırılmış çoklu hakikat arayışıdır. Hâlihazırdaki düzene karşı geliştirilen muhalif duruş, tek sesli anlatımı yok ederek suç etkenlerinin kaynağındaki mutlak tespitleri ortadan kaldırır. Mutlak tespitlerin yokluğu, çözüm odaklı yapının bozulmasını ve yerini kaostan beslenen yeni yapının almasını sağlar. Yeni yapıyı, sistematik bir şekilde oluşturulan kurallarla sınırlandırmak mümkün değildir. Olabildiğince özgür bırakılan ve sınırları geniş tutulan bu yapıda, kendi içinde bir düzen olsa dahi düzensizlik esastır. Kurgudaki boşluklar, okurun algısını düzenlemek yerine dağıtır. Zira yeni yapıda, düzeni iyileştirme amacı güdülmemektedir. Aksine düzen yok edilmek istendiği için evvela polisiye türden küçük kopuşlarla köklü bir değişim yaratılarak devrim niteliğinde edebî bir hareket başlatılır.

Teolojik değerlerle bağdaştırılarak kişilere yüklenen görev ve rollerin cinsiyetçi eğilimler barındırması nedeniyle mağdur edilen grupların görünürliğini arttırmayı amaçlayan edebî eserlerin, ataerkil düzenle uyum içinde olan din olgusuna değinmesi kaçınılmazdır. Dinin hegemonik ve dışlayıcı yapısını görünür kılan metinler, sorgulanamaz kabul edilen dini inanışlara/kabullere eleştirel bir tavırla yaklaşmaktadır. Cinsiyet ile cinsel yönelimlerin sosyal inşasını gerçekleştiren din kurumunun yanlılığı ortaya konularak özellikle üç büyük dinin kutsal metinleri ile öğretileri eleştiriye açılmaktadır. Dinin anlam inşa etme fonksiyonunun cinsiyetçi nitelikleri metinlerden kesitlerle desteklenerek erkek otoritesine dayanan toplumsal örgütlenme düzenindeki rolü tartışılmaktadır.

Temsil politikalarının, dikte edilen kabullerin, dinî inanışların, gerçeklik olduğu yadsınamaz biçimde kurgulanan söylemlerin nasıl şekillendikleri üzerinde durarak onları reddeden eserler aracılığıyla klasik kalıpların esasında suça değil, iktidarın nazarında “yanlış giden şeyler”i düzeltmeye odaklandığı ortaya konur. Tür, üzerinde uzlaşmaya varılmış kuralların hâkimiyetinden kurtararak dayatmaların karşısında konumlandırılır. Yazılmış, yazılan ve yazılacak metin sayısı kadar polisiyenin olasılık sınırlarının sonsuz olduğu imlenir. Hâlihazırdaki dil kullanımlarıyla beraber ataerkil hegemonya yapıbozuma uğrattırılır, bütün unsurlar yerinden edilerek dinamik imkânlar açığa çıkarılır ve farklı kombinasyonlar halinde döngüsel şekilde yeniden kurulur. Sistematik olmayan bu yapıyla göstergelerin dönüşümü başlatılmış olur. Böylelikle dil sistemindeki kurgusal dizge sarsılır, dilin mantığı, retorisi, gramatik yapısı, sesi ve tabuları yıkılır, gösterenle gösterilen arasında mutlak değerler geçerliliklerini kaybeder.

Sembolik ve tektipçi dilin ötesine geçilerek özgürleştirilen polisiye kurgu, kaotik yapısıyla sözde ideal düzenin düz çizgisel akışını parçalayarak iktidarın edebî aracı olma pozisyonundan

uzaklaşır. Dil ve anlamın karşılıklı işlediği geleneksel yapıyı ve dedektif aracılığıyla üretilip garantiye alınan otorite ile adalet kavramlarını kendi teknikleriyle dönüştürerek anlamların yapıbozuma uğratılması ile çoğul hale getirilmesini hedefler. Dilin görünürdeki şeffaflığına meydan okunarak dilde eşitsizliği görünür kılan kelimeleri, basmakalıp yargıları, gündelik hayatta sıradanlaştırılan cinsiyetçi ifadeleri kullanmaktan ve yeniden üretmekten kaçınır ya da kimi zaman bilinçli şekilde kullanarak eril dili kendi silahı ile vurur. “Oynak ve kaypak olan dil” görüşünden yola çıkıp dişil dile ulaşmak isteyen eserlerde hiçbir metnin tek ve kesin anlamı olmayacağı imlenir. Ancak bu şekilde çelişkiler, tutarsızlıklar, düzensiz nitelikler yaratılarak metinlerin söylemek istediğinin tamamını söylemesinin imkânsızlığı ile söyler görüldüğü şeyin aynı zamanda tam tersini ima etmesinin mümkün olduğu vurgulanır.

Polisiyenin klasik yapısının olay örgütleyici anlatısından karakter sentezleyici bir anlatıya geçen metinlerde, geleneksel mekân ve zaman kullanımı da yapıbozuma uğratılır. Olay merkezli bir anlatımının benimsendiği klasik polisiyede mekân, üzerinden yalnızca geçilen ama derinliğine girilmeyen bir yapıdadır. İncelenen metinlerde mekân, işlevsiz bir suç mahalli olmaktan çıkarılarak etkin nitelikli algısal bir değere dönüştürülür. Toplumsal cinsiyet klişelerinin belirginleştirilerek eleştiriye açıldığı ya da yok sayıldığı mekân kullanımlarında fiziksel nicelik değil, karakterlerin hayata bakış açıları öne çıkarılmaktadır. Klasik polisiyedeki suç ve suçun araştırılması olmak üzere geçmiş ve şimdide ilerleyen kronolojik zaman kavramı da belirsiz bir hal alarak kurgudaki parçalanmışlık ve belirsizlik hali sürdürülmektedir. “Şimdi” öne çıkarılarak bir arada verilen farklı zaman dilimleriyle çizgisel, kronolojik zaman kullanımı kırılır. Zamana ait birimlerin kronolojisi altüst edilir ya da belirsiz ve üstü örtük şekilde verilir. Böylelikle kısıtlayıcı ve denetleyici olan modernist zaman anlayışının mekanik kurgusu yapıbozuma uğratılır. Net bir zamanda gerçekleşmeyen olaylarla, bütünlük ve gerçeklik anlayışına gönderme yapılır; geleneksel yapıdan kopuş vurgulanır.

İncelenen metinler; evrensellik iddiaları olmadığından, tikel varoluşu esas aldığından, ataerkinin sınırlandırıcı yansımalarına karşı çıktığından kendi aralarında benzerlik taşısa da hepsi için ortak kurallar bütününden söz etmek ihtimal dâhilinde görünmemektedir. Kimlikleri doğal ve mutlak kabul etmeyip çoklu, çelişkili, parçalı, tutarsız, istikrarsız ve akışkan olarak niteleyen queer teoriye benzer şekilde farklılık meselesine yoğunlaşan romanlarda, polisiye türü her an yeniden kurulup yıkılmaktadır. Zira tekil olanın evrenselleştirilmesi ile mutlaklaştırılması fikrine karşı çıkan yazarların hedefi, eserlerini yerleştirecekleri yeni sınıflandırma ölçütleri ile tür için kurallar yaratmak değildir. Böylelikle çalışmanın vardığı noktada yeni bir polisiye türün keskin kalıplara dökülmüş kuralları yoktur. Diğer bir deyişle analiz metinleri; polisiyenin geleneksel yapısı ihlal edilerek elde edilen kuralsızlık ortamında yapısal bütünlüğü ikinci plana iten, her yönüyle insanı öne çıkararak, onu seçimlerinde özgür bırakıp onun biricikliğini vurgulayan özerk romanlardır.

Nesnel ile öznel arasındaki gerilimi öne çıkaran, özel olma halini vurgulayan ve Descartesçi Kartezyen rasyonalizmi reddeden eserler, klasik yapıda olduğu gibi anlam bakımından sağlam temellere dayandırılan anlatılar değildir. Ayrışma, eklemleme, bozma ve dönüştürme ile kabul edilegelmiş idealist anlayışları çürüten, farklı ve çelişik durumlarla okuru anlam krizlerine sürükleyen muhalif ve yıkıcı metinlerdir. Düz mantığı yadsıyan metinler, polisiyenin geleneksel kalıplarını taklit edip onların kılığına bürünerek keskin bir karşılık yaratmadan klasik yapının biçim ve içerik özellikleri ile mantık ve felsefesini yapıbozuma uğratmakta ve türün sınırlarını genişletmektedir. Diğer bir deyişle çalışmaya konu edinilen sekiz romanın, türün klasik yapısındaki radikal ve muhafazakâr eğilimleri postmodernist ve feminist açılımlarla yeni bir inşa sürecine dâhil ederek anarşist bir şekilde polisiyede devrim yaptığını ya da öncesinde yapılan bir devrimin ürünleri olduğunu iddia etmek mümkündür.



YARARLANILAN KAYNAKLAR

- Ağaoğlu, Reyyan (2018), **Polisiye Eserin Toplumun Şiddeti Algılama Biçimi İle Etkileşimi: Edgar Allan Poe Ve Halide Edip Adivar Eserleri Üzerine Eleştirel Söylem Analizi**, İstanbul Üniversitesi-Cerrahpaşa Adli Tıp Enstitüsü, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Ahmed, Sara (2006), **Queer Phenomenology**, Duke University Press, London.
- Akal, Cemal Bâli (2003), **İktidarın Üç Yüzü**, Dost Kitabevi, Ankara.
- Akarsu, Bedia (1994), **Çağdaş Felsefe**, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Aknerdem, Feyza (2016), **Türkiye Medyasında Kadınların Temsili: Gazete ve İnternet Haberciliği Raporu**, Hrant Dink Vakfı, İstanbul.
- Akkaya, Tarkan Murat (2010), **1990-2000 Arası Türk Öykücülüğünde Postmodern Algı Biçimlerinin İzleri**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Aktulum, Kubilay (2013), “Bilimsel Eleştiri – İzlenimci Eleştiri”. **Eleştiri Kuramları** içinde, AÖF Yayınları, Eskişehir.
- Aloğlu, Duygu, (2010), **Post-Yapısalcılık ve Feminizm Tartışmaları**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Altuntek, N. Serpil (2008), “Benlik ve Kültür: Namus Kavramına Simgesel-Bilişsel Bir Yaklaşım”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 25(2), 37-58.
- Appignanesi, Richard ve Chris Garratt (1995), **Postmodernism for Beginners**, Icon Books, London.
- Arda, Balca (2005), “Femme Fatale: Sevilmeyen Kadın”, [https:// davetsizmisafir.org/ 2005/ 01/ 05/ femme-fatale-sevilmeyen-kadin/](https://davetsizmisafir.org/2005/01/05/femme-fatale-sevilmeyen-kadin/), (01.12.2016).
- Arslan, Hüsametdin (2007), **Epistemik Cemaat: Bir Bilim Sosyolojisi Denemesi**, Paradigma Yayıncılık, İstanbul.
- Artun, İpek (2012), “Masallar ve Toplumsal Cinsiyet: Kadın Kimliğinin Ataerkil Söylemlerle Yeniden Yapılandırılması”, [http:// iletisim.ieu.edu.tr/ karine/ ?p=265](http://iletisim.ieu.edu.tr/karine/?p=265), (06.06.2016).
- Aşar, Haluk (2014), “Heidegger ve Sartre Felsefesinde ‘Kaygı’ ve ‘Bulanıtı’ Kavramlarının Analizi”, **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**, 17, 85-99.

- Atalay, Selin (2012), **Polisiye Romanlarda Cinsiyetçilik: Eleştirel Feminist Bir İnceleme**, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Atayurt, Didem (2009), **“Dişil Dil”: Bir Örneklem Olarak 1990’larda Türk Edebiyatında “Kadın” Şairler**, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış yüksek lisans tezi.
- Aydın, Abdullah (1988), **İslam’a Göre Kadın ve Cinsel Meseleler**, Merve Yayınları, İstanbul.
- Aytaç, Gürsel (1999), **Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler**, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- (2003), **Genel Edebiyat Bilimi**, Say Yayınları, İstanbul.
- Badinter, Elisabeth (1992), **Biri Ötekidir: Kadımla Erkek Arasındaki Yeni İlişki ya da Androjin Devrim**, Çev. Şirin Tekeli, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- (2011), **Kadınlık mı? Annelik mi?**, Çev. Ayşen Ekmekci, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Barret, William (2008), “Heidegger: Toplu Bakış”, **Heidegger**, Çev. Ahmet Aydoğan, Say Yayınları, İstanbul, 41-77.
- Barthes, Roland (1993), **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. M. Rifat & S. Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Baseri, Ameneh (2014), “Semavi Dinlerde (İslam, Hristiyanlık, Yahudilik) Kadına Şiddet Ve Saygının Karşılaştırılması”, **KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi 16**, Özel Sayı I, 123-127.
- Baudrillard, Jean (2015), **Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği**, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bay, Özlem (2012), “Kadın-Erkek Söylemi: Cinayeti Yazan Kadın Pınar Kür, ‘Bir Cinayet Romanı’ Ve Cinayeti İtiraf Eden Erkek Ahmet Ümit; ‘Beyoğlu Rapsodisi’”, **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 7(12), 345-364.
- Bayhan, V. (2013), “Beden Sosyoloji ve Toplumsal Cinsiyet”, **Doğu-Batı Dergisi, Toplumsal Cinsiyet** (1), 147-164.
- Bedore, Pamela (2008), “Queer Investigations: Foxy Ladies and Dandy Detectives in American Dime Novels”, **Studies in Popular Culture**, 31(1), 19-38.
- Belge, Murat (2006), “Türk Roman Geleneği ve Sevgili Arsız Ölüm”, **Edebiyat Üstüne Yazılar** içinde, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berger, John (1999), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul.

- Bergmann, Jörg R. (1993), **Discreet Indiscretions: The Social Organisation of Gossip**, Walter de Gruyter, New York.
- Berktaş, Fatmagül (2009), “Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik”, **Cogito Feminizm 58** içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 58-73.
- (2014), **Tek Tanrılı Dinler Karşısında Kadın: Hıristiyanlıkta ve İslamiyette Kadının Statüsü Üzerine Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bernthal, J. C. (2016), **Queering Agatha Christie: Revisiting the Golden Age of Detective Fiction**. Springer, 1-24.
- Bilgili, Naile ve Gülşen Vural (2011), “Kadına Yönelik Şiddetin En Ağır Biçimi: Namus Cinayetleri”, **Anadolu Hemşirelik ve Sağlık Bilimleri Dergisi**, 2011, 14, 66-72.
- Bonaparte, Marie (1965), **Female Sexuality**, Grove Press, New York.
- Brooks, Ann (1997), **Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms**, Routledge, London.
- Brown, Danielle (1993), **Ratbags on the Fringe: Exploring Feminism through Crime Fiction**, A Thesis Submitted in Partial Fulfilment of the Requirements for the Award of Bachelor of Arts (English Studies), Edith Cowan University.
- Butler, Judith (2008), **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Çev. Başak Ertür, Metis Yayınları, İstanbul.
- (2009), “Toplumsal Cinsiyet Düzenlemeleri”, **Cogito Feminizm (58)** içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 73-93.
- (2014), **Bela Bedenler**, Çev. Cüneyt Çakırlar ve Zeynep Talay, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- Butler, Judith; Ernesto Laclau ve Slavoj Žižek (2005), **Olumsuzluk, Hegemonya, Evrensellik: Solda Güncel Diyaloglar**, Çev. A. Fethi, Hil Yayınları, İstanbul.
- Canataş, Mecit (2013), “Postmodern Polisiye Roman ve Pınar Kür’ün Bir Cinayet Romanı”, **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]** 49, 223-238.
- Cawelti, John G. (1976), **Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture**, The University of Chicago Press, Chicago.
- Christie, Agatha (2018), **Nil’de Ölüm**, Çev. Gönül Suveren, Altın Kitaplar, İstanbul.
- (2019), **Doğu Ekspresinde Cinayet**, Çev. Çiğdem Öztekin, Altın Kitaplar, İstanbul.
- Cingöz, Yonca (2013), **Feminist Felsefe ve Deleuze**, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.

- Cixous, Hélène (1981), "The Laugh of the Medusa", **New French Feminisms**, Ed. Elaine Marks, Isabelle de Courtivron, Schocken, New York.
- (1984), "Voice I: An Interview with Hélène Cixous", **Boundary 2**, No: 12.
- (2000), "The Laugh of the Medusa", **The Routledge Language and Cultural Theory Reader**, Ed. Lucy Burke, Tony Crowley, Alen Girvin, Routledge Taylor & Francis Group, Abingdon.
- Clero, Jean-Pierre (2011), **Lacan Sözlüğü**, Çev. Özge Soysal, Say Yayınları, İstanbul.
- Connell, R.W. (1998), **Toplumsal Cinsiyet ve İktidar: Toplum, Kişi ve Cinsel Politika**, Çev. Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cranny-Francis, Anne (1988), "Gender and Genre: Feminist Rewritings of Detective Fiction", **Women's Studies International Forum** 11(1), 69-84.
- Currie, Mark (2006), **About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time**, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Çabuklu, Yaşar (2007), **Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik**, Everest Yayınları, İstanbul.
- Çapan, Sungu (1985), "Beyazperdeye Yansıyan Polisiye Roman Kahramanları" **Milliyet Sanat**, nr. 115: 14.
- Çaylı, Emek (2008), "Tahakküm ve Direnişin Aracı Olarak Dedikodu: Türkiye Televizyonlarında Dedikodunun Söylemsel Analizi", **Kültür ve İletişim**, 11, 9-39.
- Çelenk, Zehra (2005), "Esrâr-ı Cinayât'tan Çoksatarlığın Esrarlarına: Ülkemizde Yazarın ve Romanın Polisiye Macerası", **Pasaj**, 2, 159-182.
- De Beauvoir, Simone (1993), **Kadın "İkinci Cins" I Genç Kızlık Çağı**, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul.
- (2010), **Kadın "İkinci Cins" II Evlilik Çağı**, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul.
- De Quincey, Thomas (2007), **Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Cinayet**, Çev. İsmet Birkan, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Deirdre, David (2013), **The Cambridge Companion to the Victorian Novel**, Cambridge University Press.
- Deleuze, Gilles ve Félix Guattari (2003), **Kafka: Toward a Minor Literature**, Çev. Dana Polan, University of Minnesota Press, London.
- Demir, Zekiye (2014), **Modern ve Postmodern Feminizm**, Sentez Yayıncılık, Bursa.
- Derrida, Jacques (1982), "Differance", **Margins and Philosophy**, Harvester Press, Brighton, 1-29.

- (2017), **Gramatoloji**, Çev. İsmet Birkan, BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- Dicle Başbuğ, Esra (2013), **Resmî İdeoloji Sahnedeki: Kemalist İdeolojinin İnşasında Halkevleri Dönemi Tiyatro Oyunlarının Etkisi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Dikmen Özarslan, Aylin (2004), **Kırmızı Kar: Toplumsal ve Kültürel Açından Ayhali**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Dikmen, Mehmed (1981), **İslam'da Kadın Hakları**, Yeni Asya Yayınları, İstanbul.
- Douglas, Susan J. (2002), “**Manufacturing Postfeminism**”, **In These Times** http://inthesetimes.com/article/1466/manufacturing_postfeminism, (26.12.2018).
- Dowling, Collette (1994), **Sindrella Kompleksi: Çağdaş Kadında Bağımsızlık Korkusu**, Çev. Selçuk Budak, Öteki Yayınevi, Ankara.
- Doyle, Sir Arthur Conan (2015), **Sherlock Holmes I. Cilt**, Ed. Leslie S. Klinger, Çev. Kaya Genç ve Berrak Göçer, Everest Yayınları, İstanbul.
- Drenth, Jelto (2007), **Dünyanın Kökeni Vajina**, Çev. Mefkure Bayatlı, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Durakbaşı, Ayşe (2000), **Halide Edib - Türk Modernleşmesi ve Feminizm**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Durudoğan, Hülya (2010), “İkinci Dalga Feminizmine Kısa Bir Bakış”, Haz. H. Durudoğan, F. Gökşen, B. E. Oder ve D. Yüksekler, **Türkiye’de Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları**, Koç Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 67-97.
- Elçik, Gülnur (2009), “İğdiş Edilmiş Güzellik”, **Cogito Feminizm (58)** içinde, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul: 259-269.
- Eliuz, Ülkü (2016), **Oyunda Oyun Postmodern Roman**, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Elwell, Leslie (2013), **Italian Female Epistemologies Beyond “The Scene of the Crime”**, A Dissertation Submitted in Partial Satisfaction of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in Italian Studies, University of California,
- Emre, İsmet (2006), **Postmodernizm ve Edebiyat**. Anı Yayıncılık, Ankara.
- Erbil, Pervin (2007), **Kibele’den Pandora’ya: Kadının Tarihsel Yenilgisi**, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Erdinç, Esra (2017), “Yapısökümü Okuma Yöntemi ve Queer Reklam Analizi Üzerine Bir Çalışma: Ikea Tayvan Koltuk Reklamı Örneği”, <https://marmara.academia.edu/erdincesra>, (08.02.2017).
- Ergun, Zeynep (2009), **Erkeğin Yitdiği Yerde**, Everest Yayınları, İstanbul.

- (2015), **Kardeşimin Bekçisi: Başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'na İngiliz Dedektif Yazını**, Labirent Yayınları, İstanbul.
- Evans, Mary (2009), **The Imagination of Evil: Detective Fiction and the Modern World**, Continuum International Publishing, London.
- Faludi, Susan (2000), "Postfeminism", **Routledge International Encyclopedia of Women Vol. 3**, Ed. Cheris Kramarae and Dale Spender, 1646-1648.
- Felsefe Sözlüğü** (2003), Haz. Abdülbaki Güçlü; Erkan Uzun; Serkan Uzun ve Ümit Hüsrev Yolsal, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Foster, V. Eudine Barrieteau (1992), "The Construction of a Postmodern Feminist Theory for Caribbean Social Science Research", **Social and Economic Studies**, 41(2), 1-43.
- Foucault, Michel (2001), **Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.
- (2015), **Cinselliğin Tarihi**, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- (2015a), **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.
- Fox Keller, Evelyn (2016), **Toplumsal Cinsiyet ve Bilim Üzerine Düşünceler**, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- Freud, Sigmund (1932), "Female Sexuality", Çev. Joan Riviere, **Int. J. Psycho-Analysis**, 13, 1-11.
- (1999), **Uygurluğun Huzursuzluğu**, Çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gamble, Sarah (2001), **Feminism and Postfeminism**, Routledge, New York.
- Gaskin, Ina May (2016), **Ina May'in Doğuma Hazırlık Rehberi**, Çev. Özge Altınkaya Erkök ve Zeynep Birinci Güler, Sinek Sekiz Yayınevi, Muğla.
- Gasset, Ortega y (2011), **İnsan ve Herkes**, Çev. Neyire Gül Işık, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gavin, Adrienne E. (2010), "Feminist Crime Fiction and Female Sleuths", **A Companion to Crime Fiction**, Ed. Charles Rzepka, Lee Horsley, Wiley-Blackwell, West Sussex.
- Godsland, Shelley (2002), "From Feminism to Postfeminism in Women's Detective Fiction from Spain: The Case of Maria-Antônia Oliver and Alicia Giménez-Bartlett", **Letras Femeninas**, 28(1), 84-99.
- Goldman, Emma (2006), **Dans Edemeyeceksem Bu Benim Devrimim Değildir**, Çev. Necmi Bayram, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Harvey, David (2012), **Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.
- Heidegger, M. (2011), **Varlık ve Zaman**, Çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul.

- Heywood, Leslie, and Jennifer Drake. 1997. "Introduction." **In Third Wave Agenda: Being Feminist, Doing Feminism**, Ed. Leslie Heywood and Jennifer Drake, Minneapolis: University of Minnesota Press, Minnesota, 1-24.
- Hocquenghem, Guy (2015), **Homoseksüel Arzu**, Çev. Burcu Denizci. Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul.
- Hooks, Bell (2016), **Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika**, Çev. Ece Aydın ve diğerleri, Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları, İstanbul.
- Horney, Karen (2013), "The Problem of Feminine Machochism", **Psychoanal Rev.**,100(5), 675-694.
- Humm, Maggie (2002), **Feminist Edebiyat Eleştirisi**, Çev. Özge Altay ve diğerleri, Say Yayınları, İstanbul.
- Irigaray, Luce (1985), **Speculum of the Other Woman**, Trans. Gillian C. Gill, Cornell University Press, Ithaca.
- (1985), **This Sex Which Is Not One**, Trans. Catherine Porter, Carolyn Burke, Cornell University Press, New York.
- (2006), **Ben Sen Biz: Farklılık Kültürüne Doğru**, Çev. Sabri Büyükdüvenci ve Nilgün Tural, İmge Kitabevi, Ankara.
- (2014), **Başlangıçta Kadın Vardı**, Çev. İlknur Özallı, Melike Odabaş, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.
- İçöz, Fulya (2008), **Masalda Cadı: "Ötekinin" Arketipi**, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- İşigüzel, Şebnem (2014), **Sarmaşık**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kakıncı, T. (1995), **100 Filimde Başlangıcından Günümüze Gerilim/ Polisiye Filmleri**, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Kalay, Ayşe (2012), "Namus ve Toplumsal Cinsiyet", **Mediterranean Journal of Humanities**, II/ 2, 151-163.
- Kardam, Filiz, "Namus Gereğiyle Öldürülme ya da Kendi Canına Kıyım: Kadın Cinselliği Üzerinde Baskıların Benzer Koşullarda Farklı Sonuçları mı?". http://www.huksam.hacettepe.edu.tr/Turkce/SayfaDosya/namus_ger_oldurme.pdf, (17.03.2017).
- Kellehear, Allan (2015), "Toplumsal ve Davranışsal Çalışmaların Ölme Üzerine Söyledikleri", **Ölme Üzerine Bir İnceleme: Bireysel Bütünlük, Bedensel Çöküş ve Ruhsal Dönüşüm** içinde, Haz. Allan Kellehear, Çev. Barış Zeren, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Keskin, Funda (2012), **Pınar Kür'ün Romanlarında Anlatıcı – Kurmaca ve Gerçeklik**, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.

- Kırbaçoğlu, Mehmet Hayri (1997), “Kadın Konusunda Kur'an'a Yöneltilen Başlıca Eleştiriler”, **Journal of Islamic Research**, 10(4), 259-270.
- Kim, Julie H. (2012), **Murdering Miss Marple: Essays on Gender and Sexuality in the New Golden Age of Women's Crime Fiction**, McFarland & Company, London.
- Kismaric, Carole and Heiferman, Marvin (1998), **The Mysterious Case of Nancy Drew & The Hardy Boys**, Simon & Schuster, New York.
- Klages, Mary (2001), “Poststructuralist Feminist Theory”, webpages.vidaho.edu/~sflores/klagescixous.html, (20.09.2018).
- Klein, Kathleen Gregory (1995), **The Woman Detective: Gender and Genre**, University of Illinois Press, Urbana.
- Knox, Robert (1998), “Polisiye'nin 10 Emri”, **Virgül Aylık Kitap ve Eleştiri Dergisi**, 5, 7.
- Koçak, Şeyda (2018), “Feminizm Öldü Mü? Kafası Karışık Bir Feminizm: Postfeminizm”, https://www.academia.edu/12997659/Feminizm_%C3%96ld%C3%BC_M%C3%BC_Kafas%C4%B1_Kar%C4%B1C5%9F%C4%B1k_Bir_Feminizm_Postfeminizm, (27.12.2018).
- Koğacıoğlu, Dicle (2007), “Gelenek Söylemleri ve İktidarın Doğallaşması: Namus Cinayetleri Örneği”, **Kültür ve Siyasette Feminist Yaklaşımlar** 3, 117-145.
- Korkmaz, Ramazan (2017), “Romanda Mekânın Poetiği”, **Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümler**, Ed. Ramazan Korkmaz ve Veysel Şahin, Akçağ Yayınları, Ankara, 9-26.
- Köklü, Nurhayat, “İmkânsız Kimlikler, Kimliklere Direnen Bedenler; Queer Performatifite”. <https://metu.academia.edu/NurhayatKoklu>, (02.12.2016).
- Kracauer, Siegfried (2019), **Polisiye Roman: Felsefi Bir İnceleme**, Çev. Dilman Muradoğlu, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kristeva, Julia (2004), **Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme**, Çev. Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- (2007), **Ruhun Yeni Hastalıkları**, Çev. Nilgün Tural, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- (2011), “Gerçek Özgürlük Başlangıç Yapmaktır”, (Hülya Durudoğan ile Söyleşi), **Cogito**, 65-66, 175-187.
- Kundera, Milan (2009), **Roman Sanatı**, Çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul.
- Kur'an-ı Kerim Meâli** (2008), Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara.
- Kur'an-ı Kerim Meâli** (2008), Haz. Halil Altuntaş ve Muzaffer Şahin, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara.

- Kutsal Kitap** (2011), Kitab-ı Mukaddes Şirketi, Yeni Yaşam Yayınları, İstanbul.
- Kuyaş, Zuhâl (2013), **Kartal Yuvası**, Labirent Yayınları, İstanbul.
- Küçükboyacı, M. Reşit (1988), **İngiliz Edebiyatında Dedektif Hikâyeleri**, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Kür, Pınar (2004a), **Bir Cinayet Romanı**, Everest Yayınları, İstanbul.
- (2004b), **Sonuncu Sonbahar**, Everest Yayınları, İstanbul.
- (2004c), **Cinayet Fakültesi**, Everest Yayınları, İstanbul.
- Lacan, Jacques (1985), **Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne**, Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose, Trans. Jacqueline Rose, Pantheon Books, New York.
- Levenkron, Steven ve Abby Levenkron (2013), **Çalınan Yarınlar: Kadınların Çocukken Uğradığı Cinsel İstismarı Anlamak ve Tedavi Etmek**, Çev. Tufan Göbekçin, Paloma Yayınevi, İstanbul.
- Longman-Metro Büyük İngilizce Türkçe-Türkçe Sözlük** (1993), Metro Kitap Yayın Pazarlama, İstanbul.
- Lotz, Amanda D. (2001), “Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes”, **Feminist Media Studies**, 1(1), 105-121.
- Lyotard, Jean-François (2014), **Postmodern Durum**, Çev. İsmet Birkan, BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- Macherey, Pierre (2019), **Edebî Üretim Teorisi**, Çev. Işık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mağden, Perihan (2014), **Haberci Çocuk Cinayetleri**, Everest Yayınları, İstanbul.
- Mandel, Ernest (1996), **Hoş Cinayet: Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi**, Çev. N. Saraçoğlu, Yazın Yayıncılık, İstanbul.
- Marcuse, Herbert (1985), **Eros ve Uygarlık**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.
- Priestman, Martin (2013), **Crime Fiction: From Poe to the Present**, Liverpool University Press, Liverpool.
- Maugue, Annelise (2005), “Yeni Havva ile Eski Adem”, **Kadınların Tarihi Cilt IV: Devrimden Dünya Savaşına Feminizmin Ortaya Çıkışı** içinde, Ed. Georges Duby, Michelle Perrot, Çev. Ahmet Fethi, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 478-495.
- Merivale, Patricia (1996), “An Unsuitable Genre For Women”, **Contemporary Literature**, 27(4), 693-700.
- Millett, Kate (2011), **Cinsel Politika**, Çev. Seçkin Selvi, Payel Yayınları, İstanbul.

- Moran, Berna (1994), **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, Cem Yayınevi, İstanbul.
- (2012), **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Moretti, Franco (2005), **Mucizevi Göstergeler: Edebî Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine**, Çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul.
- Morkaya, Uğur, “1980 Sonrası Türk Romanında Polisiye”, file:///C:/Users/MerveEsra/Downloads/Isliedocs.net1980%20SONRASI%20T%C3%9CRK%20ROMANINDA%20POL%C4%B0S%C4%B0YE.pdf, (12.02.2020).
- Mortley, Raoul (2000), **Fransız Düşünürleriyle Söyleşiler**, Çev. Erdal Cengiz, İmge Kitabevi, Ankara.
- Mulvey, Laura (2014), “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması”, **Sanat/ Cinsiyet Sanat Tarihi Ve Feminist Eleştiri** içinde, Ed. Ahu Antmen, Çev. Esin Soğancılar, Ahu Antmen, İletişim Yayınları, İstanbul, 277-295.
- Munt, Sally R. (1994), **Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel**, Routledge, London.
- Nancy, Jean-Luc (2007), **Listening**, Fordham University Press, New York.
- Norris, Christopher (2002), **Deconstruction: Theory and Practice**, Routledge, New York.
- Nurka, Camille (2016), “Postfeminism”, **The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies First Edition**, Ed. Nancy A. Naples, John Wiley & Sons, Ltd. Published, New Jersey.
- Nusser, Peter (2003), **Der Kriminalroman**, Metzler Verlag, Stuttgart.
- O'Grady, Kathleen (1996), “An Interview with Hélène Cixous”, <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/cixous/index.html>, (17.09.2018).
- Öğüt, Hande (2017), “Edebiyatta Feminizm ve Feminist Edebiyat Eleştirisi”, <http://t24.com.tr/k24/yazi/edebiyatta-feminizm,1120>, (03.08.2018).
- Özcan, Meltem (2005), **Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizmin Yeri**, Mersin Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Özelçi İper, Hande (2009), **Lorenzo Silva'nın Polisiye Romanlarında Olayların Çözümlemesinde Yardımcı Karakterin Rolü**, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Özkazanç, Alev (2015), **Feminizm ve Queer Kavram**, Dipnot Yayınları, Ankara.

- Özküralpli, İlkay (2016), “Queer Teori”, **Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları**, Haz. Feryal Saygılıgil, Dipnot Yayınları, Ankara, 213-231.
- Paul, Robert S. (1991), **Whatever Happened to Sherlock Holmes: Detective Fiction, Popular Theology**, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville.
- Payza, Halit (2012), “Polisiye Yazını’nın Faili Belli Olmayan Kısa Tarihi”, **Kurgu**, Mart-Nisan 2012, 55-60.
- Quinn, Arthur Hobson (1998), **Edgar Allan Poe: A Critical Biography**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Ricœur, Paul (2012), **Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi**, Çev. Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Rifat, Mehmet (2009), **Göstergebilim ABC’si**, Say Yayınları, İstanbul.
- Roloff, Bernard ve Georg Seeßlen (1997), **Cinayet Sineması: Polisiye Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi**, Çev. Süheyla - Saliha N. Kaya, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Rosenheim, Shawn James (1997), **The Cryptographic Imagination: Secret Writing from Edgar Poe to the Internet**, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- Roseman, Mill (1971), **Detectionary**, Overlook Press, New York.
- Ruggiero, Vincenzo (2009), **Edebiyat ve Suç**, Çev. Berna Kılınçer, Everest Yayınları, İstanbul.
- Rzepka, Charles J. (2005), **Detective Fiction**, Polity Press, Cambridge.
- (2010), “Introduction”, **A Companion to Crime Fiction**, Ed. Charles Rzepka, Lee Horsley, Wiley-Blackwell, West Sussex, 1-11.
- Sabbah, Fetna Ayt (1995), **İslam’ın Bilinçaltında Kadın**, Çev. Ayşegül Sömezay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Sağlam, Berkem (2018), “‘Spinster’ Dedektifler ve Melek Teyze”, **221B**, 17, 27-29.
- Said, Edward W. (1999), **Şarkiyatçılık: Batı’nın Şark Anlayışları**, Çev. Berna Ülner, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sakaranaho, Tuula (2006), “Tartışılan Tesettür: Türkiye’de İdeolojik Bir Tartışma Konusu Olarak İslami Başörtüsü”, **Bedenler, Dinler ve Toplumsal Cinsiyet** içinde, Der. Sylvia Marcos, Çev. Sibel Özbudun, Balkı Şafak ve İlker Çayla, Ütopya Yayınevi, Ankara: 329-344.
- Saner, Suzan (2016), “‘Elle’ Filmi ve Postfeminizm”, [https:// catlakzemin.com/ elle-filmi-postfeminizm/](https://catlakzemin.com/elle-filmi-postfeminizm/), (12.08.2018).
- Sarup, Madan (2010), **Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Abdülbaki Güçlü, Kırk Gece Yayınları, İstanbul.

- Sazyek, Hakan (2002), "Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler", **Hece Türk Romanı Özel Sayısı**, 65-66-67, 493-509.
- Schulz, Walter (1991), "Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu", **Korku ve Kaygı** içinde, Çev. Nasuh Barın, Metis Yayınları, İstanbul, 7-28
- Scott, Joan W. (1988), "Deconstructing Equality-versus-Difference: Or, the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism", **Feminist Studies**, 14(1), 32-50.
- (2007), **Toplumsal Cinsiyet: Faydalı Bir Tarihsel Analiz Kategorisi**, Agora Yayınları, İstanbul.
- Scully, Diana (1994), **Tecavüz Cinsel Şiddeti Anlamak: Tutuklu Tecavüzcüler Üzerine Bir İnceleme**, Çev. Şirin Tekeli ve Laleper Aytek, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sezer, Melek Özlem (2015), **Masallar ve Toplumsal Cinsiyet**, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- (2004), **Masallarda Toplumsal Cinsiyetin İşlenişi**, Ankara Üniversitesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.
- Showalter, Elaine (1986), "Feminist Criticism in the Wilderness", **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory**, Ed. Elaine Showalter, Virago, London.
- Somay, Bülent (2015), **Tarihin Bilinçlisi: Popüler Kültür Üzerine Denemeler**, Metis Yayınları, İstanbul.
- Somuncuoğlu Özet, Gamze (2012), "Postmodern Roman'da Anlatıcı, Zaman Ve Mekân Yapısı", **Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic**, 7(3), 2275-2286.
- Soysal, Ahmet (1999), "Derrida Üzerine", **Toplumbilim**, 10, 37-40.
- Söğüt, Mine. (2006), **Aşkın Sonu Cinayettir (Pınar Kür ile Hayat Edebiyat)**, İstanbul: Everest Yayınları.
- Spain, Daphne (1992), **Gendered Spaces**, The University of North Carolina Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2014), **Gramatoloji'ye Önsöz**, Çev. İsmail Yılmaz, BilgeSu Yayıncılık, Ankara.
- (2016), **Madun Konuşabilir mi?**, Çev. Dilek Hattatoğlu, Gökçen Ertuğrul ve Emre Koyuncu, Dipnot Yayınları, Ankara.
- Stout, Rex (2015), "Watson Bir Kadındı", Çev. Tülay Güneş Kılıç, **221B**, 7, 46-50.
- Şahbenderoğlu, İpek (2013), "Cingöz Recai ve Gölgesi", **Edebiyatın İzinde Polisiye Edebiyat** içinde, Haz. Seval Şahin, Banu Öztürk ve Didem Ardalı Büyükarman, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 104-114.

- Şahin, Seval (2013), “Giriş”, **Edebiyatın İzinde Polisiye Edebiyat** içinde, Haz. Seval Şahin, Banu Öztürk ve Didem Ardalı Büyükarman, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 7-20.
- (2013), “Örtük Bir Hilkat Garibesi: Tilki Leman”, **Edebiyatın İzinde Polisiye Edebiyat** içinde, Haz. Seval Şahin, Banu Öztürk ve Didem Ardalı Büyükarman, Bağlam Yayıncılık, İstanbul: 92-8.
- (2014), “Türkçede Polisiyenin İlk Dönemi (1884-1928)”, **Notos**, 46, 24-26.
- (2017), **Cinai Meseleler: Osmanlı-Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (2019), “Polisiye Söyleşiler 3: Şebnem Şenyener”, [http:// sevalsahin.com/ detay/ 4/ 1048/ Polisiye-Soylesiler-3--Sebnem-Senyener](http://sevalsahin.com/detay/4/1048/Polisiye-Soylesiler-3--Sebnem-Senyener), (14.01.2020).
- Şenyener, Şebnem (2006), **Dansözün Ölümü**, Can Yayınları, İstanbul.
- (2014), **Ölümün Şarkısı Özgürdür**, Everest Yayınları, İstanbul.
- (2015), **Karakter Taciri**, Everest Yayınları, İstanbul.
- Tağızade-Karaca, Nesrin (2006), “Pınar Kür”, **Edebiyatımızın Kadın Kalemleri** içinde, Vadi Yayınları, Ankara, 258-165.
- Tanesini, Alessandra (2012), **Feminist Epistemolojilere Giriş**, Çev. Gülhan Demiriz ve diğerleri, Sentez Yayıncılık, İstanbul.
- Tekdemir, Hande (2014), “Poe’nun Şehir Öykülerinde Modern Hayatın Dedektifi”, **Notos**, 48, 44-48.
- Thompson, Jon (1993), **Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism**, University of Illinois Press, Urbana and Chicago.
- Todorov, Tzvetan (2000), “The Typology of Detective Fiction”, In **Modern Criticism and Theory**, Ed. Lodge, D. , Wood, N, Pearson Education, Essex, 137-144.
- (2012), **Fantastik: Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım**, Çev. Nedret Öztokat, Metis Yayınları, İstanbul.
- Tomc, Sandra (1995), “Questing Women: The Feminist Mystery after Feminism”, **Feminism in Women's Detective Fiction**, Ed. Glenwood Irons, University of Toronto Press, Ontario, 46-63.
- Tseëlon, Efrat (2002), **Kadınlık Maskesi**, Çev. Reşide Kekeç, Ekin Yayınları, Ankara.
- Turhan, Fulya (2014), **Sherlock Holmes & Peder Brown Rasyonalite ve İnançın Çatışması**, Labirent Yayınevi, İstanbul.

- Turner, Bryan S. (2003), **Oryantalizm, Postmodernizm ve Globalizm**, Çev. İbrahim Kapaklıkaya, Anka Yayınları, İstanbul.
- Türkeş, A. Ömer (2004), “Eşcinsel Edebiyat”, www.milliyet.com.tr, (14.07.2018).
- (2006), “Osmanlı Polisiyeleri” **Radikal Kitap**, 255, 12.
- , “Ömer Türkeş’den Sarmaşık Üzerine” <http://www.sebnemisiguzel.com/tr/sayfa.aspx?id=68>, (13.05.2017).
- Türkçe Sözlük** (2011), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Uğur, Veli (2012), “1980 Sonrası Türkiye’de Popüler Roman”, **Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri Kitabı**, Adana, 420-428.
- Uğur, Veli (2013), “1980 Sonrasında Polisiye Romanlarımız”, **Edebiyatın İzinde Polisiye Edebiyat** içinde, Haz. Seval Şahin, Banu Öztürk ve Didem Ardalı Büyükarman, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 124-133.
- Uygun-Aytemiz, Beyhan (2016), “Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet”, **Toplumsal Cinsiyet Tartışmaları**, Haz. Feryal Saygılıgil, Dipnot Yayınları, Ankara, 51-67.
- Ümit, Ahmet (2006), “Tanrı Yazar mı, Yazar Tanrı mı?”, **Radikal Kitap**, 267, 22.
- Üyepazarcı, Erol (2008a), **Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye’de Polisiye Romanın 125 yıllık Öyküsü (1881-2006) Birinci Cilt**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- (2008b), **Korkmayınız Mister Sherlock Holmes! Türkiye’de Polisiye Romanın 125 yıllık Öyküsü (1881-2006) İkinci Cilt**, Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Vanoncini, Andre (1995), **Polisiye Roman**, Çev. Galip Üstün. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ward, Victoria (2015), “Experts Devise Formula to Crack Agatha Christie's Murder Mysteries”, <https://www.telegraph.co.uk/news/newsttopics/howaboutthat/11779272/Experts-devise-formula-to-crack-Agatha-Christies-murder-mysteries.html>, (22.10.2018).
- West, David (1998), **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş: Rousseau, Kant, Hegel'den Foucault ve Derrida'ya**, Çev. Ahmet Cevizci, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- Whitford, Margaret (1991), **Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine**, Routledge, London.
- Woolf, Virginia (2016), **Kendine Ait Bir Oda**, Çev. Suğra Öncü, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Wright, Elizabeth (2002), **Lacan ve Postfeminizm**, Çev. Ebru Kılıç, Everest Yayınları, İstanbul.
- Yardımcı, Sibel (2012), “Ne O! Ne Bu! Ne Şu! Queer Kuramı ve Kimliksizleşme”, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ne-o-ne-bu-ne-su-queer-kurami-ve-kimliksizlesme/749>, (15.12.2019).

Yıldız Tahincioğlu, A. Nevin (2010), “Namusun ve Namus Cinayetlerinin Cinsiyet Eşitsizlikleri Bağlamında Analizi”, **Kültür ve İletişim** 13(02), 131-158.

Yılmaz, Ayşen ve Senem Kara (2010), “Postyapısalcı Kuram ve Feminizm İlişisine Dair Düşünceler: Süre Giden Tartışmalar: Eşitlik-Farklılık İkilemi? Sentezi?”, **Boğaziçi Üniversitesi Kadın Araştırmaları Kulübü, Bü'de Kadın Gündemi**, 19.

Zengin, Bekir (2016), **Feminist Edebiyat Biliminin Temelleri ve Almanya'daki Yansımaları**, Dilek Ofset Matbaacılık Yayınevi, Sivas.





EKLER

Ek 1: Robert Knox “Polisiyenin 10 Emri”

1. Suçlu romanın başlarında tanıtılmalı, ancak okuyucunun düşündüklerini anlamasına izin verilen biri olmamalıdır.
2. Doğal olarak, doğüstü ve olağandışı işler konu dışı tutulmalıdır.
3. Bir taneden fazla gizli oda ya da geçit olmamalıdır.
4. Şimdiye kadar keşfedilmemiş bir zehir ya da sonuçta uzun bilimsel açıklamalar gerektirecek aletler kullanılmamalıdır.
5. Hikâyede asla bir Çinliye rastlanmamalıdır.
6. Dedektif ne tesadüfen sonuca varmalıdır ne de açıklanamayan sezgiyle.
7. Dedektif suça teşebbüs etmemelidir.
8. Dedektif olayı aydınlatmakta kullandığı her ipucunu bize açıklamalıdır.
9. Dedektifin anlayışı kıt arkadaşı, Watson tipi, aklından geçenleri okuyucudan saklamamalıdır. Zekâsı ise ortalama okuyucunun çok az altında olmalıdır.
10. Bizi yeterince hazırlamadan ikiz kardeşler ya da benzerler ortaya çıkarılmamalıdır.

Ek 2: Raymond Chandler'ın "Polisiye Romanın 10 Özelliği"

1. Polisiye roman, gerek olayın başlangıcını oluşturan koşullar, gerekse de olayın aydınlatılması bakımından inandırıcı bir biçimde gerekçelendirilmelidir. İnandırıcı koşullarda, inandırıcı kişilerin, inandırıcı eylemlerinden oluşmalıdır; inandırıcılığın ise büyük ölçüde bir üslûp sorunu olduğu unutulmamalıdır.

2. Polisiye roman, cinayet yöntemleri ve cinayetin aydınlatılmasıyla ilgili olarak gerçekçi olmalıdır. Öyle fantastik, hayalî zehirler, yanlış doz yüzünden beklenmedik etkiler vb. nedeniyle ölümlerden kaçılmalıdır. Susturucular (bunlar işlev görmezler çünkü susturucu ile namlu uyumlu bir bütün oluşturmazlar), kapı kollarında kıvrılarak yükselen yılanlar olmamalıdır. Dedektif, eğitim görmüş bir polis memuruysa, buna göre davranmalı, mesleğe özgü ruhsal, zihinsel ve fiziksel yeteneklere sahip olmalıdır.

3. Polisiye roman, figürler, çevre ve atmosfer bakımından gerçekçi olmalıdır. Polisiye roman, gerçek bir dünyada yasayan insanları aldatmamalıdır.

4. Esrarengizlik ögesi bir yana bırakılırsa, polisiye romanın eylemi akılcı bir içeriğe sahip olmalıdır.

5. Polisiye romanın yapısı, gerektiğinde olayları kolayca açıklanabilecek kadar basit olmalıdır.

6. Esrarın çözümünü makul bir zekâyâ sahip okurun bile bulamaması gerekir.

7. [Esrar üzerindeki] sis perdesi aralanmaya başladığında çözüm de kaçınılmaz bir çözüm olarak dayatmalıdır.

8. Polisiye romanda her şey aynı anda denenmemelidir.

9. Polisiye romanda katil ille de ağır ceza mahkemesince olmasa da, su ya da bu biçimde cezalandırılmalıdır.

10. Polisiye roman okura karşı gerektiği şekilde dürüstlük içinde olmalıdır.

Ek 3: S.S. Van Dine “Polisiye Romanın 20 Kuralı”

1. Okurla dedektifin sorunu çözümlene şartları eşit olmalıdır.
2. Yazarın, okur karşısında, suçlunun dedektife karşı kullandıklarından başka oyun ve kurnazlıklar kullanmaya hakkı yoktur.
3. Gerçek polisiye roman her türlü aşk entrikasının dışında bulunmalıdır. Gerçekten, polisiye romanın içine aşk entrikası sokmak, sorunun salt entelektüel nitelikteki mekanizmasını bozmak olur.
4. Suçlu hiçbir zaman, dedektif ya da polisten biri olarak gösterilmemelidir. Böyle bir şey altın diye parlak herhangi bir para vermek kadar basit bir davranış olur.
5. Suçlunun kim olduğu, kazara, rastlantısal olarak ya da durup dururken yapılan bir itiraf değil, bir dizi çıkarsama sonucunda belirlenmelidir.
6. Her polisiye romanda, adından da anlaşılacağı gibi, bir polis bulunması gerekir. Bu kimsenin görevi, bizi birinci bölümde kötü davranışta bulunmuş olan kişiye götürecektir. Dedektif, bir araya getirdiği ipuçlarını inceleyerek doyurucu bir sonuca varamazsa, sorunu çözümlenememiş demektir.
7. Cesetsiz polisiye roman yoktur. Hatta buna, o ceset ne kadar ölüyse o kadar iyi olacağını ekleyeceğim. Bir cinayet bile sunmadan üçyüz sayfa okutmak, bir polisiye roman okuruna karşı fazla titiz davranmamak olur. Zira, okurun harcadığı enerjinin karşılığının verilmesi gerekir. Biz Amerikalılar her şeyden önce insanız ve güzel bir cinayet, bizde, ortaya, dehşet duygusu ve öç alma isteği çıkarır.
8. Polisiye sorun, kesinlikle gerçekçi yollardan çözümlenmelidir.
9. Bu ada yaraşan bir polisiye romanda ancak bir tek gerçek dedektif bulunmalıdır. Haydut avı için üç ya da dört polisin yeteneklerini bir araya getirmek, yalnız dikkati dağıtmak ve akıl yürütmenin durulduğunu bozmak değil, ayrıca okur karşısında dürüstlükten uzak bir avantaja sahip durum yaratmak olur.
10. Suçlunun her zaman, olayda az ya da çok önemli bir rol oynamış, yani okurun tanıdığı ve onu ilgilendiren bir kimse olması gerekir. Olaya yeni sokulan ya da olayın düğümünde tümüyle yetersiz bir rol oynamış bir kişiyi cinayete suçlamak, okur yönünden, okurla boy ölçüşmek bakımından yetersizliğini kabul etmek olur.
11. Yazar, katili hiçbir zaman, uşak, hizmetli, aşçı gibi evde görevli personel arasından seçmemelidir. Bunun ilkesel bakımdan bir nedeni vardır: işin kolayına kaçmamak. Suçlunun buna degecek bir kimse olması gerekir.
12. Bir tek suçlunun varolması ve bunun, işlenmiş cinayet sayısı ile ilgisinin bulunmaması gerekir. Okurun her türlü hoşnutsuzluğunun bir tek kötü kişi üzerinde yoğunlaşması gerekir.
13. Gizli derneklerin, mafyaların polisiye romanda yeri yoktur. Bu konuları ele alan yazar, serüven romanının ya da casusluk romanının alanına düşer.
14. Cinayetin işleme tarzının ve suçlunun ortaya çıkarılmasına yol açacak olan yolların akılcı ve bilimsel olması gerekir. Sözde bilimlerin ve bunların tümüyle düşsel aygıtlarının gerçek polisiye romanda yeri yoktur.
15. Bilmecenin gizli nedeninin tüm roman boyunca apaçık olması gerekir. Tabii ki, okurun bunu anlayacak kadar kavrayışlı olması koşuluyla. Bununla, okur, bilinmeyen ortaya çıkmasından sonra, kitabı bir kez daha okursa, bir anlamda, sonucun, daha başlangıçta, apaçık olduğunu göreceğini, tüm ipuçlarının suçlunun kimliğini anlamayı sağlayacağını ve şayet o da dedektif kadar kurnaz olsaydı, kitabı son satıra kadar okumadan gizi çözebilecek olduğunu söylemek istiyorum. Kuşkusuz bu çok zaman, gerçekten böyle olur; hatta ben daha ileri giderek, iyi ve dürüst bir biçimde kurulmuş bir polisiye romanın çözümünü tüm okurlar karşısında ve sonuna kadar gizli tutmanın olanaksız olduğunu söyleyeceğim. Dolayısıyla, demek ki her zaman, yazar kadar kavrayışlı bazı okurlar var olacaktır. İşin değerli yanı da zaten buradadır.
16. Polisiye romanda uzun tasvirler, ince çözümlenmeler ya da “havayla ilgili” kaygılar bulunmamalıdır. Bir cinayeti açıklıkla sergilemek ve suçluyu aramak söz konusu olduğunda, bu gibi konular fazlalık olur. Bunlar, olayın akışını geciktirir ve dikkati dağıtır; böylece okuru, bir sorun ortaya koymak, o sorunu incelemek ve o soruna doyurucu bir çözüm sağlamak olan ana amaçtan uzaklaştırır. Kuşkusuz, vazgeçilemeyecek bazı tasvirler de vardır ve anlatının gerçeğe benzerliğini sağlamak amacıyla, kişileri, fazla üzerinde durmaksızın yerlerine oturtmak kaçınılmazdır.

Ek 3: (Devamı)

Bununla birlikte, ben yine de, yazar gerçek izlenimini vermeyi ve okurun kişiler için olduğu kadar sorun konusunda da ilgi ve sempatisini kazanmayı başarmıca, salt edebî tekniğe yeterince ödün vermiş olacağını düşünüyorum. Bundan fazlası, ne haklı, ne de durumun gereklerine uygundur. Polisiye roman, pek belirli bir türdür. Okur onda edebî süsler, biçem ustalıkları, çok derin çözümlenmeler değil, sadece, bir zihin uyarıcı, ya da, bir futbol maçı izlerken, bilmece yaparken olduğu gibi bir çeşit zihinsel etkinlik arar.

17. Yazar, suçluyu cinayetin profesyonelleri arasından seçmemelidir. Hırsız ve haydutların kötülükleri, yazarların ve az ya da çok parlak amatör dedektiflerin değil, polisin alanı içinde yer alır. Bu gibi suçlar karakterin her günkü tekdüzeliğini oluşturur. Bir kilise müdavimi ya da Tanrı sevgisi ve yardımseverliğiyle tanınmış yaşlı bir hanım tarafından işlenen bir cinayet gerçekten etkileyicidir.

18. Cinayet olarak gösterilmiş bir olayın, romanın sonunda, kaza ya da intihar olduğu öne sürülemez. O cinayeti sonuçlandırmak için uzun ve karmaşık bir soruşturma tasarlamak, okura bağışlanamaz bir oyun oynamak olur.

19. Cinayetin nedeninin her zaman kesinlikle kişisel olması gerekir. Komploların ve yüksek politikanın casus romanına bırakılması gerekir. Polisiye romanın ise, tersine, bir yandan okurun özlemlerine ve bastırılmış heyecanlarına belirli bir çıkış yolu sağlarken, bir yandan da onun her günkü deney ve kaygılarını yansıtmaması gerekir.

20. Ve nihayet, ve aynı zamanda da bu ilkenin yuvarlak bir hesabını çıkarmak amacıyla, aşağıda, kendine saygılı hiçbir yazarın başvurmayacağı bazı numaraları sıralamak istiyorum. Bunlar, pek çok görülmüş ve cinayetin bu türdeki bütün gerçek meraklılarının hiç de yabancı olmayan numaralardır. Bunları kullanan yazar, yeteneksizliğini ve özgünlükten yoksunluğunu itiraf etmiş demektir.

a. Cinayet yerinde bulunan bir izmaritle bir şüphelinin içtiği sigaranın karşılaştırılması sonucunda, suçlunun kimliğinin ortaya çıkarılması.

b. Caninin, dehşete kapılarak, suçunu itiraf etmesi;

c. Sahte parmak izleri;

d. Bir mankenden yararlanılarak yapılan şaşırtmaca;

e. Köpeğin havlamamasının, içeri girenin yabancı olmadığını ortaya çıkarması;

f. Şüphelinin ikiz kardeşi ya da ona fark edilemeyecek kadar çok benzeyen bir akrabası;

g. Deri altı şırıngası ve hakikat serumu;

h. Kapalı bir odada polisten kişilerin önünde işlenen cinayet;

i. Suçluyu bulmak için sözcük çağrışımlarından yararlanılması;

j. Dedektif tarafından bir şifrenin çözülmesi ya da şifreli bir yazının okunması.

(*American Magazine*'in 106. Sayısında 3 Eylül 1928'de çıkmış yazı. Fransızcası, *Mystère Magazine*'in 38. Sayısında Mart 1951'de yayınlanmıştır.)

ÖZGEÇMİŞ

Merve Esra ÖZGÜRBÜZ, 03.08.1988 tarihinde Rize İli, Merkez İlçesi'nde doğdu. 2002 yılında Şevket Yardımcı İlköğretim Okulu'nu, 2006 yılında Rize Anadolu Öğretmen Lisesi'ni, 2011 yılında Boğaziçi Üniversitesi - Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü, 2014 yılında da Karadeniz Teknik Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans programını bitirdi. 2014 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi - Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda doktora programına başladı.

ÖZGÜRBÜZ, evli ve bir çocuk annesi olup ileri düzeyde İngilizce bilmektedir.