

A QUEER DEVIANCE IN TURKISH DETECTIVE FICTION:
THE *HOP-ÇIKİ-YAYA* SERIES BY MEHMET MURAT SOMER



BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2019

A QUEER DEVIANCE IN TURKISH DETECTIVE FICTION:
THE *HOP-ÇIKI-YAYA* SERIES BY MEHMET MURAT SOMER

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

Master of Arts

in

Turkish Language and Literature

by

Cüneyt Yüce

Boğaziçi University

2019

TÜRKÇE POLİSİYE EDEBİYATTA *QUEER* BİR SAPMA:
MEHMET MURAT SOMER'İN *HOP-ÇIKI-YAYA* SERİSİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Cüneyt Yüce

Boğaziçi Üniversitesi

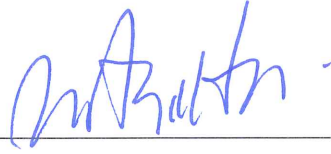
2019

A Queer Deviance in Turkish Detective Fiction:
The *Hop-Çiki-Yaya* Series by Mehmet Murat Somer

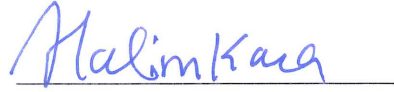
The thesis of Cüneyt Yüce

has been approved by:

Assist. Prof. Olcay Akyıldız
(Thesis Advisor)



Assoc. Prof. Halim Kara



Assist. Prof. Fatih Altuğ
(External Member)



August 2019

DECLARATION OF ORIGINALITY

I, Cüneyt Yüce, certify that

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

Signature.....

Date.....19.07.2019

ABSTRACT

A Queer Deviance in Turkish Detective Fiction:

The *Hop-Çiki-Yaya* Series by Mehmet Murat Somer

Detective fiction has often been labeled as the “stepchild of literature” or “cheap literature” by literary critics and it also has been looked down on by being considered as an “escapist fiction”. However, funnily enough, it is one of the most strictly prescribed genres of literature. As it has usually been stated, detective fiction, which is one of the entertainment tools of modern mass society, provides readers to be a part of conformity. And this conformity is based on white middle-class men’s morals. In this study, detective fiction genre, which takes its shape around masculinist conventions, is analyzed around institution and class-implying concepts such as genre and gender. In order to analyze these concepts, Mehmet Murat Somer’s *Hop-Çiki-Yaya* series, of which protagonist is a transvestite, has been chosen as primary fictional texts. Here, it is advocated that, our perception of gender and genre has been built through some certain repetitions; therefore, based on Judith Butler’s conceptualization, these two concepts are presented as performative and fluid becomings. On the other hand, it has been shown that, both the series and its protagonist are ultimately parts of certain borders. Not only queer notions and their intersections with detective fiction genre but also all of their reflections in Somer’s series have been chosen as the focal point of this research.

ÖZET

Türkçe Polisiye Edebiyatta *Queer* Bir Sapma:

Mehmet Murat Somer'in *Hop-Çiki-Yaya* Serisi

Eleştirmenler tarafından “edebiyatın üvey çocuğu”, “ucuz edebiyat” gibi tanımlarla yaftalanmış ve “kaçış yazını” olarak görülerek küçümsenmiş olan polisiye, ne tuhaftır ki, kurallarla en çok kısıtlanan türlerden biridir. Modern kitle toplumunun eğlence araçlarından biri olan polisiyenin, okurların konformizmin bir parçası olmasını sağladığı, bu konformizmin dayanağının da beyaz ve orta-sınıf erkeğin değerleri olduğu öne sürülmüştür. Bu çalışmada, fazlasıyla maskülen uzlaşılar etrafında şekillenmiş olan polisiye türü, kurumsallaşmış bir sınıflandırmayı ve sınırları imleyen “tür” (genre) ve “cinsiyet” (gender) kavramları ekseninde incelenmiştir. Bu kavramları incelemek için Mehmet Murat Somer'in başkahramanı bir travesti olan *Hop-Çiki-Yaya* serisi birincil edebî metinler olarak seçilmiştir. Tür ve cinsiyet olgularına dair algımızın belli başlı tekrarlar yoluyla inşa edildiği savunulmuş; dolayısıyla türün de cinsiyetin de aslında Judith Butler'in kavramsallaştırmasından hareketle, performatif ve akışkan oluşlar olduğu iddia edilmiştir. Öte yandan serinin ve baş karakterinin de en nihayetinde belli sınırlara dahil olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Tartışmaya odak olarak da *queer* kavramlar ile polisiye türünün kesişimleri ve bunların Somer'in serisindeki izdüşümleri seçilmiştir.

TEŞEKKÜR

Düşünme, tasarlama ve proglamla(yama)ma kısmı uzun bir sürece yayılan; yazma kısmıysa, maalesef, kısa bir süreye sıkıştırılan bu tez dolayısıyla teşekkür etmem gereken insanlar var.

Öncelikle, danışmanım Olcay Akyıldız'a bana gösterdiği sabır ve anlayış için teşekkür ederim. Tez konusundaki tereddütlerimi yenmemde bana çok yardımcı oldu ve çalışmak istediğim konudan vazgeçmemem için beni yüreklendirdi. Ayrıca plan-program yapamama gibi bir sıkıntıdan mustarip olmam nedeniyle, teslim tarihleriyle ilgili verdiğim sözleri çoğu zaman tutamadım. Bu konularda gösterdiği anlayış için kendisine tekrar (ve tekrar) teşekkür ederim.

Bana üniversitenin ne olduğunu öğrettikleri, düşüncelerimi çekinmeden dile getirmemi sağladıkları için Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümündeki tüm hocalarıma büyük bir teşekkür borçluyum. Bu konuda özellikle Erol Köroğlu'na ayrıca teşekkür etmek isterim. Tez konusundaki çekincelerimi dile getirdiğimde "Biz senin arkanda dururuz" demesini unutmayacağım.

Kendilerinden ders alma şansına erişememiş olsam da tez jürimde yer almayı kabul eden Fatih Altuğ'a ve Halim Kara'ya ayrıca teşekkür ederim.

Queer kavramlar ile polisiyeyi bir arada tartıştığı çalışmalarıyla bana tez sürecinde yeni kapılar açan ve ayrıca erişemediğim bir makalesini de bana ulaştırma zahmetine giren Faye Stewart'a da teşekkür borçluyum.

Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümündeki eğitimim, çok kıymetli insanlarla karşılaşmama vesile oldu. Bu insanların başında Sezen Kutup geliyor elbette. Yüksek lisans eğitimim boyunca yoldaşlık ettik, birçok şey paylaştık. Kendisine ne kadar teşekkür etsem azdır.

Ders konusunda çoğu zaman aręa eren paniğimi dindirdiği ve sadece bu konuda değil her konuda yanımda olduğu için Erkan Kaya'ya çok teğekkür ederim.

Teğekkürlerin en büyüğünü ailem hak ediyor elbette. Bütün eğitim hayatım boyunca yanımda olan, aldığım her kararı destekleyen anneme, babama ve kardeğime çok teğekkür ederim. Böyle bir ailem olduğu için kendimi hep çok şanslı hissediyorum. Tez sürecinde, hatta aslında bir şeyler yetiştirmek zorunda olduğum her zaman artan nemrutluğumu başka kim çekerdi ki?





Aynur'a ve Gülsen'e...

Sizi çok özledim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	xi
BÖLÜM 1: POLİSİYE NEDİR?	1
BÖLÜM 2: “QUEER”, “SAPMA” VE “QUEER SAPMA”YI AÇIMLAMAK.....	23
2.1 <i>Queer</i> kavramına ve kuramına dair.....	23
2.2 <i>Queer</i> bir sapma nasıl olabilir?.....	34
BÖLÜM 3: TÜRKÇE POLİSİYE EDEBİYATTA <i>QUEER</i> BİR SAPMA:	
MEHMET MURAT SOMER’İN <i>HOP-ÇİKI-YAYA</i> SERİSİ.....	42
3.1 “Kim yaptı?”dan “kim bu?”ya: Polisiyenin “erkek” alanına sızan bir “tuhaf”/” <i>queer</i> ” dedektif: Burçak Veral.....	48
3.2 Ne <i>hard-boiled</i> ne <i>soft-boiled</i>	63
3.3 <i>Hop-Çiki-Yaya</i> serisindeki parodik unsurlar.....	78
3.4 Parodinin paradisi ya da kopyanın kopyası: <i>Ajda’nın Elmasları</i>	88
3.5 Karnavalın sonu.....	93
BÖLÜM 4: <i>QUEER</i> VE POLİSİYİYİ BİRLİKTE DÜŞÜNMEK.....	98
4.1 Bir alt-tür olarak “ <i>queer</i> polisiye” mümkün mü?.....	99
4.2 <i>Hop-Çiki-Yaya</i> serisi polisiyenin neresinde durur?.....	103
BÖLÜM 5: SONUÇ.....	107
EK: UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT).....	112
KAYNAKÇA.....	115

ÖNSÖZ

Polisiye türüne dair yapılan çalışmalar okunduğunda, çoğu zaman ilk olarak karşılaştığımız şey türün bir savunusudur. Çünkü tür, “ciddi” edebiyat eleştirmenleri tarafından “edebiyatın üvey çocuğu” ya da “ucuz edebiyat” gibi tanımlarla yaftalanmış ve “kaçış yazını” olarak görülmüştür. Yaygın bir kabule göre de polisiye eserler, kolay ve çabuk okunan, ucuz kitaplardır (Ergun, 2015, s. 12). Fakat ne tuhaftır ki polisiye, kurallarla en çok kısıtlanan türlerden biridir. Türün nasıl olacağına; nasıl yazılması, hangi adımları izleyerek nihayete ermesi gerektiğine; hatta türün esas unsuru olan dedektif ya da araştırmacı karakterlerin hangi özellikleri haiz olması “icap ettiğine” dair birçok kural vardır ve bu kurallara uymayan örnekler de kimi eleştirmenler tarafından “iyi polisiye” hatta “polisiye” ol-a-mamakla suçlanırlar. Kısacası polisiye de hemen her edebiyat türünde olduğu gibi belli başlı beklentiler etrafında şekillenir.

Polisiyeyi şekillendiren bu beklentiler, cinsiyet tanımlarını da içerir. Türe içkin olan kadınlık ve erkeklik tanımları ile iki kutuplu geleneksel cinsiyet algısı yeniden üretilir. Ayrıca bu türe dahil olan klasik eserlerde kadına ve erkeğe biçilen roller bellidir. Kadın ve erkek gibi geleneksel ve düalist yapılanmalar beraberinde akıl-duygu, iyi-kötü, rasyonalite-bedensellik gibi başka yapılanmaları da getirir. Klasik polisiyelerde yer alan karakterlerin, bu ikili kutupların tek bir ucunda konumlanması beklenir. Olaylara getirdikleri rasyonel çözümlerle erkekler aklın ve dolayısıyla iyinin, düzenin temsilcileri iken; kadınlar polisiyelerde yalnızca duygularıyla ve bedenleriyle var olabilirler. Çoğu zaman da işlenen suç sonrası düzeni yeniden tesis etmeye çalışan dedektifleri cazibeleri ile baştan çıkarmaya

çalışan kadınlar, düzenin sağlanmasını geciktirirler. Bu gibi sebeplerden de polisiyede kadın çoğunlukla kaosun temsilcisi olarak görülür.

Polisiye, diğer birçok türün aksine katı kurallara sahip bir türdür. Her tür kendisini meydana getiren kuralları potansiyel olarak aşar, fakat polisiye için belirlenen ve uyulması beklenen bu katı kuralları başka türler için göremeyiz. Örneğin bir bilimkurgu romanın nasıl başlaması, olay örgüsünün nasıl olması ve nasıl nihayete ermesi gerektiğine; ya da bilimkurgu romanlarda yer alan karakterlerin hangi özellikleri haiz olması icap ettiğine dair herhangi bir kural ya da kanun oluşturma girişiminde bulunulmamıştır. Oysa bu durum polisiye için tam tersidir. Çünkü formüllerin belirlediği yapısı gereği, edebiyat eserinden çok bir bulmaca olarak görülür polisiye. Bu yüzden, anlatıların düzenli bir şekilde işlemesi için, çoğu aynı zamanda polisiye yazarı olan araştırmacı/eleştirmenler tarafından neredeyse kanun hükmünde olan ve türün tiryakileri tarafından da içselleştirilen birçok kural konulmuştur. Metinlerini bu kurallara uymadan kaleme alan yazarların eserleri iyi polisiye, hatta polisiye ol-a-mamakla suçlanmış; en iyi ihtimalle de bu eserler yalnızca “polisienin tekniklerinden faydalandıkları”, dolayısıyla bu türü araştırdıkları iddia edilerek yorumlanmıştır.

1990’lı yıllardan itibaren kendi teorisini de oluşturan ve akademik anlamda da kabul gören *queer* yaklaşım, temelde bir kimlik politikaları eleştirisidir. Kimliğin nedenselliğini, cinsel kimliklerin de biyolojik yapılanmalara içkin, değişmez gerçeklikler olduğu düşüncesine karşı çıkar. Bu yaklaşım ile kimliğin akışkanlığı ve değişikliklere açık olduğu vurgulanmış; dolayısıyla başta cinsel kimlikler olmak üzere, genel olarak kimlik olgusunun kendisinin bir “yönelim”den ziyade, “tercih” de olabileceği tartışmaya açılmıştır.

Bu çalışmanın birincil metinlerini oluşturan ve Mehmet Murat Somer tarafından kaleme alınan *Hop-Çiki-Yaya* polisiyeleri yedi kitaptan oluşmaktadır. Seriyi başlatan kitap olan *Buse Cinayetleri*'ni (2003) takip eden romanlar sırasıyla şunlardır: *Peygamber Cinayetleri* (2003), *Jigolo Cinayeti* (2005), *Peruklu Cinayetler* (2004), *Huzur Cinayetleri* (2004), *Ajda'nın Elmasları* (2006) ve *Kader'in Peşinde* (2009).¹ *Hop-Çiki-Yaya* serisi, klasik polisiye türü içinde oldukça farklı bir yerde konumlanmaktadır. Bu farklılığın birinci sebebi, serinin kendisine baş kahraman olarak travesti bir dedektifi seçmiş olmasıdır.

Fazlasıyla eril uzlaşılar etrafında şekillendiğini belirttiğimiz polisiye türünü, Deleuze'ün kullandığı terminolojiden alıntılarla bir mekanizmaya benzetebiliriz. Deleuze'e göre mekanizma, sürekli aynı bağlantıları kuran kemikleşmiş bir makinedir (Çörekçioğlu, 2017, s. 55). Mekanizmalar, yeni bağlantılara izin vermezler. Polisiye de kuralların öne çıkarıldığı yapısıyla, sağlamlığı devamlı vurgulanma ihtiyacı hissedilen bir mekanizmadır. Fakat *Hop-Çiki-Yaya* serisi bu mekanizmaya yeni bir bağlantı noktasından sızmış, hatta abartarak söylersek bu türün içine "düşmüş" ve gösterdiği türsel (ve bununla beraber cinsel) sapma edimleri ile türün sınırlarını genişletmiş, esnetmiştir.

Hop-Çiki-Yaya serisinin polisiye türü içerisinde gösterdiği sapma hareketlerinin tartışıldığı bu tez üç bölümden oluşmaktadır. Tezin üzerinde yükseldiği birinci ayağı olan ilk bölümde polisiye türü tanımlanmaya çalışılmış; bu türün edebiyat tarihi içerisindeki gelişim ve değişimi; ayrıca türe getirilen teorik yaklaşımlarla türden beklenenler özetlenmiştir. Bu bölümün amacı, polisiye türünden sapma gösterdiği iddia edilen *Hop-Çiki-Yaya* serisinin klasik polisiyeden farklılıklarını görünür kılmaktır. Öte yandan bu bölümle serinin, türün

¹ Parantez içinde gösterilen tarihler, kitapların ilk baskılarının yapıldığı yılı göstermektedir.

konvansiyonlarından ne kadar saparsa sapsın, bu sapma ediminin belli sınırlar dahilinde gerçekleştiğini göstermek amaçlanmıştır.

Tezin bir diğer ayağı olan ikinci bölümde *queer* ve bununla birlikte *queer* sapma kavramları açıklanmaya çalışılmıştır. Birinci bölümde gözetilen amaç bu bölüm için de geçerlidir. Başta, serinin esas karakteri olan Burçak'ın cinsel kimliğindeki ve üstlendiği dedektif kimliğindeki akışkanlık; sabit bir kimliğe oturtulamayışı daha net açıklayabilmek bu bölüm çalışmaya eklenmiştir. Bu bölümdeki tartışmanın merkezinde *queer* kavramı ve bununla birlikte *queer* teori; bu kavramın kimlik politikalarına bakışları ve ayrıca *queer* bir sapmanın mümkün olup olmadığı tartışılmıştır.

Tezin gövdesini oluşturan üçüncü bölüm *Hop-Çiki-Yaya* serisine ayrılmıştır. Bu bölümün birinci kısmında, klasik polisiye konvansiyonlarıyla karşılaştırıldığında seride görünen en bariz farklılık olan Burçak karakteri; Burçak'ın cinsel kimliği ve kimliğindeki akışkanlık *queer* teorinin kavramları ışığında incelenmiştir. Bölümün ikinci kısmında ise Burçak'ın dedektif kimliği ele alınmış; kendisinin klasik ve *hard-boiled* polisyelerde yer alan dedektiflere hangi yönlerden benzeyip, hangi yönleriyle kendi öncüllerinden sapma gösterdiği tartışılmaya çalışılmıştır. Ardından seriye *queer* bakış ile sızan gülmece, “gullüm” ve parodi öğeleri alınmış; yedi kitaplık seride ayrı bir noktada duran *Ajda'nın Elmasları*'na ayrı bir bölüm ayrılmıştır. Serinin altıncı kitabına ayrı bir bölüm ayrılmasının sebebi ana karakter Burçak'ın bu macerada görünmeyişi ve kitabın “polisiye parodisinin parodisi”ne dönüşmüş olmasıdır. Üçüncü bölümün son kısmında da serinin en nihayetinde polisiyenin katı kurallarının belirlediği sınırlara dahil olduğunu ve (hem türsel hem de seksüel manada) sapma edimleri gösterilirse gösterilsin, içinde bulunduğu sınırların bilincinde olduğu gösterilmeye çalışılmıştır.

Tezin dördüncü bölümü ise tür tartışmalarına ayrılmış olup bir alt-tür olarak “*queer* polisiye”nin imkânları tartışmaya açılmış, böyle bir türün olabilirliği sorgulanmıştır. Bu bölümün ikinci kısmında ise *Hop-Çiki-Yaya*’nın *queer* polisiye kapsamında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorusuna cevap aranmıştır.



BÖLÜM 1

POLİSİYE NEDİR?

Polisiye, belki de, kitap okumanın belli başlı zevklerinden olan, kendini başka bir hayatın akışına kaptırmanın en ‘saf’ yoludur. Bu yüzden de belki polisiye, tüm edebiyat için bir metafordur, bir aralar bunu çok düşündüm, hala düşünüyorum.

–Fatih Özgüven, “Neden Polisiye Roman Okuruz?”

Edebi türlerin sabit varlıklar olmadığını, türler arasındaki sınırların her türlü müdahale neticesinde değişime açık olduğunu; hatta tür kavramının (bununla bağlantılı olarak da ilerleyen bölümlerde tartışılacağı üzere cinsiyet kavramının) bizzat kendisinin akışkan “oluş”lar olduğunu savunan ve bu görüşleri kendisine yola çıkış noktası edinen bu çalışmaya “nedir?” şeklinde bir başlıkla başlamak, özcü bir yaklaşım gibi görünebilir. Zira “nedir?” ibaresini içeren her soru ve bu soruya karşılık verilen cevaplar ile beraberinde yapılan açıklamalar özcü, temelci ve temsilci yaklaşımların en tipik örnekleridir. Bu soruya karşılık beklenen cevap, “ne” olduğu öğrenilmek istenen şeyin “ne”liğini belirleyen sabit öz-nitelikleri ve o şeyi diğer şeylerden kes(k)in sınırlarla ayıran özellikleridir. Fakat, özcü yaklaşımların karşısında (en kestirme tabiriyle) olumsuzluğun sularında gezinen bu çalışmaya böylesi bir başlıkla başlamanın sebebi birkaç şekilde açıklanabilir. Bu başlangıcın ilk amacı elbette polisiye türünün hangi şartlar altında ortaya çıktığını ve geçirdiği dönüşümü/değişimi ana hatlarıyla özetlemektir. Bir diğer ve daha önemli amaç ise çalışmanın ana odağı olan polisiye türünün, diğer edebi türler gibi, hatta belki onlardan daha fazla bir oranda, tanımlar ve kurullarla katı sınırlar içine hapsedilmeye çalışıldığını göstermek; böylece çalışmanın ilerleyen bölümlerinde “türün akışkanlığı ve sabitlenemezliği” etrafında ayrıntılı şekilde tartışılacak olan konulara teorik ve

tarihsel bir temel hazırlamaktır. Amerikalı tarihçi ve eleştirmen Robin Winks'in polisiyeye dair yazdıklarından alıntılarsak, "Yaratılan hiçbir şey, yaratılmalarının özel sebepleri anlaşılmeden layıkıyla ve doğru bir şekilde incelenemez." (Winks'ten alıntılan Gregoriou, 2007, s. 38) Bu sebeple, polisiye türünü anlayabilmek ve layıkıyla yorumlayabilmek için türün geleneğini incelememiz ve anlamamız gerekmektedir.

Polisiye türü, düzenli kurallara tâbi, iyi ve "net" tanımlanmış bir tür olarak görülebilir ve ayrıca hayli organize yapısıyla diğer edebi türlerden ayrılmaktadır denilebilir (James, 2009, s. 5). Bu tür Türkçede kolaylıkla "polisiye" terimiyle karşılanırsa da batı edebiyat geleneğinde birçok terimle ifade edilmektedir, suç edebiyatı (crime fiction), dedektif edebiyatı/kurgusu/anlatıları (detective fiction)² ya da Amerika'daki ismi ile cinai roman/cinayet romanı (murder mystery) gibi. Charles J. Rzepka'nın (2005) sunduğu modele göre, polisiye türünü tanımlamanın türlü yolları vardır (s. 10). Bu yöntemlerden ilki, türü taksonomik yöntemlerle diğer edebi türlere göre konumlandırmaktır. Rzepka'nın bu konumlandırmadan kastı, polisiye

² Julian Symons (1992) *Bloody Muder: From Detective Story to Crime Novel* adlı incelemesinde, dedektif hikâyelerinin suç romanına doğru bir dönüşüm geçirdiğini söyler ve iki tür arasındaki belli başlı farklara değinir: Dedektif hikâyeleri çözüme kavuşturulması gereken bir kandırmaca, bir oyun etrafında şekillenirken, suç romanlarında önemli olan karakter psikolojisidir. Dolayısıyla dedektif hikâyelerinde sorulan soru "kim yaptı?" iken, suç romanlarında "neden yaptı?" sorusudur. Öte yandan ipuçlarının birleştirilip çözüme ulaşılması hedeflenen ve bu sebeple geçmişe yönelik olarak yapılan dedektif hikâyelerinde dedektif/araştırmacı bir karakter bulunurken; failin neler yapabileceğine odaklanan, yani dedektif hikâyelerinin aksine geleceğe odaklı olarak yapılan suç romanlarında böyle karakterlere rastlanmaz. Symons'a göre hayli muhafazakâr bir yapıya sahip dedektif hikâyelerinde tek önemli olan kişi, türün isminin de gösterdiği üzere, dedektiftir. Suç romanında ise karakterlerin yaşamı suçun ardından da anlatı konusu olabilmektedir. Dedektif hikâyeleri yalnızca çözümlenmesi gereken bulmacalar içeren anlatılar iken suç romanlarında bulmaca ögesi önem arz etmemektedir. Öte yandan Symons'ın bu ayrımı yaparken anlatı türleri arasındaki geçişi ve yoğunlaşmaya doğru olan dönüşümü göstermek için hikâye ve roman terimlerini kullanması dikkat çekicidir. (ss. 162-197)

Zehra Çelenk (2005) ise polisiye romanın Türkiye'deki sürecini incelediği makalesinde "suç edebiyatı" ya da "suç romanları" gibi adların türün klasik dedektif öykülerinden kara romanlara, casusluk öykülerinden gerçek suç öykülerine, gerilim öykülerinden adli tıp süreçlerini içeren öykülere değin uzanan nice alt başlığı kapsamaya daha elverişli göründüğünü öne sürmektedir. (s.160)

eserlerde en sık rastlanan ayırt edici özelliklerin bir nevi dökümünü çıkartmak ve böylece farklara odaklanarak “polisiye-değil”ler üzerinden türün sınırlarını belirlemektir. Bir diğer yöntem ise ağırlıklı olarak John Cawelti’nin (1976) türe dair getirdiği yorumlarla oluşturulan arketipsel incelemedir. Bu yöntemi Rzepka’nın taksonomisinin tamlayıcı olarak görebilmek mümkündür, zira Rzepka türü diğer türlere göre konumlarken Cawelti türe içkin özellikleri (burada, arketipleri) belirlemiş ve böylece türün başat unsurlarını indirgemeci bir yaklaşımla gizem ve macera olarak belirlemiştir (Rzepka, 2005, s. 10).

Gizem, macera ve heyecan unsuru içeren, bunların yanında çözülmesi gereken bir bulmaca olarak -çoğunlukla cinai- bir suçun ve en nihayetinde de bu suçun çözümünün sunulduğu örneklere antik zamanlarda yazılmış eserlerde ve efsanelerde dahi rastlanmaktadır. Nitekim polisiye türüne dair incelemelerde bulunan kimi eleştirmen ve araştırmacılar, bu türün edebiyattaki ilk örneğinin Sofokles’in antik tragedyası *Kral Oedipus* olduğunu iddia etmişlerdir. Babasının katilini arayan Oedipus hem suçlu (katil) hem de araştırmacı (dedektif) kimliğinin tek bedende tecessüm etmesiyle türün ilk (ve de farklı) örneklerinden biridir. Muamma, cinayet, hırsızlık ya da genel olarak söylersek suç öğeleri içermesi sebebiyle destanların, efsanelerin ve halk hikâyelerinin de polisiye kapsamında değerlendirilebileceğini, bu sebepten de polisiyenin antik çağlardan beri var olan bir tür olduğunu söyleyen birçok çalışma bulunmaktadır. Örneğin Zeynep Ergun (2015) İngiliz edebiyatındaki dedektif romanlarını incelediği çalışmasına adını veren ibarenin de gösterdiği üzere³ ilk suç örneği oluşu sebebiyle tarihteki ilk polisiye anlatının Habil ile Kabil kıssası olduğunu öne sürmektedir. Fakat erken örnekleri ile günümüzde bildiğimiz

³ Ergun’un kitabı, *Kardeşimin Bekçisi* adını Tevrat’ın Tekvin bölümünden almaktadır: “Ve Kabil erkek kardeşi Habil’le konuştu ve onlar tarladayken, Kabil kardeşi Habil’e baş kaldırdı ve onun canına kıydı. Ve Tanrı dedi ki, Kardeşin Habil nerede? O da dedi ki, Bilmiyorum. Ben erkek kardeşimin bekçisi miyim?” (s. 5)

anlamıyla polisiye türü arasında benzerlikler olduğu gibi bariz farklılıklar bulunmaktadır elbette. Cawelti'ye (1997) göre bu farklılıkları yaratan en önemli etmen tanrıların mevcudiyetidir (s. 13). Bilindiği üzere trajedilerde iyice karmaşıklaşan olaylar ve ilişkiler ağının çözüme kavuşturulması amacıyla gökten inen bir makineden tanrı (deus ex machina) müdahalesiyle düzen inşa edilir. *Kral Oedipus*'ta da tanrıların mevcudiyeti ve faillikleri bir sır perdesinin ardında kalmakta, çözüme kavuşmamaktadır, zira Oedipus mitinde çözüm de, eğer varsa, efsanenin ikinci parçasında Oedipus'un ruhu Kolonos'ta ilahi kata yükselmesiyle gelmektedir (Cawelti, 1997, s. 13). Tragedyaların aksine polisiyede ise önemli olan her muammanın yalnız insan zekâsı ile çözülmesi değil, bireylerin edimlerine ve bu edimleri gerçekleştirme nedenlerine olan göndermelerle açıklanmasıdır. Bu sebeple polisiyelerde rasyonel çözümler ön plana çıkarılmakta ve aklın üstünlüğü kutsanmaktadır, denilebilir.

Fakat günümüzde polisiye olarak adlandırdığımız türdeki eserlerin ilk örneklerinin on sekizinci yüzyıl ampirizmi ve takip eden yüzyılda kurulan modern polislik kurumu ile ortaya çıktığını söylemek mümkündür (James, 2009, s. 6). Ernest Mandel (1996), polisiye türünün ortaya çıkışı ile polislik kurumu arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin izahını 1830 ile 1840 yılları arasında patlak veren, yoksulluğa ve kapitalist sömürüye karşı işçi sınıfının ilk isyanlarında aramak gerektiğini iddia eder (s. 32). Zira Mandel'in açıklamalarına göre bu yıllara kadar polise düşman olan burjuvazi, işçi sınıfı isyanlarının şiddeti ve başarısı karşısında paniğe kapılmış ve aşağı sınıflara, hep kıpırdayan, dönem dönem isyan eden ve dolayısıyla burjuvaların gözünde suçlu olan sınıflara göz kulak olacak daha güçlü bir devlet ve buna uygun olarak daha güçlü bir polis kuvveti gerektiğine karar vermiştir (Mandel, 1996, s. 32). Mandel özetle, güvenlik güçlerindeki kurumsallaşmanın edebiyatta da yansımaları

bulduğunu ve tüm bu gelişmelerin polisiyenin bir tür olarak ortaya çıkışına yardımcı olduğunu belirtir. Ona göre feodal toplumdan burjuvazinin ortaya çıktığı ve güçlendiği süreçte beliren kaosa bağlı olarak yükselen suç oranı arasında bariz bir ilişki bulunmaktadır. Fakat Mandel, polisiyenin erken dönem örneklerindeki dedektif/araştırmacı karakterler ile gerçek polislerin çok farklı olduğunu da ekler. Çünkü bu anlatılardaki ana karakterler, aşağı orta sınıfın bunalmış polisleri değil, üst orta sınıftan gelme zeki bir hafiyedir genelde. Poe'nun Dupin'i de, Doyle'un Holmes'ü de, ayrıca Dr. Thorndyke ve Arsène Lupin de böyledir (Mandel, 1996, s. 34).⁴

Öte yandan Mandel (1996) modern dedektif romanını “iyi haydutlar” hakkındaki popüler edebiyatın uzantısı olarak görür. Çünkü polisiyede dünün haydut kahramanı bugünün kötü adamı; dün otoritenin alçak temsilcisi bugünün kahramanı olmuştur (s. 31). Haydut anlatılarında, bilindiği üzere feodal düzene başkaldıran karakterlerin hikâyeleri anlatılır. Mandel'in “burjuva eğlencesi” olarak gördüğü polisiye anlatılarda ise, toplumsal düzene saldırmak yerine onu savunabilmek için artan ihtiyaçla birlikte soylu haydut, kötü caniyeye dönüştürülmüştür (s. 26). Başka bir deyişle, Mandel'in bakış açısına göre burjuva değerleri polisiyede başta karakterizasyon olmak üzere birçok anlatı ögesi üzerinde etkili olmaktadır. Ona göre burjuvazi, “haydutların” başvurduğu eylemlerin adaletsiz bir toplumsal düzenden ve onun akıldışı siyasal kurumlarından kaynaklandığını görse ve soylu haydutların düzene başkaldırısını mazur göreyerek onlarla özdeşleşse dahi, özel mülkiyete yönelik

⁴ Dr. John Evelyn Thorndyke, İngiliz yazar R. Austin Freeman'ın hikâye ve romanlarında yer alan bir karakterdir. Ancak Freeman (1943) suçu çözmeye kullandığı metotlar sebebiyle karakterinin Sherlock Holmes ekolünden farklı olduğunu belirtir. Çünkü Thorndyke, daha teknik ve uzmanlık gerektiren metotlar kullanır, dolayısıyla o bir araştırmacıdır Freeman'a göre, dedektif değil, adli tıp uzmanıdır.

Arsène Lupin ise Fransız yazar Maurice Leblanc tarafından yaratılan ve kimi zaman dedektif kimi zaman da hırsız olarak okur karşısına çıkan bir karakterdir. Kılık değiştirmedeki maharetiyle bilinen Lupin, dört yıl boyunca Fransız emniyet örgütü olan Sûrete'nin lideri olarak kendini tanıtır (Murphy, 2008, s. 306).

saldırılara ya da mülk sahibi insanların öldürülmesine göz yumma[yacaktır]. (s. 19-22).

Peki, polisiyeden bahsettiğimizde kastedilen şey esasında nedir, edebiyat eserlerinin çoğunluğunda rastladığımız “suç” unsuru nasıl bir türün başat özelliği haline gelmiş ve kendi türünü oluşturmuştur? Erol Üyepazarcı (2008) bu türün dünyadaki ve Türkiye’deki gelişimini incelediği kapsamlı çalışmasında polisiye ile aşk arasında bir benzerlik kurar ve Jean Cocteau’dan şu alıntıyı yapar: “Aşkın tanımı olmaz, aşkın ancak belirgin kanıtları vardır.” (s. 26) Çünkü Üyepazarcı’ya göre polisiye türünün tam bir tanımını vermek zordur fakat bir yapıtın “polisiye” olup olmadığını belirten unsurlar, özellikler pekâlâ belirlenebilir. Üyepazarcı’nın polisiyeye dair öne sürdüğü bu sav, bölüm başında belirtilen, türün net tanımlarla sınırlandırıldığı iddiasına ters düşer gibi görünse de ileride değineceğimiz kurallar ile türün esasında ne kadar katı sınırlar içine yerleştirilmeye çalışıldığı daha net görülecektir.

Her edebi türde olduğu gibi, polisiye de okurların beklentileri ile şekillenmiştir. Fakat bir yapıtın polisiye başlığı altında değerlendirilebilmesi için belli unsurları haiz olması gerekmektedir: esrarlı bir olay, yani bir suç ve muamma. Eserin merkezinde yer alan bu gizemli suç, çoğunlukla cinayettir. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır, “polisiye” terimi çok geniş bir sahayı ve alt-türleri içine almaktadır. “Polisiye roman” ibaresi kullanıldığında cinai hikâyeler, dedektiflik, casusluk veya hayalet hikâyeleri ve romanları, hatta gotik romanlar da düşünülmektedir. Gerçekte ise bu türlerin hepsi ayrı ayrı birer tür olarak ele alınabilmektedir (Küçükboyacı, 1988, s. 2). Öte yandan Julian Symons’ın da (1992) belirttiği üzere, polisiye (diğer bütün edebi türler gibi) melez bir tür ve ortaya çıkışı kendinden önceki türlerin şekillenmesi neticesinde olsa da, hatta alt-türleri arasındaki

sınır çizgileri net olarak belli olmasa dahi, bu sınırların var oldukları bilinmektedir. Bu çalışmada da Türkçe literatürde daha çok bu terim tercih edildiğinden, tartışma boyunca bir şemsiye terim olarak türün bütün alt-türlerini ve diğer tanımlama şekillerini imleyecek şekilde “polisiye” teriminin kullanımı tercih edilmiştir. Başka bir deyişle, polisiye terimi suç içeren ve formüllere dayanan eserleri imleyen bir “ana gösterge” olarak kullanılacaktır.⁵

Suç olgusu, yazınsal bir unsur olarak birçok edebiyat eserinde başat bir rol üstlenmiştir, nitekim yukarıda da belirtildiği üzere bu durumun izleri antik dönemlere dek sürülebilir. Fakat polisiye türünü diğer edebi türlerden ayırmak için, Üyepazarıcı'nın öne sürdüğü temeli kendimize başlangıç noktası edinmek inceleme kapsamında yapılacak tartışmalarda bize kolaylık sağlayacaktır. Üyepazarıcı'ya (2008) göre polisiyeyi ana tema olarak “muamma içeren suç” öyküsünü anlatan edebi yapıtlar gibi algılasak pek çoğu yazınsal değil teorik kaygılardan oluşan sınıflandırmalardan, “şu yapıt polisiye roman kapsamına girer, bu yapıt girmez” tartışmalarından kurtulmuş oluruz (s. 37). Başka bir deyişle, suçu ve/veya cezalandırılmasını kendisine mesele edinen her eseri polisiye kapsamında değerlendirmek mümkün değildir. Çünkü polisiye romanlar ve bu türün klasik örnekleri suçla da suçun gerçekçi niteliğiyle de ilgilenmezler. Suç, çözülecek bir sorunun çerçevesi, parçaları bir araya getirilecek bir bulmacadır. Dolayısıyla sorun analitiktir, toplumsal veya adli değildir (Mandel, 1996, s. 34-35).

⁵ Zehra Çelenk (2005) yukarıda anılan makalesinde türün Türkçede neden “dedektif romanı” olarak adlandırılmadığını şöyle açıklar: “Bizde hiçbir zaman Batılı anlamda bir dedektiflik kurumu olmamıştır. “Araştırma-danışmanlık” başlığı altında bazı dedektiflik hizmetleri veren şirketler ve özel TV baskınlarına konu olan birtakım sahte dedektifler bulunsa da 1994'ten beri “çıktı, çıkacak” denilen özel dedektiflik yasası bir türlü çıkmadığı için, günümüzde de dedektifliğin yasal koşulları mevcut değildir.” (s. 171)

Bir suçun üzerindeki sır perdesini aralamak için yapılan araştırmalara, başka bir deyişle dedektifliğe dayanan “kim yaptı” (whodunnit)⁶ türü, kendini edebiyatın geri kalanından 1841 tarihinde yayımlanan Edgar Allan Poe’nun, polisiyeyi suç-suçlu-araştırmacı üçgeninde ele alan ve “muamma hikâyesi’nin de (récit d’enigme) ilk örneği olan “Morgue Sokağı Cinayetleri” (The Murders in the Rue Morgue) adlı hikâyesiyle ayırmıştır (Priestman, 2013, s. 3; şahin, 2017, s. 12). Poe’dan önce suç olgusunu işleyen edebiyat eserleri vardır elbette, Voltaire’in 1746 yılında kaleme aldığı ve üzerine atılan bir hırsızlık suçundan kendini aklamaya çalışan kahramanın macerasını anlatan “Zadig” adlı uzun hikâyesi; eski bir suçlu iken ajan olarak emniyet örgütüne giren ve uzun yıllar burada çalıştıktan sonra istifa eden Eugène François Vidocq’un dört cilt halinde yayımlanan anıları bunlardan bazılarıdır. Fakat Poe, ilk hakiki dedektif hikâyesini kaleme alarak bu türün yaratıcısı unvanını kazanmış ve bu hikâyenin baş kişisi amatör dedektif C. Auguste Dupin, kendisinden sonra gelen birçok dedektife öncülük etmiştir (Küçükboyacı, 1988, s. 19). Poe’dan önce kaleme alınan eserlerde dedektiflik/araştırma önemli bir yer tutsa dahi merkezi bir öneme sahip değildir. Çünkü bu erken dönem eserlerdeki dedektiflik/araştırma öğesi polisiyenin başat unsuru olan, suç üzerindeki muammayı aralamaktan çok hikâyedeki eylemi sunmak için araçsallaştırılmıştır. Fakat Poe’nun klasik polisiyenin ilk örneği kabul edilen hikâyesi ile bu türün formülü bir anlamda açıklık kazanmıştır:

1. Dedektifin tanıtılması,
2. Suçun işlenmesi ve ipuçları,
3. Araştırma – soruşturma,
4. Çözüm,
5. Çözüme götüren delillerin açıklanması,

⁶ Bu alt tür için Türkçede “kim yaptı” dışında “katil kim” karşılığı da kullanılmaktadır.

6. Sonuç (Küçükboyacı, 1988, s. 20).

Poe'nun ilk hikâyesiyle birlikte somut hale gelen klasik polisiye formülündeki bu altı aşama her zaman aynı sıra ile takip edilmese de neredeyse bütün klasik polisiye eserlerinde bulunmaktadır. Okurlarının beklenti ufkuyla şekillenen ve formüllere dayanan bir tür olan polisiyede, bu şablon aşamalardan da mühim olanı, eserin merkezinde muhakkak gizemli bir suçun – ki bu suç çoğunlukla cinayettir – olması gerektiğidir. Diğer temel öğeler ise her birinin cinayete ilgili motivasyonu olduğunu düşünebileceğimiz ve bu cinayetleri işleyebilecek vesilesi, fırsatları olabilecek şüpheliler; olayları çözüme kavuşturacak bir nevi tanrı konumundaki – amatör ya da profesyonel – dedektif(ler) ya da araştırmacı(lar); ve kitaba ustaca yerleştirilmiş, okurun da bunların sayesinde ve incelenen kanıtlar yardımıyla tündengelim yaparak ulaşacağı çözümdür (James, 2009, s. 5).

İlk örneğini Poe'nun hikâyesi ile gördüğümüz erken dönem polisiye anlatıları, Mandel'e (1996) göre iyice formel olup gerçekçilikten ve edebi doğalcılıktan bir hayli uzaktırlar (s. 34). Çünkü bu ilk örneklerde suç, parçaları bir araya getirilerek çözülecek bir bulmacadan fazlası değildir, ki bu suç, yani cinayet de çoğu kez roman başlamadan gerçekleşmiştir. Geleneksel olarak antropolojik bir sorun ya da bireysel bir trajedi olarak ele alınan ölüme bakışta, polisiye geleneği ile birlikte belirgin bir değişim meydana gelir (Mandel, 1996, s. 61). Mandel (1996) "ölümün şeyleşmesi" olarak tanımladığı bu olguyu şöyle açıklamaktadır:

Ölüm -ve daha özgül olarak da cinayet- polisiye romanın bizzat merkezinde yer alır. Şiddete dayalı bir ölüm içermeyen tek roman zor bulunur. [...] Ama polisiyede ölüm insanın yazgısı olarak ya da trajedi olarak ele alınmaz. Ölüm, orada bir soruşturma nesnesi haline gelir; yaşanan, acı çekilen, korkulan ya da karşısında savaşılan bir şey değildir. Teşhir edilecek bir ceset, analiz edilecek bir şey haline gelir. Ölümün şeyleşmesi, polisiye romanın bizzat can damarıdır (s. 60-61).

Polisiye meraklıları ve yazarları da olan türün ilk eleştirmenleri, tür için fazlasıyla katı kurallar belirlemişlerdir. Bu kurallar, türün “Altın Çağ”ı olarak adlandırılan 1920’li ve 30’lu yıllarda kaleme alınan eserlerin hangi konvansiyonlar etrafında şekillendiğini göstermesi bakımından hayli ilginçtir. Örneğin, S. S. Van Dine müstearıyla polisiye eserler kaleme alan ve ünlü karakter Philo Vance’in yaratıcısı Willard Huntington Wright, 1928 yılında dedektif hikâyeleri kaleme alırken uyulması gereken yirmi kuralı sıralar. Ona göre polisiye, entelektüel bir oyundur, daha çok bir spor gibidir. Dolayısıyla uyulması gereken ve yazılmamış, kesin kuralları vardır. Bu kurallar ziyadesiyle kapsayıcıdır, türün dedektif/araştırmacı, suçlu, kurban, suç, cinayetin işlenme biçimi ve ardında yatan sebepler, hikâyenin anlatılış biçimi gibi birçok öğeyi kapsamaktadır. Birçok polisiye hikâyeye de kaleme almış olan İngiliz denemeci ve din adamı Roland A. Knox tarafından belirlenen “Polisiyenin On Emri” de (A Detective Story Decalogue) aynı yıl yayımlanır. Van Dine’in kuralları gibi türün birçok öğesine dair uyarılar içeren bu emirler ile daha çok yazarın anlatıyı nihayete erdirirken kolaya kaçması engellenmek istenmiş gibidir. Zira Knox’un emirlerinden bazılarına göre, çözülmesi gereken gizem doğüstü güçlere dayanmamalı, hikâyenin kaleme alınışına kadar keşfedilmemiş bir zehir kullanılmamalı, okurun anlatı süresince varlığından haberdar olmadığı ikiz kardeşler bir anda ortaya çıkmamalı ve en önemlisi de hikâyede Çinlilere yer olmamalıdır.⁷

Klasik ya da Poe’nun tabiri ile muhakemeye dayanan polisiye hikâyeler Poe ile başlasa da bu tür on dokuzuncu yüzyılın sonuna değin okurun ilgisini fazla çekmemiş, esas cazibesine ve popülerliğine Arthur Conan Doyle’un yazdığı Sherlock

⁷ Kuralların tamamı için, S. S. Van Dine, “Twenty Rules for Detective Story Writing”; Ronald A. Knox, “A Detective Story Decalogue” Howard Haycraft, (ed.), *The Art of The Mystery Story* içinde. (s. 189-196)

Holmes hikâyeleri ile kavuşmuştur, bu ilgi yirminci yüzyıla gelindiğinde ise tepe noktasına ulaşmıştır (Cawelti, 1976, s. 80). John G. Cawelti (1976) polisiyenin ve diğer popüler edebiyat ürünlerinin “formüllerini” incelediği çalışmasında, klasik polisiye türünün formülünü kısaca şöyle açıklar: “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.” (s. 80) Cawelti, Poe’nun “The Murders in the Rue Morgue” (Morgue Sokağı Cinayetleri) ve “The Purloined Letter” (Çalınan Mektup) adlı hikâyelerinde, polisiye formülünün bu dört ögesini oldukça net bir biçimde gösterdiğini ve *hard-boiled* alt türünün ortaya çıkışına kadar polisiye yazarlarının Poe’nun bu formülünden hareketle eserlerini kaleme aldığını iddia eder.

Cawelti’nin (1976) üzerinde durduğu ögelerin ilki durum (situation) ögesidir. Klasik polisiye anlatısı çözülmemiş bir suçla başlar ve bu suçun gizeminin çözümüne doğru ilerler. Gizemin kaynağı ya “Morgue Sokağı Cinayetleri”nde olduğu gibi suçlunun kendisi ve suçluyu güdüleyen etmenler ya da “Çalınan Mektup”ta olduğu gibi suçlunun amaçları bilindiğinden suç delilleri olabilir. Poe’nun hikâyelerinin başlangıcında ciddi suçlar yer alsa da anlatıların bütününde bu suçlar mühim bir yer işgal etmez. Çünkü Poe, ne bu hikâyelerin bir parçası olan ölümlerin trajedisini ne de çalınan mektubun neden olduklarını aktarır bize. Aksine, Poe kurbanlarını ziyadesiyle sıradan ve “renksiz” kişiler arasından seçmiştir, böylece ölüm ve suç olgularını insani yönlerinden azade olarak değerlendirme fırsatını elde etmiştir. Çünkü dedektif Dupin’in başlıca ilgisi analiz ve çıkarımlar yaptığı süreçte yaşadığı hazdır. Başka bir deyişle o, incelediği vakalara duygularıyla değil, bir bilim insanı ciddiyetiyle ve soğukkanlılığıyla yaklaşmaktadır. Bu yüzden de Poe, klasik

polisielere yapılan “bulmaca” ya da “oyun” benzetmelerini de başlatmıştır diyebiliriz.

Cawelti'nin (1976) Poe'nun hikâyelerinden hareketle oluşturduğu polisiye formülünün ikinci ögesi olay örgüsüdür (pattern of action). Polisiye anlatıları dedektifin araştırması ve suçun çözümlenmesini merkezine alır. Poe anılan bu iki hikâyesinde de olay örgüsü ögesinin altı esas aşamasını örneklemektedir, bunlar:

a) çoğunlukla dedektifin tümdengelim yöntemini kullanmadaki maharetini gösteren kısa bir bölümle dedektifin tanıtılması,

b) çözülemez gibi duran bir suç ve bu suçun etrafını saran somut ipuçları,

c) görgü tanıklarının, şüphelilerin ve olası çözümlerin geçit yaptığı;

dedektifin ve dolayısıyla okurun kafasını iyice karıştırarak durumu içinden çıkılmaz hale getiren araştırma süreci,

d) kafa karışıklığının ve belirsizliğin ardından çözümün dile getirilmesi,

e) dedektifin akıl yürütme yoluyla çözüme nasıl ulaştığını kendi ağzından, ayrıntılarıyla açıklaması,

f) son olarak, genellikle suçlunun itirafını içeren ve dedektifin açıklamalarıyla beraber anlatının en can alıcı noktasını oluşturan netice. Elbette bu aşama her zaman bu sırayla görünmek zorunda değildir, bazen birbirinin içine de geçebilirler, fakat bir klasik polisiye anlatısını bu aşamalar olmaksızın tahayyül etmek zordur.

Cawelti'nin (1976) sunduğu modelin üçüncü ögesi karakterler ve aralarındaki ilişkileri kapsar. Poe'nun hikâyelerinde ilk örneklerini görebileceğimiz üzere klasik polisiye anlatıları dört ana rolü gerektirmektedir. Bunlar, kurban, suçlu, dedektif ve suçun tehdit ettiği fakat onu çözmeye yeteneğine sahip olmayan kişilerdir.

Klasik polisiye anlatılarında kurbanı seçme meselesi hassas bir konudur, eğer kurban hakkında okura gereğinden fazla bilgi verilirse ya da kurbanın anlatıda büyük

bir önemi varmış gibi görünürse anlatının soruşturma süreci üzerindeki odak bulanıklaşır, hatta bu durum polisiye türüne içkin olan mesafeli anlatım tarzına halel getirerek anlatının duygusal etkisini trajediye ya da acıma duygularına götürebilir. Öte yandan kurban anlatıda önemsiz bir konumdaysa ve okurun onun hakkında bilgisi olmazsa soruşturmaya ve muammaya yönelik ilgi azalır. Aynı dikkatler suçluyu seçerken de gösterilmelidir, zira yazar suçlunun karakteriyle ve onu suça iten etmenlerle çok fazla ilgilenirse türün formülünü tehlikeye atacak bir duygusal ve tematik karmaşaya sebebiyet verebilir. Polisiyenin esas amacı belirli bir suçun ve bu suçu işleyen bir suçlunun çizilmesidir, ki bu suçun ardındaki etmenler ne kadar karmaşık olursa olsun suçlular daima “kötü” olarak yaftalanabilir olmalıdırlar. Bunların yanında suçluyu, suçlanma ihtimali en düşük olan kişilerden seçmek de suçlu karakterine uygulanan bir başka yöntemdir. Örneğin Poe, “Morgue Sokağı Cinayetleri”nde suçluyu hem hikâyenin sonuna kadar ortaya çıkarmamasıyla hem de bu suçlunun bir hayvan olduğunu açıklamasıyla okurların tahminlerini boşa çıkarmış, böylece anlatıdaki şok etkisini arttırmıştır.

Polisiye anlatılarda kurban ve suçluya duygusal ilgi uyandırmamanın ya da derinlik kazandırmamanın amacı, bu anlatıların temel önemdeki figürünü, yani dedektifi öne çıkarmak içindir. Poe’nun klasik polisiye türüne yaptığı tüm bu katkılar arasında, yarattığı Dupin karakteri tarafsızlığı, zekâsı, ayrıksılığı, çıkarsama ve analiz kudretiyle büyük önem arz etmektedir. Fakat Dupin zekasını okurun da bir parçası olduğunu ima ettiği genel bir suçu ifşa ederek onun öz saygısını tehdit etmek için değil, bilakis, belirli bir bireysel suçu ortaya çıkararak bu öz-saygıyı desteklemek için kullanır. Dupin, birçok anlamda önemli bir karakterdir, öyle ki Dupin’in yansımaları Doyle’un Sherlock Holmes’ünden, yirminci yüzyılda yaratılmış Hercule Poirot gibi birçok karaktere ilham kaynağı olmuştur.

Poe'nun polisiyelere kazandırdığı dördüncü rol ise, suçun tehdit ettiği fakat bu suçu çözmek için dedektifin yardımına ihtiyaç duyan kişilerdir. Cawelti bu kişileri de kendi içinde üçe ayırır: anlatıcının yanında yer alanlar, başka bir deyişle dedektifin arkadaşları ya da yardımcıları; resmi polislik kurumunun yeteneksiz çalışanları ve kendilerinden boş yere şüphelenilenler. Suçsuz olduğu halde şüphelenilen bu kişiler genellikle güvenli statüleri kendilerini suçlamalardan korumaya yetmeyen ve böylece polisin her an kendilerini tutuklama tehlikesi olan, saygın insanlar arasından seçilirler. Cawelti'ye göre suçun tehdit ettiği, fakat suçun çözümünde dedektifin yardımına ihtiyacı olan bu grup, suç ile bozguna uğrayan orta-sınıf değerlerini temsil etmektedir. Tıpkı Mandel'in de, yukarıda açıklandığı üzere, polisiyenin edebi bir tür olarak ortaya çıkışını burjuvazinin tehdit altında olan değerlerine karşı ihtiyaç duyduğu resmi polis güçlerine bağladığı gibi, Cawelti'ye göre de polisiye anlatılarda suç ögesinin dramatik etkisi, burjuva yaşamının sunduğu huzurun anarşi ve kaosla sekteye uğratılmasında yatmaktadır. Polis güçlerinin yetersizliği ve beceriksizliği sebebiyle şüphe okları bir anda herkesi gösterebilir. Fakat tam bu anda dedektif sahneye girer ve bu şüphelerin yersiz olduğunu açıklar. Suçun sorumlusunun sosyal düzen olmadığını, bilakis, bu suçun bireysel bir edim olduğunu göstererek, özel nedenlerini açıklığa kavuşturur.

Cawelti'nin Poe'nun hikâyelerinden hareketle oluşturduğu modelin dördüncü ögesi polisiyelerin dekoru, başka bir deyişle bu hikâyelerdeki mekân kullanımınıdır. Türün klasik örneklerinin birçoğunda görüldüğü üzere, Poe'nun iki hikâyesinde de sınırlı bir mekân kullanımı vardır, nitekim iki hikâye de dünyanın geri kalanından ayrılmış, izole mekânları kendisine dekor edinmiştir. Klasik polisiyelerdeki kısıtlı mekân kullanımının birçok işlevi vardır, evvela anlatıda merkezi önemi haiz ipuçlarına ve şüphelere gölge düşürebilecek etkilere karşı kontrolü sağlamasıdır. Öte

yandan bu kısıtlı mekânlar, hikâyeyi dış dünyanın karmaşasından soyutlayıp gerçekçi anlatılara temel oluşturan sosyal adaletsizlik ve grup çatışmaları gibi konuların etkilerinden bağımsız bir şekilde, akılcı bir çözüme ulaşmasına yardımcı olmaktadır. 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.

Tzvetan Todorov (2016) polisiye türüne dair yapılan incelemelerde sıkça alıntılanan “Polisiye Romanın Tipolojisi” başlıklı yazısında gerilim (thriller) ile dedektif kim yaptı’sı (whodunnit) arasındaki farklara değinir. Todorov’un bu kategorizasyonuna göre, “kim yaptı” türünde basitçe, geçmişte işlenen bir suç çözülmeye çalışılır. Bu türdeki eserlerde şimdiki zaman çoğunlukla sabittir ve esas önemli olan dedektiflik/araştırma eylemidir, ki bu eylem de profesyonel ya da amatör olan bir kişi tarafından üstlenilmiştir. Dolayısıyla “kim yaptı” anlatılarında suçun hikâyesi ve soruşturmanın hikâyesi olmak üzere iki farklı hikâye vardır. Priestman’a (2013) göre bu tür kapsamında değerlendirilen eserlerin esas amacı ise kanunun onaylanmasıdır, çünkü suç üzerindeki sır perdesini aralayarak anlatıyı çözüme ulaştıran araştırmacı kanunun bir temsilcisidir denilebilir.

Todorov’un polisiye sınıflandırmasında bulunan ikinci tür ise gerilim (thriller) romanıdır. Gerilim anlatılarında suçun hikâyesi arka planda kalırken, soruşturmanın hikâyesi öne çıkarılır. Buradaki gerilim ve/veya heyecan ögesi, soruşturma sürecinde, suçun ayrıntılarını çözme evresinde yaşanır fakat birinci hikâyenin arka planda kalması, önemini kaybettiği anlamına gelmemektedir.

Todorov'un modelindeki üçüncü tür ise muamma (suspense) romanlarıdır. Muamma romanlarında da öteki romanlarda gördüğümüz iki hikâyeli anlatı yapısı göze çarpmaktadır. İkinci hikâyeye, yani soruşturmanın hikâyesi ön planda olsa da gerilim unsuru yalnızca suça odaklanmış değildir, dolayısıyla gerilim unsurunu yaratan şey sadece suça, yani geçmişe değil aynı zamanda geleceğe de odaklanmıştır. Okurlar suçun üzerindeki sır perdesinin nasıl kalkacağını merak ettikleri kadar, araştırmacının başına neler geleceğini de çözmeye çalışır.

Öte yandan "kim yaptı" ile gerilim türünün melezi olarak adlandırabileceğimiz bir diğer tür de dedektif-macera (detective thriller) türüdür. Todorov bu ara-türü özel dedektiflerin maceralarını ele alan eserler için kullanmayı önermektedir. Yukarıda bahsedilen üç formun da özelliklerini taşıyan bu ara-türde, geçmişte olan suç eyleminin üzerindeki sır perdesinden ziyade, baş karakterin kanun ile problemlili ilişkisi ve bu baş karakterin suçu çözüme sürecinde karşılaştığı heyecanlı olaylar ön plana çıkmakta, türün bulmaca öğesinin yerini macera almaktadır denilebilir. Öte yandan dedektif-macera anlatılarında başkahraman genellikle özel dedektiftir ve zamanını geçmişte olan bir muammayı çözmeye ayırır (Ergun, 2015, s. 16). Bu özel dedektif, gayri resmi oluşu sebebiyle anlatının şimdiki zamanında, yani ikinci hikâyede polis, hükümet vs. gibi güçlü etmenlerle savaşmak zorunda kalır. Tüm bu sınıflandırmalara ek olarak, Poe'nun tür için önerdiği "tale of ratiocination" (muhakeme öyküleri) ise pek taraftar bulamamıştır ve kullanımı yaygınlaşmamıştır. Türün Amerikan yazınında gizem (mystery) anlatıları olarak anılması türün bulmaca yanını öne çıkararak eylemleri geri plana iterken, "kim yaptı" (whodunnit) tabiri ise odağı yalnızca suçun failine yönlendirmektedir (Priestman, 2013, s. 9).

Türkçeye çevrildiklerinde kaybolan ve İngilizcede ifade ettiği değerler ile göndermede bulunduğu kavramları yitirebilen bu tanımlamaların gösterdiği şey, türe

dair yapılan sınırlandırmaların ve dayatılan tanımların her daim bir noktadan pot yapabileceği ve “peki ya öyleyse, bunu nereye koyacağız?” gibi çok temel bir soruyla karşı karşıya kalabileceğidir. Martin Priestman (2013) ise, direkt olarak polisiye şeklinde çevirmeyi ve kullanmayı tercih ettiğimiz dedektif yazını ibaresinin daha nötr olduğunu çünkü yukarıda söz edilen problemleri göz önüne almadığını belirtmektedir. Fakat Priestman dedektif yazını tanımlamasının da belirsizlikler içerdiğini kabul eder, çünkü dedektif kelimesinin isim ya da sıfat olarak kullanılıp kullanılmadığının net olarak bilinemediğini söyler. Eğer dedektif yazını, “dedektiflik yapan” eserleri imliyorsa bu durum bizi yeniden gizem türüne götürmekte ve dolayısıyla türü bu şekilde adlandırmaya “gizem” terimi varken pek ihtiyaç kalmamaktadır. Bunun yanında, eğer dedektif yazını “içinde dedektif içeren eserler”i imlemek için kullanılıyorsa içerisinde dedektif karakterlerin olduğu ama merkezi önem arz etmediği eserleri bu türe dahil etmekte zorluk yaşanmaktadır. Bazı klasik dedektif anlatısı okurlarına ve polisiye eleştirmenlerine göre karakter temelli bu kurgu sadece belli tipteki dedektifleri içeren eserleri kapsamaktadır.

Tüm bu bilgilerin ışığında polisiye türünün (aynı zamanda tür kavramının bizatihi kendisinin) saf olmadığını; polisiye terimini birçok suç romanı türünün Türkçede kristalize olmuş hali şeklinde ele almak mümkündür diyebiliriz. Polisiye romanın diğer türlerden ayrılmasına neden olan belirleyici kuralları ve yazarının da uyması gereken bir geleneği vardır (Ergun, 2015, s. 7). Ama türü netleştirmek için yapılabilecek en kestirme tanım Julian Symons’inkidir kuşkusuz: “Herkesin polisiye romanda gerekli olduğunu düşündüğü iki koşul, bir bilmecenin ortaya konması ve bu bilmecenin tümdengelim yöntemleri yoluyla amatör ya da profesyonel bir dedektif tarafından çözülmesidir (Symons’tan alıntılanan Ergun, 2015, s. 16).”

Tüm bunların yanında, polisiyeye dair bazı teknik detaylara değinmek de yerinde olacaktır. Polisiyeyi biçimsel olarak inceleyen Todorov, yukarıda anılan makalesinde bu türdeki eserlerde “geçmiş zaman” ve “şimdiki zaman” olgularını, bu olguların nasıl işlendiğini de açıklamıştır. Todorov’a (2016) göre polisiye eserlerde merkezde yer alan olay geçmiş zamanda vuku bulmuştur. Anlatının, başka bir deyişle araştırma sürecinin başlamasına sebep olan suç geçmiş zamanda işlenmiştir. Meydana gelen bu suçun içeriği, özellikleri ve etki alanı şimdiki zamanda devam eden araştırma/soruşturma sürecinde deşifre edilecektir. Polisiyedeki şimdiki zaman, geçmiş zamana oranla durağan bir zamandır, çünkü şimdiki zamanda devam eden tek faaliyet, suçlunun ortaya çıkarılmaya çalışılmasıdır. Dolayısıyla Todorov’a göre polisiye okuru aynı anda iki hikâyeye karşı karşıyadır aslında: suçun hikâyesi ve soruşturmanın hikâyesi.

Bütünün esas parçası diyebileceğimiz, geçmişte işlenen suçun hikâyesi esasında daha kitap başlamadan sona ermiştir. Çünkü suç işlenmiştir ve okurun esere başlarken yaptığı şey ikinci hikâyenin başlamasını beklemektir. Nitekim ikinci hikâye, yani soruşturmanın hikâyesi de cinayet ortaya çıktıktan sonra başlar. Peki bu ikinci hikâyede ne olur? Todorov’a göre hiçbir şey. Çünkü ikinci hikâyedeki karakterler hiçbir eylemde bulunmadan olan biten her şeyi öğrenirler. Merkezde yer alan olay ilk hikâyede vuku bulmuş olsa da ikinci hikâyenin ilk hikâyeye kıyasla daha ayrıcalıklı ve özel bir konumu vardır. Zira bu hikâye, bizzat anlatının bütününün nasıl ortaya çıktığını ve nasıl yazılabildiğini anlatmaktadır. İlk hikâyeye Todorov’a göre kitabın bütününü yok saymaktadır, çünkü bu olanların bütünlüklü bir anlatıya dönüştürülüp dönüştürülmediği, başka bir deyişle kitap haline gelip gelmediği ilk anlatı için bir önem arz etmez. Öte yandan ikinci hikâyeye, anlatının

hakikatle bağlantı kurduğu yerdir. Nitekim birinci hikâyede olanlar burada mantıklı bir düzene konulur ve okura sunulur.

Todorov, polisiye romanlardaki bu iki katmanlı yapıyı biçimsel olarak netleştirmek için Rus Biçimcileri'nin öne sürdüğü kavramları ödünç alır. Bilindiği üzere Rus Biçimcileri, bir anlatının öyküsü ile olay örgüsü arasında formel bir ayrıma gidiyorlar ve öyküyü, yani anlatıda yer alan olayların kronolojik olarak sıralanışını *fabula*; olay örgüsünü, yani olayların anlatıdaki sunuluş şeklini ise *sjuzet* terimleri ile karşılıyorlardı. *Fabula*, olayların gündelik gerçekliğe uygun biçimde sıralanışına tekabül ettiğinden bu formel öge araştırmacıya hamledilir. Çünkü anlatıdaki araştırmacı karakter, anlatılanları düzene koyan kişidir. Öte yandan araştırmayı yürüten karakterin olayları yeniden bir düzene sokması, bizi hikâyenin en başına götürebildiği anlamına da gelmektedir. *Sjuzet*, olanların konulduğu düzen anlamına geldiğinden hikâyedeki suçluya da hamledilebilir, yani anlatının edebi yönünü suçlu üstlenir. Tüm bunların ışığında, polisiyede Rus Biçimciliğinin kullandığı kavramlar aynı anlatıdaki iki farklı hikâyeyi imler diyemeyiz, bilakis, bu iki kavram aynı hikâyenin iki farklı boyutunu karakterize etmektedir (Todorov, 2016). Çünkü bu iki formel uç, aynı karakterin birden fazla işlevi üstlenmesi sebebiyle aynı hikâyenin iki farklı boyutunu gösterebilmektedir.

John G. Cawelti, (1997) Todorov'un polisiyeye yönelik yaptığı bu biçimsel incelemeyi bir adım daha ileri götürür. Cawelti'ye (1997) göre katı kurallarla belirlenen ve formüller üzerinde yükselen bir tür olsa da polisiyenin çok okunmasının ve artık kendisine çağdaş edebiyat kanonunda yer bulabilmesinin sebebi de bu çifte anlatı örgülü (double plot) yapısıdır:

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

yapılandırması ile olayların gerçek hikâyesi açıklamaları ile birlikte anlatılır. Anlatıdaki bu çifte yapı aldattıcıdır, 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. (s. 10-11)

Polisiye, formel olarak çetrefilli bir yapıya sahip olsa da düzenli ve iyi tanımlanmış bir türdür ve en basit tanımı ile bir bulmacadır. Bu türde kaleme alınan anlatıların ilerlemesini sağlayan bulmaca ögesi, her zaman “formül” kelimesi le birlikte kullanılmıştır (Rzepka, 2005, s. 12). Örneğin, klasik polisiye eleştirmenlerinden Willard Huntington Wright’a göre polisiye entelektüel bir oyun, hatta bir spor dalına benzetilebilir (Wright’tan aktaran Rzepka, 2005, s. 14). Her oyunda ve spor dalında olması gerektiği üzere, polisyede de kurallara gereksinim vardır. Bu kuralların en önemlisi de yazar ve okur arasında tesis edilmelidir: yazar anlatıda çözülmesi gereken bir muamma yaratır, bu muammanın çözüme kavuşması için de yeterli ipucu sağlar. Okur ise bu muammayı önceden belirlenen bir zaman diliminde, ki bu zaman dilimi anlatının tamamına tekabül etmektedir, çözmek zorundadır. Nitekim hikâye, araştırmacı karakter sonuca ulaşmış olanları açığa kavuşturduğu zaman nihayete erer. Wright, okurla yazar arasında yapılması gereken bu anlaşmayı “adil oyun kuralı” (fair play rule) olarak tanımlar (Rzepka, 2005, s. 14). Bu kural gereğince, okur suçun çözüm sürecinde dedektifin sahip olduğu bütün ipuçlarına, bilgiye sahip olmalıdır. Todorov, Wright’ın kuralını şu şekilde formüle eder: “Suçlu dedektife nasılsa, yazar da okura öyledir.” (Todorov, 2016)

Polisiye, formüllere dayanan yapısı nedeniyle popüler edebiyat kapsamında değerlendirilir. Formüller üzerinden ilerleyen türlerde, sadık bir okurun karakterlere, mekânlara, olay örgülerine, anlatıların yapısına yönelik beklentileri belli kurallar çerçevesinde şekillenir. Örneğin, türün Amerika menşeli *hard-boiled* alt türündeki

dedektifler genellikle sert erkeklerdir. Bu erkekler genellikle yalnız çalışırlar, sinik tavırlarıyla *Western* filmlerinde görülen, atından ve silahından başka dostu olmayan kovboyları anımsatırlar. Polisiyedeki bu çoğunlukla değişmez, formülleşmiş yapı, okurlarda bir çeşit ritüel duygusu yaratır. Çünkü okurların beklentileriyle şekillenen popüler edebiyat ürünlerinde ne ile karşılaşacağı çoğunlukla bellidir, ki bir türün “popüler edebiyat” olarak değerlendirilmesinin sebebi de bu formüllere dayanan yapısıdır. Dennis Porter, *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* (Suçun İzinde: Polisiye Edebiyatta Sanat ve İdeoloji) başlıklı kitabında, polisiye roman okuma eyleminin aslında hep bir “yeniden okuma” eylemi olduğunu söyler ve türün formüllerle dökülebilen yapısını şöyle açıklar:

Bu yeniden okuma eyleminde sınırlı sayıda yapısal sabit tanıdık bir çehreye bürünmek üzere sınırsız sayıdaki değişkenle bir araya gelir. Tıpkı şakalarda olduğu gibi izleyicinin hazzı yapının bütününe olan aşinalığına ve ortaya çıkacak sonucun farklılığına bağlıdır. Bir suç çözülürken, tıpkı bir şakanın en can alıcı yerinde olduğu gibi, en tahmin edilebilir şey şaşırtıcı bir biçimde kendini belli ettiğinde anlatı kıymetlenir. (s. 99)

Tüm bu komplike formüllerine ve birçok farklı şekilde tanımlanmasına rağmen polisiyeyi kısaca suçu ve bu suçun çözümünü merkezine alan anlatılar şeklinde yorumlayabiliriz. Bu noktada W. H. Auden’in türe getirdiği esnek formülü alıntılar yapmak yerinde olacaktır:

1. Bir suç işlenir,
2. Birçok kişiden kuşkulunılır,
3. Katil dışında kuşkulunanlar aklanır,
4. Katil yakalanır ya da ölür (Auden’den alıntılanan Ergun, 2015, s. 19).

Klasik polisiye anlatıları, çözüm odaklı, teleolojik yapısı gereği kapanışa (narrative closure) sahip anlatılardır. Polisiyeye getirilen gereğinden fazla kısıtlayıcı kurallar, tür için Altın Çağ olarak anılan 1841 ile 1920 yılları arasındaki dönemde yazılan klasik polisiye eserlere bugünden daha uygundur şüphesiz. Çünkü bu

dönemde yazılan polisiye eserlerin, “gerçek polisiye” sayılması için kitabın finalinde tatmin edici ve mantıklı bir şekilde çözüme kavuşan merkezi bir muamma ögesi olmalıdır. Bu çözüme talih ya da sezgi yoluyla değil, mantıklı bir tümdengelim yoluyla ulaşılmalıdır. Bu anlatıların sonunda net bir kapanışın olması kanunun, aklın ve bilimin onaylanması anlamına gelmektedir.

Bu noktada, polisiyenin hep “kaçış yazını” olarak görüldüğünü hatırlatmak gerekir, zira finalinde kanunun yeniden tesis edildiği (en azından edilmesi beklenen) bir türün “kaçış yazını” olarak anılmasının paradoksal bir yönü vardır. Çünkü polisiye insanoğlunun en ürkütücü yönüne, yani öldürme dürtüsüne odaklanır, paradoksal olan da elbette bu karanlık ve ürkütücü yöne olan kaçış dürtüsüdür. Zeynep Ergun (2015) türün kaçış yazını olarak nitelendirilmesinin nedenini bilakis, suçun aydınlığa kavuşmasında bulur (s. 29). Çünkü anlatının sonundaki mutlu sonun okur üzerinde avutucu, rahatlatıcı bir etkisi vardır, ki bu da türün gereğidir. Okurun esas kaçtığı şey, Ergun’a göre ahlaksal normlar ve yasalardır (s. 29). Okudukları neticesinde ne ile karşılaşacağını az çok kestiren okuyucu, anlatı nihayete erdiğinde düzenin, öyle ya da böyle, bir şekilde yeniden tesis edileceğinin bilincindedir. Çünkü şimdiye kadar okuduğu bütün polisiye anlatılarda kendisine vaat edilen ve verilen budur. Buradan yola çıkarak polisiyenin katartik bir etkisinin olduğunu ve hatta antik trajedilerin yerini on dokuzuncu yüzyıldan itibaren polisiye anlatıların aldığını söyleyebiliriz.

BÖLÜM 2

“QUEER” VE “SAPMA” KAVRAMLARINI AÇIMLAMAK

2.1 *Queer* kavramına ve kuramına dair

Akademisyenler için *queer* teoriyle ilgilenmek akademinin cinsellikten arındırılmış uzamlarını bozmanın, azgınlığı biraz dışarı yaymanın akademik entelektüellerin içinden geldikleri ve uğruna yazdıkları, giyindikleri ve icra ettikleri kamuları yeniden tahayyül etmenin bir yoludur. [...] Hem akademisyenler hem de eylemciler için “*queer*” kendisini heteroseksüelden ziyade normale karşı tanımlayarak kritik bir eşiğe geliyor ve normal burada akademideki işi de içeriyor.

–Michael Warner, *Fear of a Queer Planet*

Queer, queer bir kavramdır (Bennett & Royle, 2009, s. 216). İngilizce bir kelimenin iki kere söylenmesiyle elde edilen bu totolojik önerme Türkçede hiçbir anlam ifade etmeyebilir. Fakat kelimenin İngilizcede aynı anda hem isim hem sıfat anlamında kullanılabilirdiği göz önüne alındığında bu önerme bir anlam kazanmaktadır. Öte yandan *queer* sözcüğü İngilizcede fiil görevi de üstlenebilmekte ve kullanıma girdiği günden bu yana anlamı dönüşmekte ve bu dönüşüm hâlâ devam etmektedir.

Dolayısıyla başa dönersek, aynı önermeyi şu şekilde yeniden oluşturabiliriz: “*Queer, queerleştirilebilen, queer* bir kavramdır.” Yani *queer*, içinde barındırdığı potansiyeller ile değişime, eğilip bükülmeye açık; dolayısıyla değişmez bir temele oturtulamayan, gücünü de buradan kazanan bir kelimedir.

Eve Kosofsky Sedgwick (1994) *queer*'i süregiden bir an, bir devinim, bir güdüleyici ve handiyse girdap yaratan bir baş belası olarak tanımlar ve İngilizcede karşı (across) anlamına gelen bu kelimenin Almancada “çapraz kesen” anlamındaki *quer*, Latince “döndürmek” anlamına gelen *torquere* ve İngilizcede “karşıt” anlamını veren *athwart* kelimelerinin de kökü olan Hint-Avrupa kökenli *-twerk* kökünden geldiğini açıklar (s. vii). İngilizce sözlüklere baktığımızda ise karşımıza

çıkan kelimeler genelde şunlardır: “tuhaf”, “acayip”, “yamuk”, “şüpheli”, “eğreti”, “tekinsiz”, “sıra dışı”, “deli”. Tüm bunların yanında *queer*, İngilizcede (ağırlıklı olarak erkek) eşcinselleri aşağılamak için kullanılan bir sözcüktür, tıpkı Türkçedeki “ibne”, “nonoş” ve “top” gibi. Dolayısıyla *queer* normatif alanın dışında kalana, bu alanın dışında bırakılana, normu ihlal edene göndermesi olan [olumsuz] bir sözcüktür (Yardımcı & Güçlü, 2013, s. 17) ve buradaki normdan kasıt elbette heteronormativitenin bizzat kendisidir.

Queer'in Türkçede tam bir karşılığı yoktur. Kelimenin kimi mecralarda okunuşu ile dolaşıma sokularak “kuir” şeklinde kullanıldığını görebiliriz. Fakat bu şekilde bir Türkçeleştirme yoluna gidilmesi kelimenin İngilizcede geçirdiği dönüşümü ve taşıdığı tarihsel yükü görünmez kılmakta ve yalnızca tuhaf olanı karşılayan bir kavrama indirgemektedir. Seda Ergül (2013), *queer*'in bu şekilde Türkçeleştirilmesinin olası sakıncalarını şöyle açıklar:

Velhasıl kuir diye bir kelime uydurabilir, eşcinsellik de dahil olmak üzere tüm sıra dışı cinsellikleri anmak için bu kelimeyi kullanabilir, hatta zamanla kuir'in Türkçede de sıra dışı, tuhaf, alışılmadık olanı işaret etmesine yol açabiliriz. Ama bunları yaparak İngilizce konuşulan ülkelerde *queer* düşüncenin ortaya çıkmasının ne anlama geldiğini tecrübe edemeyiz. Bir hakaretin sahiplenilmesinin, benimsenmesinin, üzerine düşünülmesinin, konuşulmasının, yazılmasının ve an be an bu kelimenin olumsuz anlamlardan uzaklaşarak dönüşmesinin ve elbette ki bu dönüşümün kelimenin işaret ettiklerine de sirayet etmesinin ne demek olduğunu bilemeyiz. (s. 384)

“Kuir”in İngilizce aslı olan *queer*'in göndergesel ve tarihsel değerler yükünden (henüz) yoksun oluşu bir yana, *queer* kelimesinin kulağa yabancı gelmesinin aslında faydası da vardır, zira *queer* daha az bilinen, tanınmayan, ayrıksı olan cinselliklerin adıdır (Erdem, 2012, s. 44). Bu çalışmada da (hetero)normdan sapma gösterenler, ayrıksı olanlar, sınırların genişlemesine sebep olup bizzat bu sınırların kendisini sorgulamaya açanlar tartışılacağı için kuir yerine, Türkçe literatürde kullanımı daha

yaygın olan *queer* kelimesinin, yarattığı tüm çağrışımlar ve sahip olduğu tüm değerler yükü sebebiyle, kullanımı tercih edilmiştir.

Andrew Bennett ve Nicholas Royle (2009) edebiyat kuramları ve eleştirisini kavramlar halinde incelediği kitaplarındaki “Queer” başlığında, kavramın anlamlarının tuhaflık, hastalık ve homoseksüellik fikirleri etrafında şekillendiğini belirterek şu soruyu sorarlar, “Nasıl oldu da *queer* kelimesi, ‘garip’, ‘tuhaf’ ‘deli’ ya da ‘hasta’ anlamlarından sonra, ‘homoseksüel’i imleyen bir kelime haline geldi?” (s. 216) Yani *queer*, tarih boyunca ne gibi değişimlere maruz kaldı ve olumsuz çağrışımlarını, hakaret şeklindeki kullanımını da yitirmeden cinsel yönelim ve tercihleri gösteren bir kavram haline geldi? Bu gibi anlamlarla da birlikte onurla sahiplenilen bir kavrama dönüştü?

Oxford İngilizce Sözlüğü’ne göre *queer* kelimesinin “garip” veya “tuhaf” anlamlarından “homoseksüel” anlamını da taşıyan bir kelimeye dönüşmesi arasında dört yüz yılı aşan bir süre vardır. Kelimenin tarihte yol aldığı süreci masaya yatıran Bennett ve Royle (2009) *queer*’in sözlüklere “garip” ve “tuhaf” anlamıyla ilk olarak on altıncı yüzyılın başında girdiğini, “homoseksüel” anlamındaki ilk kullanımının da 1922 yılında Amerika Çalışma Bakanlığı’na bağlı Çocuk Bürosu’nun yayımladığı bir raporda karşımıza çıktığını belirtirler. “The Practical Value of the Scientific Study of Juvenile Delinquents” (Çocuk Suçlulara Yönelik Bilimsel Çalışmaların Uygulamalı Olarak Değerlendirilmesi) başlıklı bu raporda *queer* kelimesinin göndermede bulunduğu “suçlu” şu şekilde tanımlanır: “Tüm kişilik özellikleri görünürde çok düzgün olsa da cinsel yönelimi muhtemelen “garip” (*queer*) olan genç erkek.” (s. 216)

Bu ibarenin de gösterdiği üzere *queer* kelimesi, heteroseksist düzenin normlarına uymayan ve sapma gösteren bireyler üzerinde bir yafta gibi kullanılmış;

öte yandan hastalık ve suçluluk gibi kavramlarla özdeşleştirilmiştir. Çünkü homoseksüellik “*queer*”dir (garip); algılanabilir *queer*’liği (garipliği), “biz”den farklılığı ile *queer*’ler farklı bir kategoridir, normallik rejimin üyelerinden farklı oluşlarıyla tanımlanan ve böylece ayırt edilebilen bir gruptur (Bennett & Royle, 2009, s. 217).

1960 ve 1970’li yıllarda ise eşcinsellere yönelik gittikçe artan sözlü ve fiziksel saldırı eylemlerinde kullanılan bir hakarete dönüşmüştür, ki kelimenin bu amaçla kullanımı günümüzde de hâlâ devam etmektedir. Böyle olsa bile, 1980’ler ve 1990’larda Amerika’daki aktivistler *queer* kelimesini politik hale getirebilmiş ve oldukça pozitif çağrışımlarla yeniden ele geçirmişlerdir (Schroedter & Vetter, 2014, s. 62). ACT UP inisiyatifinden olan ve *queer* kelimesini bilinçli olarak sahiplenerek cinsel sınıflandırmaları kabul etmeyen, heteronormatif sistem tarafından sindirilmeyi reddeden, “normal görünme ve davranma” fikrini protesto eden, sapkınlık ithamını adeta kucaklayan (Çakırlar & Delice, 2012, s. 15) bu aktivistler sıklıkla HIV önleme çalışmalarında veya HIV-Pozitif ve AIDS hastası kimselerin bakımında aktif olarak çalışıyorlardı (Schroedter & Vetter, 2014, s. 62). Kendilerine yöneltilen tüm yaftaları olumsuz anlamlarıyla kucaklayan bu inisiyatif, 1990 yılında New York’ta gerçekleşen Onur Yürüyüşü’nde “QUEER’LER BUNU OKUYUN!” (QUEERS READ THIS!) başlığı ile manifestolarını dağıtmışlar ve kendilerine yöneltilen bu aşağılayıcı kelimeyi neden bir silah olarak seçerek bu silahın namlusunu tam da kendilerini suçlayan ve dışlayanlara çevirdiklerini ve böylece kelimeyi dönüştürme yoluna girmelerinin ardında yatan sebepleri açıklamışlardır.⁸ Dolayısıyla, *queer*’in

⁸ Manifestonun bir kısmını alıntılar yapmak yerinde olacaktır: “Evet, “gay” harika bir kelime. Onun da bir yeri var. Ama pek çok lezbiyen ve gay erkek sabaha kızgın ve bıkkın uyanıyorlar, neşeli (gay) olarak değil. İşte bu yüzden biz kendimize queer demeye karar verdik. Queer’i kullanmak dünyanın geri kalanının bizi nasıl gördüğünü kendimize hatırlatmanın bir yolu. Queer’i kullanmak düz bir dünyada gizli ve bir kenara itilmiş hayatlar yaşayan zarif ve çekici insanlar olmak zorunda olmadığımızı kendimize söylemenin bir yolu... Evet, queer sert bir kelime olabilir ama aynı zamanda homofobiğin

bir kelime olarak tarih içinde geçirdiği dönüşüm ve evrimin bizzat kendisi de *queer*'dir. En başa dönersek, bölüm girişinde yapılan alıntı da böylece anlam kazanmaktadır. Çünkü kötü ve hastalıklı çağrışımlarıyla birlikte sahiplenilen *queer* kelimesi, bir onur ve güç vesilesi haline gelmiş; “tuhaflik”, “yamukluk” ve “terslik” gibi etiketler düzcinselliğin dayattığı (hetero)normlar karşısında utanç duyulmadan taşınan madalyonlara dönüşmüştür, diyebiliriz.

Judith Butler (2014a) terimin zamansallığını, bozulmaya ya da aşağılık bir duruma işaret etmiş bu terimin nasıl olup da yeni ve olumlu bir anlamlar dizisini imleyecek bir hale getirildiğini incelediği “Kritik *Queer*” başlıklı makalesinde, *queer* teriminin baskı ve muhalefetin, tutarlık ve değişkenliğin statüsünü performatiflik dahilinde sorgulayan bir çağırma olarak ortaya çıktığını belirtir (s. 318). Çünkü *queer* terimi, amacı isimlendirdiği özneyi utandırmak ya da bu utandırıcı çağırma üzerinden bir özne üretmek olan dilsel bir pratik olarak işlemiştir. “*Queer*”, gücünü tam olarak suçlama, patolojikleştirme ve hakaret ile ilintili bir hale gelmesini sağlayan yinelenmiş atıf üzerinden türetir (Butler, 2014a, s. 318).

Fakat *queer*'in ne olduğunu anlamaktan ziyade ne olmadığını anlamak daha önemlidir diyebiliriz. Zira, tüm bu anlatılanlara bakınca *queer* kavramının yalnızca LGBTİ+ bireyleri kapsadığı; bu kelimelerin hepsini tek tek lezbiyen, gey, biseksüel, transseksüel, interseks diye açıklamak yerine toptan bir kelimeyle ifade etmemizi sağlayan bir şemsiye terim; ya da LGBTİ+'nın sonuna eklenecek bir harf olarak görmek mümkündür. Fakat *queer*'in bir kavram olarak, tüm olumsuz çağrışımlarıyla birlikte sahiplenilmesinin ve bu çağrışımların bir mücadele silahına dönüştürülmesinin ardındaki amaç, LGBTİ+ mücadelesini görmezden gelmek ve tüm bu “harfleri” tek bir başlık altına sıkıştırmak değildir. Daha ziyade *queer*,

elinden çalabileceğimiz ve ona karşı kullanabileceğimiz sinsi ve ironik bir silahtır.” (alıntılayan Çakırlar ve Delice, 2012, s. 15)

cinselliği, hazzı ve aşkı çoğaltma vurgusu; cinselliği kişinin birtakım içsel özelliklerinden kaynaklanan bir kimlik veya yönelim olarak değil, cinsel pratiklere ve onların yaratıcılığına atıfta bulunan bir tercih olarak tanımlama eğilimiyle; hâkim kültürün normalleştirici kalıplarına girmeyen başka cinsel ilişkisellikleri, yaşam tarzlarını ve hizalanmaları tahayyül etme çabasıdır (Çakırlar & Delice, 2012, s. 15). Tuna Erdem (2102) cinselliği ve cinsel çeşitliliği tartıştığı “Hizadan Çıkmaya, Yoldan Sapmaya ve Çıkıntı Olmaya Dair” başlıklı makalesinde *queer*’in LGBTİ+ tanımlamasından farkını ve kesiştiği noktaları şöyle açıklıyor:

Queer, LBGTİ ile eş anlamlı değil. Queer, tüm LBGTİ bireyleri kapsamadığı gibi kimi heteroseksüelleri de içermektedir. Yani her lezbiyen, gay, biseksüel, travesti ve transseksüel otomatikman queer olmuyor ama bu kategorilerden hiçbirine girmediği halde kesinlikle queer olan birçok birey var. Queer tüm farklı cinselliklerden [...] olası farklılıklar listesinin tümünü kapsayacak genişlikte bir cinsel çeşitlilikten yana. Dolayısıyla queer, cinsel çeşitliliğin, eşcinsel ile heteroseksüel gibi iki kategoriye indirgenmesine karşı bir duruş. (s. 44)

Annamarie Jagose (2015) *Queer Teori: Bir Giriş* adlı kitabında *queer*

kavramının zaman zaman kültürel anlamda marjinal kabul edilen cinsel kimlikleri ortak bir çatı altında birleştiren kavram olarak işlev görmekteyken bazen de geleneksel gey ve lezbiyen çalışmalarından doğmuş ve gelişmekte olan bir teori modelini tanımladığını ve oluşum süreci devam etmekte olan bir kategori olduğunu belirtir. Fakat buradan *queer*’in henüz katılaşmadığı, daha tutarlı bir profile kavuşmadığı anlaşılmalıdır, daha ziyade bu, kavramın tanımlanmasındaki belirsizliğin ve esnekliğinin, onun kurucu özelliklerinden biri olduğunu göstermektedir (s. 9). Daha kolay fark edilebilir “lezbiyen” ve “gey” kategorilerinin aksine yüceltilen albenisini belirsizliğinden alan *queer*, genel olarak ele alındığında kromozomal cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve cinsel arzu arasındaki sözde değişmez ancak tutarsızlıklarla örülmüş ilişkileri çarpıcı şekillerde ortaya koyan ifadeler ile

analitik modelleri tanımlamakta ve böylece herhangi bir “doğal” cinselliğin imkansızlığını kanıtlayarak “erkek” ve “kadın” gibi sorunsuz görünen terimlerin doğruluğunu sorgulamaktadır (Jagose, 2015, s. 10-11). Kısacası kadın-erkek, eşcinsel-homoseksüel-biseksüel gibi geleneksel biyolojik ve cinsel kimlikler üzerinde yükselen gey ve lezbiyen çalışmalarının aksine *queer* kavramı ve çalışmaları bu gibi sabit yapılanmalara karşı çıkıyor ve tüm kimlik kategorilerinin akışkan oluşları olduğu fikri etrafında birleşmektedir.

Butler (2014a) yukarıda adı geçen makalesinde, *queer*'in bizzat kendisinin *queer* olarak kalması gerektiğini, kurucu özelliklerinden olan değişime açıklık mefhumunun neden bu kadar önemli olduğunu şöyle açıklar:

“*Queer*”, müşterek bir mücadele sahası, bir dizi tarihsel düşüncenin ve gelecek tahayyülünün başlangıç noktası olacaksa, şimdiki zamanda asla tamamıyla sahip olunamayan, ama her zaman yeniden tertiplenebilen, bükülebilen, çarpıtılabilen, bir önceki kullanımından, acil ve genişleyen siyasal amaçlar doğrultusunda *queer*'leştirilebilen olarak kalmak zorundadır. Bu, “*queer*”den bu siyasal görevi daha etkili bir biçimde yerine getirebilecek koşulların lehinde olacak şekilde kazanç sağlanması anlamına da gelir. Bu kazanç, asla tam anlamıyla önceden tahmin edilemeyecek yollarla harekete sınırlarını kazandıran ve onları yeniden çizen demokratikleştirici çekişmeleri evcilleştirmeden bir araya getirmek adına gerekli olabilir. (s. 321)

Buradan da görüldüğü üzere hem bir kavram hem de bir politik duruş olarak *queer*, heteronormativitenin durağan ve düz (straight) mekanizmasına karşı, yeni bağlantılara her zaman açık olan bir makine olarak tanımlanabilir. Deleuze ve Guattari'den ödünç alınan bu tanımlamaya göre hayat harfiyen bir makinedir (Colebrook, 2013, s. 79). Deleuze ve Guattari, tartışmalarını “görselleştirmek” için makine ve mekanizma kavramlarını kullanırlar. Bu iki kavram arasında açıklık-kapalılık, sabitlik-akışkanlık üzerinden bir nevi zıtlık ilişkisi kuran filozoflar için mekanizma, özgül bir işlevi olan sınırlı bir makinedir. Ama bir makine bağlantılarından başka bir şey değildir, herhangi bir şey tarafından yapılmış değildir,

herhangi bir şey için değildir ve hiçbir sınırlı kimliği yoktur (Colebrook, 2013, s. 79). *Queer* de heteronormativitenin dayattığı dikotomik oluşumların, kadın-erkek, heteroseksüel-homoseksüel gibi bir üçüncüye ve/ya yeni bağlantılara kapı aralamayan katı ve aşkın mekanizmasına karşı, bağlantılara olan açıklığıyla yeni oluş çizgilerine ve imkanlarına olanak sağlamasıyla bir makinedir diyebiliriz. Yani *queer*, anlamlar, bireyler ile cinsellikler arasında tam bir tekabüliyetin olduğu fikrini reddettiği gibi, düalist düşünme tarzlarının da altını oymaya çalışır. David Halperin'in de (1995) belirttiği gibi,

“*Queer* kimlik, kökeni homoseksüel obje seçimine dayansa da, kendini doğrulama edimi üzerinden tanımlayan gey kimliğinin aksine, kendisini olumlu bir gerçek ya da sabit bir hakikat üzerinde temellendirmek zorunda değildir. Bizzat kelimenin kendisinin de ima ettiği üzere *queer*, doğal bir türü ya da belli bir nesneyi adlandırmaz; anlamını normla kurduğu zıtlık ilişkisinden alır. *Queer* tanımı gereği normla, meşru olanla, baskın olanla anlaşmazlık içindedir. Bilhassa göndermede bulunduğu herhangi bir şey yoktur. Özü olmayan bir kimliktir. O halde *queer* normatif olanla arasına bir çizgi çekmez, daha ziyade o, yalnızca lezbiyenlere ve geylere değil cinsel pratikleri yüzünden marjinal olan ya da marjinalleştirilen her bireye açık olan bir konumdur. [...] *Queer*, yalnızca [tıp tarafından] nesneleştirilmiş patolojileri ve sapkınlıkları imlemez, aksine, kesin boyutu ve heterojen olan kapsamı önceden sınırlandırılmayan bir olasılıklar ufkunu imler. *Queer* öznenin işgal ettiği bu “farklı” konum ile cinsel davranışlar, erotik kimlikler, toplumsal cinsiyet yapılanmaları, bilgi biçimleri, ifade rejimleri, temsil mantıkları, kişisel dönüşüm usulleri ve toplumsal pratikler arasındaki ilişkileri yeniden düzenlemek için türlü olasılıklar çerçevesinde tasavvur etmemizi sağlayacaktır, ki bu da güç, hakikat ve arzu ilişkilerini yeniden yapılandıracaktır. (s. 62)

Annamarie Jagose (2015) *queer*'in bütün olumsuz çağrışımlarıyla birlikte politik bir silah olarak yeniden ele geçirilmesi ve ardından bir kuram haline gelmesini tarihlendirmeye çalışarak, *queer* hareketin kökenini homofil ve eşcinsel özgürleşme hareketlerinde bulabileceğimizi belirtir. Eşcinsel özgürleşme ve lezbiyen feminizm gibi kitlesel hareketlere dönüşmemekle beraber, homofil örgütlenmeler eğitim programları düzenlemiş ve eşcinselliğe dönük hoşgörünün artması ve kimi durumlarda eşcinselliğin yasallaşması yönünde politik reformlar için çalışmıştır (s.

35). İlk kez on dokuzuncu yüzyılın sonunda Avrupa’da ve özellikle Almanya’da ortaya çıkan bu örgütlenmeler eşcinselliğin doğal bir insani olgu olarak kabul edilmesi için mücadele etmişlerdir (Lauritsen & Thorstad’dan aktaran Jagose, 2015, s. 35). Eşcinsellerin, heteroseksüellerden farklı olmadığını, onlar gibi “normal” olduğunu kanıtlamaya çalışan ve heteronormlar tarafından bir suçlu gibi yaftalanmaya karşı çıkan bu hareketin iddiaları ve öne sürdüğü fikirler, günümüzden bakıldığında oldukça zayıf gibi görünebilir. Jagose’a (2015) göre günümüzden bakarak homofil hareketin gelenekselliği ve muhafazakârlığını eleştirmek şüphesiz ki kolay bir iştir fakat olası direnişin doğasını büyük ölçüde dönemsel kültürel koşulların belirlediğini unutmamak gerekir. Zira homofil hareket, asimilasyonist bir politika yürütmüş olsa da radikal kökenlerinde, eşcinsel özgürleşmenin savunduğuna benzer meseleleri ele aldığını ve fakat bunu farklı bir bağlamda yaptığını ve etkilerinin de farklı olduğunu unutmamak gerekir (s. 43). Öte yandan muhafazakârlığına rağmen homofil hareket yeni ortaya çıkan topluluk algısı ve kimlik siyasetinin oluşması için çok fazla uğraş vermiş ve her ne kadar kendisini kitlesel harekete dönüştürme çabalarında başarısız olmuşsa da mirasıyla eşcinsel özgürleşmesine yarar sağlamıştır (s. 47).

27 Haziran 1969 yılında New York’taki Stonewall Inn adlı gey ve *drag* bara yapılan polis baskını, homofil hareketin aksine daha “militan” olan eşcinsel özgürleşme hareketinin (Gay Liberation) sembolik bir başlangıcı olarak gösterilir. Fakat Jagose (2015) bu hareketin kökeninde homofil hareketlerin kazanımlarının yattığını belirterek bu baskının ve devamında oluşan isyan dalgasının, homofil siyasetten kopuşun rastlantısal ve dramatik bir anını oluşturmasının sık sık eşcinsel özgürleşme hareketinin kökeni olarak anılmasına yol açtığını belirtir (s. 46). Stonewall isyanının ayırt edici özelliği ortaya çıkmakta olan gey kültürünün

göstergesi olan kültürel bir bölgede *-drag queen* 'ler ve travestilerin uğrak yeri olan bir gey barda gerçekleşmiş olmasıdır. Öte yandan eşcinsel özgürleşmeciler hareketin homofil örgütlenmelerden en önemli farklı, homofil hareketin toplumsal değişim için daha uzlaşmacı bir politika izlerken, eşcinsel özgürleşmecilerin norma ve düzene karşı isyan etmesi ve onlarla el sıkışmayı reddetmesidir.

Sedgwick (1985), yirminci yüzyıl batılı erkeğinin homofobik şantajların karşısında hissettiği kırılma duygusunu tanımlamak için "homoseksüel panik" tanımını kullanmaktadır (s. 89). Sedgwick'e göre ataerkinin erkekler arasında yarattığı birlik duygusunu tehdit eden bu panik, on dokuzuncu yüzyıldan bugüne, homoseksüel erkek kimliğinin de ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir (Edwards, 2008, s. 38). Çünkü batı ve doğu kültürlerinde dolaptan çıkmış eşcinsel erkekler arasındaki ilişkiler, eşcinsel olmayanlarda bir panik duygusu yaratmaktadır. Eşcinsel özgürleşmeciler de homofil hareketin aksine böylesi bir paniğe ve heteroseksüel kaygılara yüz vermeyi reddetmiş ve aynılık iddialarıyla yaltaklanmak yerine farklılıklarıyla toplumu dehşete düşürmüşlerdir. Homofil hareket asimilasyonu savunurken, eşcinsel özgürleşme hareketi açık bir gey kimliği ekseninde şekillenmiştir (Jagose, 2015, s. 47).

Fakat Tuna Erdem, adı geçen makalesinde *queer*'i, özellikle siyasi bir duruş olarak tanımlarken, onu LGBTİ+ mücadelesinden ayırmanın hayati bir önem taşıdığını belirtir (s. 48). Erdem, LGBTİ+ mücadelesi ile *queer* duruş arasındaki en temel farkın, *queer*'in cinsellik alanındaki mücadeleyi eşcinsellikle sınırlandırmaması olduğunu, çünkü *queer* siyasetin öznesinin eşcinsellik değil cinsellik olduğunu söyler. Ona göre *queer* siyasetin asıl sorunu, cinselliğe ilişkin çeşitlemelerin heteroseksüel/eşcinsel ayrımında yoğunlaştırılması olduğunu düşünmesidir. Çünkü *queer*, heteroseksüelliğin tüm cinsel sınırlamaları içermek

durumda bırakılmasına da eşcinselliğin diğer tüm cinsel çeşitlenmeleri sırtlanmak durumunda bırakılmasına da karşıdır. Tam da bu sebepten (bölüm başında da belirtildiği üzere) LGBTİ+'nın sonunda "vesaire" olarak eklenmemelidir (Erdem, 2012, s. 49). Dolayısıyla *queer*, salt tarih ötesi olarak eşcinsel arzuyu tasvir eden ve oluşturan bir dizi sözcüğün son örneği değildir, bundan ziyade, evrensel olduğu iddia edilen her terime yönelik konstrüktivist sorunsallaştırmanın bir sonucudur (Jagose, 2015, s. 96).

Özetle, homofil hareketlerin yürüttüğü "biz de sizin gibiyiz"ci ve "yok birbirimizden farkımız"cı politikalara tepki olarak, polis saldırılarının da ateşlemesiyle eşcinsel özgürleşme hareketi; eşcinsel özgürleşme hareketinin erkek merkezli oluşuna gösterilen tepkiyle de lezbiyen feminizm doğmuştur. *Queer*'in bu basit tarihlendirme girişiminde, eşcinsel özgürleşmesini ve lezbiyen feminizmi takip ettiği söylenebilir belki, fakat *queer*'in hareketliliğinin ne zaman başladığı (kelimenin sözlüklerde ve diğer basılı kaynaklarda ilk olarak ne zaman kullanıldığının saptanması kadar) kolaylıkla tarihlendirilemese de 1990'larda yaygın bir biçimde kabul gördüğünün anlaşıldığını belirten Jagose, *queer*'in lezbiyen ve gey kimlik meselelerine ilişkin (hem akademi içindeki, hem akademi dışındaki) tartışmaları gitgide şekillendiren belirli kültürel ve teorik baskıların ürünü olduğunu söyler (Jagose, 2015, s. 97).

David Herkt'in öne sürdüğü üzere gözlenebilir biçimde, çağdaş kimlik ve toplumsal cinsiyet teorileri ile artık inandırıcı herhangi bir akademik ilişkisi kalmamış önermelere dayalı, felsefi manada muhafazakâr bir kurgu olan gey kimliğinin aksine (Herkt'ten alıntılanan Jagose, s. 98) *queer* kavramının muğlaklığı onun öne çıkan özelliği olmuştur. *Queer*, cinsel çeşitliliğin yalnız heteroseksüel-homoseksüel gibi ikiliklere sıkıştırılmaması gerektiğini düşünen bir duruştur ve

esasen kimlik politikalarına bir tepkidir (Erdem, 2012, s. 4). Çünkü kimlik politikaları insanlar arasındaki farkı değil, benzerliği vurgularken *queer* siyasi duruş işe tam tersine özcülüğü ve aynılık söylemini reddeder, eşcinsellik ve heteroseksüellik de dahil, herhangi bir cinselliğin sabit olarak tanımlanmasına karşı çıkararak gerek bireysel gerek toplumsal düzlemde değişimin mümkün, gerekli, hatta kaçınılmaz olduğunu varsayar.

Tüm bu bilgilerin ışığında özetle, *queer*'in yalnızca bir cinsel kimlik olmadığını, bilakis kimlik mefhumunun kendisini tartışmaya açtığını ve aslında bu mefhumun da sabit temeller üzerinde yükselmediğini ifşa etmeye yarayan, politik bir duruş olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan sapmanın, yoldan ve hizadan çıkmanın, “düz” (straight) bir çizgide yürümemenin de kavrama içkin açıklamalar olduğunu unutmamak gerekir. Bunlardan hareketle, sapma kelimesini açımlayarak, kavramın *queer* kavramıyla kesişimlerini ve direnme pratikleri ile buluştuğu noktaları tartışabiliriz.

2.2 *Queer* bir sapma nasıl olabilir?

Heteroseksüel değilim, eşcinsel değilim, biseksüel değilim. Etiketlerin dışında olmak istiyorum ben. Tüm hayatım tek bir kelimenin içine tıktırılışım istemiyorum. Bir öykü. Başka bir şey bulmak istiyorum, bilinmeyen, haritada olmayan bir yer. Gerçek bir serüven.

–Chuck Palahniuk, *Invisible Monsters*

Sara Ahmed (2006) *Queer Phenomenology* adlı kitabında normatif kavramının bedensel edimlerin tekrarıyla oluşan etki şeklinde tanımlanabileceğini belirtir, ki bu etki de “bedensel ufuk” ya da “edimler için bir alan” şeklinde adlandırılabilir. Normatif boyut, düzcinsel (straight), yani “hizada” olan beden temel alınarak yapılandırılmaktadır. Nesnelere, ki burada kastedilen anlamıyla bedenler, “hizada” oldukları zaman “düz”, normal görünürler. Dolayısıyla bir nesne, bir beden düz

çizginin gösterdiği hizadan çıktığı zaman, dengesizlik oluşur ki bunun yarattığı etki de tuhaf, yani *queer*'dir (s. 66).

Sara Ahmed, bu etkiyi Merleau-Ponty'den ödünç aldığı terminoloji ile açıklar. Merleau-Ponty'nin bahsettiği hizadan çıkma edimleri elbette cinsel yönelimleri ve tercihleri imlemez, bu kavramlar daha ziyade mekânsal çağrışımları ile kullanılmışlardır. Fakat Ahmed'e göre buradaki "*queer*" kelimesinin kendisi dahi, bu terminolojiyi cinselliğe ve cinsiyetlere olan göndermeleriyle okuyabilme imkânı yaratmaktadır. *Queer* en nihayetinde mekânsal, uzama ait bir kelimedir, tarihsel süreç içinde "düz bir çizgiyi" izlemeyen, hizadan çıkmış ve hatta sapma gösteren cinsellikleri de imleyen bir kelime haline gelmiştir. *Queer* kavramının uzamsal oluşu ise bir tesadüf değildir, zira seksüelliğin/cinselliğin kendisi de, yalnızca bedenlerin ikamet ettiği cinsel uzamları gösterdiği anlamda değil, bedenlerin ikamet ettiği uzamlar aracılığıyla nasıl cinselleştiklerini de imlemesiyle uzamsal bir terimdir denilebilir (s. 67).

Peki, bizzat *queer* kelimesinin kendisi normatif olmayanı; garip, tuhaf ve acayip olanı; hizadan çıkmayı ve ayrıca sapmayı zaten imliyorsa, yani bu kavramlar *queer*'e içkinse, *queer* sapma tam olarak ne demek oluyor? Yoksa bu da bir önceki bölüm başında yapılan alıntı gibi bir laf kalabalığından, hiçbir şey ifade etmeyen bir kavramlaştırmadan mı ibaret? Bu bölümde bu sorular, yani "*queer*" ve "sapma" kavramları arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılarak, "*queer* sapma"nın olabilirliğini tartışılacaktır.

Bir önceki bölümde de tartışıldığı gibi *queer*, ilk olarak cinsel kimliklerin çeşitliliğini savunan ve sabit kimliklen(dir)melere karşı çıkararak, hayatın bizzat kendisini bir "oluş" süreci olarak kavrayan bir politik duruştur. Başka bir deyişle, cinsellik temelli bir yaklaşım olsa dahi *queer*, özünde kimlik politikalarına bir

tepkidir. Çünkü kimlik politikalarına göre her birey, sabit ve değişmez bir kimlik altında toplanabilir, ön-tanımlı bir özün belirlediği sınırlar çerçevesinde kavranabilir. Fakat *queer* kavramı ve kavramın içerdiği bütün anlamlarla sahiplenilip dönüştürülmesinin ardından bir araştırma sahasına dönüşen *queer* çalışmaları; kimlik politikalarının benzerliğe yaptığı vurgunun aksine farkı ön plana çıkarmakta, kimliğin aşkın ve değişmez bir hakikat olmadığını öne sürmektedir. Dolayısıyla norm ve sapma kavramları, Heather Love'ın (2015) belirttiği üzere *queer* çalışmalarının entelektüel soy kütüğünün temelinde yer almaktadır (s. 74).

Bir araştırma alanı olarak *queer* çalışmaları, sosyoloji terminolojisinden fazlasıyla yararlanmışır. Zaten, marjinalliğe, anti-konformizme ve (Edward Sagari'in "öteki azınlıklar" olarak tanımladığı) çeşitli farklılık biçimlerine yaptığı vurguyla bu alan, sosyolojik terminolojinin katkıları olmadan düşünülemez. Öte yandan *queer* teori de, toplumsal yaftaları ve genel bir kategori olarak toplumsal marjinalliği kucaklaması hasebiyle, farklılık tanımlarını da sapkınlık çalışmalarından almıştır. Zaten bilindiği üzere *queer* gey, lezbiyen ya da biseksüel gibi geleneksel kimlik kategorilerini, daha genel bir toplumsal marjinallik kategorisini içerebilmek adına reddetmektedir (Love, 2015, s. 75).

Sapkınlık sosyolojisinin önemli isimlerinden Howard Becker, *Haricîler: Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması* (Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance) adlı çalışmasında ilk önce bir sapkınlık tanımı bulmaya çalışır ve bu kavramın tanımına ulaşmak için üç temel yaklaşım olduğunu belirtir. Bu yaklaşımların en basiti istatistiklere dayalı olanıdır ve ortalamadan aşırı derecede sapan her şeyi sapkın olarak tanımlar (s. 24). Dolayısıyla burada, sapma gösteren davranışı tespit etmek için yapılması gereken tek şey, davranışların sayısal verilere dökülmesi, bir nevi azınlık-çoğunluk hesabına gidilmesidir. Becker, istatistikî bakışın çok sıradan

hatta abes olduğunu; sapkınlığın doğasına ilişkin tartışmalarda üzerinde düşünülmesi gereken pek çok soruyu dışarıda bırakarak sorunu basitleştirdiğini belirtir (s. 25).

Sapkınlığı tanımlamada kullanılan ikinci yaklaşım ise tıbbî olanıdır. Bu yaklaşım, sapkınlığı özünde bir “hastalığın” varlığını ele veren patolojik bir durum olarak görür (s. 25). Tıpkı istatistikî yaklaşımda olduğu gibi, tıbbî analojinin kullanıldığı bu yöntemin de kimi sorunları bulunmaktadır. Becker’a (2015) göre sapkın olarak nitelendirilen davranış biçimlerini tarif etmek için patoloji kavramı kıyaslama aracı olarak kullanıldığında uzlaşma zemini çok daha kısıtlıdır, çünkü insanlar neyin sağlıklı davranış olduğu konusunda uzlaşmazlar (s. 25). Yani sapkınlığı tanımlayan otoritelerin bile üzerinde tam olarak mutabakata vardıkları, sağlığa ve hastalığa dair net tanımlar bulunmamaktadır.

Becker’ın (2015) sapkınlığı tanımlama modelinin üçüncü yöntemi daha görece olarak, bu yaklaşım sapkınlığı grup kurallarına uymama olarak tanımlar (s. 28). Becker’ın saptamasına göre grubun, grup üyelerine dayattığı kurallar tarif edildiği anda, bir bireyin grup kurallarını bozup bozmadığını ve bu açıdan da sapkın olup olmadığını belli ölçüde kuşkuyla mahal vermeyecek şekilde söylenebilir (s. 28). Özetlemek gerekirse bu bakış açısı, sapkınlığı üzerinde uzlaşıya varılmış olan kuralların çiğnenmesi olarak tanımlamaktadır. Fakat bu yaklaşımın en önemli eksiği, sapkınlığı belirlemede kullanılacak kuralların “hangi kurallara göre” seçilmesi gerektiği konusunda bir ölçüt olmayışıdır. Çünkü bir grubun kurallarına uygun görünen bir davranış ve/ya olgu, başka bir grubun kurallarına göre sapkın olarak nitelendirilerek, haricî damgası yiyebilir. Bu da etiketleme işleminin paradoksudur denilebilir, çünkü kuraldan bahsettiğimiz anda, sapmadan da bahsetmiş oluruz aslında. Zaten Becker da (2015) sapmanın net bir tanımının yapılamayacağını altını

çizer ve şu ironik tanımını yapar: “Sapkın, bu etiketin kendisine başarıyla uygulandığı kişi; sapkın davranış da insanların sapkın olarak nitelendirdikleri davranıştır.” (s. 29)

Becker (2015) sapkınılığı yaratan şeyin bizzat toplumsal gruplar tarafından konulan kurallar olduğunu belirtir (s. 29). Yani sapkınılık için, zaten kuralların özünde bulunan bir olgudur diyebiliriz. Dolayısıyla yukarıda sıralanan yaklaşımların ikincisinde iddia edildiği üzere, sapkınılık, hastalık gibi bireye içkin olan bir meseleden ziyade kuralların birey üzerindeki tatbiki neticesinde ortaya çıkan bir sonuçtur, bireylerin kuraldışı davranış göstermesine yol açan bir sebep değil. Bu tanımlara göre denilebilir ki, bir davranışın sapkın olup olmadığı başkalarının bu davranışa verdiği tepkiye bağlıdır (Becker, 2015, s. 32).

Günlük kullanımında bir aşağılama kelimesi olan *queer*, sapkınılık çalışmalarının literatüründen çıkmış olsa da *queer* teorisyen ve aktivistleri bu kavramı etnografik bir terim olarak sahiplenmemişlerdir (Love, 2015, s. 76). Aksine *queer*, Butler’ın da (2014a) belirttiği üzere, müşterek bir mücadele sahası ve gelecek tahayyülünün başlangıcı olacaksa “*queerleştirilebilen*” olarak kalmak zorundadır (s. 321). Dolayısıyla *queer*’in sapkınılık sosyolojisinde imlediği anlam sabit bir homoseksüellik kimliğinden fazlası değildir ve bu sebeple, 90’lardan itibaren dönüştüğü anlamıyla politik bir karşı duruşu göstermemektedir. Bilakis, sapkınılık sosyolojisi *queer*’i, yalnızca davranış biçimi olarak somutlaştırmakta ve böylece bir araştırma nesnesine indirgemektedir. Heather Love’ın (2015) öne sürdüğü üzere, tıpkı *queer* gibi, toplumsal normları, sapkın davranışları ve toplumdan dışlananları da somutlaştırarak bir araştırma nesnesi haline getirmesi sebebiyle sapkınılık çalışmaları *queer* çalışmaların dönüştürücü gücüyle çatışır. Zira *queer* çalışmaları, sapma/sapkınılık kavramı ile böyle olduğu addedilen davranışları, bireyleri ve olguları betimlemede kullanılan bir kavramdan ziyade, çalışma sahasının ayrılmaz

bir parçası olarak görür (s. 76). Fakat bu noktada sapkınlık sosyolojisi çalışmalarının da neyin normal neyin sapkın olduğunun göreceli kavramlar olduğunu ifşa etmesi nedeniyle hakkını teslim etmek gerekir.

Öte yandan *queer* kavramının ve çalışmalarının sapkınlığı ve sapmayı bir direniş biçimi olarak gördüklerini söylemek önemlidir. Cathy J. Cohen, (2004) *queer* teorinin kavramlarını feminist eleştiri ile birlikte kullanarak sınırların “genleşebilirliğini” tartışmaya açtığı “Deviance as Resistance” başlıklı makalesinde bir direnme pratiği olarak *queer* oluşu değil, sapmayı önerir (s. 27). Cohen’e göre, sapkın olarak adlandırılan edimlerin bireyler tarafından sürekli tekrarı ile yeni kimlikler, topluluklar ve politikalar görünür olacak ve böylece görünüşte sapkın olan bu davranışlar, bilinçli direnme edimlerine dönüşecektir. Tıpkı sapma edimlerinin kurallarla birlikte geliyor olduğu gibi, iktidarın olduğu yerde direnme vardır; ancak – ya da daha doğrusu bu yüzden- direnme hiçbir zaman iktidara göre dışsal bir konumda değildir.

Sapma, sapkınlık kavramlarını açtıktan sonra bu çalışmanın başlığında neden “sapma” ibaresinin tercih edildiğini ve bu ibarenin *queer* ile birlikte kullanıldığına açıklama olarak bazı eklemelerin yapılması yerinde olacaktır. İlk olarak, bu tez çalışmasında Becker’in sapkınlık tanımlarından üçüncüsünün benimsendiği belirtmek gerekmektedir. Bu çalışmada yapılacak tartışmalar boyunca sapma kavramı her kullanıldığında, işaret edilen davranışın ve/ya olgunun ortalamaya olan mesafesi kastedilmediği gibi, söz konusu davranış ve/ya olgu tıbbi bir analogi ile hastalık olarak etiketlenmemiştir. Öte yandan Becker’in eserinin Türkçe çevirisinin aksine, sapkınlık sosyolojisinin terminolojisinden yararlanılsa da bu yönde bir pozisyon alınmadığı için sapkınlık yerine “sapma” kelimesinin kullanımı uygun bulunmuştur. Zira sapkınlık, Becker’in da belirttiği gibi normun tarafında olanlar

tarafından yapıştırılan bir etikettir. Dolayısıyla sapma kavramını, tıpkı *queer* kavramının bizzat kendisi gibi olumlu çağrışımlarıyla ve (Sedgwick'in *queer*'i anlatırken kullandığı kelimelerle ifade edilirse) açık bir olasılıklar alanı; boşluklar, çakışmalar ve titreşimler, anlam kaymaları ve aşırılıkları yaratan ve böylece kimsenin cinsiyetini ve cinselliğinin yekpare bir tanıma sıkıştırılmayacağını gösteren bir kavram gibi benimsendiğini de eklemek gerekir. Zira Heather Love'ın (2015) alıntılanan makalesinde belirttiği gibi *queer* çalışmaları sapmayı salt bir çalışma konusu olarak değil, alanın bir gerekliliği olarak görmektedir. Sapma çalışmaları, toplumsal normların tanımlanması ve analizine odaklanmışken *queer* araştırmacıları sapmayı, normların altüst edilmesinin bir parçası olarak görmüşlerdir (s. 76). Kısacası bu çalışmada sapkınlık yerine sapma kelimesinin tercih edilmesi ve bu kelimeyi bir etiket olarak kullanmaktan kaçınılması; ayrıca bu güce karşı bir direnme pratiği olarak kucaklanarak olumlu çağrışımlarıyla benimsenmesi, *queer* eleştiri ediminin kaçınılmaz bir getirisidir.

Bu çalışmayla niyetlenen şey, *queer* pratikler sayesinde normların aşkın hakikatler değil; genişlebilen, esneyebilen ve yeni oluş bloklarına müsaade eden yapılanmalar olduğunu ifşa eden anlatıları tartışmak olacaktır. Bir önceki bölümde kendisine yönelik oluşturulan kuralları aktarılan polisiye hem ziyadesiyle muhafazakâr hem de ziyadesiyle “erkek” bir türdür. Bu kuralları ve yaklaşımları özetlemek, sapma kavramının tezin birincil edebî metinlerinde nasıl görünür olduğunu tartışabilmek açısından önemlidir. Dolayısıyla edebî tür ve cinsiyet meseleleri çerçevesinde yapılacak tartışmalarda sapma kavramı polisiye türünün katı kurallarından farklılık olarak; ayrıca bu sapma mefhumunun karakterizasyonda nasıl somutlaştığı; karakterlerin ikili cinsiyet yapılanmalarına “yerleştirilemez”liğini imlemek amacıyla kullanılacaktır. Özetlemek gerekirse, sapkınlık sosyolojisinin

terminoloji kullanımının aksine sapkınlık, bir etiket niyetiyle kullanılmamıştır.

Aksine, tartışma boyunca mevzilenmeye çalışılan *queer* eleştiri odağından bakılarak, sapkınlık betimleyici bir terim değil; salt normların ve normativitenin karşıt gücünden ziyade, bunları ifşa etme gücüyle benimsendiğini ve önemsendiğini belirtmek gerekir.



BÖLÜM 3

TÜRKÇE POLİSİYE EDEBİYATTA *QUEER* BİR SAPMA:

MEHMET MURAT SOMER'İN *HOP-ÇİKİ-YAYA* SERİSİ

Polisiyenin klasik örneklerinde ve türün “Altın Çağ”ı olarak adlandırılan 1920 ve 1930’lu yıllar arasında kaleme alınan eserlere baktığımızda, hikâyelerin benzer anlatı örüntüleri etrafında döndüğünü görürüz. Bu benzer anlatı örüntülerinin yanında, karakter kullanımlarındaki benzerlikler göze çarpmaktadır. Bu cümleler elbette ilk anda indirgemeci olarak görünebilir, fakat bu iddiaların polisiye türünü taksonomik olarak konumlandırma girişimi olduğunu unutmamak gerekir. Howard Becker’ın sapkınlık çalışmaları için önerdiği istatistikî modeli hatırlatarak söylersek, polisiye anlatılarda karakter yaratımı meselesinde kendini tekrar eden bir yapılanma olduğunu söylemek mümkündür.

Klasik ve Altın Çağ polisiyelerindeki dedektifler çoğunlukla duygularından arınmış, aklın ve rasyonelliğin timsali olan tek-boyutlu karakterlerdir. Karakterlerin tek-boyutluluğu İkinci Dünya Savaşı ardından oluşan karamsar ortamda, okurların adalete olan inancını tazelemek için ortaya çıkan *hard-boiled* dedektiflerin yer aldığı anlatılarla aşılsa da; büyük oranda okur beklentileriyle şekillenen polisiye türündeki formül yapı, karakter boyutunda kendini tekrar etmekten kaçamamıştır. Öyle ki bu tekrar eden anlatı örüntüleri ve karakterizasyon, Türkçe polisiye edebiyatın yakın dönem örneklerinde dahi göze çarpmaktadır. Emrah Serbes’in Behzat Ç.’si ile Ahmet Ümit’in Baş komiser Nevzat’ı bu dedektif/araştırmacı karakterlerin tipik örnekleridir. Zira iki karakter de, büyük oranda akılları ile öne çıkarılırlar. Behzat Ç.’nin kızını, Nevzat’ın da eşi ile kızını kaybetmesinin yarattığı duygusal yıkımlara yapılan vurgular, onların duygusal taraflarını öne çıkarır, daha doğrusu duygusal da

“olabildiklerini” gösterir. Fakat bu “travmalar” onları peşinde oldukları muammanın çözümünden alıkoyan engellerdir bir yandan da.

Tezin bu bölümünde, çalışmanın birincil metinleri olan *Hop-Çiki-Yaya* serisinin romanları belli başlıklar altında yakın okuma ile tartışılacaktır. Bu bölümde amaçlanan şey, serinin polisiye konvansiyonlarından ayrıldığı; başka bir deyişle “sapma” gösterdiği noktaları göstermeye çalışmaktır. Öte yandan bu sapma ediminin belli sınırlara dahil olduğu; serinin belli anlatı ve karakterizasyon stratejileri ile delmeye çalıştığı bu sınırları en nihayetinde kendi eliyle daha da sağlamlaştırdığı gösterilmeye çalışılacaktır. Dolayısıyla tezdeki esas tartışmanın yapılacağı bu bölüme giriş yaparken sarf edilen cümleler, bölüme hazırlık mahiyetindedir.

“Hep 27 yaşında olan” yazar Mehmet Murat Somer’in kaleme aldığı *Hop-Çiki-Yaya* serisi yedi kitaptan oluşmaktadır. Yazarın bir röportajında belirttiği üzere en başta beş kitap olarak planlanan seri, daha sonra iki kitabın da eklenmesiyle bu sayıya ulaşmıştır. Seride yer alan kitaplar sırasıyla şunlardır: *Buse Cinayeti* (2003), *Peygamber Cinayetleri* (2003), *Peruklu Cinayetler* (2004), *Jigolo Cinayeti* (2004), *Huzur Cinayeti* (2005), *Ajda'nın Elmasları* (2006) ve *Kader'in Peşinde* (2009). Altıncı roman *Ajda'nın Elmasları* haricindeki tüm romanların merkezinde baş karakter olarak yer alan dedektif bir travestidir. İsmi ancak beşinci kitapta öğrenebildiğimiz Burçak Veral, Beyoğlu'nda zaman zaman *drag* gösterilerinin de düzenlendiği bir kulübün sahibidir. Burçak'ın ana akım filmlerde ve polisyelerde karşımıza çıkan travestilerden epey farklı olduğunu belirtmek gerekir. Zira Burçak, kurban konumuna indirgenmiş; seks işçiliğine “düşmüş”, bu “düşmüş” durumu ile seyircide/okurda acıma duygusu uyandırmak amacıyla yaratılan travesti karakterlerin aksine kurban konumundan avcı/araştırmacı konumuna “yükselebilmiştir”. Kulüp

patronluğunun yanı sıra ortağı Ali ile birlikte sahip olduğu yazılım şirketine gelen siparişler üzerine çeşitli kanunî ve kanundışı işler yapar:

Tamam, belki klasik anlamda bir bilgisayar dehası değildim ama hayatımı konforlu bir şekilde sürdüreceğim geliri kulüpten değil, bilgisayar yazılımlarından kazanıyordum. Genelde kanundışı sayılabilecek işler oluyor. Hacker'lık... Sistem kırmak... Güvenlik duvarları oluşturmak... İnternet sahteciliklerinin izini sürmek ve hukuki yollara bulaşmadan sorunun kökenine inip halletmek... Firmaların çoğu polise gitmez. Uğradıkları zarar ya da aldıkları güvenlik yararı her neyse, bunun bilinmesini, duyulmasını istemez. Sorun neyse, kimden kaynaklıysa, sessiz ve derinden halledilsin isterler. Bu konularda ortağım Ali'nin işlettiği ve benim hizmetlerimi pazarladığı bir yazılım firmamız var. Ali'nin iflah olmaz pazarlamacılığıyla benim bilgisayar becerilerim yan yana geldiğinde uluslararası pazarda bile aranan, güvenilir bir isim olarak çalışıyoruz (Sommer, 2009, s. 79).

Tüm bu işlerin yanında üyesi olduğu *Web-guerillas* adlı internet forumundan ulaştığı işlerle, şirketi dışında *hacker*'lık ve internet sitesi çökertme gibi kanundışı işlere de bulaşır Burçak.

Romanlarda Burçak'ın geçmişine dair ayrıntılı bir bilgi verilmez. Nerede doğduğunu, nasıl bir çocukluk ve ergenlik geçirdiğini öğrenemeyiz. Geçmişine dair tek öğrenebildiğimiz bilgi, soyadına dair yapılan şu gülünç itiraftır:

Anneannem, annem Veral soyadlı bir adamla, yani babamla evleneceği vakit soyadımıza çok itiraz etmiş, yıllar sonra benim cinsel tercihlerimi öğrendiğinde de, "Böyle bir soyadıyla büyüünce ne olacağı belliydi," diye kendince haklı çıkmıştı (Sommer, 2004b, s. 45)

Burçak ve çevresindeki marjinal karakterlerin, bir polisiye roman serisinin merkezinde yer alması türün ana akım örneklerinden ayrışmasındaki en önemli husustur kuşkusuz. Sommer, çoğunlukla kendilerine kurban konumu hak görülen karakterlerin *Hop-Çiki-Yaya*'da yaygın beklentinin aksine eğitilmiş ve hatta elit olmalarını; dolayısıyla "polisiye vaka" konusundaki yaygın imajla çelişkili gibi görüldüğü iddiasına bir röportajında şu cevabı vermiştir:

Hop-Çiki-Yaya'ların baş karakterlerinden Gönül, *Üç Pastoral ve Pastorize Tablo*'daki hemen herkes, *Pembe Tütülü Amiral*'deki gençler; onlara kültürlü, eğitilmiş, elit demeyelim... Lakin toplumsal algının zıddını hedeflediğimi de söylemeliyim. Yani bize medya yoluyla aktarılan, suçluların hep marjinal,

iyilerinse hep ‘temiz’, ‘beyaz’, toplumsal sınıfa ait olmaları... Şaka gibi geliyor bana. Kendi adıma hayatın merkezini o çemberin kenarına yerleştirip merkezi farklı kılmak hoşuma gidiyor. Suçu ‘beyaz’lara yıkmayı, onların da karanlık olabileceğini anlatmayı seviyorum (Somer, 2012, s. 4).

Katı sınırlarla belirlenmiş; türün ‘temiz’liğine, ‘beyaz’lığına hanel getireceği düşünölen marjinal karakterlerin kenara itildiği ana akım anlatıların aksine bu sefer ‘kir’ ve ‘pas’ romanların merkezine yerleştirilmiştir. *Hop-Çiki-Yaya* serisinde Somer, “suçu beyazlara yıkma oyunu” için polisiye türünü seçmiştir. Buradaki oyun kelimesi ile elbette yazarın türün “ciddiyetine” zarar verdiği ya da polisiyeyi araç konumuna indirgelediği kast edilmemektedir. Somer, serisi ile LGBTİ+ görünürlüğüne katkıda bulunmuş ve polisiyenin “böyle de” olabileceğini göstermiştir kuşkusuz. Fakat bu serinin polisiye imkanlarını araçsallaştırmaktan fazlasını yapmadığını söylemek haksızlık olacaktır. Bir yapıt, herhangi bir türün istisnası sayılabilmek için bile, ihlal etmeyi amaçladığı türsel özelliklere gönderme yapmak zorundadır (Kantar, 2004, s. 11). Somer de polisiyenin kurallarını ve imkanlarını araçsallaştırmamış, bilakis bir polisiye serisi kaleme almıştır. Dolayısıyla bu edimleriyle içselleştirilen “polisiye kanunları”nın görünür olmasını sağlamıştır. Ancak istisnalar bir araya gelirse bir kural oluşturulabilir. Türün “kanunu”, yani türün öngördüğü düzenlilikler bütünü, bu düzenliliklere uymayan metinler aracılığıyla ortaya konabilir (Kantar, 2004, s. 11).

Hop-Çiki-Yaya serisindeki (altıncı kitap hariç) her romanda birinci tekil anlatıcı kullanılmaktadır. Bu anlatıcı da Burçaktır. Her romanda Burçak kendisinden çözmesi beklenen bir cinayetle karşı karşıya kalır. Burçak profesyonel bir dedektif veya araştırmacı değildir. Etrafındaki insanların cinayeti Burçak’ın çözeceğine inanması, onun zekasına olan güvenlerinden kaynaklanmaktadır. Fakat tek sebep bu değildir elbette. Çünkü seriye konu olan cinayetler polisin önemsemeyerek çözümünü geçiştireceği suçlardır, ““travesti vakası” [diyerek] unutup rafa

kaldır[acağı]” suçlardır (Somer, 2004a, s. 31) örneğın. Burçak ve arkadaşları da bunun bilincindedir. O yüzden “kucağına düşen” bu suçları çözüme kavuşturmada tek çare Burçak olmaktadır.

“*Queer* suçlar” olarak da tanımlayabileceğimiz bu gibi suçlarla bezenmiştir seri. Burçak, serinin birinci kitabı olan *Buse Cinayeti*’nde, kitaba adını veren, cinayet kurbanı travesti Buse’nin katilini bulmaya; ikinci kitap *Peygamber Cinayetleri*’nde kimlik adlarını peygamberlerden alan travestilerin ölümlerinin üstündeki sır perdesini aralamaya; üçüncü kitap *Jigolo Cinayeti*’nde ölümünün ardından sosyetik iş adamları arasındaki kirli ilişkileri ortaya çıkaran genç jigolo Volkan Sarıdoğan cinayetini aydınlatmaya; dördüncü kitap *Peruklu Cinayetler*’de öldürüldükten sonra başlarına kadın peruğu geçirilip dudaklarına ruj sürülen maktuller arasındaki ilişkiyi çözmeye; beşinci kitap *Huzur Cinayetleri*’nde toplumun huzurunu bozduğu gerekçesiyle, bizzat karşı karşıya kaldığı tehdit ve şantajlardan kurtulmaya; yedinci kitap *Kader’in Peşinde*’de ise yakın arkadaşı Gönül’ü üstüne yıkılan cinayet suçundan aklamaya çalışır. Altıncı kitap *Ajda’nın Elmasları*’nın atlanmasının sebebi ise bu macerada Burçak’ın yer almayışıdır. Bu sefer Burçak’ın gönüllü “Watson”ları Gönül ve Ponpon sahnededir. “Dedektörlüğe” soyunan Gönül, Ponpon’un da yardım ve uyarıları ile Ajda Pekkan’ın çalınan elmaslarını bulmaya çalışır.

Tezin gövdesini oluşturan bu bölüm beş kısımdan oluşmaktadır. *Hop-Çiki-Yaya* serisinin polisiye geleneğinden ayrıldığı ilk nokta, daha doğrusu bu ayrılmanın, ya da tezin başlığında belirtildiği şekliyle “sapma”nın en görünür olduğu kısım karakterizasyondur. Dolayısıyla bölüme, sapmanın en belirgin örneği ile başlanmıştır. Bu kısımda Judith Butler’ın kullandığı kavramlardan hareketle önce Burçak’ın cinsiyet ve cinsel kimlikleri; kadınlık, erkeklik ve üçüncü cinsel kimlik olarak travestiliği; *drag* ve *cross-dressing* edimleri, “performans” ve

“performativite” kavramları çerçevesinde tartışılmıştır. Bu kısım la amaçlanan şey, Burçak’ın akışkan, androjen kimliği ile polisiye türünün klasik ve Altın Çağ örneklerindeki dedektiflerden ayrı düştüğü noktaları göstermektir. Ya da başka bir deyişle, onun hem bir birey hem de dedektif olarak gösterdiği sapma edimlerini ifşa etmektir.

Hop-Çiki-Yaya serisini okurken şu açıkça fark edilmektedir: Burçak’ı bilindik, ana-akım dedektiflerden ne kadar farklı konumlandırırırsak konumlandıralım, Somer esasında bu dedektiflerden ve onların oluşturduğu gelenekten fazlasıyla yararlanmışır, karakterini yaratırken. Örneğin *hard-boiled* dedektifler. Ernest Mandel (1996) *hard-boiled* dedektiflerin özellikle İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan umutsuz ortamı ve insanların sarsılan adalet duygusunu yatıştırdığını belirtmektedir. Öte yandan bu dedektif tipi, yine aynı savaş sonrası ortamda sarsıldığı söylenen erkekliği de yeniden sağlamlaştırmaya çalışmaktadır. Burçak da, ne kadar farklı olursa olsun, hem bu dedektif tiplerini andırmakta hem de onların “erkek” dilinden konuşmaktadır. Özellikle iz üzerindeyken. Fakat Somer bu gelenekten sadece karakter yaratımında faydalanmaktadır diyemeyiz. Zira *Hop-Çiki-Yaya* romanları anlatı stratejileri ve örüntüleri bakımından da *hard-boiled* polisiyeleri andırmaktadır. Ama önemli bir farkla, Somer bu romanları *queer*leştirmektedir. Çünkü adalete ulaşması engellenen ve çoğunlukla kurban konumuna indirgenmiş karakterler bu sefer merkezde yer almakta ve adaleti kendileri tesis etmektedirler, Burçak önderliğinde elbette.

Bölümün üçüncü kısmında, *Hop-Çiki-Yaya* serisindeki parodik unsurların kullanımı ve polisiye türüne yapılan göndermeler tartışılmaktadır. Somer, *Hop-Çiki-Yaya* romanlarındaki sapma edimleriyle polisiyenin çemberini esnetip *queer*leştirmekte ve bu edimi gerçekleştirirken de parodik unsurları kullanmaktadır.

Fakat seri sapma edimleri gösterse de en nihayetinde polisiye türüne tabidir, yine onun kurallarına bağlanmaktadır. Bu sebeple serinin altıncı kitabı olan *Ajda'nın Elmasları* ayrı bir bölümde tartışılmıştır. Bu kısım ile bölümün son kısmına hazırlık yapmak amaçlanmıştır. Serinin gösterdiği sapma edimleri her romanın sonunda polisiyenin kurallarına tabi olduğunu kabul etmektedir. Zira her romanda dağılan düzen en nihayetinde Burçak tarafından toparlanmakta, ana akım polisiyelerde kurbanlara hak görülmeyen adalet sağlansa dahi her şey bittikten sonra duyulan yine düzenin, yani polisiyenin sesi olmaktadır.

3.1 “Kim yaptı?”dan “kim bu?”ya: Polisiyenin “erkek” alanına sızan bir “tuhaf”/”*queer*” dedektif: Burçak Veral

- Merhaba Poirot.
- İstersen Miss Marple da diyebilirsin.

–Somer, *Peygamber Cinayetleri*

Charles J. Rzepka (2005) polisiye türü üzerine yaptığı çalışmasında, modern kitle toplumunun eğlence araçlarından biri olan polisiyenin, okurların konformizmin bir parçası olmasını sağladığını iddia eder (s. 21). Bu konformizmin dayanağı da, kabaca söylenirse, beyaz ve orta sınıf erkeğin değerleridir. Dolayısıyla türe dair öngörülen yapısal kuralların dışında, polisiyenin tamamen erkek-merkezli bir geleneğe sahip olduğunu ve bu türdeki metinlerin erkeklik tanımlarının yanı sıra, okurların bu konudaki beklentileriyle şekillendiği söylenebilir. Zira bu geleneği devam ettiren eserlerde, feminist eleştirinin ifşa etmeye çalıştığı üzere, kadına ve erkeğe biçilen roller yeniden üretilir; başta akıl ve duygunun temsil ettiği ikili zıtlıklarda kadının ve erkeğin yeri net olarak bellidir: rasyonalitenin temsilcisi, toplumsal düzenin kurucusu erkek iken; duygunun, cinayetin, ölümün, kaosun temsilcisi çoğunlukla kadındır.

Merkezinde düzenin temsilcisi olarak erkeğin bulunduğu polisiye anlatılarda, düzeni

bozanlar çoğunlukla feminize edilen figürler olarak sunulurlar ve her anlatının sonunda bu “öteki” figürler tarafından bozulan toplumsal düzen, erkek-kahraman, yani dedektif (ya da Türk edebiyatındaki örneklerde polisler ve polis komiserleri) tarafından yeniden sağlanır.

Polisiye türündeki dedektif tipleri incelendiğinde karşımıza çıkan örnekler ağırlıklı olarak erkektir, Türk edebiyatında da durum değişmemektedir. Bu erkekler, isimlerinin başında gözü pek oluşlarını bildiren (Cıva Necati, Elegeçmez Kadri, Kartal İhsan, Kara Hüseyin ve Kandökmez Remzi gibi) sıfatlar olsa da; ya da komik lakaplarla anılsalar dahi (Bıdık Hilmi ya da Pire Necmi gibi) çoğunlukla güç, erkeklik ve centilmenlik timsali olarak sunulurlar. Ayrıca kadın karakterler gibi cinsiyetlerinden soyutlanma ihtiyacı duymadan, buldukları akıl dairesinde toplumsal düzeni ataerki çerçevesinde yeniden inşa ederler. Nitekim Emrah Serbes’in Behzat Ç.’si ve Ahmet Ümit’in Ali’sini de bu noktada hatırlatmak yerinde olacaktır. İki karakter de maço lukları ve olanca “erkeklikleri” ile sunulmakta, hatta bu durum olumlanmakta, öte yandan yalnızca mesleki konumlarının sağladığı güçle değil, erkekliklerinin getirdiği cinsiyet ve cinsel kimlik avantajları ile de düzeni sağlamaktadırlar denilebilir.

Kısacası polisiyede kadına ve erkeğe biçilen roller bellidir, erkekler akılları ve olaylara getirdikleri rasyonel çözümlerle var olurken, kadınlar kurban ya da düzen bozucu konumundadır ve yalnızca bedene indirgenmişlerdir. Polisiyelerin büyük bir çoğunluğu erkek kahramanlara ve bu kahramanların erkeksiliklerine odaklanmıştır (Gates, 2005, s. 5). Gates’e (2005) göre cinsiyet, polisiye türünde merkezi önem arz eden meselelerden biridir, zira her popüler türde olduğu gibi polisiye de ideal erkeklik ve kadınlık imajlarının sunulmasını kendisine mesele edinmiştir. Üretiminin ardındaki ticari kaygıların yadsınamayacağı ve formüllere dayanan yapısıyla

polisiye, radikal ya da tartışmalı oluşundan ziyade ana akıma hitap etmesiyle öne çıkar. Yapısındaki bu değişmezliği ve kurallara yaslanır oluşu ile de tür içinde belli bir bütünlük arz eder denilebilir. Dolayısıyla Gates'in (2005) Hollywood tür filmleri için öne sürdüğü fikirler, klasik polisiye edebiyatı için de geçerlidir, amaç odaklı ve karakteri öne çıkaran anlatılarıyla; çoğunlukla mutlu sonun geldiği, anlatısal kapanışın (narrative closure) beklendiği bir türdür polisiye. Ki bu kapanış, yani netlik karakterlerden de beklenen bir şeydir: net sınırlara sığdırılan cinsiyet tanımları ile ideal erkekliğin ve kadınlığın tanımı yapılır. Erkek-merkezli bir tür oluşunun yanında bu türde kahramanlığın ve bunun karşısında düşmanlığın ayrıca şiddetin eril özellikler olduğunu vurgulanır (Gates, 2005, s. 7).

Dünya ve Türk edebiyatında tüm bu erkek dedektif örneklerinin yanında kadın dedektif örnekleri, yani aklın ve aklın getirdiği gücün bulunduğu eril konuma "yükselebilmüş" kadınlar da bulunmaktadır, Agatha Christie'nin ünlü dedektifi Jane Marple, Peter O'Donnell'in çizgi karakteri Modesty Blaise ya da Gladys Mitchell'in Beatrice Bradley'yi gibi. Fakat bu kadınlar, esasında "erkeksi" bir işlevi yerine getiren karakterlerdir ve kahramanı oldukları anlatılarda çekici olmayan kadınlar olarak sunulurlar. Örneğin Marple'ın da Bradley'nin de oldukça yaşlı kadınlar oldukları öne çıkarılır ve bu kadınlar dış görünüşleriyle de tuhaflığın sınırlarında dolaşırlar (Gates, 2005, s. 7). Dolayısıyla bu türün kadınlarının dedektif/araştırmacı olarak ayakta kalabilmeleri için cinsiyetlerinden ve cinselliklerinden arınmış olmaları gerekir. Beden ve akıl karşıtlığı temelinde aklın üstünlüğü üzerine kurulmuş olan polisyede, toplumsal cinsiyet bağlamında erkek, eril rasyonalitenin cisimleşmiş hali ile süpergoyu temsil ederken, kadın kurban konumu ile bedene indirgenmiştir (Atalay, 2014, s. 21). Marty Roth, bütün bu anlatılanları şu şekilde özetlemiştir: "Polisyede cinsiyet türdür, tür de erkektir. Bu türde kadınlar yalnızca erkeklerin

arzusunu semirtmeye, cinsel korkularını ise bir gölge gibi takip etmeye yararlar.”

(Roth’dan aktaran Gregoriou, 2007, s. 54)

Buradaki tartışmanın birincil metinleri olan Mehmet Murat Somer’in *Hop-Çiki-Yaya* adını verdiği yedi kitaplık seri polisiye geleneği içerisinde farklı bir yerde durmaktadır. Çünkü romanların kahramanı olan “kazara” dedektif Burçak bir travesti, yani ne erkek ne de erkekleşmiş (ya da erkekleşmek zorunda olan) bir kadındır. Dolayısıyla edebiyatta günümüze kadar yaratılmış ve tipik olarak cinsiyetlen-diril-miş dedektiflerden fazlasıyla farklıdır. Öte yandan, seride yer alan romanlar da dil kullanımı ile ölüm, cinayet gibi konuları kendine malzeme edinmesi sebebiyle çoğunlukla karanlık, ciddi ve hatta asık suratlı olan (ya da olması gerektiği düşünülen) polisiye örneklerinin aksine, bu gibi konuları içermesine rağmen hayli neşeli ve cafcıflı oluşuyla türün örneklerinden ayrılmaktadır. Hatta adınca söylersek, romanlardan “gullüm”⁹ pek eksik olmamaktadır. Tezin bu bölümünde serinin baş karakteri Burçak’ın klasik polisyelerdeki dedektif tiplerinden olan farkı ve bu tipolojiden gösterdiği sapmalar tartışılacaktır. Teorik temellendirmenin ardından tezin gövdesini oluşturan bu bölüme karakter ekseninde bir tartışmayla başlanmasının sebebi, Somer’in yedi kitaplık serisinde klasik polisiye geleneğinden sapmanın en görünür olduğu kısmının karakter bazlı oluşudur.

Derrida (2009) “Tür Yasası” başlıklı makalesinde edebi tür (genre), ayrıca cinsiyet (gender), genus ve daha genel olarak taksonomi- sorununun yasa sorununu beraberinde getirdiğinden söz eder. Çünkü bu adlandırmalar kurumsallaşmış bir sınıflandırmayı, yürürlüğe konulabilir bir bulaşmazlık ve çelişmezlik ilkesini ima etmektedir. Ancak Derrida yine aynı makalesinde, türün, kendisini varlığa getiren sınırları daima potansiyel olarak aştığını da belirtir. Öte yandan Derrida’nın

⁹ LGBTİ+ ve queer bireyler tarafından kullanılan ve “Lubunca” olarak bilinen argo değişkesindeki (Kontovas, 2017, 64) anlamıyla gırgır, şamata, eğlence.

makalesinde öne sürdüğü “aidiyetsiz katılım” kavramı ile yalnızca metinlerin türlerle olan ilişkisi değil, cinsellik ve cinsiyet kategorileri de okunabilir. Tür (genre) ve cinsiyet (gender) sözcükleri arasındaki biçimsel ve anlamsal tesadüfler sebebiyle, bu iki araştırma nesnesi de birbiriyle kesişmektedir (Crimmins, 2009, s. 47). Derrida’nın (2009) belirttiği üzere, genel olarak yasa, doğal ve sembolik anlamlarda jenerasyon ile dişil ve eril cinsiyet arasındaki jenerasyon farkı, cinsel fark, bu ikisi arasında bir ilişkisiz ilişki, dişil ve eril arasında bir özdeşlik ve fark motifini kuşatır. Nitekim, nasıl ki metinler türleriyle geliyorsa, polisiyede de karakterler biz okurlara cinsiyetleriyle gelmektedirler. Ama tür de cinsiyet de üretken kategorilerdir ve sadece kendi içlerinde sınırlandırılmazlar. Bu yaklaşımdan hareketle serinin başkarakterine yani dedektif Burçak’a odaklanalım.

Burçak, travesti kimliği ile polisiye romanlara hâkim olan iyi-kötü, suçlu-suçsuz, düzen-düzensizlik ve de en önemlisi akıl-duygu ve kadın-erkek gibi birbirinden keskin sınırlarla ayrılan ikili zıtlıklar arasındaki gri alanları açığa çıkarır. Yani konvansiyonlarıyla oynayarak hem dedektif tipinin ve dolayısıyla polisiye türünün bir parodisini yapar, hem de bu türe ve toplumsal yapıya hâkim olan ikili cinsiyet düzenini belirli stratejilerle alaya alır. Marjorie Garber (1997) *cross-dressing*, yani karşı cinsin kıyafetlerini giyinme olgusunu incelediği çalışmasında, transvestizmin kültürel etkisinin ikili yapıları sarsmak olduğunu belirtir. Öte yandan transvestizmin, sadece “kadın” ve “erkek” ya da “eşcinsel” ve “heteroseksüel” değil, radikal anlamıyla “üçüncü” olduğunu söyler (s. 10). *Drag* gösterilerin sergilendiği bir kulübün patronu olan Burçak’ın belli sınırlara dâhil edilemeyen, nihayete erdirilemeyen cinsiyet performansı onu *queer* bir beden olarak ele alabilmemizi sağlamaktadır.¹⁰ Zira Burçak da kendini sırf kadın ya da erkek olarak tanımlama

¹⁰ Bu noktada *cross-dressing* ve transvestizm kavramlarına açıklık getirmek yerinde olacaktır. Susan Stryker (2008) iki kavramı şöyle açıklar:

ihtiyacı hissetmez, aynı anda hem kadın hem erkek olduğunu, her iki kimliği de kucakladığını ve her iki hâlini de beğendiğini söyler. Oluş halindeki, nihayetlenmeyen bedeniyle etrafındakilerin de kafasını karıştırır. Başka bir deyişle, klasik polisiyelerdeki kadın ve erkeklere düşen, birbirinden net çizgilerle ayrılmış duyguya ve akla dair özellikler bu romanlarda tek bir kimlikte, yani Burçak'ın bedeninde tecessüm etmektedir. Burçak, aklını da bedenini de, bir diğerini kenara atmadan, aynı anda kullanabilmesiyle hem kadın hem de erkek dedektiflerden ayrılır. Zekasını kullandığı için bedenini silmek, cinselliğinden arınmak ya da çekiciliğini kaybetmek veya bedeniyle de var olabildiği için zekasıyla sorunları çöz-e-memek zorunda değildir. Çünkü aynı anda tüm bu kimliklerin hepsini üzerinde taşıyabilmektedir. Öte yandan, şunu da eklemek yerinde olacaktır, burada onu yalnızca kadın ve erkek cinsiyetleriyle açıklama “zaruretinin” sebebi, yine Burçak'ın kendisinin (ne kadar *queer* bir özne olarak ele alsak da) daha sonra tartışmaya açılacağı üzere, ikili cinsiyet yapılarının içinden düşünüyor oluşudur.

Polisiye romanlarda dedektiflerin cinayetleri çözmek için kılık değiştirme yoluna gitmesi, çok sık rastlanan bir yöntemdir. Suçluları yakalamak için dış

Transvestizm kavramı ilk defa 1910 yılında seksolog Magnus Hirschfeld tarafından kullanılmıştır. Hirschfeld bu kelimeyi “kılık değiştirmek için duyulan erotik dürtü” olarak tanımlar. Bu dürtü de, bireylerin doğumunda atanan (biyolojik) cinsiyetleriyle ilişkilendirilen kılık/kıyafet yerine, karşı cinsin kıyafetlerini giyme dürtüsüdür. Hirschfeld'a göre travestiler, tıpkı hermafroditler ve homoseksüeller gibi, cinsel olarak “saf erkek” ve “saf kadın”ın “ara bölgesinde” bulunan bir sınıftır. Travesti terimi ilk başta, şimdiki *transgender* kelimesi gibi cinsiyet deşikelerini imlemek için kullanılıyordu. Transvestizm, günümüzde kadınlardan ziyade erkekleri, erotik haz için “karşı cinsin kıyafetlerini” giyen erkekleri imlemektedir.

Cross-dressing ise, transvestizmin aksine nötr bir kavramdır. Biyolojik cinsiyetle ilişkilendirilmeyen kıyafetleri giyme dürtüsünü erotik arzu ile açıklamaz. *Cross-dressing* ediminin ardında birçok anlam ve motivasyon olabilir: toplumsal cinsiyet yapılanmalarına gösterilen bir direnişin yanında teatral bir performansı da imleyebilir; modayla ya da politikayla ilişkili olabilir (kadınların pantolon giymesi gibi); dini bir tören ya da festivalde gerçekleştirilen bir edim olabilir.

İngilizcede bu kavramlar net bir şekilde birbirinden ayrılıyor gibi görünse de Türkçede bu ayrımların net olmadığını, travestinin aşağılama kelimesi olarak da kullanıldığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla Burçak'ın kendini tanımlamak için travesti kelimesini seçmesi kimlik politikalarına karşı bir direnme edimi olarak da okunabilir.

görünüşlerini belli başlı yöntemlerle saklamaya çalışan karakterler bu sayede bozulan düzeni yeniden inşa ederler ve olayların işleyişini açığa kavuştururlar. Ancak Somer'in romanlarında görüldüğü üzere, Burçak'ın suç mahallerine sızmak için kılık değiştirmesi, salt bir kılık değiştirme işlemi değildir. Bu durum onun cinsel kimliğinin bir parçasıdır, dolayısıyla giydiği kıyafetler üzerine geçirdiği kılıktan ibarettir denilemez. Örneğin Burçak'ın, serinin *Peygamber Cinayetleri* isimli ikinci kitabında internetten tanıştığı ve kendisine yardımcı olan Cihad2000 lakaplı Kemal'in yanına giderken tüm hatlarını açığa çıkaran dar bir deri pantolon giymesi, hem onu baştan çıkarıp kendisine yardımlarını devam ettirmesini sağlamak içindir; hem de bu kıyafetler her zaman giydiği kıyafetlerden farksızdır. Zira, kendisinin de dediği gibi, dilediği zaman dilediği kıyafeti giyebilir. Öte yandan yine bu romanın sonunda suçlu olduğundan emin olduğu Âdem Yıldız'ın yanına giderken feminen davranışlar sergilemesi stratejiktir, fakat, yine kendisinin belirttiği üzere, kadın ya da erkek olmak tamamen keyfine kalmıştır. Kendi sözlerinden alıntılarsak, erkek olarak da epey yakışıklı sayılmasına rağmen biraz özenli bir makyajla tam bir star haline gelir. Hem de ellilerin altmışların pırıltılı, ihtişamlı Hollywood starları gibi olur (Somer, 2005b, s. 32). Öte yandan Hercule Poirot ya da Jane Marple olarak görülmek de onun için pek mühim değildir (Somer, 2005b, s. 114). Dolayısıyla Burçak'ı *queer* bir özne olarak adlandırabilmemizin sebebi kimlik kategorilerini umursamama halidir. Örneğin, serinin dördüncü kitabı olan *Peruklu Cinayetler*'in başlangıcında Burçak'ı olduğundan çok farklı bir halde buluruz. Zira kısa bir süre önce sevgilisinden ayrılmış ve dolayısıyla depresyona girmiştir. Kendinden vazgeçmiş bir halde inzivaya çekilen Burçak, evinden dışarı adım atmamaktadır. Onu girdiği bu depresyondan kurtarmak adına yaşadığı Altımermer semtine çağırın arkadaşı Gönül, şöyle der:

Hatta bana sorarsan, ki sor yani, buraleri ben iyi bilirim, tıraş olmana bile gerek yok. O zaman kimseler anlamaz seni. Bakınja aslan gibi delikanlı sanırlar.¹¹ (Somer, 2004c, s. 7)

Fakat yukarıda da belirtildiği gibi Burçak hem kadın hem de erkek oluşuyla barışıktır, androjenliğini onu o yapan özelliği olarak benimsemiştir:

Sanki aslan gibi delikanlı ya da kırık sanılmak yıllardır umurumdaydı. Ama onun umurunda olduğu aşıkardı. Şunca yıldır yataktan kalkabildiğim her gün tıraş oldum. Sinek kaydı, perdahlı! Bir tek depresyon geçirdiğim, terk edilip bir başıma kaldığım, eve kapanıp kendimi yediğim süre bunun dışındaydı. (Somer, 2004c, s. 7)

Tam da Halperin'in (1995) *queer* özneyi tanımlarken belirttiği gibi, kendini doğrulama edimleri üzerinden beyan eden ve homoseksüel nesne-seçimi üzerinde temellenen gey kimliğinin aksine *queer* kimliklenme, herhangi bir olumlu ya da sabit hakikat üzerinde yükselmek zorunda değildir. Bizzat kelimenin de vurguladığı üzere *queer*, herhangi bir doğal ve sınırlı nesneyi imlemez, aksine anlamını norm ile girdiği "karşıtlık" ilişkisi üzerinden alır. Burçak'ın umursamadığı şey de tam olarak, heteroseksüellik ve aslında bir erkeğin nasıl olması gerektiğini bildirerek erkekliği kutsayan kurumlardır. Dolayısıyla o bu pasif direnişi, normlara kulak asmayarak kendinden ödün vermeyişi ile *queer* bir öznellik kazanmaktadır.¹²

Burçak, ikili cinsiyet yapısı üzerinden konuşuyor olsa da bu iki kimliğin sadece birini üstlenmek; bir kimliği üstlenmek yolunda da diğerinden vazgeçmek zorunda değildir. İşte bu nedenle Burçak, *queer* kimliği ile esasında polisiye türüne

¹¹ Burçak'ın travesti arkadaşlarından olan Gönül'ün konuşmasına dokunulmamıştır. Zira Gönül, kelimelerin son hecelerindeki sesli harfleri "e"ye, "c"leri de "j"ye çevirince daha kibar, daha "hanım" konuştuğunu düşünmektedir.

¹² Pınar Selek (2014) Amy Spangler ile yaptığı görüşmesinden, Spangler'ın travestiler için ettiği şu cümleleri alıntılar: "Travestilik ilk olarak [cinsiyet] ve [toplumsal cinsiyet] anlayışlarımıza aykırı bir şey. Hattas heteroseksüel ya da biseksüel travestiler var. O yüzden lezbiyen ve geyler onlarla ne yapacağını bilemiyor. 'Queer theory' ise belirlenen kimlikleri reddediyor. Buna göre lezbiyen ve geyler sabit kategoriler. Queer ise sabit değil, sürekli oluşan bir kategori. Dolayısıyla travestiler lezbiyen mi, gey mi belli değil, ama kesin queer'ler!" (s. 78)

bir alt başlık kazandırıyor bile denilebilir: “kim yaptı”dan türeyen bir kip olarak “kim bu”.

Polisiyenin tarihinden, alt türlerinden ve bu türe ilişkin yapılan eleştirel/biçimsel yaklaşımlardan bahsedilen ilk bölümde, Türkçeye “kim yaptı” ya da “katil kim” şeklinde çevrilen “whodunnit” türünden şöyle bahsedilmişti: bir suçun üzerindeki sır perdesini aralamak için yapılan, başka bir deyişle dedektifliğe dayanan bir alt tür. Ann Thompspon ve John O. Thompspon’a (1997) göre “kim yaptı” türünü araştırmacı bir tür yapan özellik, içerdiği profesyonel ya da amatör bir dedektifin, suç ile suçlu arasındaki bağlantıyı kurma yolunda ipuçlarını okumasıdır. Bu tanımlamanın ardından ikili şu soruyu sorar: “Peki ya gizem/bilmece içeren şey bizzat şüphelenilen şeylerin kendisiyse ve bu gizem tetikte parmak izi olan ya da bıçağı tutan kişinin kimliğini ortaya çıkarmanın çok daha ötesine gidiyorsa? Ya şüphelenilen kişilerin kimliği yekpare değilse? Ya, yazar kurgunun “kim yaptı” (whodunnit) özelliğini ayrıntılandırmak adına, “kim bu” (whoizzit) kipine geçiyorsa?” (Thompson & Thompson, 1997, s. 52). O zaman ne olacak?

Yazarların “kim bu”dan kastı elbette suçlunun geçmişi, onu suça iten nedenleri de açığa vurmak ve böylece esere psikolojik bir derinlik kazandırarak “kim yaptı” türünü bir adım daha ileri taşımaktır. Öte yandan bu kip, şüphelilere ilişkin toplanan ipuçlarının bir araya getirilmesini; işlediği suçtan paçasını “sıyrık almadan” kurtaran suçlunun maskesinin düşürülme sürecini de imliyor olabilir. Çünkü dedektifin yaptığı şey şudur: X’in aslında Y olduğunu keşfedip ifşa etmek. Ve en sonunda suçlunun oyununu bozmak (Thompson & Thompspon, 1997, s. 52).

Peki, tüm bu anlatılanların Burçak ile bağı nedir? Burçak, her şeyden önce bu seride suçlu olarak yer almaz. Bilakis o, kucağına düşen ve çoğu da kendi çevresini ilgilendiren (marjinal addedilen topluluklarda, ötekileştirilmiş bireylerin yaşadığı

çevrelerde işlenen) suçları, titizlikle çözmeye çalışan amatör bir dedektiftir. Dolayısıyla onun yaptığı da suçların ardındaki gizemi çözmek, X'in aslında Y olduğunu keşfetmektir. Suçluların suçunu itiraf ettiği bölümler sayesinde, karakterlere psikolojik bir derinlik kazandırılıyordur belki, ama buradaki iddia, seriye “kim bu” kipini kazandıran şeyin bizzat Burçak’ın kendisi, onun *queer* öznelliğe sahip oluşudur. Çünkü Burçak, “ne o ne bu”, “hem o hem bu” oluşuyla kadın-erkek ikili yapısını dinamitler ve esasında okurları da bir dedektifliğe davet eder. Fakat okurların üstlendiği dedektif rolü onunkinden farklıdır elbette. Çünkü biz okurlar bir cinayeti Burçak’la birlikte çözenin yanı sıra onun cinsel kimliğine ilişkin kodları da çözerek bir nevi “cinsiyet dedektifi” rolüne de bürünürüz. Kimi zaman “aslan gibi delikanlı”, kimi zaman “Hollywood starlarına taş çıkartan bir kadın” oluşuyla Burçak, klasik polisiye okurunu, beklentileri de formüller sebebiyle “düz” bir çizgide gelişmiş okurları şaşırtır, ikili karşıtlık temelinde gelişmiş cinsiyet ve cinsellik yapılarını sarsar.

Faye Stewart (2007) polisiyenin bir alt-türü olarak sunduğu *queer* polisiye kurgularının ayırt edici yönlerini sıralarken, bu türün klasik polisiye türüne eklediği özelliğin suçun ve cinselliğin kodlarını çözenin arasındaki yapısal ilişki olduğunu söyler (s. 20). Çünkü her iki işlem de, farklı yollarla olsa da, makul bir çözüme ulaşmak için bilgi toplama ve bu bilgileri yorumlama süreçlerini içerir. Okur da net bir cinsel kimliğe oturtulamayan Burçak için yapılan betimlemeler ve dış görünüşü ve davranışlarına dair verilen bilgilerle bir cinsiyet/cinsellik kimliği oluşturmaya çalışır. Fakat okurların Burçak için bir kimlik oluşturma sürecinde “*gaydar*”larını¹³ kullanımı başarısızlığa mahkumdur. Çünkü “düzcinsel”lik, “gey”lik” “kadınsı”lık ve

¹³ İngilizce “gay” ve “radar” kelimelerinin birleşimi ile oluşturulan bu kelime, kimin gey, lezbiyen, düzcinsel, biseksüel, vs. olup olmadığını ya da bireyin erkeksi ve/veya kadınsı olduğunu anlamaya yarayan bir “yeteneği” gösterir.

“erkeksi”liğin tanımları değişmekte, birbirinin içine geçmekte hatta yok olmaktadır (Reuter’den alıntılan Stewart, 2007, s. 20). Hatta Stewart (2007) bir adım daha ileri giderek şunu iddia eder, dedektifin işi, cinselliğin kodlarını çözme sürecinden daha kolay, daha dolambaçsız bir süreçtir.

Kısacası Burçak’ın cinsiyet ve cinsel kimliği ile dedektiflik kimliği bir arada işlemektedir. Bu noktada Judith Butler’ın performans ve performativite kavramlarını göz önüne alınırsa, bu iki terimin Burçak’ın bedeninde daha komplike bir hale büründüğünü söylenebilir.

Butler (2014b) *Cinsiyet Belası*’nda cinsiyetli (gendered) kimliklerin ya da toplumsal cinsiyet kimliklerinin sıradan, günlük olarak gördüğümüz aktivitelerin tekrarı yoluyla oluşturulduğunu söyler. Ona göre toplumsal cinsiyet performatiftir ve toplumsal cinsiyetin özü olduğunu sandığımız şey süregiden bir dizi edimle üretilir. Fakat Butler’ın performativite kavramını performans kavramı ile karıştırmamak gerekir, çünkü performanstan kasıt icra edilen eylem veya an iken; performativite normatif eylemlerin tekrarı yoluyla cinsiyetliliğin doğallaştırılması ve gerçekleştirilmesidir (Jagose, 2015, s. 104). Ve cinsiyetin bir töz gibi görünmesini sağlayan şey, bir cinsiyet ya da toplumsal cinsiyet olmanın imkânsız olduğunu gizleyen performatif bir söylem oyunudur (Butler, 2014b, s. 68). Burçak da travesti kimliği sayesinde kadınlığı yabancılaştırma etkisini kullanarak yeniden kurgular ve performe eder, böylece cinsiyet kimliklerinin de bir parodisini yapar. Bunun sonucunda, izleyicilerinin (dolayısıyla da okuyucularının) kafasını karıştırır, Guattari’nin (2015) “Kadın Oluş” makalesinden bir alıntıyla söylemek gerekirse Burçak, bulunduğu ve kategorilerin aynı şekilde ayrıştırılamayacağı moleküler bir üçüncü düzlemden arzunun puslu alanlarını açığa çıkarır (s. 84).

Öte yandan Butler (2014b) toplumsal cinsiyetin doğal değil, doğallaştırılmış bir şey olduğunu göstermek için *drag* örneğini kullanır ve bu örnekle genel olarak gerçekliğin, özelde ise toplumsal cinsiyet gerçekliğinin sandığımız kadar sabit olmadığını ortaya koyar (s. 20). Burçak da, her ne kadar kendini *drag queen* olarak tanımlamasa da, *cross-dressing* edimleri, gösterdiği cinsiyet performansı ve travesti kimliği sayesinde, hem dışavurumcu toplumsal cinsiyet modelini hem de “hakiki” olarak addedilen toplumsal cinsiyet mefhumunu alaya alır, bu mefhumun bir parodisini yapar. Grotesk, yani abartılı oluşu, maddiliği öne çıkartması sebebiyle ikili cinsiyet kimliklerinin sarsılmaz olduğuna ve birbirlerinden kesin olarak ayrıldığına dair inancı karikatürize eder ve bu akışkan kimliği sayesinde izleyicilerinde bir tekinsizlik duygusu da yaratır. Buradaki “grotesk” kelimesi, Bahtinci anlamda kullanılmaktadır, nitekim Bahtin’e göre grotesk, dönüşüm halinde olan bir fenomeni yansıtır, dünyevi ve şen görünüşleri imler (İlim, 2017, s. 176). Sıradan güzellik ölçütleriyle değerlendirilemeyen groteskin mantığı kendi içindedir (İlim, 2017, s. 171). Romanların ve Burçak’ın cinsiyet mefhumunu alaya alarak bu yapının sarsılmaz olmadığını ifşa edişini yine serinin *Peygamber Cinayetleri* adlı kitabının finalinden bir parçayla örneklebiliriz.

Burçak, kitaptaki cinayetlerin bir numaralı zanlısı Âdem Yıldız’ın yazlık evine yanında yem olarak kullanmak üzere İsa adını taktığı bir arkadaşı ile birlikte en “kadınsı” halleriyle gider, ikisi de tıpkı birer *drag queen* gibidir. Âdem Yıldız ise onları en “erkek” haliyle karşılar. Bu “erkek”, toplumsal düzeni bozan ve peygamberlerin adını ayaklar altına alan travestilerin kökünü kazımaya and içmiştir. Heteroseksüel-erkek kimliğini gururla taşıdığını hissettirir fakat yüzeyde görünen bu kimliğin, yani dış hakikatin altındaki kimliği çok farklıdır. İç hakikat ile dış hakikat

arasındaki ayrım da *drag queen* örneği olarak ele aldığımız Burçak ve İsa ile ihlal edilmiştir:

“Âdem Yıldız karşımızda kadın kıyafetleri içinde kollarını havaya kaldırmış takdir bekliyordu. Kafasında kuzguni siyah bir peruk vardı. Bedenini sarıp sarmalayan ve erkeksi hatlarını iyice ortaya çıkaran straples bir elbise giymişti. Göğsündeki kıllar görünüyordu. [...] “İbne değilim ama arada kadın kıyafetleri giymek hoşuma gidiyor. [...] İpek çamaşırlar, çoraplar, jartiyerler... Bedenime değen kaygan dokunmuş kumaşlar... O kadar. Yoksa hala senin gibi bir çıtırda gözüm var.”” (s. 192-193)

Burçak, cinsel kimliği ve burada *drag* oluşu ile bir cinsel sabotajcı gibidir, çünkü toplumsal cinsiyetin doğal olmayan işlevini açığa çıkarırken okurun “Doğal denilen şey nedir, doğal olan nedir?” sorularını sormasına; Âdem’in “gerçek kimliğinin hangisi olduğu, iç hakikati ile dış hakikati arasındaki sınırın nerede başlayıp nerede bittiği konusunda kafa karışıklığı yaşamasına sebep olur diyebiliriz. Bu arada, Butler’ın *drag*’e ve *cross-dressing*’e yüklediği anlam önemlidir, çünkü bu olgular heteroseksüelliğin altını oyup, doğallaştırılmış heteroseksüel davranışları ifşa edebilir ve içkin dişilik ile dışsal görünüş arasındaki tutarsızlığı da açığa çıkarabilir. Öte yandan, ideal cinsiyetlerin icra edilmesini ve doğallaştırılmasını sağlayan sıradan taklitleri yansıttığı bu taklitlerle de onların istikrarını azaltmaktadır.

Burada şunu da eklemek yerinde olacaktır, Butler’ın *drag* örneği, tüm toplumun bastırdıklarını açığa çıkaran bir güç olarak sunulmuş, devrimci bir model değildir muhakkak. *Drag*’in yaptığı, bu doğal addedilen toplumsal cinsiyet mefhumunu ve onun taklide dayalı yapısını ifşa etmektir. Dolayısıyla romandaki bu örnek sahne birebir bunu karşılamasa da *drag*’i bir tetikleyici olarak görebilmemizi sağlayacak ironik bir örnektir. Bu noktada serinin salt bir polisiye-gerilim serisinden ibaret olmadığını, aynı zamanda türü de komik/parodik bir bakışla alaya aldığını hatırlatmakta fayda var.

Burçak'ı dönüşüm halinde oluşu sebebiyle grotesk bir beden olarak yorumlayacağımızı söylemiştik. Bahtin'e (2005) göre grotesk imgenin bir diğer özelliği ise müphemliğidir, zira bu imgede dönüşümün iki kutbunu da bir arada görürüz. Burçak da erkeklik ve kadınlığın ikili kutbu arasında gönüllü bir salınma edimi gösterir, bu kutuplardan ikisini de aynı anda kimliğinde, var oluşunda eritebilmektedir. Dolayısıyla klasik güzellik anlayışıyla yargılanamayan bir bedendir o. Klasik kanonlardaki tamamlanmamışlığına, büyümesine ve tomurcuklanmasına işaret eden her şeyi yok edilmiş; yumruları, çıkıntıları kesilip atılmış; tümsekleri düzeltilmiş, delikleri kapatılmış ve böylece tamamlanmışlığına vurgu yapılan bedenlerinin aksine grotesk beden, klasik kanonun güzellik ölçütleriyle eleştirilemez (Bahtin, 2005, s. 57). Dolayısıyla, polisiye türünün önemli özelliklerinden olan anlatı kapanışının da gerektirdiği gibi karakterlerinden de beklenen bu "kapalılık", "tamlik", "sınırları tam belirlenebilirlik" durumu, grotesk bir beden için söz konusu olamaz. Eğer Burçak'ı da klasik polisiyenin ve dedektif tipolojisinin kanonlaşmış ölçütleriyle; bu türün getirdiği net "erkeklik/erkeksilik" ve "kadınlık/kadınsılık" tanımlarıyla ele alırsak, tuhaf, abartılı, gülünç; kısacası grotesk bir beden olarak adlandırmak mümkündür. O, klasik polisiyenin normlarına göre yorumlandığında sapma gösteren bir karakterdir. Fakat bu sapmayı normların yanında durmayıp *queer* yorumlama pratikleriyle ele alırsak, Burçak'ın edimlerini kimlik politikalarına gösterilen bir direniş olarak görmek mümkündür. Çünkü Burçak'ın bir direnme pratiği olarak gösterdiği sapma, kimliklerin inşa edilmiş yapılanmalar olduğunu ifşa ederken, şaşmaz hakikatler olmadığını da ortaya sermektedir.

Polisiyenin, sınırları katı kurallarla belirlenmiş ve okur beklentileriyle yürüyen bir tür olduğu tekrar tekrar belirtilmişti. Bu iddianın ışığında polisiye türü ve bu tür içinde *Hop-Çiki-Yaya* serisinin konumu için şöyle bir görsel düşünme, başka

bir deyişle haritalandırma pratiği önerilebilir: Polisiyeyi (diğer bütün edebi türlere de uygulanabileceği gibi) bir çember olarak düşünelim. Mehmet Murat Somer'in yedi kitaplık serisini işte bu çember içinde ayrı bir çember olarak konumlandırabiliriz. Paternalist iktidarın sınırlarını belirlediği ana çemberin içinde bir salınma hareketi gösteren ve tâbî olduğu ana sınırları gösterdiği sapma edimleri neticesinde, esneten, geniştiren özerk çemberin kraliçesi de (sonraki bölümlerde tartışılacağı üzere) Burçak'tır, elbette. Birinci bölümde sözü edilen kurallar ve teorik yaklaşımlar göz önüne alındığında ana çemberin oldukça muhkem bir malzemedен mamul olduğu akla gelebilir. Fakat *Hop-Çiki-Yaya* serisi ve serinin baş karakteri Burçak, buldukları *queer*leştirme edimleri neticesinde bu muhkemliğin ve aslında polisiye türünün çok da sağlam kurallar temelinde yükselmediğini; sonuçta da tür olgusunun kendisini tartışmaya açarlar.

Öte yandan, seride görülen sapma edimlerinin en nihayetinde polisiyenin duvarları çerçevesinde belirlendiğini; bu özerk çemberin/serinin polisiye geleneğine tabi olduğunu tekrar etmek gerekir. Yani aslında seri, polisiye geleneğinden istifade ederken bu geleneğin araçlarını, geleneğin kendisine bir karşı silah olarak da kullanmaktadır, diyebiliriz. Örneğin Burçak, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Amerikan *pulp*¹⁴ dergilerinde ortaya çıkan, çıkarıcılık ve zorbalık açısından sıradan suçlulardan pek farkı olmayan “sert” karakterlere, bar-sokak gibi daha önce alışılmamış mekanlara ve argoyla karışık günlük konuşma diline yer veren (Şengel, 1991, s. 20) *hard-boiled* türü anlatılarda karşımıza çıkan dedektiflerden çok da farklı değildir aslında. O yüzden, bu bölümde cinsiyet ve cinsel kimlikleri ele alınan Burçak, bir sonraki bölümde dedektif kimliği çerçevesinde ve *hard-boiled* tipine getirilen tanımlamalar ışığında tartışmaya çalışılacaktır.

¹⁴ Yetişkinlere ve eğitimli orta sınıf okuyuculara hitap eden; adını basıldığı ucuz kağıtlardan alan dergilere verilen ad (Üyepazarcı, 2008, s. 111).

3.2 Ne *hard-boiled* ne *soft-boiled*

Onlar daha ilk hamleyi yapmadan dördünü birden hallaç pamuğu atar gibi benzetip üst üste yığdım.

–Somer, *Jigolo Cinayeti*

1920 ile 1930’lu yıllar polisiyenin altın çağı olarak bilinir. Bu yıllar arasında Agatha Christie’nin kaleme aldığı Hercule Poirot ve Miss. Marple gibi dedektiflerin başrolde olduğu, kapalı mekânda geçen polisiye anlatılar fazlasıyla revaçtadır. Poe’nun “Morgue Sokağı Cinayetleri” hikâyesiyle başlattığı “kilitli oda gizemi” geleneğini devam ettiren bu hikâye ve romanlarda, anlatının öncesinde işlenen suç kapalı bir mekânda toplanan belli sayıdaki şüphelinin, dedektif tarafından sorgulanmasıyla çözüme kavuşturulmaktadır. Karakterden çok olaylara önem verilen bu gibi anlatılarda, dedektif yalnızca zekâsını kullanarak yaptığı çıkarımlarla suçluyu tespit eder. Dolayısıyla yan karakterlerin pek de önemsenmediği bu anlatılarda yer alan dedektif olaylara getirdiği rasyonel çözümler sebebiyle, yalnızca aklıyla var olur. Olabildiğince “steril” olan bu anlatılarda fiziksel şiddete yer yoktur; örneğin ceset yalnızca tanıkların sözlerinde görünür olabilmektedir ve dolayısıyla karakterler, başta elbette kan olmak üzere, tüm vücut sıvılarından azade yaratıklar olarak okur karşısına çıkmaktadırlar. Çünkü klasik polisiye örneklerinin esas amacı bir bulmaca çözer gibi, anlatıyı “kirleten” gizemi çözmek; ipucu ve bilgi bakımından eşit şartlarda olan okur ve dedektifi bu çözüm sürecinde “adil şartlarda” yarıştırmak; okura suçu dedektiften önce çözerse bir zafer duygusu tattırmak; tüm politik, sosyal ve tarihsel çağrışımlardan azade (!) olan suçun üstündeki sır perdesini aralayan dedektifin elleri bile kirlenmeden zaferi elde etmesinin ardından bir sonraki macerasına doğru yol alması ve biz okurların da bu macerayı merakla beklemesinden ibarettir.

Fakat Mandel'in (1996) belirttiği gibi, polisiye romanın evrimi bizzat suçun tarihini yansıtır. Birinci Dünya Savaşı'nın ardından işler değişmiş, suç, burjuva toplumunun kenarlarından tam da merkezine yayılarak olgunlaşmıştır. Öte yandan suçlarda görülen nicel artış, nitel bir dönüşümü de gündeme getirmiştir. Öyle ki, gasp ve çete savaşları artık salt okuyucular tarafından heyecanla takip edilen konular olmaktan çıkmış, bizzat gündelik hayatlarında karşılaştıkları gerçekler haline gelmişlerdir (Mandel, 1996, s. 51). Mandel (1996), örgütlü suç olgusunda meydana gelen bu korkutucu dönüşümün, çetelerin palazlanması durumunun yansımalarını polisiye romanda bizzat görüldüğünü belirtir ve şöyle der:

Örgütlü suçun rüştünü ispat etmesi salon dedektif romanının ölüm çanını çaldı. Lord Peter Wimsey ya da Peter Brown bir yana Hercule Poirot'nun mafyaya karşı mücadele etmesini hayal etmek olanaksızdır. Hatta dehşet verici Nero Wolfe bile, karşısında örgütlü suçun esrarengiz tipi Zeck'i görünce korkuya kapılır. Bu demek değildir ki polisiye romanlar otuzlu yıllardan itibaren suç örgütünü ele almaya başladılar. Bu daha sonra yapılacaktır. Ama suç fiillerinin niteliği hakkındaki kitle bilinci, Aziz Valentin Günü Katliamı türünün şiddetine o kadar erken dalmıştı ki, salon cinayetleri ihtimal dışı değilse bile, giderek artan biçimde tipik olmayan cinayetler olarak görülmekteydi. (s. 52)

Polisiyenin tarihini toplumsal olarak okuyan Mandel'e göre, salonlara tıklıp kalmış klasik polisiye türünün "altın çağ" dedektifleri, dönemin okur beklentilerini karşılamamaktadır. Dolayısıyla bu "steril" ve "zarafet abidesi" dedektifler ortadan tamamen kaybolmamıştır belki ama, suç olgusunda görülen nitel ve nicel değişimler okurun adalete olan açlığını, sayfa üzerinde bile olsa, doyurmak için sokağa inen dedektifler yeni bir alt tür doğurmuştur: *hard-boiled*.

Polisiye türüne yapılan tanımlamalar konusunda Türkçede yaşanan sıkıntılar daha önceki bölümde dile getirilmişti. Aynı sıkıntı *hard-boiled* kavramı için de geçerlidir. *Hard-boiled*, İngilizcede birincil anlamıyla "çok pişmiş" ya da "katı" demektir ve çoğunlukla yumurtanın ne kadar piştiğini belirtmek için kullanılan bir

ifadedir. Öte yandan “sert”, “kül yutmaz” ya da “çetin ceviz” gibi anlamında, insanları nitelemek için kullanılan bir sıfattır ve bizi burada ilgilendiren anlamı ile sadece aklıyla değil, fiziksel gücüyle de ön planda olan dedektifleri göstermek için kullanılmaktadır.

Klasik polisiye türünde bir kırılmayı imleyen *hard-boiled* türü, ortaya çıktığı şartlar, ele aldığı temalar ve politik çağrışımları göz önüne alındığında Doyle ve Christie gibi klasik ya da altın çağ yazarlarının eserlerinden epey farklıdır (Pepper, 2010, s. 141). En bilinen örneklerini Dashiell Hammett ve Raymond Chandler’ın eserlerinde gördüğümüz *hard-boiled* dedektifler, kendi alt türünü de oluşturmuştur. “Fena halde Amerikan” olan bu tür (ve dedektifler) 1920’lerde gündemde olan içki yasakları ve bununla beraber artan çete savaşları ile popüler hale gelmiştir. “Basit Bir Sanat: Cinayet” (The Simple Art of Murder) adlı denemesinde bu türü kuramlaştıran ve türün başlangıcı olarak da Hammett’ı gösteren Raymond Chandler (1991) kendi türünü de ortaya çıkararak *hard-boiled* dedektifi şöyle anlatır:

Fakat bu pis acımasız sokaklarda kendisi acımasız olmayan, ne lekelenmiş ne de korkak olan bir adam da bulunmalıdır. Bu tür öyküdeki dedektif, işte böyle biridir. Dört dörtlük bir adam olduğu gibi, sıradan basit bir adam da olmalıdır. Aynı zamanda alışlagelmemiş bir tip de olmalıdır. Onurlu bir kişi olmalıdır, içgüdüsel olarak, kaçınılmaz olarak, hiç düşünmeden, özellikle hiç dile getirmeden bunu. Çevresindeki en iyi adam olmalıdır. Özel yaşamı beni ilgilendirmez, belki bir düşesi iğfal eder ama bir bakireden istifade etmeye kalkmaz. Eğer bir konuda onurluysa, her konuda onurludur. Görece kıt kanaat geçinen biridir, yoksa dedektif olmazdı zaten. Sıradan biri olduğu için sıradan insanların arasına karışabilir. Belli bir karakteri vardır. Kimsenin arka cebine para sıkıştırmasına, kimsenin karşılığını görmeden kendisine hakaret etmesine tahammül etmez. Yalnız bir adamdır, gururlandığı tek şey, gururuyla oynadığınız takdirde, sizi pişman edeceğini bilmesidir. (s. 19)

Klasik polisiyenin salonlarını terk eden dedektifler ile ortaya çıkan *hard-boiled* türü, cinayetin hırs ve intikam gibi bireysel psikolojik dürtülere dayandırıldığı klasik polisiyenin “asaletinden” bir kopuşu gösterir (Mandel, 1996, s. 55). Zira klasik polisiyeye bulaşmayan örgütlü suç, kan, ayrıca dehşet ve şiddet öğeleri; *hard-boiled*

türünün tam merkezindedir. Bu türün dedektifi de, Chandler'ın anlattığı üzere, suçun lekelerinin üzerine sıçramasını umursayan biri değildir. Elbette bir suçlu değildir, suçu çözmek ve adaleti sağlamak için vardır o. Fakat klasik polisyelerin aristokrasi kalıntısı dedektiflerinin aksine, suçun tam da merkezine kendini atmaktan çekinmez. Dolayısıyla Holmes'ün aksine her daim temiz gördüğümüz, suçu tereyağından kıl çeker gibi çözen biri değildir. Esasında Chandler'ın cümlelerindeki idealizasyon sorunlu olarak görünebilir. Ayrıca tasvir edilen saf, ideal dedektif tipinin ardında da romanslardaki şövalye tipinin izlerini takip etmek mümkündür. Fakat bu cümleler ve tasvirler, *hard-boiled* dedektifin klasik dedektif örneklerinden farkını göstermesi bakımından, ayrıca kendisi de *hard-boiled* türünde eserler kaleme almış biri tarafından söylendiği için önemlidir. Klasik polisyelerde yer alan taşra malikanelerinin geniş, süslü ve ferah odalarından şehre doğru bir hareket ile ortaya çıkan *hard-boiled* türü, şehirdeki yozlaşmayı, kötülüğü ve çürümeyi de görünür kılmış ve suç olgusunu da anlatıların tam merkezine konumlandırmıştır.

Fena halde Amerikan bir tür olduğunu söylediğimiz *hard-boiled* türü, belli başlı özellikleriyle tanımlanır: anlatılarına dekor olarak şehri ve bu şehrin arka sokaklarını seçmesi, dedektifin “gölgesinden hızlı yumruk atan” bir şehir kovboyuna evrilmesi ve bu kovboyun (klasik dedektiflerin alabildiğine teatral oluşlarının aksine) günlük dilde konuşması (Scaggs, 2005, s. 57). Fakat Bethany Ogdon'a (1992) göre *hard-boiled*, türden ziyade bir ifade ve görme biçimidir ve bu biçimin ideolojisi de beyaz, heteroseksüel erkeğin değerleri etrafında şekillenmektedir.

Somer, *Hop-Çiki-Yaya* serisinde Christie ve Doyle gibi klasik polisiye türünün en bilinen yazarlarının eserlerine açık ya da kapalı göndermelerde bulunurken aynı zamanda Burçak karakterini yaratırken de *hard-boiled* geleneğinden yararlanmıştır. Fakat elbette, önceki bölümde açıklanmaya çalışılan androjen kimliği sebebiyle,

hard-boiled dedektif kimliği onun bedeninde farklı şekillerde tecessüm etmektedir.

Öyle ki Christie'nin Miss Marple'ı gibi klasik bir dedektif olmayı şanına yakıştıramaz bile. Çünkü o, Marple gibi sadece aklıyla ve zekasıyla var olan, tüm cinselliğinden arınmış ve dolayısıyla bedenini silmiş biri değildir. Örneğin esrarengiz bir cinayete kurban giden jigolo Volkan Sarıdoğan cinayetini çözme sürecinde arkadaşı Ponpon ile aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“Nasıl gidiyor? dedi.

“Ne nasıl gidiyor?”

“Her neyi araştırıyorsan o nasıl gidiyor işte.”

“Bir şeyi araştırdığım yok,” dedim. “Henüz,” diye de ekledim.

“Ben malımı bilirim. Oturuşun kalkışın değişti, bakışların fıldır fıldır oldu yine. Biraz evvel o zarfı bir açışın vardı, içindikileri dikkatle inceleyişin... Yani mutlaka bir şeylerin peşindesin. Miss Marple iş başında.”

“Ama o çok yaşlı,” dedim.

“Agatha Christie'nin polisyelerinde, taşradaki evinin bahçesinde, İngiliz bahçe sanatının özenle uygulanması konusunda çalışırken gördükleri ve duyduklarıyla her cinayeti çözen Miss Marple, evde kalmış, yaşlı, beyaz saçlı bir kız kurusuydu. Onun gibi olamazdım!

“Aman ne bileyim işte. Ben onlarda kaldım,” dedi. “polisiye okumayalı yıllar oluyor. Hercule Poirot olamayacağına göre Miss Marple dedim.”

“Bari Miss Peel deseydin Hani Tatlı Sert dizisindeki Diana Rigg gibi. Sürekli lateks ve deriler içinde...”

“Doğru,” dedi. “Sen de onun gibi atlayıp zıplayıp adamları dövüyorsun.”
(Somer, 2005a, s. 63)

Burçak için dedektiflik, tıpkı bir gösteri gibidir. Hem zekasını hem de bedenini kullanarak kendisini kanıtlayacağı ve böylece takdir toplayacağı; tüm spotların üstünde olduğu bir gösteri, bir *drag show*. Belki de bir defile. Dolayısıyla, önceki bölümde de belirtildiği gibi, içinde bulunduğu çevreyi ve bu çevrenin insanlarını ilgilendiren suçları çözmek için giyindiği dedektif kimliği için “gösteri kızı”

kimliğinden feragat etmek zorunda hissetmez kendini. Olanca ihtişamıyla suç mahallerine sızacak ve Audrey Hepburn'ü andıran güzelliği ve Burçak Veral zekâsı ile adaleti sağlayacaktır. Bu arada şunu da belirtmek gerekir ki, Burçak, ihtişamını erkekken de kadıncık de taşıyabilmektedir.

John G. Cawelti (1976) *hard-boiled* polisiye türündeki anlatılarda yer alan olay örgülerinin ana hatları ile klasik polisiye türüne benzediğini belirtir. Çünkü ikisi de dedektifin tanıtılması ve ardından suçun anlatılması ile başlayarak soruşturma, çözüm ve suçlunun ortaya çıkarılması aşamalarını takip ederek nihayete erer. Fakat *hard-boiled* polisiyelerde klasik polisiyelerden farklı olarak çözüm safhasının sahnelenmesi; dedektifin adalet arayışı ve bu arayış sonucunda zafere ulaşmasının ardına, ikinci plana atılmıştır. Klasik polisiyelerde rastladığımız ve dedektifin çözümünü şüpheliler önünde uzun uzadıya anlattığı sahneler yerine kahramanı sindirmek ve baştan çıkarmak için anlatıda bulunan etmenler görülmektedir. Öte yandan, *hard-boiled* dedektiflerin çözmek zorunda oldukları suç, yalnızca bir iş, bitirilmesi gereken bir angarya değildir. Bu suç bir şekilde dedektifi kişisel olarak da ilgilendirmektedir (Cawelti, 1976, s. 143).

Hop-Çiki-Yaya serisinin altı kitabında da Burçak'ın çözmek zorunda olduğu suçlar ziyadesiyle kişiseldir.¹⁵ Zaten onun bu suçları çözüme kavuşturma isteğinin ardında yatan da budur. Çünkü o ne profesyonel bir dedektiftir ne de bir polis. Kucağına düşen suçlar, kendi çevresinde işlenen, çoğu da travestilerin kurban gittiği ve dolayısıyla polislerin gerekli özeni göstermediği cinayetlerdir. Burçak da bunun farkında olduğu için, polis[in] her zamanki gibi unutup rafa kaldıracağı “travesti vakaları”nı yalnızca kendisinin çözebileceğinin bilincindedir. *Western* filmlerinde

¹⁵ Toplamda yedi kitaptan oluşan serinin altıncı kitabı olan ve “Başka Türlü Bir *Hop-Çiki-Yaya* Entrikası” alt başlığı ile yayımlanan *Ajda'nın Elmasları*'nda Burçak Rio'dadır. Dolayısıyla bu kitapta görünmeyen Burçak'ın yerine, arkadaşları Gönül ve Ponpon'un bir hırsızlık vakasını çözüme kavuşturma mücadeleleri anlatılmaktadır.

karşımıza çıkan ve “kanun benim” diyen kovboyların modern dünyadaki karşılığı olan *hard-boiled* dedektiflerin androjen türevi olan Burçak, devletin sağlayamadığı adaleti kendi gücü ile sağlamaktadır.

Dolayısıyla Pepper’ın (2010) öne sürdüğü gibi *hard-boiled* türü, politik alt metinleri de içerir ve klasik polisiye türündeki anlatıların aksine daha radikal eleştirilere de yer verir. Devlet kurumlarının suçu çözmede fazlasıyla mekanik, hantal ve yozlaşmış olduğunun bilincinde olan Burçak da, emniyette büro amiri olan çocukluk arkadaşı Selçuk Tayanç’tan bulunduğu ufak yardım ricaları dışında, kucağına düşen suçları çözmek için polise başvurmaz. Polise başvurmak işin yok yere büyümesine sebep olacak ve kısa sürede çözülebilecek bir araştırma, uzun bir sürece yayılacaktır. Öte yandan Burçak, zaman zaman devlet kurumlarına eleştiride bulunmaktan da çekinmez:

Ki bu mesele, yani yattığım insanın ya başka zevkleri varsa mevzuu, memleketimizde kurcalansa altından kıyamet gibi sorun çıkardı. Yani kırsal alanlardaki hayvan sever gençlerden, hapishanelerdeki adı konmamış ilişkilere, bir kere denemekten bir şey olmazcı görüşten, kimseler bilmezse yaptıklarım sayılmazcılara, işkenceci polislerin cop kullanımına kattıkları yaratıcı işlevlerden, ‘aslan gibi polisler, askerler varken copu ne gerek var’ diyen sabık cumhurbaşkanımıza, bakımevlerindeki çocuk tacizlerinden aile içi çocuk severlere kadar konuşmazsak yok demektir yaklaşımı kurcalansa neler neler çıkardı. Ama işte hepimiz bunları görmezden gelmeyi seçiyor, benimsiyor ve öyle davranıyorduk. (Somer, 2004c, s. 254)

İşlemediği bir cinayete suçlanan travesti arkadaşı Gönül de polislerin travestilere yaptığı muamelenin bilincinde olduğu için Burçak’a sığınır. Polis sayesinde değil, Burçak “able”si sayesinde aklanacağını bilir çünkü. *Peruklu Cinayetler*’de üvey abisini öldürmekle suçlanan ve bu yüzden gözaltına alınan Gönül, kitapta açıkça anlatılmasa da polis işkencesine maruz kalmıştır. Gönül, serinin son kitabı olan *Kader’in Peşinde*’de bu sefer de sevgilisiyle birlikte, sevgilisinin karısını öldürmekle

suçlanır. Aynı işkencelere maruz kalmaktan ve polisin yapacaklarından korkan

Gönül, Burçak'a şunları düşündürür:

Yaparlardı. Kesin. Travestilere insan gibi davranacak polis sayısı parmakla sayılacak kadar azdı. Onlar da, yanlarındaki diğer meslektaşlarından çekinip genelde sessiz kalırdı. Travestiye, hele de fuhuşla ilgisi olana her şey serbestti. Küçümseme ve alayla başlayıp aşağılama, dayak, tecavüz... O ara içlerinde bastırılmış ne sapkınlık varsa ortaya serilirdi. Ellerini kirletmek istemezlerse döverken hortum, sopa, tecavüz için de akıllarına ne gelirse onu kullanırlardı.

Bizim kızlardan, kendine Kösem Sultan adını uygun gören İlker'e kapağı açılmamış kola şişesini sokmuşlar, geri çektiklerinde metal kapağın kenarları kızın anüsünü paramparça etmişti. Aylarca tedavi gördü. (Somer, 2009, s. 23)

Cinsel azınlıklar, bu azınlığın uğradığı fiziksel ve psikolojik saldırılar, taciz ve tecavüz gibi vakalar polisiye türündeki birçok anlatıya konu olmuştur ve olmaktadır muhakkak. Fakat Somer'in serisinin farkı bu gibi vakaları tüm anlatıların merkezine almaları ve böylece LGBTİ+ görünürlüğüne katkıda bulunuyor oluşudur. Bu gibi edimlerle, eril bir tür olan polisiye *queerleştirilmektedir* aslında. Çünkü hem Burçak'ın, klasik polisiyelerdeki dedektiflerin kırılğan erkekliklerinin aksine akışkan cinsel kimliği sebebiyle, kimliğinin bu tarafından bir şeyin eksileceğine dair herhangi bir endişesi yoktur; hem de polisiye anlatılarda "marjinal" addedilebilecek bu gibi konular tüm serinin merkezinde yer almaktadır. Ayrıca seride, görüldüğü üzere, politik eleştiriler de sık sık karşımıza çıkmaktadır. Burçak da hem araştırmacı/dedektif hem de yargıç rolüne bürünerek suç üzerindeki gizemi ortadan kaldırmaktadır.

Öte yandan, *hard-boiled* anlatılar suçun çözümünden çok kendisini merkeze almasıyla suç olgusunun münferit olmadığını, bilakis genel ve sık görülen bir olgu olduğunu göstermesiyle de klasik polisiyelerden ayrılır (Cawelti, 1976, s. 147). Zaten Somer'in polisiyelerinde de suçlular toplumun en üst tabakalarından gelen iş adamlarından, varoşlara kadar uzanan örnekleriyle bu iddiayı kanıtlamaktadır.

Cawelti'ye (1976) göre *hard-boiled* dedektifleri klasik dedektiflerden ayıran bir diğer özellik, yaşam tarzlarıdır. Cawelti yaşam tarzı konusunu dedektiflerin yaşadıkları mekânlar çerçevesinde ele alır. Örneğin, Sherlock Holmes ve yardımcısı Watson'ın aksine *hard-boiled* dedektifler şehrin görece pis ve karmaşık bölgelerinde konumlanmışlardır (Cawelti, 1976, s. 144). Bu yaşam tarzı bir eksiklik, bir zayıflık olarak görülebilir, asaletinden ödün vermeyen eski zaman dedektiflerinin aksine. Fakat, bir başkaldırı biçimidir aslında bu tarz; başarı ve saygınlık gibi sıradan kavramların reddidir (Cawelti, 1976, s. 144). Burçak'ın başkaldırı ve direnme edimleri bir önceki bölümde cinsel kimliğinde ve bedensel pratiklerinde gösterilmeye çalışılmıştı. Dolayısıyla onun yaşam tarzındaki farklılık, evi ve ofisinin konumlandığı noktalardan ziyade bedenindeki ve kimliğindeki yansımalarıyla ele alınmalıdır. Bir önceki bölümde de tartışıldığı üzere Burçak, yaşadığı noktalardan bağımsız olarak, tek başına bir direniş ve farklılık örneğidir zaten. Bu farklılık onun *queer* özneliği çerçevesinde okunabildiği gibi, kendisini bir *hard-boiled* örneği olarak ele alabilmemize de olanak sağlamaktadır.

Aslında Burçak'ı salt "*hard-boiled*" olarak nitelendirmek de onu bir tanıma sıkıştırmak olacağı için hem bir karakter olarak onun, hem de parçası olduğu anlatıların bir tarafını görünmez kılma tehlikesini taşımaktadır. *Hard-boiled*'in, adından da anlaşılacağı üzere "sert" dedektiflerin merkezinde bulunduğu anlatıları imlemek için kullanılan bir kavram olduğunu belirtmiştik. Dolayısıyla bu kavram aslında zıddını, yani *soft-boiled* kavramını da beraberinde getirir aslında. Kaynaklar incelendiğinde *soft-boiled* için, *hard-boiled*'in aksine net açıklamalar getirilmediğini, hatta kimi yerlerde Christie ve Doyle gibi altın çağ yazarlarının eserleri için bu tanımın kullanıldığını görürüz. Bu kullanımın sebebi, eserlerde şiddetin kapladığı alanın azlığı ve *hard-boiled*'e kıyasla daha aydınlık anlatılar olmasıdır. Ama bu

anlatıların *soft-boiled* olarak adlandırılmasının belki de en önemli sebebi, dedektiflerin asalet ve zarafetlerinden ödün vermeyişleri ve olanca sterillikleri sebebiyle “az-pişmiş”likleri, hatta adınca söylersek “yumuşak”lıkları olabilir mi? Elbette bu “yumuşaklık” direkt, fiziksel olarak kadınlığı imlemez. Fakat altın çağ dedektiflerinin, *hard-boiled* dedektiflerin aksine, fiziksel güçten yoksun oluşları sebebiyle feminize edilen figürlerdir, gibi bir iddia ortaya atabilir; polisiye türünün kendisine yapabileceğimiz bir “psikanalitik okuma” ile bu türün altında kaynayan erkeklik krizini böyle de ifşa etmeyi deneyebilir miyiz?

Bu tartışma, bu tez çalışmasının amacını ve sınırlarını aşmaktadır belki, fakat polisiye merkezli bu çalışmanın hemen her safhasında erkeklik mefhumunun kendisini göstermesi de görmezden gelinecek gibi değildir. Yine de çalışmanın devamını sağlamak için tartışmanın odağını yeniden Burçak’a ve *Hop-Çiki-Yaya*’ya yöneltmek yerinde olacaktır.

Burçak’ın dilediği zaman kadın, dilediği zaman erkek olduğunu ve her iki kimliği de tek bir bedende eritebildiğini belirtmiştik. Dolayısıyla onun androjen bedeninde tecessüm eden dedektif kimliği üç farklı şekilde görünür olmaktadır, diyebiliriz: *hard-boiled* ve *soft-boiled* ile birlikte *medium-boiled*. Elbette bu tanım, onu tek bir kavrama sıkıştırma girişimi değil, kimliğinin gösterdiği salınımları daha iyi betimleyebilmek içindir. Zaten o da kimliğini çok yönlülüğü ile benimsemekte ve böyle görünür olmaktadır:

Merak ediyorsanız, ki galiba ediyorsunuz, ben de travestiyim. Sadece şimdi sabahın körü olduğu ve genelde bu saatlerde uyuduğum için bu kılıkta geldim. Zaten bazen erkek, bazen de kadın kılıkları giyerim. Canım o an nasıl isterse. Kendimi kısıtlamadan. Hem erkek hem kadın tarafımı özgür kılıyorum. Daha esnek oluyor. Bütünüyle esnek bir yaşam tarzı yani. (Somer, 2004c, s. 207)

Dolayısıyla Burçak'ın, *hard-boiled* dedektif anlatılarından beklenildiği üzere beyaz-heteroseksüel erkekliği yeniden inşa etmek (Pepper, 2010, s. 142) gibi bir derdi yoktur. Bir yandan da yeri geldiğinde aslan gibi delikanlı, yeri geldiğinde kadın gibi kadın olduğunu söylemesiyle, ikili cinsiyet yapılarının içinden konuştuğu ve aslında bu söylemleriyle de *queer* öznelliğini dinamitlediğini söylemek mümkündür. Ama bu noktada onu ikili karşıtlıkları yeniden üretmekle suçlamak haksızlık olacaktır, her ne kadar okur olarak bu hakkımız saklı kalsa da. Zira Burçak'ı parçası olduğu yaşayış tarzı ve ideolojisi ile değerlendirmemek tek taraflı bir yoruma sebebiyet verebilir. Söylemleriyle geleneksel cinsiyet yapılanmalarını yeniden üretse de ve farkında olmadan bu yapıların içinden konuşsa da çoğu zaman erkekliği, yine erkeklere karşı bir silah olarak kullanır Burçak:

Gerektiğinde aslan gibi delikanlı olurum! O da [Hüseyin de] bir kez cilveleşme dozunu kaçırıp sataştığında sokak ortasında evire çevire bir aikido numarasıyla kendine gelmiş, utancından birkaç gün durağına gelememişti ama demek şimdi benim içim böyle düşünüyordu! Şu iş hallolsun, Hüseyin sakinleşip kendine gelsin bunun da hesabı sorulurdu. (Sommer, 2004b, s. 96)

Dolayısıyla o, *hard-boiled* anlatılardan beklenenin aksine heteroseksüel erkekliğin silahları ile, heteroseksüel erkekliği bozguna uğratar. Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere, erkek gibi olmayan bir “erkekten” yani Burçak'tan herkesin ortasında dayak yiyen taksici Hüseyin, bu durumu erkeklik gururuna yediremeyip sokağa bile çıkmaktan imtina eder hale gelmiştir. Burçak, bu alt-türün özelliklerini ve kendisine kazandırdığı araçları kırılğan erkekliği ifşa etmek için kullanmaktadır, kendi “biyolojik” erkekliğini sağlamlaştırmak için değil.

Bu noktada eklenebilecek bir ayrıntı daha bulunmaktadır. Hatırlanırsa bir önceki kısımda, seride bir travesti dedektif olarak Burçak'ın varlığının okurları da cinsiyet dedektifliği konumuna atayabildiğini belirtmiştik. Bahsedilen bu cinsiyet dedektifliği mefhumu Burçak'ın kimliğinde de zaman zaman kendini gösterir.

Elbette bu durum, dedektifliğin ilk anlamıyla, yani suç çözüm süreci ile birlikte yürür. Burçak'ın akışkan cinsel kimliği ve özcü bakış ile iki kutbun tek bir tarafına net bir şekilde oturtulamayan bedeni, bir tetikleyici işlevi de görür. Tıpkı bir suçlunun, dedektifin kendisini sorularıyla köşeye sıkıştırması neticesinde suçunu itiraf ederek “dökülmesi” gibi, Burçak da sırf varlığı ile gizlenen, bastırılan kimliklerin itiraf edilmesine, ortaya çıkmasına, “dökülmesine” sebebiyet verir. Polisiye çemberinin içinde konumlandığı özerk çemberden, bu türün “erkekliğinde” gedikler açar.

Peruklu Cinayetler'de öldürdüğü erkeklerin başına peruk takarak olay mahallini terk eden katili bulmaya çalışan Burçak, bilgi toplamak üzere maktullerden biri olan Aydan Altan'ın psikoloğu Ertan Engin ile görüşmeye gider. İlk görüşte Burçak'ın travesti olduğunu anladığını belirten Engin, Burçak'a yavaş yavaş kur yapmaya başlasa da travestilik hakkındaki sözleri Burçak'ı oldukça rahatsız eder:

“Travestilerin bu kadar revaçta olmasının da nedeni bence bu. Erkekler kadınlarla doğal ilişki kuramıyor. Özellikle küçük yerlerde, taşrada... Ya da tutucu semtlerde. Bekaret meselesi var, adının çıkması var. Ne oluyor? Adamlar cinsel ihtiyaçlarını en kısa yoldan, en ucuza, en sorunsuz halletme yoluna gidiyorlar.”

Burada duracaktı!

“Bu dediklerinize şiddetle karşıyım!” dedim. “Yani bir psikolog olarak tüm travestiliği erkeklerin açlığını doyurmak üzere tepki olarak adlandıramazsınız. Bu bir seçim. Üstelik bütün travestiler eşcinsel de değil. Sizin daha iyi bilmeniz gerek. Kimileri için kadın kıyafetleri giymek bir fetiş. Cinsel rolleri apayrı bir konu.” (Somer, 2004c, s. 211)

Ertan Engin alttan almaya çalışsa da Burçak kendisinden lafını esirgemez:

“Hâlâ eşcinsel denince sadece kadınsı erkekler anlaşılır,” dedi. “Öyle bir bakış var. Oldukça da yaygın. Eğer bir erkek bıyıklıysa ondan şüphe bile edilmez. Eşcinsellik sadece pasif rol, kadınsı olmak zannedilir.”

Artık taşı gedğine koysam iyi olurdu.

“E, bu da size epey konfor sağlamıştır,” dedim. Duvarda asılı diplomasındaki bıyıklı resmini işaret ederek. “Böylece yıllarca eşcinsel sayılmadan toplumun göbeğinde rahat rahat yaşama şansınız olmuştur.” (Somer, 2004c, s. 212)

Burçak, dedektiflik sürecinde “*gaydar*”ını da kullanır dolayısıyla. Tıpkı bir suçun ardındaki saklı gerçeği ortaya dökmesi gibi, bir suç gibi “bıyıklar” ardına gizlenen cinsel sırları da ifşa eder. Bunu da zaman zaman, alıntıda görüldüğü üzere, sivrileşen, ironik dili ile yapar.

Bethany Ogdon’ın (1992) *hard-boiled* dedektif anlatılarını bir türden ziyade, görme ve ifade biçimi olarak tanımladığını belirtmiştik. Bu ifade tarzı da kendini elbette baş karakterin kendine has konuşmalarında gösterir. Fakat Ogdon, bu konuşmaların beyaz, heteroseksüel erkeğin konuşma tarzını gösterdiğini söyler. Zaten türün tanımlamasını yapan Chandler da *hard-boiled* anlatıların kendini diğer polisliyelerden ayıran özelliklerden birinin dil kullanımını olduğunu belirtir. Bu alt türü Hammett’in yazdıklarından örneklerle tanımlayan Chandler (1991) Amerikalı okurların Hammett okurken “kendilerinin de konuştuklarını hayal ettikleri bir argoyle yazılmış” (s. 19) romanı okuduklarını iddia eder. Dolayısıyla *hard-boiled*’in dili, adını da kanıtlarcasına serttir, sokakların dilidir. Günlük konuşma ile argonun birleşimidir.

Hop-Çiki-Yaya serisinde de dil kullanımını dikkat çekicidir. Elbette *hard-boiled* türünün “gerektirdiği” üzere ve de cinayet gibi “sert” bir konuyu ele aldığı için dil de yer yer sert olarak yorumlanabilecek bir dildir. Öte yandan, *queer*(leştirilmiş) bir polisiye olmanın da gereği, sokakların sert dili dışında *queer* topluluklar arasında kullanılan Lubunca da öne çıkar seride. Zaten seri, polisiyenin sert, eril diline en baştan ismi ile sızmıştır. Hop-Çiki-Yaya’nın ne anlama geldiğini Somer şöyle açıklar:

“Hop-Çiki-Yaya, anlamı olan laflardan değil. Bir şifre hiç değil. Ya-ya-ya şa-şa-şa gibi tezahürat lafı aslında. 60’lı yıllarda kolej maçlarında tezahürat amaçlı falan da kullanılmış. Diğer taraftan ise, o yıllarda sahne komedyenleri ho-çiki-yaya’yı efeminelik anlamında kullanmışlar. ‘Bana hop-çiki-yaya’lık yapma!’, ‘Şimdi hop-çiki-yaya’lığın sırası değil gibi replikler birkaç komedi plağında bile var. Ben de kalıbı sevdim ve sahiplendim. (Sommer, 2007)

Dolayısıyla seri, isminin de gösterdiği üzere, türün “erkek” okurlarına zaman zaman yabancı gelecek bir dil kullanımını da içererek, ismiyle bile türü *queer*leştirmektedir yorumunu yapabiliriz.

Klasik polisyelerin, *hard-boiled* anlatılar aksine oldukça steril oluşu, cinsellik gibi konularda da belirginleşir. Zira klasik polisyelerdeki dedektiflerin gönül işlerini, romantik ya da cinsel ilişkilerde bulunduğunu belirtecek sözlerin kullanımı oldukça azdır (Cawelti, 1976, s. 153). Vücut sıvılarından arınmış oldukları gibi duygularından da arınmış, mükemmel insan örnekleridir klasik dedektifler. Dolayısıyla bedenleri geri plana itilmiştir, yalnızca akıllarıyla, zekâlarıyla ön plana çıkarlar. Oysa *hard-boiled* dedektiflerin merkezinde olduğu anlatılarda cinsellik öğesinin yoğun bir kullanımı vardır. *Hop-Çiki-Yaya* serisinde de hemen her romanda Burçak’ın sevişme sahneleri öne çıkar. Ancak bu sahnelerin, Üyepazarcı’nın (2008) bahsettiği gibi, salt okuru rahatsız etmek için eklenmiş sahneler olduğunu söylemek pek de mümkün değildir. Bu sahneler romanlarda yer alır, çünkü Burçak mükemmel bir dedektif, bir üst-insan değildir. Hem akılla hem de bedeniyle bir bütün olarak sunulan bir karakterdir.

Bunların yanında Cawelti (1976) *hard-boiled* dedektiflerin kadınlara bakışının yer yer düşmanlığa vardığından dem vurur. Bu anlatılarda kadınlar çoğunlukla, dedektifi yoldan çıkararak *femme fatale* örnekleri olarak sunulurlar. Zira *hard-boiled* anlatıların amacı “kadınların tehdidi altında olan beyaz, heteroseksüel erkekliğin sağlamaştırılması”dır (Pepper, 2010, s. 149). Burçak’ın, Üyepazarcı’nın

(2008) sözünü ettiğinin aksine kadınlara yönelik bir düşmanlığı yoktur. O daha çok kadınları kıskanır. Güzel ve şık bir kadın gördüğünde içi bir anlığına kinle dolar, fakat bu kini düşmanlığa vordırmaz. Öyle ki, an gelir bir kadını bile etkileyebilir ve bu durumdan gurur duyar.

Öte yandan Burçak, *western*'lerde yer alan kovboyların modern zamanlardaki karşılığı olduğu söylenen *hard-boiled* dedektifler gibi yalnız çalışır. Yanında bir Watson'a tahammülü yoktur. Hem etrafındakiler olayları onun gibi hızla çözecek zekâdan yoksundurlar; hem de bu ikincil karakterler onun ışığını çalarlar. Spotlar daima onun üstünde olmalıdır. Kendi kendine Watson'lık rolüne bürünen ve arkadaşı olmak isteyen Zümrüt'ü şöyle azarlar Burçak:

“Cep telefonlarımız hep açık kalsın ki bir şey bulursak, başımız sıkışırsa, ya da yakalanırsak birbirimize haber verelim.”

Kim tarafından neden ve nasıl yakalanmayı düşünüyordu? Artı hanesine yazdığım puanlar böyle embesil önerilerde bulunmaya devam ederse hızla sıfırlanacak gibiydi.

“Ajancılık oynamıyoruz,” dedim biz'li konuşmayı sürdürerek. “True Lies filminde değiliz. Ne sen Jamie Lee Curtis'sin, ne de ben Arnold Schwarzenegger!”

Gözlüklerinin üstünden beni süzdü.

“Sen Jamie Lee Curtis rolüne daha çok uyarsın...”

Boş bulunup bu densizliğine teşekkür ettim. Ama Jamie Lee Curtis o filmde sahiden hoştur. (Somer, 2004c, s. 122-123)

Hard-boiled dedektifin en büyük amacı, devletin sağlayamadığı adaleti sağlamaktır demiştik. Fakat elbette Burçak, öykündüğü dedektifler gibi değildir. Tıpkı *hard-boiled* dedektifler gibi onuru ve gururu önemseyen bir insan ve erdemleri olan biridir belki fakat onlar gibi karamsar değildir, dünyaya olan inancını henüz yitirmemiştir. Zaman zaman cümlelerinde hissedilen iğneleyici ton, bir koruma kalkanı olarak işler fakat bu durum dünyaya boş vermişlik olarak kendini göstermez.

Ayrıca dedektiflik işini yalnız adaleti sağlamak için değil, hayran olduğu erkekleri etkilemek için yapar çoğu zaman. Onlar tarafından fark edilmemeyi ise içine sindiremez:

“Sıyırarak geçmesine rağmen beni fark etmemiştii bile. Haluk Pekerdem! Ben! Fark edilmemek! Ona da kızdım! Kırıldım! Alındım... Sevilmeye ve arzulanmaya ihtiyacım vardı, özellikle de onun gibi biri tarafından. Koşarak karşı kaldırıma geçtim.

Boğaz’ın ayazında taksi beklerken nefesimin beyaz dumanı arasında “Savaşsa “savaş,” diye tısladım. (Somer, 2005a, s. 167)

Görüldüğü üzere Burçak hem klasik hem de *hard-boiled* dedektiflerden aldıklarını kendi bedeninde eriten çok farklı ve kesinlikle tek boyutlu olmayan bir karakterdir. En zor anında bile gösteri kızı olmaktan ödün vermez.

3.3 Hop-Çiki-Yaya serisindeki parodik unsurlar

Tamam ayol! [...] İki kelime de gullüm edemeyeceksem...

–Somer, *Jigolo Cinayeti*

Polisiye, formüllere dayanan yazın türlerinden biridir. Öyle ki, popüler edebiyat ürünleri arasında da değerlendirilen bu tür, birçok kaynakta “formül edebiyatı” (formulaic fiction) ya da “tür edebiyatı” (genre fiction) gibi tanımlarla karşımıza çıkabilmektedir. Elbette bu gibi adlandırmalar, türü çoğunlukla hafifseyen ve bir edebiyat eserinden ziyade “yazınsal işçilik” olarak gören yaklaşımların ürünüdür.¹⁶ Bu türü şekillendiren formüller ve okur beklentileri, önceki bölümlerde tartışılmıştı. Bu bölümde, *Hop-Çiki-Yaya* serisinde görünür olan parodik unsurlar, kendilerini parodik bir tavırla ve (kelimenin fiziksel anlamını, yani kıyafeti de çağrıştıracak

¹⁶ Örneğin Hasan Bülent Kahraman (1991) “Dedektif Romanlarında İz Sürmek” başlıklı yazısında şöyle diyor: “...dedektif öyküleri doğrudan birer yazınsal ürün değil bence. Bunlar bana daha çok teknik birer ‘yazınsal mühendislik’ ürünü olarak görünüyorlar. Bu yüzden de klasik bir öykünün serim/düğüm/çözüm aşamalarının her biri, başka bir yazınsal yapıtta olsa ‘yanlış’ denebilecek somut, katı ve gerçek(çi) öğelerle oluşturulabiliyor.”

şekilde söylersek) “kılıkla” gösteren, polisiye türüne içkin öğeler tartışılacaktır. Öte yandan bu unsurlar ile ziyadesiyle “asık suratlı” olan ve ciddi olması beklenen türe gülme ve “*queer* kahkaha” unsurlarının nasıl dahil olduğu gösterilecektir.

Her tür (ve hatta belki de her yazınsal ürün) kendi parodisini ortaya çıkarma potansiyelini taşır, dolayısıyla türler parodik ikizlerine gebedirler. Taşıdıkları bu potansiyel, türlerin dönüşmesinin ve yeni bir bakışla ele alınabilmesini sağlamasının yanında türün devamlılığı için de önemlidir. Lizabeth Paravisini ve Carlos Yorio (1987) polisiye türünde parodi öğelerinin kullanımını inceledikleri makalesinde, bir yazınsal strateji olarak parodinin, bazı yazınsal türlerin sonunu işaret ettiğini; fakat aynı durumun polisiyede farklı işlediğini belirtirler. Örneğin, kendilerine dair yapılan parodiler, romansların, şövalye masallarının ve pastoral anlatıların tükenişini gösterirken; polisiye parodi ve gülmece öğelerini kendi sınırları içine dahil etmiştir. Okurun bir bulmaca-çözücü olarak aktif katılımını gerektiren polisiye türü, parodi ögesi ile hem türe, hem de okurun okuma sürecine olan katılımına yeni bir boyut daha eklemiştir: okunmakta olan eser “düz” bir polisiye mi yoksa parodi mi (Paravisini & Yorio, 1987, s. 181)?

Parodi kavramına ve parodinin edebiyattaki kullanımına ilişkin çok sayıda tanımlama girişiminde bulunulmuştur. Oğuz Cebeci (2016) kavrama ilişkin girişiminde Margaret Rose’un yaptığı tanımını önerir: “daha önceye ait bir metnin, başka bir metinle nihai olarak komik etkisi yaratacak biçimde, uyumsuz bir çerçeveye konması.” Çoğunlukla negatif çağrışımlarıyla ele alınan parodi kavramı, bir türün sonunun geldiğini işaret eder, başka bir deyişle, bir türe ait teknikler ve biçimler eskidiğinde, bu eskimiş öğeler parodileştirilerek yenilenir, tazelenir (Paravisini & Yorio, 181). Fakat bir diğer yaklaşıma göre parodi, kaynak metne ya da türe negatif bir yaklaşımdan, onun eskimişliğini ortaya çıkarma dürtüsünden çok

hayranlığı dile getirme aracı da olabilir; ya da yazarın hayata ilişkin sözünü söylemek için kullandığı bir araç da olabilir (Cebeci, 2016, s.90). Linda Hutcheon'a (2016) göre de parodinin, parodisi yapılan metinle çatışmalı bir ilişkisi olduğunu öne sürmek hatalıdır. Dolayısıyla bir yazınsal strateji olarak parodi, olumsuz çağrışımlarıyla olduğu kadar olumlu çağrışımları ile de ele alınmalıdır. Parodi, bir yandan kendi öncüllerinin varlığını tasdik ederken, öbür yandan da hassas bir eleştirel denge ile kendi bölgesini belirler (MacDonald, 1997, s. 63).

Parodi birçok incelemede, yazınsal bir aygıttan ziyade bağımsız bir tür olarak ele alınmaktadır (MacDonald, 1997, s. 63). Margaret Rose ise bu yaklaşımın aksine, postmodern eserlerde metinlerarası öğeleri incelediği çalışmasında parodi olmayan, böyle adlandırıl(a)mayan eserlerde de, parodinin bir yazınsal aygıt olarak kullanılabilirliğini, ya da stratejik bir şekilde görev alabildiğini belirtir (Rose'dan alıntılan MacDonald, 1997, s. 63). Tam anlamıyla bir polisiye parodisi olarak adlandıramayacağımız *Hop-Çiki-Yaya* serisinde de parodik öğeler sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, klasik ve *hard-boiled* polisiye konvansiyonlarından faydalanan *Hop-Çiki-Yaya* serisindeki, polisiye türüne, karakter kullanımlarına, olay örgülerine yapılan açık ve kapalı göndermeler, anıştırmalar tartışılacak; bunların parodi kavramı ile olan ilişkisi gösterilmeye çalışılacaktır.

Tzvetan Todorov (2016) "Polisiye Romanın Tipolojisi" başlıklı makalesinde, polisiyenin kurallarıyla olan ilişkisine değinerek şöyle der:

Polisiye romanın kendine has ilkeleri vardır; bu ilkeleri "daha iyi" hale getirmek, onları "daha kötü" yapar. Polisiye romanı "geliştirip süsleyen" kişinin yaptığı polisiye roman yazmak değil "edebiyat" yapmaktır. Kusursuz polisiye roman, türün kuralları tarafından çizilen sınırları aşan değil, türün kurallarına uygunluk gösterendir. [...] En iyi örnek, hakkında söylenecek hiçbir şey olmayandır."

Todorov “yüksek” ve (adını koymasa da) “alçak” edebiyat arasında yaptığı bu ayırım ile, polisiyeyi popüler (yani alçak) edebiyat sınıfına koyar. Aynı makalesinde polisiye roman türlerini ortaya koymanın görece kolay, dolayısıyla tek yapılması gereken şeyin türlerin tanımlaması olduğundan dem vurur. Türün “yasalarını” aşmak gibi bir “küfre” girişemeyen polisiye yazarına da, en azından bu sınırları “gevşetmek”, “esnetmek” için geriye kalan tek strateji parodi olmaktadır (Paravisini & Yorio, 1987, s. 183).

Linda Hutcheon (2016) parodinin anlaşılması için okurun hem estetik (türsel) hem de sosyal (ideolojik) donanıma sahip olması gerektiğini, bu donanımın genel olarak edebi türlerle ilgili ve bu türlerden sapma olduğu zaman bunun tanınmasını sağlayacak bilgiyi ifade ettiğini belirtir (Hutcheon’dan alıntılıyan, Cebeci, 87). Ayrıca parodi, bir türün kendine has özelliklerine odaklandığı için, ideal okur tepkisi, kaynak metin/tür ile parodi (ya da parodik unsurlar kullanan metin) arasındaki uyumsuzluklar fark edildiğinde verilen tepkidir (Paravisini & Yorio, 1987, s. 182). Öte yandan bu okur tepkisi, parodik unsurların altında yatan ironi ve gülmece öğesini de ayırt edebilmeyi ve bunun tadını çıkartabilmeyi de içerir (Paravisini & Yorio, 1987, s. 182). Dolayısıyla parodik unsurlar, bir metne yönelik okur beklentilerini de ifşa eder.

Polisiyenin okur beklentileri ile şekillenen ve bu beklentinin belirlediği sınırları aşmaması “gerekten” bir tür olduğu birçok kez dile getirilmiştir. Ayrıca, önceki bölümlerde yapılan haritalandırma girişiminde, katı malzemeden mamul polisiye çemberinin içinde ayrı(ksı) bir çember olarak konumlanan *Hop-Çiki-Yaya* serisinin, sapma hareketleri ile bu ana çemberi esnettiği ve hatta, tezin ana argümanını kanıtlarcasına, polisiye türünü *queer*’leştirdiği iddia edilmiştir. Somer, seride gördüğümüz bu *queer*’leştirme edimlerini gerçekleştirirken stratejik bir edebi

aygıt olarak parodiden de yararlanmaktadır. Bu aygıtın kullanımını zaten en başta Burçak'ın bedeninde kendini gösterir. Burçak travesti ve *drag* kimliği ile toplumsal cinsiyeti taklit ederek toplumsal cinsiyetin taklide dayalı yapısını ve olumsuzluğunu örtük olarak açığa çıkarır (Butler, 2014b, s. 226). Dolayısıyla toplumsal cinsiyet dediğimiz şey, parodiden başka bir şey değildir. Fakat Butler'ın (2014b) savunduğu toplumsal cinsiyet parodisi mefhumu bu tür parodik kimliklerin taklit ettiği bir orijinali varsaymaz. Zaten söz konusu olan şey tam da orijinal mefhumun parodisidir. Burçak da travesti kimliği ile, klasik ve *hard-boiled* polisyelerde karşımıza çıkan dedektif karakterlerin bir parodisini yapar. Çünkü cinsiyet kimliği kadınlık ve erkeklik arasında bir salınma hareketi göstermektedir.

Parodinin ve edebi metinlerde parodik unsurların kullanımının okurun beklentilerini ifşa ettiğini belirtmiştik. *Hop-Çiki-Yaya* serisi de belirtildiği üzere, klasik polisiye geleneğinden faydalansa da, bu gelenekten ayrı bir konumda durmaktadır. Bu seri üzerine yazılmış, tanıtım ve belli eleştiri yazıları dışında bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu az sayıdaki değini ve çalışma arasında Erol Üyepazarcı'nın Türkiye'de polisiye romanın tarihini başlangıcından bugüne değin incelediği ansiklopedik çalışmasında, Somer'in serisine ayırdığı bölüm önemlidir. Zira Üyepazarcı, yazdıkları ile polisyeden beklenenleri tekrar etmiş ve bu türde kaleme alınan eserlerin nasıl "olması gerektiğini" belirterek, Todorov'un yukarıda alıntılanan cümlelerini onaylarcasına, bu seride polisiyenin sadece araçsallaştırıldığını iddia etmiştir:

Bütün bu karmaşanın nedeniyse, aslında yetenekli olan yazarın amacının, bir polisiye roman yazmak olmaması, cinsel tercihini travesti olarak kullanan kahramanının bu durumunu savunmak için yazmak istemesidir. Bu yönde gösterdiği çaba, ilginç olan polisiye kurguyu ikincil dereceye itmekte ve başta okuyucuya umut veren kurgu, *travestiliğe övgü faktörü* (vurgu benim) yanında gittikçe sıradanlaşmaktadır.

Yazarın ilk kitabındaki bu kurguyu zedeleyen tutumunu seri öykülerini anlatacağı travesti kahramanını okuyuculara iyice anlatabilmek için yeğlediği düşünülebilir, ancak *travestileri aşırı derecede savunma* (vurgu benim) diğer öykülerde de devam etmekte ve her kitapta, hatta bazen aynı argümanlar kullanılarak -örneğin her travestinin mutlaka eşcinsel olması gerektiği gibi- tekrarlanmaktadır.

Yazarın kadınlara düşmanlığı, örneğin *Peruklu Cinayetler*'de bir reklam şirketinin müdürü ile emekli bir tarih profesörünü betimlemelerinde açıkça görülmektedir. Üst kademe yönetici tipi olarak şirket müdürü çok başarılı ama acımasız olarak tasvir edilmiştir. Emekli tarih profesörü ise gaddarca aşağılanarak okuyuculara sunulmuştur. *Zavalı yaşlı kadıncağzım* (vurgu benim) evinde koltuğunda otururken yellenme gereksinimini karşılamak için vücudunun aldığı biçimin ve yellenme kokusunu bile algılayamamasının sayfalarca anlatılmasının polisiye roman kurgusu içinde gereğini anlayamadığımızı belirtmek isteriz. Bu romanda da transseksüel orjilerin anlatımı başat bir rol almaktadır, bunun için Brezilya'dan gelen bir transseksüel arkadaş öyküye katılmıştır. (s. 443)

Üyepazarcı, alıntılanan bu cümleleri ile şunları kanıtlar: polisiye eserlerin, her zaman düz¹⁷ bir biçimde ve formülün kuralları dahilinde kaleme alınması gerekmektedir.

Polisiyeler, cinsel-politik meselelerin tartışılacağı mecralar değildir, böyle bir araç haline getirilemezler, travestiler her zaman eşcinsel olmak zorundadırlar.

Üyepazarcı, eserinde Somer'in serisine ayırdığı bölümde serinin her kitabına birkaç cümle ile de olsa değinir fakat, seride yer alan parodik öğelerin ve gülmece unsurlarının kullanımını ele alma ihtiyacı hissetmez. Dolayısıyla seride özellikle Altın Çağ polisilerine, Agatha Christie ve Arthur Conan Doyle'a yapılan açık göndermeleri ve anıştırmaları da görmezden gelmeyi tercih etmiş olabilir.

Üyepazarcı'nın bu gibi öğeleri görmezden gelen bakışı da seriyi tek boyutlu bir hale indirger. Seride cinsellik, cinsellikle birlikte politika gibi büyük bir yer kaplamaktadır; fakat polisiye geleneğinden de hem biçimsel hem de tematik olarak faydalanılmıştır.

¹⁷ Bu noktada "düz" kelimesinin, İngilizcede aynı anlama gelen ve heteroseksüelliği de imleyen *straight* kelimesini çağrıştıracak şekilde kullanıldığını belirtmek gerekmektedir.

Burçak, cinsiyet mefhumunu parodileştirdiği gibi, dedektif karakterlerini ve polisileri de parodileştirir. Seri, biçimsel olarak *hard-boiled* polisiye romanlarını andırır. Ha keza Burçak da bu tipteki dedektiflerin bir takipçisidir, fiziksel güç kullanımını ve zekâsı ile. Fakat Burçak'ın esas parodileştirdiği Altın Çağ polisiye dedektifleridir, özellikle de Agatha Christie romanlarında yer alan Miss Marple'ı, yaşlı olduğu için kendisinde benzetilmekten hoşnut olmasa da, olayları çözmeye becerisi nedeniyle takdir eder ve sıklıkla ona öykünür. Bu durum, serinin üçüncü kitabı olan *Jigolo Cinayeti*'nde fazlasıyla görünür olmaktadır. Tefecilik yapan Faruk Hanoğlu'nun şüpheli ölümünü çözüme kavuşturmaya çalışan Burçak, maktulün eşi Nimet Hanoğlu ile iş birliği yapar ve sonuca ulaşır. Fakat dedektiflik yaparken eğlenmeyi de ihmal etmeyen Burçak, bu ciddi işe mizah duygusunu kaybetmeden ele alır:

Saat dokuza gelirken davet ettiğimiz herkes yalının devasa salonunda toplanmıştı. Agatha Christie'nin romanlarındaki finaller gibi olacağı kesindi. Zaten biz de ondan esinlenmiştik. (Sommer, 2005a, s. 274)

Romanda yer alan bu çözüm sahnesinin benzerine birçok Christie romanında olduğu gibi, polisiyenin Altın Çağ eserlerinde rastlanabilmektedir. Cinayeti işlediğinden şüphelenilenler lüks bir malikânenin ya da konağın büyük salonunda toplanırlar ve dedektif araştırma sürecinin nasıl işlediğini; salonda bulunan kibar ve zengin hanımlarla beylerden neden şüphelendiğini; bu şüphelerin nasıl boşa ya da haklı çıktığını ve en nihayetinde kimin cinayeti işlediğini uzun uzun açıklar. Kimi zaman da (*Jigolo Cinayeti*'nde olduğu gibi) psikolojik baskıya dayanamayan katil suçunu kendi itiraf eder. *Jigolo Cinayeti*'nde yer alan bu sahne, zaten Burçak'ın da belirtmekten kendini alamadığı gibi Christie romanlarına açık bir göndermedir.

Janice MacDonald (1997) polisiye okurlarının, türe dair bilgi donanımına sahip, dolayısıyla “tiryaki” okurlar olduğunu; bu nedenle de parodik eserlerde

yapılan anıştırmaların hangi metne, türe ya da geleneğe yöneldiğini fark edebileceklerini belirtir. *Jigolo Cinayeti*'ni okuyan iyi bir polisiye okuru, Burçak yukarıdaki cümleyi kurmasa da, klasik polisiye geleneğine yapılan göndermeyi fark edecekti. Fakat Somer'in serisinden alınan bu örnekte okura düşen kod çözme görevi, yani parodik aygıtı kullanmada kaynak olarak belirlenen metnin belirlenmesi okura sıra gelmeden Burçak'ın cümleleri ile görünür olur. Bu durum ilk anda akla şu soruyu getirebilir: acaba yazar kullandığı parodi aygıtının okur tarafından görülemeyebileceğini düşündüğü için mi böyle bir girişimde bulundu? Ya da aşırı bir yorumla söylersek, okur yazara güvenmediği için mi kahramanına bu cümleyi kurdurdu?

Bu gibi düşünceler ve sorular, Burçak'ın kimliği, "gösteri kızı" tarafı düşünüldüğünde silinmektedir. Çünkü Burçak dedektifliği ne kadar ciddiye alırsa alsın, bu işte ne kadar başarılı olursa olsun mizah duygusunu kaybetmemektedir. Böylesi maceralar, onun hem zekasını hem de ihtişamını kanıtlamasına, kendini insanlara göstermesine yardımcı olacak gösteriler gibidir. Çünkü, bütün gözlerin üzerinde olması her zaman gururunu okşar. Dolayısıyla bir işi ciddiye almak demek, her zaman asik suratlı olmak anlamına gelmemektedir onun için:

Gecemiz, aynen Nimet'le planladığımız gibi Agatha Christie romanlarının, hatta bu romanlardan yapılan kalabalık kadrolu filmlerin finalleri gibi geçti. Sean Connery, Ingrid Bergman, Bette Davis, Maggie Smith, Lauren Bacall, Jaqueline Bisset, Diana Rigg, Elizabeth Taylor, Jane Birkin, Mia Farrow, Anthony Perkins gibi yıldızların bir görünüp bir kaybolduğu *Şark Ekspresinde Cinayet*, *Nil'de Ölüm*, *Mirror Cracked From Side to Side*, *Evil Under the Sun* halt etmişti. (Somer, 2005a, s. 293)

Ayrıca Burçak, zekâsıyla beraber güzelliğini de ispatlama olanağını sağlayan dedektiflik "gösterilerinde" ışığın çalınmasına asla izin vermez. Bu iş, kuralına göre yapılmalıdır, yani polisiyenin kurallarına göre:

Ponpon davetli listemiz içinde kesinlikle yanlış tercihti. Ne kadar İngiliz polisiyesi okumuş olursa olsun, bir türlü serinkanlı, aristokratik İngiliz gibi davranmıyordu. İlla bir sabırsızlık, bir kendini gösterme ihtiyacı vardı. Star kalitesi dedikleri şey herhalde buydu: Uygunlu uygunsuz her fırsatta bir şekilde kendini ortaya atıp gündemin içine etmek! (Somer, 2005a, s. 280)

MacDonald'a (1997) göre Sherlock Holmes, polisiye türünün ilk örneği olarak görülen "Morgue Sokağı Cinayetleri"nin dedektifi, özelliklerini yeni bir bağlama yerleştirmesi sebebiyle Auguste Dupin'in bir parodisidir. "Büyük Dedektif"lik konumunda bulunması ile Dupin'e benzerken; kendi bağımsız kimliğine hakkıyla sahip olmasıyla da ondan farklıdır. Tıpkı Huthceon'ın belirttiği gibi, fark içeren bir tekrar edimi. Burçak da hem Miss Marple gibi Altın Çağ dedektifleri hem de *hard-boiled* dedektiflerden çok sayıda özellik barındırır: olayları çözerken hem zekasını kullanır hem aikido yeteneğini. Gerekteğinde yumruk atmaktan çekinmez. Ayrıca çekiciliği sayesinde kadınları da erkekleri de fazlasıyla etkiler. Dolayısıyla kendinden önce gelen ve kendi geleneklerini oluşturmuş olan dedektiflere çok şey borçludur. Ama bu özellikleri kendi dokunuşlarıyla süslemesini de bilir.

Bahtin, *Rabelais ve Dünyası* adlı incelemesinde orta çağda kutsal olanla komik ya da neşeli olan arasındaki bağlantı üzerinde durur ve bu bağlantıyı açıklamak için de karnaval örneğini kullanır (Cebeci, 2016, s. 93). Aşağı kültürün, resmi kültürle ilişkilene ve kendini onun hibrit yeniden üretimi olarak, bir "karşı kültür" olarak konumlandırma tarzlarını açıklayabilmek için üzerinde çalışılacak zengin materyal sunan karnaval (İlim, 2017, s. 22) unsurları, *Hop-Çiki-Yaya* serisinde parodik unsurlarla birlikte, özellikle mizah öğeleriyle bir arada kullanılmaktadır.

Bahtin'in bahsettiği karnavallar, temelde kilise kültürünün parodisini yapan; kiliseye ait dinsel dogmatizmin, mistisizmin ve dindarlığın tekelinde olan gülüşü serbest bırakan ritüellerdir (Bahtin, 2005, s. 33). Fakat bu ritüeller büyü ve dua

karakterlerinden tamamen sıyrılmışlardır, ne bir şey buyururlar ne de talep ederler (Bahtin, 2005, s. 33). Dolayısıyla karnaval, halkın gülmeye dayanarak örgütlenen ikinci hayattır. Şenlikli bir hayattır. Şenlik, orta çağın tüm komik ritüel ve gösterilerinin kendine has bir niteliğidir (Bahtin, 2005, s. 34).

Karnaval zamanında tüm hiyerarşik öncelikler askıya alınır (Bahtin, 2005, s. 36). Ciddi bir tür olan polisiyede de ancak bir kurban konumunda olabilecek Burçak, bu tür içinde oluşturduğu karnaval alanında tüm hiyerarşilerin tersyüz eder. Çünkü klasik bir polisiye anlatıda ancak ceset, yani bir nesne olarak bulunabilecekken, o dedektiflik konumuna yükselmiş ve böylece bir özne olarak varlığını kanıtlamıştır. Oluşturduğu çatlaklardan polisiye türüne sızdığı gibi, devletin resmî kurumlarına kadar girebilir. Örneğin epey önemli bir konumda olduğunu söylediği çocukluk arkadaşı Selçuk Tayanç sayesinde Emniyet Müdürlüğü'nün koridorlarına bile rahatça girebilmektedir. Fakat, daha sonraki bölümlerde de gösterileceği üzere, bu sızma eyleminin belirli sınırlar dahilinde olduğunun ve bir şekilde nihayete ereceğinin o da farkındadır. Tıpkı her karnavalın bir sonu olduğu gibi.

Aslında *Hop-Çiki-Yaya* polisiyeleri gerçekçi bir beklentiyle okunduğunda okurun bu beklentisini boşa çıkarabilir. Travesti cinayetleri, LGBTİ+ bireylerin maruz kaldığı psikolojik ve fiziksel şiddet eylemleri gibi konular ele alınsa da okur şu soruyu sorabilir belki: “Bir travesti bireyin böylesi konforlu bir yaşamının olması mümkün mü?” Hele hele kendisine baş karakter olarak travesti bir dedektifi seçen roman serisi bile, travestiliğin reklamını yapmakla, onu övmekle suçlanabiliyorken? O yüzden *Hop-Çiki-Yaya* serisinden dış gerçekliği her yönüyle yansıtmasını beklemek, hem onun parodik özelliklerinin görün(e)mez olmasına, dolayısıyla değerinde eksilmeye neden olacak; hem de okuma keyfini azaltacaktır. Bir edebiyat eserinin değerini ölçmek elbette objektif olarak yapılabilecek bir işlem değildir ama

polisiye edebiyatın gerçeklerden kaçmak için okunduğunu, bu sebepten de birçok kaynakta “kaçış yazını” olarak anıldığını hatırlamak gerekir bu noktada. *Hop-Çiki-Yaya* serisindeki kaçış da, parodik unsurların kullanımıyla, karnavalesk bir yazın anlayışıyla ve bunların getirdiği gülmece ögesi ile sağlanır.

Bahtin (2005) ayrıca, Orta Çağ karnavallarında sembolik bir edim olarak kralın tacının (bir süreliğine) elinden alındığından da bahseder. Kralın tacı elinden alınır ve böylece köle haline gelir, soytarı karnavalın kralı olur. Burçak da polisiyenin katı sınırları içindeki kendi çemberinin kraliçeliğini üstlenir. Kraliçe olarak da kendinde izinsiz yeni bir sapma edimine izin vermez. Ayrıca her karnavalın bir sonu olduğunun da bilincindedir.

3.4 Parodinin parodisi ya da kopyanın kopyası: *Ajda'nın Elmasları*

Hem ne demişler anacım, körle yatan şaşkı kalkar. De mi? Aha işte ondan.
Hop-çiki bir şey dedektörle geze geze ben de oldum annayacağın.

–Somer, *Ajda'nın Elmasları*

Polisiye türünün formülünde bulunan bir diğer parodik unsur, “Büyük Dedektif”in zekâ bakımından ondan yavaş olan yardımcısıdır (MacDonald, 1997, s. 64). Bu karakter tipinin en bilinen örneği Sherlock Holmes’ün yardımcısı Watson’dır. Watson, varlığıyla Holmes’ü öne çıkarır, zekasıyla ve olaylara getir-e-meddiği çözümlerle de onun dehasının daha da parlak görünmesini sağlar. Bu iki karakter arasında kurulan karşıtlık ilişkisi dışında Watson aynı zamanda hikayelerde anlatıcı rolünü de üstlenir. Okurlar ile zekasının parlamasına yardımcı olduğu “patronu” arasında bir köprü vazifesi gören Watson, olayların nasıl çözüme kavuşturulduğunu biz sıradan okurların da anlayabileceği şekilde dile getirir çoğu zaman. Ayrıca Watson tipi karakterler ve bunun daha sonraki parodik örnekleri, “çaylak” okurların da parodisini yapar (MacDonald, 1997, s. 64).

Hop-Çiki-Yaya serisi bir polisiye parodisi olarak değerlendirilmese de, parodik unsurların kullanımıyla öne çıkmaktadır. Seride klasik ve *hard-boiled* polisiye geleneğine yapılan göndermeler ve bu geleneğe dair özelliklerin parodik kullanımları önceki bölümde tartışılmıştı. Bu çalışmada, serinin altıncı kitabı olan *Ajda'nın Elmasları*'na ayrı bir bölüm ayrılmasının sebebi, kitabın serinin geri kalanından çok daha farklı olması ve kitabın başlı başına bir polisiye parodisine dönüşmesidir. Fakat tıpkı Burçak'ın ve serinin, içinde konumlandığı polisiye türünün kurallarına tabi olması gibi; *Ajda'nın Elmasları* ve *Ajda'nın Elmasları*'ndaki dedektif olmaya çalışan karakterler en nihayetinde Burçak'ın kanunlarına tabidir.

“Başka Türü Bir *Hop-Çiki-Yaya* Entrikası” alt başlığı ile sunulan *Ajda'nın Elmasları*'nda serinin ana karakteri Burçak yer almamaktadır. Kendisinin Rio'da olduğunu anlatıda merkezi konuma gelen Ponpon'dan öğreniriz. Bu sefer, serinin diğer kitaplarının aksine işlenen suç cinayet değil, hırsızlıktır. Ajda Pekkan'ın çalınan elmaslarının haberini gazete gören Gönül “dedektörlük” rolüne soyunur ve hırsız bulmaya ant içer. Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi Gönül, başına gelenler ile Burçak'a da türlü sıkıntılar yaratmış ve hatta araştırma süreçlerinde Burçak'ın dedektifliğinin aksamasına neden olmuştur. Bu yönüyle bir Watson parodisi gibi olan Gönül, kendi başına Sherlock Holmes'lük rolüne soyunur:

Aa ben de meşhürüm! Ama Burçak gibi cinayet değil, kayıplar ve de hırsızlıklarla ilgilim. Daha az tehlikeli oluyor. Biliyorsun az daha manyağın teki öldürecekti bizimkini. (Somer, 2006, s.51)

Kimsenin bu yönde bir isteği olmamasına rağmen dedektiflik rolüne bürünen Gönül'e yardım edecek bir Watson olmadığı için de bu rol, istemeden de olsa Ponpon'a kalır kimi durumlarda. Ponpon başının belaya girmesini istemez belki ama olayların nasıl çözüleceğini merak etmekten de kendini alamaz. Yani tıpkı Burçak'ın dedektifliği bir gösteri, bir defile haline getirmesi gibi ona göre de dedektiflik

heyecan vesilesinden başka bir şey değildir. İşin içine karıştıktan sonra, olayın çözümünü, yani “en heyecanlı kısmını” kaçırmak istemez (Somer, 2006, s. 233).

Polisiye türü içinde kendi çemberini oluşturan ve gösterdiği sapma edimleriyle türü *queer*’leştiren Burçak için kendi yarattığı karnavalesk alanın kraliçesi benzetmesi yapılmıştı. Serinin altı kitabında tüm olaylar, anlatıcı konumunda olan Burçak’ın filtresinden geçirilir, olanlar okurlara Burçak’ın cümleleri ile sunulur. Cinsel kimliğini ve edimlerini geleneksel bakış açısı ile sabit bir noktaya oturtmasak da; kimliği ile gösterdiği bu akışkanlığı dedektifliğine yansıtarak klasik dedektif tipolojisinden çok farklı bir görünüm çizse de Burçak aslında karar merciidir. Çünkü, serideki olaylar, diğer kahramanların (hem cinsel hem de kriminal manadaki) edimlerin, onun onayını alması gerekmektedir. Bir düşünce onaylandığında, Burçak’ın kraliçeliğini sürdürdüğü bu çember içinde, elbette onun söylemine yansıtılır. Onaylanmayan düşünceler ise ikincil unsurlar olarak kalmaya mahkûm olur.

Serinin altı kitabında Burçak anlatıcı konumunda iken *Ajda’nın Elmasları*’nda anlatıcılık payesi ne Gönül’e verilir ne de Ponpon’a. Romanın tamamında olaylar üçüncü tekil anlatıcı vasıtasıyla sunulur. Yani aslında, sapma edimleri gösteren bir karakter olarak Burçak, kendi “tebaasının” ikinci bir sapma edimi göstermesine izin vermez. Çünkü Gönül de Ponpon da Burçak’a bahşedilen zekâdan yoksundurlar. Başlarında kendisi yokken bu “şaşkın” ikilinin bir suçu çözüme kavuşturmayacağını bilir. Örneğin, cinayet işlediğini açıkça söylese de, komşu İsmet Gürkan’ın laflarını yalnızca espri olarak almayı tercih ederler ilkin. Fakat sonrasında Gürkan’ın cinayetleri gerçekten işlediğine ikna olduklarında ne yapacaklarını bilemezler ve Burçak’ı ararlar. Burçak’ın ikiliye tavsiyesi şu olur: “polisi arayın.” (Somer, 2006, s. 210)

Bu tavsiye akılcı gibi görünse de akla şu ihtimalleri getirir: peki Burçak'ın kendisi polise mi giderdi? Yoksa olayı kendi mi çözüme kavuşturmayı tercih ederdi? Cevap büyük ihtimalle ikinci soruda gizlidir. Hem zaten çözümü ile birlikte karşılına çıkan cinayet vakasını anlamaktan bile acizdir Gönül ve Ponpon. Oysa Burçak için bu durum belki de bir çocuk oyuncağı olurdu. Bu kitapta olaylar o derece kontrolden çıkar ki, cinayetin kendisi bile bir gülme vesilesi haline gelir. Burçak ise mizah duygusunu ne kadar taşırta taşısın, hatırlanacağı üzere dedektifliğe tüm ciddiyetiyle sarılır. Karnavalesk durumun, karmaşanın kontrolden çıkmasını ve hatta iyice curcunaya dönmesi, eve gelen iki tamircinin gözünden şöyle aktarılır:

Delikanlılar önce duyduklarını tartıp sonra yüzlerdeki ifadelere baktılar. Kimonolu ev sahibi elindeki tepsiyle ortalıkta süzölmeye devam ediyor, duyduklarına yarım ağız gülüyordu. Bugün adam öldürdüğü söylenen ihtiyar adam kendine yüklenen bu durumdan gurur duyarcasına arkasına yaslanmış şişman sarışının göğüslerini süzüyordu. Hiç de katile benzemiyordu. Üstelik de bu yaşında... Kendi gölgesinden korkan tiplere benziyordu. Kırık ayaklı genç, elindeki derginin sayfalarını hızla çevirmekle meşguldü. Bakıp bakmadığı bile anlaşılıyordu. Sıkılmış olduğu her halinden belliydi. Ciddiye almamaya karar verdiler. Bu işte, ev ev gezerken cins cins acayip insanlarla karşılaşıyorlardı. Bunlar da başka bir cinsti demek ki. (Somer, 2006, s. 180)

Türlü “cinslik”lerle dolu olan romana polisiye payesi bile verilmez, romanın alt başlığı “başka türlü bir entrika”dır zira. Çünkü aslında Burçak buna izin vermez. Oğuz Cebeci (2016) karnavallardaki “izin verilmiş haddini aşma” olgusunu unutmamak gerektiğini belirtir. Çünkü Bahtin’in sözünü ettiği Orta Çağ karnavalları, kilisenin belirli bir süre için izin verdiği festival zamanını gösterir; bu festivalin taşkınlıkları aslında “izin verilmiş” taşkınlıklardır (Bahtin’den alıntılanan Cebeci, 2016, s. 125). Dolayısıyla burada parodi edilen, hatta bir anlamda Gönül ve Ponpon tarafından “çocuk oyuncağı” ya da “eğlence aracı” olarak görülen dedektiflik işi, bizzat polisiyenin sınırları tarafından yetkilendirilmiştir. Ama bu ikilinin polisiyenin sınırlarından önce çarptığı sınır Burçak'ın belirlediği iç sınırlardır. Karnavalın

kraliçesi çemberini bir süreliğine terk ederek, tebaasını başıboş bıraksa da kendinden başka kimsenin dedektiflik rolüne soyunmasına izin vermez, çünkü bu taç (geçici bir süreliğine de olsa) ona bahşedilmiştir. Gönül ise, dedektifliğin gerektirdiği soğukkanlılıktan yoksundur. Örneğin, Ajda'nın elmaslarını çalan hırsızın hikâyesine bile hemen gözleri sulanır. Ya da hırsızın izini zekâsını kullanarak, ipuçlarını birleştirerek sürmek yerine falcı arkadaşı Benli İrene'den medet umar. Zira Gönül Zaten karşılaştığı ilk zorlukta Gönül de dedektif olmaktan vazgeçer:

“Peki ne yapacağız?”

“Ne bileyim. Ben kendi canımın derdindeyim. Burçak olsa ne güzel bilirdi.”

“Ne oldu ayolcuğum senin dedektiflik hevesine?”

“Kaçtı,” dedi Gönül acıyan yanağına rağmen göz kırpmayı deneyerek.

“Dayağa dayanamadı.” (Sommer, 2006, s. 207)

Öte yandan *Ajda'nın Elmasları*'nın polisiyeden beklenen güçlü bir kurgudan yoksun oluşunu da belirtmek gerekir. Çünkü tüm olaylar netliğe tamamen bir tesadüf eseri kavuşur. Gönül elmasları bir gazetede ki konser ilanında hırsız Semiramishan'ın boynunda görür. Yani gerçekten de tüm kitap polisiyeden ziyade bir curcunayı andırır.

Gönül ve Ponpon'un aksine karnavalın her zaman, öyle ya da böyle nihayete ereceğinin bilinde olan Burçak, kendinden ayrı bir polisiye kurgusuna daha izin vermez. Başka bir deyişle karşı çıktığı, yeni bir dedektif paradisidir aslında. Kendisinin kopyaladığı, taklit ettiği dedektif kimliğinin ikinci bir kopyası daha olması, onun sınırlarında mümkün değildir maalesef. Zaten kraliçelik tacını da her macerasının sonunda polisiyenin “resmî” kurumlarına kendi elleriyle devreder.

3.5 Karnavalın sonu

Ben öyle Sherlock Holmes gibi yerdeki tozdan katil izi sürececek biri değilim ki. O kadarına aklım ermez, erse de ben istemem.

–Somer, *Peruklu Cinayetler*

Hop-Çiki-Yaya serisini salt bir polisiye parodisi olarak değerlendiremesek de seride parodik unsurların öne çıktığını belirtmiştik. Bahtin’in, Orta Çağ karnavallarından söz ederken, bu karnavallarda parodi unsurunun “serbestleştirici” rolünden söz eder (Cebeci, 2016, s. 93). Parodi, hiyerarşik yapılanmaların belirli bir süre askıya alındığı karnavala benzer biçimde halkın birikmiş kızgınlıklarının boşalmasına olanak veren bir emniyet sübabı rolünü üstlendiği söylenebilir (Cebeci, 2016, s. 93). Bu bakış açısından hareketle bu bölümde, *Hop-Çiki-Yaya* serisinin genel bir başlık olarak polisiye türünden sapma edimlerinin en nihayetinde polisiyenin babalarının ortaya attığı yasalara tabi olduğu gösterilmeye çalışılacaktır.

Fırat İlim (2017) Bahtin’in karnaval kavramını tartıştığı kitabında, karnavallarda ortaya çıkan soytarı, budala ve hilebazların yaşamın dışından karakterler olduğunu belirtir ve şöyle devam eder:

Bu nedenle onlar birlikte gülmeyi teşvik ederken aktüel iktidarı ve gündelik yaşamı tehdit etmez, dile getirdikleri hiçbir şey vulgar uzlaşsallığın örttüğü ethosu doğrudan etkileyemez. Zira, onlar, bu dünyanın bir parçası, bu topluluğun bir üyesi değildir. Yalnızca, geçici ve sınırları önceden belirlenmiş pathetik edimin bütün adına failleridir. (s. 142)

Önceki bölümlerde yapılmaya çalışılan haritalandırma girişimini hatırlayalım. Burçak, polisiye denen çemberin içine düşmüş bir karakterdir. Fakat bu düşünüş kelimesinin olumsuz çağrışımlarından azade olarak kullanıldığını eklemek gerekir. Zira yazarın da önceki bölümlerde alıntılanan röportajında belirttiği gibi, “pek çok kitap ve filmin sonunda suçlu olarak sunulan travestilerin olumlu yönleri baskın, okuyanın sempatiden öte ruh ve duygu birlikteliği kuracağı karakterler olarak

sunulmuştur (2007). Öte yandan seride suçluların genelde toplumun ‘beyazlar’ı arasından çıkması da klasik negatif-pozitif kalıplarının ters yüz etme isteğidir (Somer, 2012). Dolayısıyla Burçak-merkezli bu iç çemberin varlığı ile polisiye türünün kuralları ve büyük oranda okur beklentileriyle üretilen bu türden istenilenler ifşa edilmiş olur. Fakat tek ifşa edilen şey bu değildir elbette, Burçak’ın androjen bedeni hem etrafındaki “düz” insanların kafasını karıştırır hem de geleneksel düalist cinsiyet yapılanmaları da dinamitlenmiş olur. Çünkü onun varlığı kadın ile erkek arasındaki üçüncü bir “gri” alanın varlığını açığa çıkarır ve parodi unsurları sayesinde de tür ve cinsiyet oluşumlarının kaypak bir zeminde yükseldiği ifşa edilmiş olur. Bu gibi oluşumlar dinamitlenmiş olur.

Fakat, Burçak’ın cinsiyet yapılanmalarını dinamitleyen travesti kimliği, heteroseksüel matris dışında konumlanan ya da tamamen bu matrise karşıt güç oluşturan bir oluşum değildir (Sullivan, 2003, s. 86). Aksine bu parodik stil ile ilişkilendiği cinsiyet kodları, açıktır ki, hegemonik kültürle bağlantılıdır, fakat parodik tekrarlar yoluyla doğallığı aşındırılır ya da *queer*’leştirilirler. Dolayısıyla parodi, doğası gereği altüst edicidir, kimlik mefhumunun değişebilir ve temelsiz oluşunu ifşa ederler (Sullivan, 2003, s. 86).

Fakat burada şunu da gözden kaçırmamak gerekir. Kimliğin bir tanıma, bir kelimeye sığdırılmadığı ne kadar ifşa edilirse edilsin, en nihayetinde dilde dahi bu iki uçlu hapisaneyeye mahkûm olduğu, Burçak’ın kullandığı dil ile kendini gösterir. Çünkü o, androjen bir kimliği benimsemiş ve üçüncü bir alandan sesleniyor olsa da, bu ikili yapının içinden konuşur kimi zaman. “Erkek gibi erkek” ya da “kadın gibi kadın” gibi klişeleri de tekrarlamaktan kurtulamaz hatta. “Hanım kadınlar[ın], efendi erkekler[in] arada yaşadıkları ortamı temizleyip toparla[dıklarını]” (Somer, 2004a, s. 113), “son zamanlarda erkeklerde kibarlık kalmadı[ğımı]” (Somer, 2004a, s. 146)

söyler. Bunun suçlusu da bellidir: feminist ve lezbiyenler. Hatta sahibi olduğu kulübün barmeni Şükrü, sevgilisinin kendisiyle tanışmak istediğini ama çekindiğini, çünkü bir keresinde onu terslediğini söylediğinde şöyle düşünür Burçak:

Hele de öyle oklava gibi sıska, omuzsuz, uzun saçlı, kız gibi bir şeyse kesin terslemişimdir. Kadınlarla, kızlarla beraber olmak istesem olurum. Kız gibi erkek sevmem, istemem. (Somer, 2004b, s. 204)

Cinsel kimliğindeki “sınırları belirlenmiş haddini aşma” durumu, polisiye türünün heteroseksüel matrisi için de geçerlidir. Ve hatta Burçak, cinsel kimliğinin dahil olduğu sınırların farkında olduğu gibi, tür konusunda da dahil olduğu sınırların varlığının farkındadır. Çünkü o, karnavallarda ortaya çıkan soytarı, budala ve hilebazlar gibi, polisiye “yaşamının” dışında olan bir karakterdir aslında:

Hayır Sabri’yle konuşmak istemiyordum. Aslında Gönül’le oturup iki saat daha geçirmek de istemiyordum. Bu kafalarına peruk takılmış cesetlerle ilgilenmek de istemiyordum. Katilin kim olduğu, niye bu kendi halinde adamları öldürüp kafalarına peruk takıp bıraktığı, ağızlarına niçin ruj buluşturduğunu da merak etmiyordum. Gönül’ün bana kakalamaya çalıştığı bu cinayetle de ilgilenmiyordum. Zaten ben öyle dedikleri gibi ‘zehir hafiyе’, ‘ilk ve tek travesti dedektif’ falan da olmak istemiyordum. Ponpon’la bozuşmak da istemiyordum. Evde misafir de istemiyordum! İs-te-mi-yordum! (Somer, 2004c, s. 88)

Öfke patlaması anında söylense de bu sözler, Burçak’ın tâbî olduğu kuralların farkında olduğunu da belirtir aslında. Çünkü en nihayetinde Burçak’ın her dedektiflik macerası, çocukluk arkadaşı Selçuk Tayanç’ın temsil ettiği resmî kurumlara toslar:

Kızgındı. Epey kızgındı. Bu halini bilirim nasıl baş edileceğini de. Koca bir çocukluğumuz beraber geçti.
“Mahallede panik yaratıyorsun. Sapık katilin peşine düşmek için insan avı başlatıyorsun. Halk isyanı gibi!”
Abartıyordu ama siniri dinene kadar ağzımı açmayacaktım.
“İnanamıyorum! Ben de seni akıllı, mantıklı bilirdim... Şu yaptığına bak! Tam travesti aklı! Nereden bulursunuz böyle uçuk kaçık fikirleri. Seni tanımasam...”

[...]

“Olacak iş mi? Bütün bir mahalleyi ayaklandırırıyorsun... Travestiler toplanıyor! Şoförler geliyor... Arama başlatacakmışınız. Siz kimsiniz de arama yapmaya niyetleniyorsunuz? Bulsanız ne yapacaktınız? Dolduruşa gelmişler. Linç ederlerdi... Mani olamazdın... Ayaklanma gibi! Tabii şikayet ederler. Üstüne bir de Alevilik propagandası yapmışsın.”

Burası kesin uydurmaydı. Dayanamadım.

“Yok daha neler! Saçma ayol! Ne Aleviliği, ne propagandası?”

“Hasan, Hüseyin, Ali... Bir şeyler demişsin işte! Gale yana getirmek için.”

“Yok ayol öyle bir şey,” derken fark ettim neyi kastettiğini. Sesimi alçalttım.

“Sadece isim benzerliği olmuş. Hasan kulüpteki yardımcım, tanıyorsun; Hüseyin arabası yakılan şoför... Yani tamamen tesadüf. Ali de bilgisayarıcı ortağım. Ama Ali'nin adını anmadım. İnan ki...” (Somer, 2004b, s. 193-194)

Karnavalın kraliçesi olarak adlandırdığımız Burçak, “maiyetindeki” travestilerle bir ayaklanma başlatıp, kendisini tehdit eden ve yakınlarına zarar veren esrarengiz kişiyi bulmak istese de, yani polisin çözeceği bir olayı kendisi çözüme kavuşturmak istese de, bu girişim resmî kurumlar tarafından engellenir. Yani bu “kriminal karnaval” devletin, bir bakıma da “polisienin” duvarına toslar.

Bahtin karnaval olgusunu açıklarken, Orta Çağ'da karnavalların krallarına yapılan sembolik bir taç giyme seremonisinden bahseder. Fakat karnaval sonunda bu taç, karnaval kralının elinden alınır ve asıl sahibine teslim edilir. İşin dikkat çekici yanı, kraliçe Burçak'ın her karnaval sonunda, yani her polisiye macerası sonunda tacını kendi elleriyle teslim etmesidir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi Burçak, kendisinin gerçek bir kral(içe), yani dedektif olmadığını farkındadır. Nitekim seride yer alan her romanın sonunda yakalanan suçlular en nihayetinde devletin “şefkatli kollarına” teslim edilir. Kendisi de böylesi karnavalesk bir “curcunayı” başlattığı için polise hesap vermek durumunda kalır:

Başlarında Pamir, bütün kızlar merakla bizi bekliyordu. Sağ salim döndüğümüzü görünce ufak çaplı bir sevinç gösterisi yaşandı. Evet, mahalle baskını işi yatmış, sapık bulunamamış, linç hevesleri kursaklarında kalmıştı ama yine de çok eğlenmiş olduklarını söylüyorlardı. Sanki çocuk oyunuydu! Şahane plan suya düşmüş, yine karakol gezmiş, Selçuk tarafından düpedüz azarlanmıştım. Ve sapığımız hala ortalıktaydı. Yani moralim gayet bozuktu. Ne kızların neşesine katılacak ne de sapığın yeni marifetlerini komikleştirerek anlatarak onları eğlendirecek halim vardı. Üstelik yaptıklarımızdan kudurmuş

olmalıydı. Bu gece diye Hüseyin'e ettiği tehdit hala geçerliydi. Keyifsiz ve yorgun olmam bir şeyi değiştirmiyordu, bizim dünyanın gecesi yeni başlıyordu. (Somer, 2004b, s. 198-199)

Burçak için de dedektiflik, daha önceleri belirtildiği gibi bir oyun, bir gösteri, hatta ihtişamını sergileyeceği bir defiledir. Ve her oyun, her gösteri ve defile gibi de bir sonu vardır. Onun da istediği, yatağına girip "ıslak" rüyalarına dalmaktır zaten:

"Tam göbeğine yerleştirildiğim bu anlamsız gerilimden, kör atışı avlanan insanlar kabusundan biraz olsun sıyrılmak için şık bir rüya istiyordum. Hem porno ilahım, Colt stüdyolarının süperstarı John Pruitt, hem de Audrey rüyanın başrolünde olsunlardı. Haydi Audrey olmazsa, ben onun rolünü üstlenirdim. My Fair Lady filminin balo veya Ascott yarışları sahnesindeki kostümleriyle olabilirdim. Rex Harrison'a falan gerek yoktu. Olmasa da olurdu. Ben ve John Pruitt bunu bir başyapıt yapmaya yeterdik. Parlak güneşli bir havada, yemyeşil kırlarda olabilirdik. Veyahut minik, kibar dalgaların fiş fiş yaladığı bir sahilde, upuzun bir kumsalda... (Somer, 2004b, s. 91)

BÖLÜM 4

QUEER VE POLİSİYİYİ BİRLİKTE DÜŞÜNMEK

Tezin bu bölümünde *queer* kavramı ile polisiye bir arada ele alınarak, böyle bir birlikteliğin mümkün olup olamayacağı tartışılacaktır. Daha önceki bölümlerde gösterilmeye çalışıldığı üzere polisiye, bir tür olarak sıkı kurallarla kısıtlanmıştır. Elbette bu kurallar, kanun hükmünde olmayıp türün klasik örneklerinde dahi ihlal edilmiştir. Fakat kuralların okurlar ve hatta eleştirmenler tarafından içselleştirilmiş olması nedeniyle, bu ihlaller “polisiye anlatıların polisiyeliği”ne halel getirebilen durumlar olarak gösterilebilmektedir. Dolayısıyla varlığını her daim hissettiren ve türün tiryakileri tarafından, bilinçli ya da bilinçsiz, aranılan kurallar tamamen silinemez, ki bu kuralların silinmesi demek, polisiyenin bir tür olarak var olmaması demek olabilir.

Başta kadın-erkek gibi ikili cinsiyet yapılanmaları ile lezbiyen, gey ve biseksüel gibi sabit cinsellik kategorilerini reddeden *queer* ise kimlik politikalarına karşı olan duruşu ile özcü ve temsilci yaklaşımları kabul etmez. *Queer* duruşun öne çıkarmak istediği şey, kategorilerin akışkanlığı olagelmıştır. Bu sebepten *queer* ve polisiye ilk anda bir araya gelmesi mümkün olmayan iki farklı kategori gibi görünebilir. Aynı anda bir isim ve bir fiil de olabilen *queer* kelimesi, yalnızca polisiyenin (ve diğer edebi türlerin de) başına getirilebilecek bir sıfat mıdır? Peki bu sıfatla ifade edilmek istenen ne olabilir? *Queer*, polisiyenin imkanlarının esnetilmesinde, genişletilmesinde ne gibi olanaklar verebilir?

İki kısımdan oluşan bu bölümde ilk olarak yukarıdaki soruların ışığında *queer* ve polisiyenin bir araya gelme ihtimalleri tartışılacak; “*queer* polisiye” gibi bir alt türün olabilirliği ele alınacaktır. Bölümün ikinci kısmında ise tezin

birincil metinleri olan *Hop-Çiki-Yaya* serisinin *queer* polisiye olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği; serinin böylesi bir alt tür başlığına alınıp alınamayacağı tartışılacaktır.

4.1 Bir alt-tür olarak “*queer* polisiye” mümkün mü?

Türler karıştırılmamalı.
Türleri karıştırmayacağım.
Tekrar ediyorum, türler karıştırılmamalı. Onları karıştırmayacağım.

–Jacques Derrida, “Tür Yasası”

Tür (genre) sınırları belirsiz bir kavramdır, müphem bir terimdir; hayli çekici bir kelime olabilir ama fena halde kaypaktır da (Gregoriou, 2007, s. 123). Bir kelimeyi, bir kavramı tanımlama girişimi her zaman kristal netliğinde bir sonuç vermeyebilir. Bu çalışmanın ana eksenini oluşturan polisiye kavramı da aynı sonuca maruz kalacaktır kuşkusuz. Tür kelimesinin kendisini de bir yazınsal türü de, ne kadar net cümlelerle ve muhkem sınırlar içinde tanımlamaya, sıkıştırmaya kalkışırsak kalkışalım, en nihayetinde bu tür kapsamında değerlendirilecek eserler başta oluşturulan sınırların içine rahatça oturtulamayacaktır:

Bir tür her zaman aynı kalır hem de hiçbir zaman aynı kalmaz; hep eski ve aynı zamanda hep yenidir. Tür, edebiyatın gelişiminde ve verili bir türün tek tek her yapıtında yeniden doğar ve yenilenir. Türün hayatını bu oluşturur. Bu nedenle, bir türde korunan arkaik öğeler bile ölü değil, ebediyen canlıdır; yani arkaik öğeler kendilerini yenileme kapasitesine sahiptir. Bir tür şimdide yaşar, ama geçmişini, başlangıcını her zaman *hatırlar*. Tür edebiyatın gelişim sürecindeki yaratıcı belleğin temsilcisidir. Tam da bu nedenle, bu gelişimin *bütünlüğünü ve kesintisiz sürekliliğini* garantiye alabilmektedir (Bahtin, 2004, s. 165).

Bir eser, katılımda bulunduğu türü her zaman dönüştürme potansiyeline sahiptir, anlamını da türler arasındaki dolaşımı sayesinde üretir. Türlerin büyük çoğunluğu bağlamsal ve tarihsel koşullar da dahil olmak üzere, ikincil önem arz eden koşullar

tarafından belirlenir (Friend, 2012, s. 181). Dolayısıyla bir eseri tek bir türle sınırlandırmak pek olası değildir.

Andrea Hynynen (2018) polisiye türünde konu, eserlerin *queer* okumalarına geldiğinde tür meselesinin öneminin azaldığından bahseder (s. 20). Çünkü ona göre polisiye anlatılar, çıkıntılık yapanların, sapma gösterenlerin en nihayetinde cezalandırıldığı ve bu nedenle muhafazakâr anlatılardır. Fakat öte yandan polisyelerde sınır aşımı gösteren cinsel edimler ve cinsel kimlikler öne çıkarılabilirler. Bu çarpışan iki eğilime; yani türün muhafazakârlığı ve aşırılığı aynı anda içinde barındırma durumuna aynı metinde dahi rastlanabilir (Hynynen, 2018, s. 18). Bir metnin *queer* okumalarında cinsellik ve buna bağlı olarak cinsel kimlikler öne çıkarılır. Faye Stewart'a (2014) göre de polisiyenin kimlik konusuna olan ilgisi, yalnız karakter merkezli analizlere değil; biçimsel manada *queer* analizlere bereketli bir zemin yaratır (s. 5). Fakat bu kısımda cevaplandırmaya çalışacağımız soru, bir polisiye anlatının *queer* okumalara açık olup olmadığından ziyade, bir tür olarak “*queer* polisiye”den bahsedip edemeyeceğimizdir.

Faye Stewart, Almanca yazılmış çeşitli polisiye roman ve hikâyeleri *queer* yaklaşımlarla incelediği çalışmalarında, bu eserler için yeni bir alt-tür önerir: “*queer* polisiye”. Stewart'a (2014) göre popüler edebiyatın bir alt türü olan *queer* polisiye, tür kavramının sabit bir gönderge olarak anlamı ile *queer*'in altüst edici anlamı arasındaki gerilimi açığa çıkarır (s. 5). *Queer*, ilk anlamıyla, kadın-erkek gibi ikili cinsiyet yapılanmalarını ve heteroseksüel-eşcinsel-biseksüel gibi geleneksel cinsellik kategorilerini reddeden pozisyonları imleyen bir sözcüktür. Tür de, tanımlaması kolay gibi görünse de, kaypak bir kelimedir esasında; anlamı türlü değişikliklere ve müdahalelere açıktır. Stewart'ın *queer* polisyeyi bir alt-tür olarak önermesinin sebebi, polisiyenin ve *queer*'in kimlik meselelerine olan yakın ilgisidir; ona göre suç

ile cinsellik arasında da yapısal bir ilişki vardır (Stewart, 2009, s. 37). Suç da cinsellik de iki farklı bilmedir aslında, anlamlandırılması için bir yorumlama sürecine ihtiyaç duyarlar; ikisi de karmaşık bir kod-çözümü sürecinin ardından açıklığa kavuşabilir. Dolayısıyla Stewart'ın önerdiği *queer* polisiye alt-türü, geleneksel cinsiyet ve cinsel kimlik yapılanmalarının dışında bulunan karakterleri merkezine alan anlatılar içindir. Peki bir türü *queer* olarak adlandırmak, *queer* kelimesinin içerdiği anlamlarla ne kadar örtüşür?

Lucy Hodges'e göre *queer*'in sadece birinci tekil şahıs tarafından kullanıldığında bir anlamı vardır (Hodges'tan alıntılıyan Jagose, 2015, s. 119). Merkezinde, edimleri geleneksel kimlik kategorilerine oturtulamayan ya da kendisini bu kategorilerle tanımlamaktan kaçınan karakterlerin bulunduğu anlatılara "*queer*" sıfatını getirerek bir türle sınırlandırmak, *queer* kavramının direnişçi anlamı ile çelişir. Bu durum, *queer*'i bir araştırma nesnesi haline getirir ve kelimenin dönüştürücü gücü ile çatışır. Zira, *queer* ve sapma meselelerinin bir arada tartışıldığı ikinci bölümde de bahsedildiği üzere; *queer* kavramı ve *queer* çalışmalar, bu kelimeyi bireyleri ve olguları betimlemede kullanılan bir kavramdan ziyade, çalışma sahasının ayrılmaz bir parçası olarak görür (Love, 2015, s. 76). Herhangi bir türe bir ad konma girişiminde bulunulduğunda, bu adlandırma işlemi türün esnekliğini sınırlandırma anlamına da gelir. Derrida'ya (2009) göre "tür sözcüğü sesletilir sesletilmez, işitilir işitilmez, kavranmaya çalışılır çalışılmaz, bir sınır çizilir. Ve bir sınır konulduğunda normlar ve yasaklamalar çok uzakta değildir: "Yap", "Yapma", der "tür", bu *tür* sözcüğü, figürü, sesi ya da tür yasası." (s. 243) Dolayısıyla tür sözcüğünden bahsedildiğinde sınır kelimesi de yankılanmaktadır aslında. Bu durum da *queer*'in türleri ve cinsleri kabul etmeyen direnişçi politikası ile çelişmektedir.

Bu durumda *queer* bir türden söz etmek pek mümkün gözükmemektedir. Zira bu edimle *queer* kelimesi bir türe sıkıştırılmaya çalışılmaktadır. Bu elbette polisiye için değil bütün türler için de geçerli bir durumdur. Nasıl ki *queer* polisyeden bahsedemiyorsak, *queer* bilimkurgudan da bahsedemeyiz örneğin. Bu noktada “*queer* okuma” ile “*queer* tür” ayrımını tekrar hatırlatmak gerekir. Çünkü bir okuma edimi *queer* olabilir fakat bir metni *queer* olarak “tanımlamak” onu sınırlandırma tehlikesini içerir. Bethany Ogdon’un (1992) *hard-boiled* anlatılar için öne sürdüğü gibi *queer*’i de bir alt-türden ziyade bir görme biçimi olarak açıklayabiliriz. Zira türlerin ve cinslerin özcü yapılanmalarını reddeden gücüyle *queer*’i bir “tür” olarak görmek onun bu gücünü de silmek anlamına gelir. Tekrar edersek polisiyeyi ve diğer türleri başına *queer* sıfatı getirerek yeni türler haline dönüştüremeyiz; onlara *queer* gözlüklerle bakabiliriz ya da onlar bize dünyaya *queer* gözlüklerle bakma imkânı sunabilirler.

Derrida (2009) bu tez çalışmasında sıklıkla alıntılanan “Tür Yasası” başlıklı makalesinde “aidiyetsiz katılım” mefhumundan bahseder:

Bir metin herhangi bir türe *ait* değildir, her metin bir ya da birkaç türe *katılır*. Türsüz metin yoktur, her zaman bir tür ve türler vardır, yine de böylesi bir katılım hiçbir zaman aidiyet anlamına gelmez; bunun nedeni aşırı bir taşma ya da özgür, anarşik ve sınıflandırılmaz bir üretkenlik değil, bizzat bu katılım *özniteliğidir*, kodun ve türsel işaretin etkisidir. [...] Eğer aidiyete ilişkin açıklamalar aidiyet olmaksızın ait oluyorsa, aidiyet olmaksızın katılıyorsa, o zaman *tür işaretleri basitçe korpusun bir parçası olamaz* (s. 249-250).

Bir metin, basitçe bir yazınsal türün içinde sınırlandırılmadığı gibi; aynı şekilde *queer* de (tıpkı LGBTİ+’nın sonuna basitçe eklemenecek bir harf gibi) ayrı bir tür olarak görülemez. Dolayısıyla bir metni *queer* olarak tanımlama girişiminde bulunsak bile, bununla metnin türler arasındaki salınımını kastedemeyeceğimizi belirtmek gerekir. Bir metin birden çok türe ait olabilir ya da türün kurallarını

araçsallaştırarak görünür hale getirebilir. Fakat bununla bir metnin *queer* potansiyelini eş tutmamak gerekir. Dolayısıyla *queer* mefhumundan bir tür ile birlikte söz edilecekse, o türün *queer*leştirilmesinden bahsedilebilir ancak, *queer* bir tür olarak değil. *Queer*, kurallar ardındaki özcü yanılsamaları ifşa etme potansiyeli ile aynı gücü tür yarasında da gösterebilir. Bir türün molar bütünlüğünü sekteye uğratarak, moleküler potansiyelini açığa çıkarabilir. Peki *Hop-Çiki-Yaya* serisini bu iddiaların ışığında polisiye türüne nasıl konumlandırabiliriz?

4.2 *Hop-Çiki-Yaya* serisi polisiyenin neresinde durur?

“Demek artık gay dedektiflerimiz de var,” dedi alayla. “Eskiden çiçekçi, modacı olurlardı, sonraları da şair... Bayağı yol kat etmişiz.”

–Somer, *Kader'in Peşinde*

Türk Edebiyatı'nda polisiye geleneğinden faydalanarak yazılmış “saf” polisiye olarak kabul edemeyeceğimiz eserler de vardır elbette. Örneğin Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı*'da tarihi roman ile birlikte polisiye geleneğinden faydalanmıştır. Anlatılan hikâyenin yanı sıra romanın sonuna kadar katilin kim olduğunu öğrenemeyiz; okur anlatıcıların oyunları, bölümlere serpiştirilen ipuçlarıyla karşı karşıya kalır. Yakın dönemden bir başka örnek olarak Pınar Kür'ün *Bir Cinayet Romanı* olabilir. Kür, bu romanında polisiyenin imkanlarından faydalanarak bir polisiye romanın nasıl yazılabileceğini gösterir. Dolayısıyla amacı “polisiye tür[ün]e bir örnek daha katmak değil, bu tür romanın özelliklerini, kalıplarını, konvansiyonlarını sergilemek[tir]. Başka bir deyişle, Pınar Kür, hem içinde cinayet işlenen *polisiye türde* bir roman sun[ar] bize, hem de bu roman aracılığıyla *polisiye tür üzerine* yazılmış bir üstkurmaca (Moran, 1994, s. 106).

Örnekler elbette çoğaltılabilir. 90'lı yıllardan alınan bu örnekler dışında türün ilk örneklerinden beri polisiye türünde kırılmalar olagelmıştır. Bu kırılmaların biçimsel ve türsel boyuttaki örnekleri olduğu gibi, farklı ve “aykırı” karakter kullanımlarına da rastlanmaktadır. Ahmet Mithat Efendi *Dürdane Hanım* romanı ile aykırı “dedektiflerin” ilk örneklerinden birini vermiştir. Roman kahramanlarından Ulviye Hanım, tebdil-i kıyafet çeşitli maceralara girişir fakat onun bu edimleri Burçak'inkinden farklıdır elbette. Zira Burçak sadece suç mahallerine sızmak için araçsallaştırmaz kılık değiştirme performansını. Bu onun cinsiyet kimliğinin/kimliksizliğinin bir parçasıdır.

Kısacası, dünya edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da her tür içinde çeşitli “sapma” örnekleri vardır. Yazılan her eserle, üretilen her metinle türlerin sınırları yeniden şekillenir; tanımlar değişir. Dolayısıyla her “metin”, aslında bir sapma edimi sergiler. Polisiye türünün tartışıldığı ilk bölümde alıntılanan iddialar her daim çürütülmeye mahkumdur o yüzden. Bu çalışmanın ana eksenini olan polisiyeyi ne kadar homojenleştirmeye çalışırsak çalışalım, bu homojenlik, bulanma potansiyelini hep içinde taşır.

Hop-Çiki-Yaya serisini polisiye türünden *queer* sapma gösteren bir seri olduğunu iddia ettik. Dolayısıyla bu seri yukarıda örnek verilen diğer romanlar gibi türden türe dolaşmaz. Bilakis *Hop-Çiki-Yaya*, polisiye türünün içine sızan ve bu sızma edimi ile türün içinde oluşturduğu “iç-çember” ile türün bizzat kendisini bulandıran bir seridir. Türün gösterdiği bu sapmayı *queer* olarak adlandırmanın birinci nedeni elbette serinin merkezine travesti bir kahramanı yerleştirmiş olmasıdır. Çünkü Hynnen'in de (2018) belirttiği üzere *queer* polisiye okumalarının birincil meşguliyeti karakterizasyondur (s. 23). Bu yüzden de bu çalışmada cinsiyet kimlikleri ve cinsel kimliklere yapılan analizler yoğunluktadır. Tıpkı *queer*

mefhumunun kendisi gibi polisiye anlatılarda öne çıkan şey, anlatılan karakterlerin kimliklerinin girift yapısıdır. Polisiyede esas vurgu en nihayetinde kimliğe yapılır, bu kimlik kurbanın da olabilir, şahit ya da suçlunun da (Hynynen, 2018, s. 23).

Dolayısıyla *Hop-Çiki-Yaya* serisini, polisiye türünden *queer* bir sapma gösterdiği, yani türü “içten” bulandırdığı iddiası toplumsal cinsiyet temelli bir iddiadır. Nasıl ki Burçak ve yanındaki karakterler tek bir cinsiyete ve cinsel kimliğe oturtulamıyor ve bunu reddediyorlarsa; *Hop-Çiki-Yaya* da saf polisiye olarak değerlendirilemez, ki bu noktada “saflık” kelimesinin anlamını da sorgulamak gerekir. Seride, türün klasik örneklerinin aksine “eyleyen”, aktif özne konumuna yükselen karakterler türlü (cinsiyet ve cinsel) kimlikler arasında salınarak bu farklı kimliklere katılım gösterirler fakat hiçbirine ait olmazlar. Aynı şey polisiye türüne katılım konusunda da görülür ama farklı bir biçimde. Zira bir önceki bölümün son kısmında tartışıldığı üzere her bir romanın sonunda suçlar Burçak, yani sapmanın baş aktörü tarafından çözülsün de düzen en nihayetinde bürokrasi, yani polisiyenin eril iktidarı tarafından sağlanır. Yani Burçak’ın monolojik diline tabi olan düzen, anlatı nihayete ererken esas düzene, yani polisiyenin “baba”larına teslim edilir. Polisiye, özellikle de “kim-yaptı” anlatıları teleolojik yapıları gereği muhafazakâr ve konformist edebiyat örnekleri olarak görülürler. Çünkü bu anlatıların sonunda sınırdışı gösteren karakterler, düzeni bir anlığına da olsa bozan unsurlar ortadan kaldırılır, çıkıntılar törpülenir (Hynynen, 2018, s. 24). Dolayısıyla *Hop-Çiki-Yaya* serisi, karakterizasyonda gösterdiği sapmayı ve radikalliği anlatıda aynı güçlü biçimde göstermez.

Önceki kısımda *queer*’in bir tür olarak tanımlanamayacağını, bu edimin onu sınırlandırmak anlamına geleceği belirtilmişti. Dolayısıyla *Hop-Çiki-Yaya*’yı da *queer* polisiye alt türünün içinde değerlendiremeyiz. Öte yandan serinin, türü

*queer*leştirdiğini ve polisiyenin “böyle de” olabileceğini gösterdiğini belirtmek gerekir. Çünkü Somer, yarattığı seriyle ve merkezine yerleştirdiği ayrık karakterle türün içinde karnavalesk bir ortam, bir alan yaratır. Bu seriyle de ona tam manasıyla ait olmadan, “davetsiz” bir katılım gösterir. Böylece polisiyenin ideolojisini ve bir tür olarak hangi kurallar çerçevesinde şekillendiğini ifşa eder. Farklı bir polisiye alt-türü yaratmasa bile -ki böyle bir niyetinin olmadığını söyleyebiliriz- tür dediğimiz şeyin, tıpkı cinsiyet gibi asla sabit olmadığını gösterir bize:

Bir ideoloji biçimi olarak tür asla tamamen kendiyle özdeş değildir; metinler de türleriyle özdeş değildir. Dahası, eğer tür bir ideoloji biçimiye, türe karşı mücadeleler ya da türden sapmalar da ideolojiktir. Jameson, edebiyatı türsel baskıların dışında konumlandırır; ben de mücadelenin en yoğun olduğu metinlere, türsel sınıflandırmanın metnin anlamını belirlediği ve ideolojisini gözler önüne serdiği yere konumlandırıyorum (Beebee, 1994, s. 19).

BÖLÜM 5

SONUÇ

Polisiye, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de hem edebiyatta hem de görsel sanatlarda her zaman çok alıcı bulan türlerden biridir. Her yıl, aşk romanları ile birlikte birçok yeni polisiye kaleme alınmaktadır; öte yandan televizyonlarda da her sezon yeni bir polisiye diziyile karşılaşmaktayız. Polisiye türü kapsamında üretilen bu ürünler ne kadar farklı olurlarsa olsunlar, yan yana konulduklarında birbirini tekrar ettikleri, belli olay örgüleri etrafında döndükleri görülmektedir: Bir suç işlenir, ki bu suç da genellikle cinayettir, sonrasında olayı çözmekle görevli olan dedektif (ya da Türkiye’deki örnekleri ile polis komiserleri) suçlunun peşine düşer, kanıtları toplar. En nihayetinde suçlu yakalanır ve böylece adalet yerini bulmuş, seyircinin de adaletle olan açlığı doyurulmuş olur. Elbette fazlasıyla basitleştirilmiş bu formülün daha çekici bir hale gelmesi için muamma ögesinin de varlığı gerekir. Çünkü polisiyenin özü burada yatmaktadır: muamma içeren suç.

Olay örgüsündeki bu formül, polisyelerde çıkan karakterler için de geçerlidir. Öyle ki bu formül, türün düzenli takipçisine kendini kolaylıkla belli eder. Suçu çözmekle yükümlü olan dedektif/araştırmacı daima aklın temsilcisidir. Sherlock Holmes gibi, türün en bilinen örnekleri duygularından arınmış ve saf aklın tecessüm etmiş hali gibidir. Duygularını zaten okurun bilmesinin gereği yoktur. Çünkü bir bulmaca çözücü olarak okuma uğraşına bulunan polisiye tiryakisi, “büyük dedektif”in keskin zekâsı ve olaylara getirdiği akılcı çözümleri takip etmekle yükümlüdür ancak. Türün tiryakilerinin ise dedektifle akıl yarıştırmaya hakkı vardır. Elbette bu yarışın da hakkıyla yapılabilmesi için kuralların adil olması gerekir.

İpuçları bakımından okurla dedektif eşit şartlarda olmalı, dedektif okurdan daha fazlasını bilmemeli, bildiklerini de ondan esirgememelidir.

Bunların yanında polisilerdeki dedektifler bedensellikleriyle de ön plana çıkmazlar. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, halkın düştüğü karamsarlığın ve suç oranlarındaki artış karşısında hissettiği çaresizliğin sayfa üzerinde bile olsa tedavisi için yeni bir tür çıkmıştır: *hard-boiled*. Bu dedektif tipi, klasik dedektiflerin aksine yalnızca aklıyla değil, bedeniyle de var olur. Ama aslında o da benzer formülü tekrar eder. Zekâsıyla öne çıkar bunun yanında alabildiğine “erkek” bir dedektiftir bu.

Kadınlar ise ikincil konumdadır: ya kurban olabilirler ya da çekiciliği ile dedektifi yoldan çıkarırlar. Sadece bedene indirgenmişlerdir.

Elbette bu cümleler polisiyeyi tek bir kalıba indiriyor gibi görünse de polisiyenin formülü büyük oranda bu özellikler etrafında şekillenir. Türün tiryaki okurunun da beklentisi çoğunlukla bu yöndedir.

Mehmet Murat Somer'in 200'li yılların başında ilk kitabını yayımladığı *Hop-Çiki-Yaya* romanları hem dünya hem de Türk edebiyatında farklı bir yerde durmaktadır. Çünkü bu serinin baş kahramanı Burçak bir travestidir. Yani ne bir kadın ne bir erkektir; hem bir kadın hem bir erkektir. Üstlendiği dedektiflik görevini yerine getirmek için, bu karakterlerin aksine bedeninden sıyrılmak ve sadece aklını kullanmak zorunda da değildir. Tam bir “gösteri kızı”dır. Kimi zaman da “aslan gibi delikanlı” olabilmektedir.

Tezin başlığından hareketle önerilen haritalandırma girişiminde, şöyle bir görselleştirme yoluna gidilmektedir: Burçak, katı sınırlarla çevrilmiş polisiye çemberi içinde kendine özerk bir bölge, bir iç-çember oluşturmuştur. Bu çember içinde gösterdiği sapma hareketleri ile hem cinsiyetin hem de polisiye türünün sınırlarını çarpa çarpa esnetir. Belki büyük bir değişiklik yaratmaz, ama sınır

dediğimiz şeyin kendisini bile sorgulamaya açmasıyla; cinsiyet ve türün akışkanlığını düşünmemizi sağlayıp bu kavramların muhkem varlıklar olmadığını göstermesiyle bile, polisiye geleneği içinde oldukça farklı bir yerde durduğu aşikârdır. Hem Burçak’ın “oynak”lığı, hem de serinin “oynak”lığı okurları (sarsmasa bile) sallamaya yetmektedir. Elbette neşeli bir sallanmadır bu. Karnaval duygusunu yitirmeyen *queer* gülüşü de içermektedir. Ve böylece edebiyatın *queer*’leştirilmesine katkıda bulunmaktadır.

Diğer bütün yazınsal türleri olduğu gibi polisiyeyi de homojenleştirici bir bakışla ele almanın türlü tehlikeleri vardır. Bu bakış hem metinlerin potansiyellerini silikleştirecek hem de tezin ana argümanlarından olan “tür” ve beraberinde “cinsiyet” kavramının akışkan olduğu iddialarıyla ters düşecektir. Zira yazılan her bir metinle, tür de yeniden yaratılır ve bir metni bir tür başlığı altında değerlendirmek olanaksızdır. Metinler anlamlarını türler arasındaki salınma edimiyle kazanırlar. Başka bir deyişle, her metin, sapma potansiyelini de içinde taşır. Yazılan her, içinde konumlandırıldığı sınırlardan sapar. Dolayısıyla sapma ile sınırları imleyen tür arasında diyalektik bir ilişki vardır; türden bahsedildiğinde sapma, sapmadan bahsedildiğinde de tür kelimesi yankılanır.

Tüm bu söylenenler ışığında, bu tez çalışmasında birincil metinler olarak seçilen yedi kitaplık *Hop-Çiki-Yaya* polisiyeleri tür ve karakter merkezli analizlere tabi tutulmuştur. Her türde olduğu gibi polisiye türünde de -dünya edebiyatlarında ve Türk edebiyatında çeşitli kırılma, sapma örnekleri bulunmaktadır. Fakat bu çalışmada bir sapma çeşidi olarak “*queer* sapma” modeli önerilmiş ve tartışma bu yönde ilerletilmiştir. *Queer* kavramı, ortaya çıkışından itibaren birincil olarak cinsiyet kimlikleri ve cinsel kimliklenmeleri imleyen bir kavram olagelmiştir. *Queer* kavramı ile polisiyenin kimlik meselesine verdiği önem sebebiyle tez boyunca

yürütülen tartışmaların büyük bölümü de bu meseleye ayrılmıştır. Serinin merkezinde bulunan travesti dedektif Burçak’ın iki kutuplu kadın-erkek yapılanmasının herhangi bir ucuna yerleştirilemeyen travesti kimliği ile birlikte; türün klasik ve akım örneklerindeki dedektif tiplerinden sapma gösterdiği ve benzeştiği noktalar Judith Butler’ın önerdiği “performans” ve “performativite” kavramları ekseninde tartışılmıştır. Bunların daha net bir biçimde görülebilmesi için, öncesinde polisiyenin ne demek olduğu; türün tarih boyunca ne gibi kurallarla yapılandırılmaya ve kısıtlanmaya çalışıldığı özetlenmiştir. Bu uzun tartışma ile amaçlanan şey, katı malzemedен mamul bir çember olarak haritalandırılan polisiye içinde özerk bir çember olarak konumlanan *Hop-Çiki-Yaya* serisinin gösterdiği “iç-sapma” edimleriyle türü nasıl bulandırdığını daha net bir biçimde sergileyebilmektir. Bu tartışmanın ardından özetlenen ve Türkçede tam bir karşılığı bulunmayan *queer* kavramı ile de bu kavramın içinde barındırdığı potansiyeller gösterilmeye çalışılmış; zaten kavrama içkin olan “sapma”nın neden *queer* sıfatı ile birlikte anıldığı açıklanmıştır. Tezin birinci ve ikinci ayağını oluşturan bu bölümlerle, *Hop-Çiki-Yaya*’nın gösterdiği ve üçüncü bölümde tartışılan “*queer* sapma” ediminin netleştirilmesi hedeflenmiştir.

Bu iki ayak üzerinde yükselen tezin gövdesinde, yani üçüncü bölümde *Hop-Çiki-Yaya* serisi yakın okumaya tabi tutulmuş ve serinin polisiye geleneğinden gösterdiği sapmalar ayrı başlıklar altında tartışılmıştır. Elbette bu bölümlerle amaçlanan şey sadece serinin polisiye türünden ne kadar “farklı” olduğunu göstermek değil, bilakis serinin farklı bir noktada konumlansa da içinden çıktığı gelenekten faydalandığı ve bir yandan da bu geleneğin kurallarını da ifşa ettiğiidir. Çünkü daha önce de belirtildiği gibi, sapmadan bahsedildiğinde kurallardan da bahsedilir ve bir yapıt, herhangi bir türün istisnası sayılabilmek için bile, ihlal etmeyi

amaçladığı türsel özelliklere gönderme yapmak zorundadır (Kantar, 2004, s. 11). Bu sebepten iki ayak üzerinde yükselen bu gövdeden sonra tezde yürütülen tartışmaların ulaştığı yer yine polisiyenin “aklı” ya da paternalistik iktidarı olmaktadır. *Hop-Çiki-Yaya* en nihayetinde polisiyenin kurallarına bağlanır, iktidar hakkı her maceranın sonunda baş karakter Burçak tarafından polisyeye teslim edilir.

Fakat *Hop-Çiki-Yaya* gösterdiği sapma edimleriyle ve içerdiği “oynaklık”larla içine yerleştiği polisiye türünü bulandırmayı, *queer*leştirmeyi başarır. Seriyi tür dışında konumlandırmaktan ziyade bir “iç-çember” olduğunu iddia etmek ve “*queer* polisiye” tanımıyla anmayı “hak görmemek”, ilk anda serinin ikinci dereceden polisiye olduğunu iddia etmek gibi görünebilir. Fakat bu durum *queer* kelimesini bir tür olarak adlandırmanın onu sınırlandırmak anlamına geleceğini; *Hop-Çiki-Yaya*’nın polisyeye dışarıdan saldıran bir seri olmaktan ziyade türü “içeriden” *queer*leştirdiği düşünüldüğünde geçersiz hale gelmektedir. *Hop-Çiki-Yaya*, polisiyenin “böyle de” olabileceğini gösteren; türün kurallarının farklı kullanımlara açık olabileceğini kanıtlayan bir seridir, denilebilir.

EK

UZUN ÖZET (EXTENDED ABSTRACT)

Detective fiction as a literary genre is dependent on strict rules. Since its first appearance in the 19th century, there have been a lot of theoretical analyses on this genre. Literary critics, who were detective fiction writers at the same time, have specified certain conventions for the genre. There have been a lot of norms in regard to characterization and narrative structure. These critics have claimed that the works which have not obeyed these conventions and rules have been “inappropriate” examples of detective fiction. Furthermore, they have regarded that these works have only instrumentalized the conventions of the genre.

The expectations that shape detective fiction include gender-related descriptions. Within this genre, dichotomic perceptions of gender structure is produced again and again. The word “genre” itself implies a law. However, like the word “law” contains within itself, “genre” carries a potential of transgression or deviance. In other words, there is a dialectical relationship between the concepts of genre and deviance. Whenever the word genre is articulated, its potential acts of deviance is manifested and vice versa. Thus, we can never talk about a pure genre. Because, a literary text constitutes its meaning by wandering through the genres. All of these postulates related to genre concept can be applied for the matter of “gender”. Because, as Judith Butler indicates in her works, there is no essential “sex” for people. The sex itself is a gender and it is produced through some repetitive acts. Thus, the thing we know as gender, is nothing more than a performative act. Both genre and gender; and notions related to them are shaped around some certain

expectations. The individuals and literary works who do not conform to conventions of gender and genre are viewed as deviant, or different, at least.

Mehmet Murat Somer's *Hop-Çiki-Yaya* series, which is made up of seven books, has an exceptional place in both Turkish and world literature. Since, first of all, its protagonist is a transvestite. Transvestites and other LGBTI+ individuals have been mostly appeared as victims or criminals in detective fiction texts. Of course, there are some gay or lesbian detective figures in world literature, and even they have their own genres, such as *lesbenkrimi* or *gaykrimi* in German literature. But still, a transvestite detective is an exceptional thing.

The protagonist's transvestism is not the only exceptional thing in this series. Somer also employs humor in a queer guise and parodies the conventions of detective fiction genre. Throughout the series, there are a lot of allusions and references to both classic or Golden Age detectives such as Sherlock Holmes of Arthur Conan Doyle, Miss Marple of Agatha Christie; and hard-boiled detective characters who were created after World War 2.

With his series Somer creates an autonomous circle within the bigger circle of detective fiction genre. And, as the queen of this inner circle, Burçak shows some deviant acts both with her bodily and detective-ly acts. She does not fit into the conventional gender constructions. On the other hand, she is very different from the detective characters that we are used to. Thus, her deviant acts stretch strict borders of gender and genre conventions. However, she is a part of these constructions, like the series itself. Because the *Hop-Çiki-Yaya* series is an example of detective fiction, in the end.

Not only with its characterization but also its narrative structure and carnivalesque approach towards genre, the *Hop-Çiki-Yaya* series reveals the inner

structure of the detective fiction, in which it locates itself. On the other hand, it employs parody as a literary device, thus it proves us that detective fiction can be written like this as well. However, the *Hop-Çiki-Yaya* series cannot be considered under the title of queer detective fiction. Because coining a term like queer fiction is not as simple thing as creating or describing a genre. This attempt means narrowing down the meanings of queer and its potential force to destruct fixed gender and genre constructs at the same time. Thus, the *Hop-Çiki-Yaya* series cannot be simply described as queer detective fiction. Contrarily, the series queers the conventions of detective genre and bring them into view.

The important thing is, at the end of the day, the *Hop-Çiki-Yaya* series and its protagonist Burçak prove that all conventional constructions are not close to change and they can be queered as well.

KAYNAKÇA

- Ahmed, S. (2006). *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press.
- Atalay, S. (2014). Modern toplumun edebi ürünü polisiye romanlar ve polisiye romanlarda cinsiyetçilik. *Uluslararası sosyal araştırmalar dergisi*, 7 (35). 15-25.
- Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski poetikasının sorunları*. (C. Özdemir, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası*. (Ç. Öztekin, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Becker, H. S. (2015). *Hariciler (Outsiders): Bir sapkınlık sosyolojisi çalışması*. (Ş. Güneş & L. Ünsaldı, çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Beebee, T. O. (1994). *The ideology of genre: A comparative study of generic instability*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Bennett A. & Royle N. (2009). *An introduction to literature, criticism and theory*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2014a). *Bela bedenler*. (C. Çakırlar & Z. Talay, çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Butler, J. (2014b). *Cinsiyet belası: Feminizm ve kimliğin altüst edilmesi*. (B. Ertür, çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cawelti, J. G. (1976). *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Cawelti, J. G. (1997). Canonization, modern literature, and the detective story. *Theory and practice of classic detective fiction* içinde (s. 5-15). J. H. Delamater & R. Prigozy, (Ed.). Londra: Greenwood Press.
- Cebeci, O. (2016). *Komik edebi türler: Parodi, satir ve ironi*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Chandler, R. (1991). Basit bir sanat: Cinayet. (O. Deniztekin, çev.). *Varlık*, 1007. 16-19.
- Cohen, C. J. (2004). Deviance as resistance: A new research agenda for the study of black politics. *Du Bois review social science research on race*, 1 (1), 27-45.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir, çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Crimmins, J. (2009). Gender, genre, and the near future in Derrida's "the law of genre". *Diacritics*, 39 (1). 45-60.
- Çelenk, Z. (2005). *Esrâr-ı Cinayât*'tan çoksatarlığın esrarlarına: Ülkemizde yazarın ve romanın polisiye macerası. *Pasaj*, 2. 159-182.
- Çakırlar C. & Delice S. (2012). Giriş: Yerel ile küresel arasında Türkiye'de cinsellik, kültür ve toplumsallık. *Cinsellik Muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* içinde (s. 11-34). C. Çakırlar & S. Delice (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çörekçiöğlü, H. (2017). *Deleuze: Yaşamla ilişkisinde felsefe ve edebiyat*. İstanbul: Minör Yayınları.
- Derrida, J. (2009). Tür yasası. *Edebiyat edimleri* içinde. (M. Erkan & A. Utku, çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Edwards, J. (2008). *Eve Kosofsky Sedgwick*. London: Routledge.
- Erdem, T. (2012). Hizadan çıkmaya, yoldan sapmaya ve çıkıntı olmaya dair: Kimlik değil, cinsellik! Tektip cinsellik değil cinsel çeşitlilik!. *Cinsellik muamması: Türkiye'de queer kültür ve muhalefet* içinde (s. 37-71). C. Çakırlar & S. Delice (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Ergun, Z. (2015). *Kardeşimin bekçisi: Başlangıcından II. Dünya Savaşı'na İngiliz dedektif yazını*. İstanbul: Labirent Yayınları.
- Ergül, S. (2013). Boşluğu dolduran boşalma sesleri: Acconci ve queer Sanat?. *Queer tahayyül* içinde (s. 383-400). S. Yardımcı & Ö. Güçlü (Der.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Foucault, M. (2017). *Cinselliğin tarihi*. (H. U. Tanrıöver, çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freeman, R. A. (1943). Meet Dr. John Evelyn Thorndyke. *The Dr. Thorndyke short story omnibus* içinde. <https://archive.org/details/DoctorJohnEvelynThorndyke>.
- Friend, S. (2012). Fiction as a genre. *Proceedings of Aristotelian society, new series*, 112. 179-209.
- Garber, M. (1997). *Vested interests: Cross-dressing & cultural anxiety*. New York: Routledge.
- Gates, P. (2006). *Detecting men: Masculinity and the Hollywood detective film*. Albany: State University of New York Press.
- Gregoriou, C. (2007). *Deviance in contemporary crime fiction*. New York: Palgrave, Macmillan.

- Guattari F. (2015). Kadın oluş. (S. Yardımcı, çev.). *Queer temaşa* içinde (s. 83-95). L. S. Darıcıoğlu (Der.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Halperin, D. M. (1995). *Saint Foucault: Towards a gay hagiography*. New York: Oxford University Press.
- Hynnen, A. (2018). Queer readings of crime fiction. *Lambda nordica*, 23 (1-2). 19-38.
- İlim, F. (2017). *Bahtin: Diyaloji, karnaval ve politika*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- James, P. D. (2009). *Talking about detective fiction*. New York: Knopf.
- Jagose, A. (2015). *Queer teori: Bir giriş*. (A. Toprak, çev.). Ankara: Notabene Yayınları.
- Kahraman, H. B. (1991). Dedektif romanlarında iz sürmek. *Varlık*, 1007. 5-10.
- Kantar, D. (2004). Tür üzerine kavramsal bir tanımlama denemesi. *Dil dergisi*, 123. Ankara: Ankara Üniversitesi Türkçe ve Yabancı Dil Uygulama ve Araştırma Merkezi. 7-18.
- Knox, R. A. (1946). Detective story decalogue. *The art of the mystery story* içinde (s. 194-196). H. Haycraft (Ed.). New York: Grosset & Dunlap.
- Kontovas, N. (2017). Lubunca. (H. E. Yakar, çev.). *Pan: Boğaziçi Üniversitesi edebiyat dergisi*, 5. 64-71.
- Küçükboyacı, M. R. (1988). *İngiliz edebiyatında dedektif hikayeleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Love, H. (2015). Doing being deviant: Deviance studies, description, and the queer ordinary. *Differences*, 26 (1), 74-95.
- MacDonald, J. (1997). Parody and detective fiction. *Theory and practice of classic detective fiction* içinde (s. 61-72). J. H. Delamater & R. Prigozy, (Ed.). Londra: Greenwood Press.
- Mandel, E. (1996). *Hoş cinayet: Polisiye romanın toplumsal bir tarihi* (N. Saraçoğlu, çev.). İstanbul: Yazın Yayıncılık.
- Moran, B. (1994). *Türk romanına eleştirel bir bakış III*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Murphy, B. F. (2008). *The encyclopedia of murder and mystery*. New York: Palgrave.
- Ogdon, B. (1992). Hard-boiled ideology. *Critical quarterly*, 34 (1). 71-97.

- Paravisini, L. & Yorico C. (1987). Is it or isn't it?: The duality of parodic detective fiction. *Comic crime* içinde (s. 181-193). E. F. Bargainnier. (Ed.). Bowling Green: Bowling Green University Popular Press.
- Pepper, A. (2010). The "hard-boiled" genre. *A companion to crime fiction* içinde (s. 140-151). C. Rzepka & L. Horsley (Ed.). West Sussex: Blackwell Publishing.
- Porter, D. (1981). *The pursuit of crime: Art and ideology in detective fiction*. New Haven: Yale University Press.
- Priestman, M. (2013). *Crime fiction: From Poe to the present*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Rzepka, C. J. (2005). *Detective fiction*. Cambridge: Polity Press.
- Scaggs, J. (2005). *Crime fiction*. New York: Routledge.
- Schroedter T. & Vetter C. (2014). *Çokaşklılık*. (Ö. Karlı, çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Segwick, E. K. (1985). *Between men: English literature and male homosocial desire*. New York: Columbia University Press.
- Sedgwick, E. K. (1994). *Tendencies*. London: Routledge.
- Selek, P. (2014). *Maskeler süvariler gacılar Ülker Sokak: Bir alt kültürün dışlanma mekânı*. Ankara: Ayizi Kitap.
- Somer, M. M. (2004a). *Buse cinayeti*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Somer, M. M. (2004b). *Huzur cinayetleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Somer, M. M. (2004c). *Peruklu cinayetler*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Somer, M. M. (2005a). *Jigolo cinayeti*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Somer, M. M. (2005b). *Peygamber cinayetleri*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Somer, M. M. (2006). *Ajda'nın elmasları*. İstanbul: Merkez Kitaplar.
- Somer, M. M. (2007). Kıkırdayarak okumak için 'Ajda'nın Elmasları'. (*Kaos GL* için U. Yüksel röportajı.). <http://www.kaosgl.org/sayfa.php?id=1012>.
- Somer, M. M. (2009). *Kader'in peşinde*. İstanbul: Can Yayınları.
- Somer, M. M. (2012). Suçu 'beyaz' Türklere yıkmayı seviyorum'. (*Akşam* gazetesi için E. Tatlıpınar röportajı.). https://www.selyayincilik.com/basin/aksampazar_mehmetmuratsomer.jpeg.
- Stryker, S. (2008). *Transgender history*. Berkeley: Seal Press.

- Stewart, F. (2007). Mother sleuth and the queer kid: Decoding sexual identities in Maria Gronau's detective novels. *Questions of identity in detective fiction* içinde (s. 20-35). L. Martz & A. Higgie (Ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Stewart, F. (2009). Of herrings red and lavender: Reading crime and identity in queer detective fiction. *Clues: A journal of detection*, 27 (2). 33-44.
- Stewart, F. (2011). Dialogues with tradition: Feminist-queer encounters in German crime stories at the turn of the twenty-first century. *Studies in 20th & 21st century literature*, 35 (1). 1-22.
- Stewart, F. (2014). *German feminist queer crime fiction: Politics, justice and desire*. Jefferson, North Carolina: MacFarland & Company, Inc..
- Sullivan, N. (2003). *A critical introduction to queer theory*. New York: New York University Press.
- Symons, J. (1992). *Bloody murder: From the detective story to the crime novel*. New York: The Mysterious Press.
- Şahin, S. (2017). *Cinai meseleler: Osmanlı-Türk polisiye edebiyatında biçim ve ideoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şengel, P. (1991). Hard-boiled ve casuslar. *Varlık*, 1007. 20-21.
- Thompson, A. & Thompson J. O. (1997). Not so much "whodunnit" as "whoizzit": Margaret Millar's command of a metonymic sub-genre. *Theory and practice of classic detective fiction* içinde (s. 51-59). J. H. Delamater & R. Prigozy, (Ed.). Londra: Greenwood Press.
- Todorov, T. (2016). Polisiye romanın tipolojisi. (Y. Sofuoğlu, çev.). <https://oggitto.com/icerikler/polisiye-romanin-tipolojisi/22929>.
- Üyepazarcı, E. (2008). *Korkmayınız Mister Sherlock Holmes!: Türkiye'de polisiye romanın 125 yıllık öyküsü* (Birinci Cilt). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Van Dine, S. S. (1946). Twenty rules for writing detective stories. *The art of the mystery story* içinde (s. 189-193). H. Haycraft, (Ed.). New York: Grosset & Dunlap.
- Yardımcı, S. & Güçlü Ö. (2013). Giriş: *Queer tahayyül*. *Queer tahayyül* içinde (s. 17-25). S. Yardımcı & Ö. Güçlü (Der.). İstanbul: Sel Yayıncılık.