

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**KÜLTÜREL ADAPTASYON EKSENİNDE OSMANLI POLİSİYE
ROMANLARINDA HALK ANLATISI İZLERİ**

Murat Yılmaz

İstanbul - 2023

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

KÜLTÜREL ADAPTASYON EKSENİNDE OSMANLI POLİSİYE
ROMANLARINDA HALK ANLATISI İZLERİ

Murat Yılmaz

Doktora Tezi

Yeni Türk Edebiyatı

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Bahar Gökpınar

İstanbul - 2023

ETİK BEYANNAMESİ

Bu tezin kendi çalışmam olduğunu ve bu tezde yer alan tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde toplandığını ve sunulduğunu beyan ederim. Bu kuralların gerektirdiği şekilde tüm materyal ve sonuçları tam olarak atıfta bulundum ve referans gösterdim. Tezde kullanılan materyallerin telif hakkı gerektirmesi halinde gerekli izinler alınmış olup, bu tez çalışması herhangi bir intihal içermemektedir.

Bu tezin daha önce başka bir kişi tarafından yazılmış ya da yayımlanmış hiçbir materyali ya da metnini gerekli bilgilendirmenin yapıldığı durumlar dışında hiçbir bölümünü bu üniversitede ya da başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

Bu durumların aksi halinde ortaya çıkabilecek her türlü yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Murat YILMAZ

ÖZET

KÜLTÜREL ADAPTASYON EKSENİNDE OSMANLI POLİSİYE ROMANLARINDA HALK ANLATISI İZLERİ

Türk topluluklarının, Orta Asya'dan başlayıp Anadolu'ya, Balkanlara ve Orta Avrupa'ya kadar uzanan binlerce yıllık tarihi serüveni, zengin kültürel biçimler barındırmaktadır. Bu uzun süreçte karşılaşılan ve temasa geçilen birçok medeniyet ve kültürle etkileşim içinde olunmuş, yakınlık kurulmuştur. Türk tarihinin başlangıcından günümüze Türk toplulukları, step kültürü, İslam kültürü ve modern batı kültürü ile münasebet içinde olmuştur. Temasa geçtiği yeni kültürlerden benimsediği değerleri öz kültür değerleri üzerine yapılandırarak gelişimini sağlayan Türk toplulukları, renkli, güçlü, dinamik ve bütünleşmiş bir kültürel form oluşturmuşlardır. Sahip oldukları kültürel yapı ile değişen ve gelişen dünyaya kolaylıkla intibak edebilen Türkler, değişmeden yenilenerek varlığını sürdürebilmiştir. Uzlaş, uyum ve uyarlama gibi kültürel adaptasyonun bünyesindeki kavramları, kültürünün bir parçası haline getiren Türk topluluklarının, etkileşime geçtikleri son kültür, modern hayatın kodlarıyla örülü batı kültürü olmuştur. Siyasi ve idari bir takım aksaklıkların ardından siyasi otoritenin tercihiyle temasa geçilen modern batı kültürünün halkta zemin bulması elzem görülmüştür. Geniş halk kitlelerine ulaşmada da edebiyat, en kullanışlı unsur olarak değerlendirilmiştir. Bu kapsamda Türk edebiyatına düşüncenin hakim olduğu batı temelli türler katılmıştır. Bu türlerden biri olan roman türünde ve romanın alt türlerinde kısa zamanda telif eserler verilmeye başlanmıştır. Bu alt türlerden biri olan polisiye romanlar, yapısı gereği bünyesinde modern hayatın birçok unsurunu barındırmaktadır. Osmanlı'da polisiye romanın teşekkülü, yeni kültürel değerleri halka tanıtmaya kapsamında öz kültür değerleriyle örülü halk anlatıları temelinde kültürel adaptasyon ekseninde gerçekleşmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı polisiye romanları, Kültürel adaptasyon, Halk anlatıları

ABSTRACT

TRACES OF FOLK NARRATIVE IN OTTOMAN DETECTIVE NOVELS ON THE AXIS OF CULTURAL ADAPTATION

The thousands of years of historical adventure of Turkish communities, starting from Central Asia and extending to Anatolia, the Balkans and Central Europe, contains a rich cultural form. During this long period, many civilizations and cultures were encountered and contacted, and closeness was established. From the beginning of Turkish history to the present day, Turkish communities have been in contact with steppe culture, Islamic culture and modern western culture. Turkish communities, which developed by structuring the values they adopted from the new cultures they came into contact with on their own cultural values, have created a colorful, strong, dynamic and integrated cultural form. Turks, who can easily adapt to the changing and developing world with their cultural structure, have been able to continue their existence by renewing themselves without changing. The last culture that Turkish communities interacted with, which made the concepts of cultural adaptation such as consensus, harmony and adaptation a part of their culture, was the western culture woven with the codes of modern life. After some political and administrative setbacks, it was deemed necessary for modern western culture, which was contacted by the choice of the political authority, to find ground among the people. Literature has been considered the most useful element in reaching large masses of people. In a short time, copyrighted works began to be produced in the novel genre, which is one of these genres, and in its subgenres. Detective novels, one of these subgenres, contain many elements of modern life due to their structure. The formation of the detective novel in the Ottoman Empire took place on the axis of cultural adaptation on the basis of folk narratives woven with core cultural values, within the scope of introducing new cultural values to the public.

Keywords: Ottoman dedective novels, Cultural Adaptation, Folk narrative

İTHAF

Bu çalışmayı,

2010 yılında vefat eden babam Bahaettin Yılmaz'a ithaf ediyorum.



TEŞEKKÜR

İlk olarak, tez danışmanım Dr. Bahar Gökpınar'a, bu çalışma boyunca bana yol gösterdiği, değerli önerilerde bulunduğu ve sabrıyla beni desteklediği için teşekkür ederim.

Aileme, bu süreçteki sonsuz destekleri ve anlayışları için minnettarım. Sizler olmadan bu başarı mümkün olmazdı.

Doktora ders döneminde ve tez yazım aşamasında, beni bilgilendiren ve yönlendiren tüm hocalarıma teşekkür ederim.

Ayrıca, arkadaşlarım ve sınıf arkadaşlarıma, çalışma grupları ve tartışmalarımız için teşekkür ederim. Sizlerin desteği benim için çok kıymetliydi.

Son olarak, bu tez çalışmasının gerçekleşmesine katkıda bulunan herkese teşekkür ederim.

Tüm destekleriniz için minnettarım.

İçindekiler

ETİK BEYANNAMESİ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İTHAF	v
TEŞEKKÜR	vi
GİRİŞ	1
1.TÜRK KÜLTÜRÜNDE KÜLTÜREL ADAPTASYON	11
1.1.Kültür (Kökeni, Anlamı, Tanımı, Kapsamı, İşlevi)	11
1.2. Sosyal Çatı Yapısına Göre Kültür	14
1.3. Kültür İle İlgili Kavramlar	14
1.4. Kültürel Adaptasyon	15
1.5. Türk Kültüründe Adaptasyon	17
1.6. Kültür-Edebiyat İlişkisi	24
1.7. Türk Edebiyatı'nda Adaptasyon Süreci	25
1.7.1. Şaman, Baksı ve Ozan Geleneğinden Tekke Edebiyatına	25
1.7.2. Tekke Edebiyatından Aşık Edebiyatına	26
1.7.3. Tahkiyede Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Meddah Geleneği	27
1.7.4. Politik Düzlemde Batı Edebiyatı İle Halk Edebiyatının Harmanlanması	29
2. POLİSİYE ROMAN	33
2.1. Sözlük Anlamı	33
2.2. Tanımı	33
2.3. Konumu	34
2.3.1. Popüler Edebiyat	34
2.3.2. Suç Edebiyatı	37
2.3.3. Cinai Roman ve Dedektif Romanı	38
2.4. Batıda Polisiye Roman	38
2.4.1 Kökeni ve Gelişimi	39
2.4.2. Klasik Batı Polisiye Romanlar Hakkında Öne Sürülen Kurallar	44
2.4.3. Batı Polisiye Romanın Alt Türleri	47
2.4.3.1. Çözüm Roman	48
2.4.3.2. Kara Roman	48
2.4.3.3. Suspence Roman	49

2.4.3.4. Thriller Roman.....	49
2.4.3.5. Casus Romanı	50
2.4.3.6. Dime Roman (On Paralık Roman).....	50
2.4.4. Batıda Polisiye Romanın Halk Anlatıları İle İlişkisi	50
2.5. Osmanlı Polisiye Romanı	53
2.5.1. Osmanlı Polisiye Edebiyatının Batılılaşma Sürecindeki Gelişimi	53
2.5.2. Osmanlı'nın Batılılaşma Sürecinde Şehirleşme, Suç, Ceza ve Asayiş.....	55
2.5.3. Osmanlı Polisiye Romanının Kaynakları	57
2.5.4. Osmanlı Polisiye Edebiyatı'nda Tercüme Romanlar.....	60
2.5.5. Osmanlı Polisiye Edebiyatı'nda Telif Romanlar	63
3. “ANLATICI” EKSENİNDE OSMANLI POLİSİYE ROMANLARININ HALK ANLATILARI İLE İLİŞKİSİ.....	71
3.1.”Bağlam”ın Anlatıcıya ve Anlatıya Etkisi: Performans (İcra) Teorisi	74
3.2.Mitten Polisiye Romana; Anlatıcının Değişim ve Dönüşüm Serüveni	77
3.2.1.Polisiye Roman Yazarında Destancı Kimliği	79
3.2.1.1.Dinleyici Tepkisine Yönelik Anlatıcı	80
3.2.1.2.Kutsi ve Yönlendirici Anlatıcı	83
3.2.2.Polisiye Roman Yazarının Hikaye Anlatıcısı ile Etkileşimi.....	85
3.2.2.1.Kültürel Bağlam Kurucu Olarak Anlatıcı	86
3.2.2.2. Performatif Anlatıcı	87
3.2.3.Polisiye Roman Yazarında Aşıklık Geleneğinden İzler	89
3.2.3.1. Hazırlayıcı Anlatıcı.....	89
3.2.3.2. Hikaye İçinde Hikaye Anlatıcısı.....	91
3.2.3.3. Anlatıcının Biçimsel Adaptasyonu	93
3.2.4. Polisiye Roman Anlatıcısında Meddah Performansı	96
3.2.4.1. Teatral/Triviyal Anlatıcı	97
3.2.4.2. Mizahi Anlatıcı	98
3.2.5. Polisiye Roman Yazarı (Anlatıcısı)	100
4. “ANLATI” EKSENİNDE OSMANLI POLİSİYE ROMANLARININ HALK ANLATILARI İLE İLİŞKİSİ.....	106
4.1. Osmanlı Polisiye Romanlarında Tema	106
4.1.1. Ana Tema.....	107
4.1.2. Alt Temalar	107

4.1.2.1. Suçu Örtten Aşk Teması	108
4.1.2.1.1. Kavuşamayan Sevgililerin Aşkı.....	108
4.1.2.1.2. Vuslatla Nihayetlenen Aşk.....	109
4.1.2.2. Yerli ve Yeni Bir Kahramanlık.....	110
4.1.2.2.1. Ulusal Perspektifte Kahramanlık	111
4.1.2.2.2. Siyasi Baskıya Karşı Gösterilen Kahramanlık.....	113
4.1.2.2.3. Sömürüye Karşı Halk Kahramanlığı.....	115
4.1.2.3. Ahlaki Yozlaşma (Kanıt mı? Etik mi?)	116
4.1.2.3.1. İffetsizlik	117
4.1.2.3.2. Sefahat Düşkünlüğü	119
4.1.2.3.3. İftira.....	121
4.1.2.4. Adalet Dualitesi	123
4.1.2.4.1. Devlet Adaleti	124
4.1.2.4.2. İlahi Adalet.....	126
4.1.2.4.3. İntikam (Bireysel Adalet).....	128
4.3. Kurgu	129
4.3.1. Klasik Polisiyenin Gerçekliği	131
4.3.2. Rasyonaliteden Hayale Açılan Kapı	135
4.3.3. Fantastik Kurgu.....	137
4.4. Olay Örgüsü	139
4.4.1. Polisiye Tür Kaidelerine Uyuma Endişesi ile Şekillenen Olay Örgüsü	139
4.4.2. Ekonomik Beklentiler Çerçevesinde Oluşturulan Olay Örgüsü	140
4.4.3. Bilgilendirme ve Bilinçlendirme Ekseninde Düzenlenen Olay Örgüsü	144
4.5. Şahıs, Mekan, Zaman.....	146
4.5.1. Şahıs Kadrosu	147
4.5.1.1. Baş Karakterler	148
4.5.1.1.1. Kahraman (Soruşturma Memuru)	148
4.5.1.1.2. Anti Kahraman (Suç Faili)	153
4.5.1.1.3. Kahramana Dönüşmüş Anti Kahraman (Halkçı Çete Lideri)	156
4.5.1.2. Norm Karakterler	162
4.5.1.2.1. Kahramanın Yardımcıları.....	163
4.5.1.2.2. Kahramanın Sevgilisi	169
4.5.1.2.3. Suçluların İşbirlikçileri.....	172

4.5.1.3. Kart Karakterler	175
4.5.1.3.1. Tacirler	176
4.5.1.3.2. Paşalar	178
4.5.1.3.3. Mirasyediler	179
4.5.1.3.4. Hafıfmeşrep (Kadın) Karakterler	182
4.5.1.4. Fon Karakterler	185
4.5.1.4.1. Anadolu Kışiler	186
4.5.1.4.2. Anadolu Dışından Gelenler	188
4.5.1.4.3. Müslüman Olmayan Kışiler	189
4.5.1.4.4. Eğlendirici Kışiler	190
4.5.2. Mekan	192
4.5.2.1. Somut Mekanlar	193
4.5.2.1.1. Gerçek Hayattaki Açık Mekanlar	194
4.5.2.1.2. Muhtemel Kapalı Mekanlar	198
4.5.2.2. Muhayyel Mekanlar	202
4.5.2.2.1. Yeraltı	202
4.5.2.2.2. Tayyimekan	206
4.5.3. Zaman	207
4.5.3.1. Dönem-Kurgu İlişkisi	208
4.5.3.2. Vaka Zamanı	211
4.5.3.3. Genel Akış	212
4.5.3.4. Geleneksel Anlatı Zaman	214
4.6. Motifler	216
4.6.1. Sihir	217
4.6.1.1. Sihir Yoluyla Nesnelere Hükmetme	217
4.6.1.2. Görünmezlik	218
4.6.1.3. Üfürükçü ve Cinci Hoca Vasıtasıyla Yapılan Sihirler	219
4.6.1.4. Manyetizma ve Hipnotizma	221
4.6.1.5. Sihirli Nesneler	222
4.6.2. Harikuladelikler	224
4.6.2.1. Sıradışı Hadiseler	225
4.6.2.2. Harikulade Nitelikte Kahramanlar	227
4.6.2.3. Olağanüstü Yapı ve Mekanlar	228

4.6.2.4. Tabiatüstü Varlıklar	229
4.6.3. Aldatmalar	230
4.6.3.1. Tebdil-i Kıyafet.....	230
4.6.3.2. Şahsiyeti Rencide Edici Aldatmalar	233
4.6.3.3. Çeşitli Hileler	235
4.6.4. Ödül ve Ceza.....	237
4.6.4.1. Mansıp Alma.....	237
4.6.4.2. Taltif Etme	238
4.6.4.3. Azletme	239
4.6.4.4. Sürgün.....	240
4.6.4.5. Hapis, Kürek Cezası ve İdam.....	241
4.6.5. Aşk	242
4.6.5.1. İlk Görüşte Aşk.....	243
4.6.5.2. Resimde Görerek (Suret Üzerinden) Aşık Olma	243
4.6.5.3. Aynı Evde Büyüyen Aşıklar	244
4.6.6. Çeşitli Motifler.....	244
4.6.6.1. Formulistik Sayılar ve Renkler	244
4.6.6.2. Mutlu Son	246
4.6.6.3. Parola ve Şifre.....	247
4.6.6.4. Tesadüf.....	249
4.6.6.5. Esaret	250
4.6.6.6. Rüya Motifi.....	252
4.6.6.7. Yanlış Anlama	253
4.6.6.8. Ölüm Anı İtiraf	253
4.6.6.9. Zenginden Alıp Fakire Verme	254
SONUÇ.....	257
EK BÖLÜM.....	263
Roman Özetleri	263
<i>Esrar-ı Cinayat</i> (1884-Ahmet Mithat Efendi)	263
<i>Canı mı Masum mu</i> (1901-Fazlı Necip)	264
Abdülhamid ve Sherlock Holmes (1912-Yervant Odyan)	266
Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları (TSHAAM) (1914-Ebus's-Süreyya Sami).....	268

<i>Milli Cinayat Koleksiyonu</i> (1914-Vassaf Kadri, Süleyman Sudi).....	270
<i>Gece Kuşları</i> (1914- Süleyman Sudi, E. Ali)	273
<i>Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştləri</i> (1922-Hüseyin Nadir)	275
1.Cilt	275
2.Cilt	276
3.Cilt	278
4.Cilt	281
KAYNAKÇA.....	285



GİRİŞ

Değişim ve gelişim sürecinin kesintisiz devam ettiği dünyada insanının sürekli arayış halini, sınırsız tekamülüyeti sağlayan devinimsel bir güç olarak değerlendirmek pek tabidir. Buna mukabil bu halin yarattığı muhtelif karmaşaların temelinde kültürel kökensizliğin tezahürleri görülebilir. Bu noktada akla şu sorular gelmektedir: “Tabiatın sır ve gizemlerini aydınlatmanın peşine düşen, varlığını sorgulayan ve var olmaya çalışan insanın yaşadığı karmaşa, kainatı yeniden ve yeniden anlamlandırma sancıları mıdır? Olguları algılamada kültürel kökensizlik bir savruluş hali yaratır mı?” Doğal olarak bu soruların cevabını öncelikle “İnsanın bir kültürel kökeni var mıdır?” sorusunun cevabında aramak gerekir.

İnsan duygu ve düşüncelerini etkileyen vehbi özelliklerinin yanında yaşayıp tecrübe ederek kazandığı ve belleğini ihata eden kesbi özellikler de bulunmaktadır. Coğrafi ve tarihi vakalarla örülü tecrübelerin şekillendirdiği toplumsal mutabakatın bir parçası olan bireyin bu kesbi özellikleri, kuşkusuz ki içinde doğduğu toplumun kazanımlarıyla özdeşlik göstermekte ve toplumun belleğini yansıtmaktadır. Düşünen ve hislenen sosyal bir varlık olan insanı merbut olduğu toplum mefhumundan ayrı tutmak olanaksızdır. Toplumun örfi, idari, dini, ilmi, iktisadi, edebi, mimari vb. özellikleri velhasıl kültür yapısı; bireyin estetik yönelimini, etik anlayışını, olgulara karşı yöntem ve reaksiyonlarını, özetle bütün olarak hayat algısını şekillendirmektedir. Bir başka söylemle, bireylerin sahip olduğu ortak batini ve zahiri değerler bütünü, toplumun kültür yapısını teşkil etmektedir.

Toplum-birey ilişkilerinin birbirleriyle girift bir yapıda ve karşılıklı etkileşim içinde seyrettiği inkar edilemez bir gerçektir. Birey-toplum ilişkisini parça-bütün ilişkisi çerçevesinde değerlendirmek mümkündür. Bu noktada bireylerin toplumlaşmasına ve toplum yapısının kapsayıcılığına etki eden ana faktörün her iki olguyu tek bir potada eriten, yoğuran ve şekillendiren temel nüveyi kültür kavramıyla izah edebiliriz. Elbette kültürün oluşmasına da etki eden dahili ve harici faktörlerden bahsedebiliriz fakat nasıl ki olguların kavramlaşmasında o olguya verilen özgün nitelik ve değerler takdim ediliyorsa toplumlaşan birey kavramı da o yapının özüne mahsus değerler toplamı olan kültür ile anlam kazanmaktadır.

Sürekli devinim içindeki kainatın dinamizminde insanın hayatı statik bir yapıda algılamasının yaşam ile birey arasında uyum sorunu yaratacağı muhakkaktır. İnsan,

gelişimini, her merhalesi organik bir bütünlük içerisinde birbirlerine eklenmiş kazanımlarla sağlar. Gelişim merhalelerinin ilk basamaklarını yadsımak veya günümüz gerçekleriyle bağdaştıramayıp toptancı bir zihniyetle yok saymak, bütünü parçaları dikkate alınmaksızın algılamaya çalışmaktır. Günümüzde küreselleşme ideolojisi ekseninde tek toplum, tek dil ve tek dünya projesinin etkileri ve popüler kültürün getirisi olan anlık gelip geçici kabuller, giyimden beslenmeye, barınmadan mimariye, sanattan edebiyata vb. birçok kültürel olguları radikal bir değişime zorlamaktadır. Bununla birlikte yönelimlerin ve estetik algıların coğrafya, tarih ve sosyal realitelerden kopuk, yapay bir şekilde kitle iletişim kurumları vasıtasıyla şekillendirildiği görülmektedir. Asırlar boyunca reel, güçlü ve tutarlı bir alt yapı ile şekillenen kültürel formların yerini alan bu yapılar, yarattıkları pragmatik amaçlara uygun, sürekli değişen suni gerçeklikler ile algısı düşük, iradesi kontrol altına alınmış bireyler yaratmaktadır. Kapitalist dünyanın sömürü düzeninde kitleleşen toplumlara pompalanan derinliksiz, işlevsiz, salt gelir elde etmekten başka hiçbir amaca hizmet etmeyen değerler, yenilik ve değişim gibi asli anlamından ve işlevinden yalıtılmış sihirli kavramlarla paketlenerek kültür olarak sunulmaktadır. Belli amaçlar uğrunda hayat algısına çeşitli yönlendirmelerle müdahale edilmiş bireyin anlamsızca peşinden koştuğu değerler bütünü, değişim kültürü olarak kavramsallaştırabiliriz. Tam da bu noktada kültürel kökeninden koparılmış ve suni gündemlerle şekillendirilmiş değişim kültürünün izindeki insanı, savruluş hali içinde görmek pek de iddialı bir bakış açısı olmayacaktır. Peki o zaman salt statik bir geleneksel/kültürel kökenle mi devinim içindeki dünya algılanmalı ve anlamlandırılmalıdır? Yapay bir değişim kültürü yerine, kültürü doğal gelişim sürecinde temellendirmek, ayırtırmadan hayatın reel devinimine uygun bir şekilde güncellemek olanaksız mıdır?

Geçmişten günümüze birçok kültür, varlığını hala idame ettirirken onlarca kültürün, dolayısıyla topluluğun, tarih sayfalarından silindiği de bilinmektedir. Savaş ve idari yetersizliklerin gölgesindeki siyasi gelişmeler, coğrafi şartlar ve iklimin tetiklediği kıtlık ve ekonomik krizler, deprem, sel, yangın ve salgın gibi tabii felaketler, karşılıklı ticaret ve komşuluk ilişkileri çerçevesindeki direkt ve dolaylı etkileşimler vb. durumlar, bazı medeniyetlerin özellikle göç vasıtasıyla dağılmasına zemin hazırlamaktadır. Bu olumsuz şartlar doğrultusunda kendini yeni bir coğrafya veya medeniyet içinde bulan topluluklardan bir kısmı hem yeni bir kültürün etkisi altına girmiş hem de kültürel değişim, bozulma, yozlaşma ve asimilasyon süreçleri yaşayarak yeni bir kültürün unsuru haline gelmiştir.

Bazı toplulukların da öz kültürlerine sıkı sıkıya bağlı kalıp ulaştıkları yeni kültür ile asgari temas sağlayarak izole bir yaşam sürdürdüklerine ve marjinalleştiklerine şahit olunmaktadır. Bunlarla birlikte yeni ortamda öz kültürlerine sahip çıkan, aynı zamanda da yeni kültürlerle irtibat halinde olan hatta benimsenen çeşitli yeni kültürel varlıkları kendi zemininde değerlendiren aktif, uzlaşma taraftarı, uyumlu, gelenekle yeniliği bir potada eritme kapasitesini haiz, dinamik yapıdaki topluluklar bulunmaktadır. Bu topluluklar her türlü olumsuz şartlara rağmen bir anka kuşu gibi küllerinden doğmakta, hatta yeni devlet yapıları kurdukları görülmektedir. Esasen bu noktadaki önemli husus kültürel gelişimini sağlayan toplulukların güçlü devletler kurmasından ziyade bu toplulukların dinamik dünyaya rahatlıkla entegre olabilme kapasiteleridir. Bu kapasitenin iki ayağından biri olan geleneksel kültür anlayışı, güçlü bir alt yapı olarak bünyesinde bireyi harekete geçirecek asgari duygu, düşünce, estetik anlayış ve hayat algısı barındırmaktadır. Bir diğer ayağı olan yenilikçi bakış ise bireyin sahip olduğu bu yetileri her türlü değişkene karşı dirençli ve uyumlu kılmakta, tabiatı algılamada ayakları yere basan, tutarlı ve çözüm odaklı bakış açıları sunmaktadır.

Yakın zamanda batıda yaşanan göçmen sorunlarının akut seviyeye ulaşmasında sömürü düzeni ve ırkçılık gibi olguların etkisi göz ardı edilemez. Fakat sebebi her ne olursa olsun yeni bir kültür ortamı ile etkileşim içinde olmak minimal ölçekte entegrasyon gerektirmektedir. Böylece birbirine yakın kültürlerle sahip farklı göçmen toplulukları içinde bu entegrasyonu sağlayıp kabul gören ve pozitif cihette hayata katkılar sağlayan kültürlerin bulunduğu unutulmamalıdır. Entegrasyon bir asimilasyon değil bir kültürler arası uzlaşma ve adaptasyon sürecidir. Batı kültürünün son yüzyıllarda dünyayı domine eden yapısı, öz kültürlerini rasyonalite ile uzlaştırıp Rönesans ve Reform hareketlerini gerçekleştirmeleri sayesinde yani gelenek ve inanç sistemleri ile akıl, bilim ve sanatın entegrasyonu sağlanarak oluşmuştur. Burada dikkate alınması gereken öncelik, dünyayı etkisi altına alan kültürün hangi topluluğa ait olduğu değil o kültürün nasıl bu seviyede zemin bulduğu ve gelişim sürecini nasıl idame ettirdiğidir. Keza ulaşılan seviyedeki durağanlık gelişim sürecinin önünü açan toplulukların bayrağı teslim alması ile neticelenecektir ki farklı medeniyet ve kültürlerin tarih boyunca farklı coğrafyalarda birbirleri peşi sıra doğup battıkları bilinen bir gerçektir. Sonuç olarak, kültürlerin yaşaması ve güçlü bir yapı olarak insan gelişimine katkı sağlaması için hayatın devinimine ayak uydurması zaruridir. Öz kültürel gelişim sürecinin önüne set çeken topluluklar, ister boy, aşiret, kabile olsun ister

devlet veya imparatorluk payesine ulaşsın dünyayı reel zeminde yorumlama imkanı bulamazlar. Toplulukların kültürel gelişimi de empati, uzlaşa ve entegrasyon gibi değerleri bünyesinde barındıran “kültürel adaptasyon” kavramının tekamülü ile mümkündür.

Kültürel adaptasyon, geleneğin üzerine inşa edilen yeniliklerle sağlanan devinimdir. Harmoniyi oluşturan her bir nota misali hem bağımsızdır hem de mükemmel bir ahengin parçasıdır. Öze sadakat, farklılıklara uyum, çoğulcu yapılara intibaktır. Duygu ile aklın, geçmiş ile geleceğin, uzak ile yakının vb. tüm dualitelerin ve zıtlıkların kesişim kümesidir. Hem himayeci hem de katılımcıdır. Hareketliliği çatışmada değil uzlaşıda aramaktır. Kültürel adaptasyon sadece etkileşim içinde bulunan kültürlerle uzlaşmayı temsil etmez. Dünyayı etkisi altına alan bilimsel bir keşfi, yeni bir sanat akımını, siyasal bir gelişmeyi ve sosyal bir hareketi öz kimlik dahilinde algılamayı ve çözümlemeyi salık verir. İnsanlık tarihi boyunca kültürel adaptasyonu benimsemiş ve uygulamış topluluklar, toplumlar, halklar veya uluslar, varlıklarını güçlü ve etkili bir şekilde idame ettirmiş, her dönemde dünyadaki sosyal, siyasal, bilimsel ve sanatsal hareketliliğe yön vermişlerdir.

Kültürünü kültürel adaptasyonla şekillendirmiş ve hala şekillendirmekte olan toplumlardan biri de kuşkusuz Türk toplumudur. Türk toplulukları, güçlü ve renkli kültür yapısıyla Orta Asya’dan Orta Avrupa’ya ve Kuzey Afrika’ya kadar ulaşmış, büyük devletler ve imparatorluklar kurmuşlardır. Türk toplulukları bu süreçte kimi zaman ticaret ve komşuluk ilişkileri çerçevesinde, kimi zaman iklim ve coğrafi olumsuzlukların yol açtığı göç ekseninde, kimi zaman da yıkılan devletlerinin ardından başka devlet yapıları bünyesinde yaşama lüzumu doğrultusunda, birçok kültürle etkileşim içinde bulunmuşlardır. Bu etkileşimler zemininde öz kültür kodlarıyla uyumlu ve hayatın gerçekleriyle bağdaşan yeni kültürel formları sahip olduğu değerlerin üzerine inşa etmekten geri durmamışlardır. Bu sayede etkileşim içinde bulunduğu topluluklara intibak edip uyum içinde yaşamayı başarırken değişen ve yenilenen dünyaya rahatlıkla ayak uyduracak sağlam zeminli, mukavemetli, dinamik ve renkli bir kültür yapısı oluşturmuşlardır. İnanç sisteminden, felsefeye, hukuk sisteminden devlet teşkilatlanmasına, ordu düzeninden sosyal yapılanmaya, imardan iskana, ekonomiden sağlığa, bilimden teknolojiye, sanattan edebiyata vb. birçok alanda öz değerleriyle farklı kültür öğelerini kaynaştırmış, etkilendiği kültürleri de zaman içinde oluşturduğu yeni kültürel formlarla etkilemeyi başarmıştır. Günümüz modern dünyasında dahi devlet ve ordu teşkilatlanması, alternatif tıp, madencilik ve maden işleme, hayvancılık ve yayla

kültürü gibi birçok alanda Türk kültürünün izlerini görmek mümkündür. Step kültürü, İslamiyet ve Batılı değerleri bir potada eritebilmiş Türkler, kültürel adaptasyonla sağladıkları girift yapı ile çok geniş bir coğrafyanın kültür mozaği olmuş ve asırlar boyu farklı kültürler arasında madden ve manen tam anlamıyla köprü vazifesi görmüşlerdir.

Türk kültüründe kültürel adaptasyon serüveninin son merhalesi, rasyonalite ile uzlaşmış batı kültürü olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nda kökleri 17. yüzyıla dayanan bir takım sosyal, siyasal ve ekonomik aksaklıkların ardından yeni bir devlet yapılanmasına ihtiyaç duyulmuş, özellikle aydınların iradesiyle teveccüh etmiş, yeni ve adapte bir kültür doğmuştur. Rönesans hareketleri ile bilim, sanat, eğitim, siyaset ve mimaride; Reform hareketleriyle inançta yenilenmeye giren batı kültürü, tüm dünyayı sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel zeminde etkisi altına alırken yanı başındaki imparatorluğun bu duruma kayıtsız kalması düşünülemezdi. Osmanlı İmparatorluğu ilk olarak kaybedilen savaşların ardından ordu sistemini güncellemek adına batı kültürüyle etkileşim içine girmeye çalışmıştır. Bu minvalde ilk adımlar Lale Devri'nde (1718-1730) atılmış, ordu modernizasyonundan başlayarak, matbaa, basın, siyasi ve idari bilimler, hukuk, eğitim, bilim, sanat ve edebiyatta batı kaynaklı bir takım yeniliklere meydedilmiştir. Bu temayüller sahip olunan kültürel değerler yadsınmadan birbiri üzerine eklenilerek şekillendirilmiş ve Türk gelenek yapısı, doğunun duygusu ve batının düşüncesi ile sentezlenerek yeni bir kültürel forma ulaşmıştır. Her ne kadar Osmanlı İmparatorluğu'nun tercih ettiği bu eğilimdeki ana maksadı, değişen ve yenilenen dünyaya ayak uydurmak, durağan bir yapıyı harekete geçirmek olsa da dolaylı olarak, kültürlerarası bir uzlaşının, bir orta yolun ve geçişkenliğin kapısı aralanmıştır. Bununla beraber imparatorluk, kültürel adaptasyon sayesinde sağladığı kimlikli bir değişim ile özgün olmayan niteliksiz bir dönüşüm ihtimalinin önünü kapamıştır. Zaman zaman sekteye uğratılmaya çalışılsa da geri dönülmez bir kararlılıkla imparatorluğun hemen hemen tüm alan, kurum ve birimleri yeni yapıya adapte edilmeye çalışılmıştır. Bu alanlar içinde edebiyat kavramının, imparatorluk yetkililerince en fazla önem verilen ve kuyumcu titizliği ile şekillendirilmeye çalışılan bir alan olduğunu görmekteyiz. Söz konusu dönemde, edebiyat amaca ulaşmak için kullanılacak en elverişli araç olarak görülmüştür.

Esasen 18. yüzyıldan itibaren Türk kültürünün batı kültüründen ziyade, batıda gelişim gösteren modernleşme ile uzlaşa içinde olduğu ve batı kültürünün Osmanlı modernleşmesine sağladığı adaptasyonla değer kazandığı söylenebilir. Türk kültüründeki

yenileşme süreci, batıdakinden farklı bir seyirde gelişim göstermiştir. Batıda burjuvazi ve halk dayanışması çerçevesinde çeşitli beklenti ve taleplerle şekillenen modern hayat, Osmanlı'da imparatorluğun yapısı gereği bir burjuvazinin bulunmayışı ve modern hayat unsurlarını talep eden halk iradesi olmayışı nedeniyle, devlet eliyle teşekkül etmiştir. Halk katılımının ve zeminin olmadığı bir yapılanmanın eğreti kalacağının farkında olan imparatorluk ricalinin ilk hamlesi, yeni değerleri halka tanıtmaya zemini hazırlamak olmuştur. Bu hedef doğrultusunda belirlenen en etkili enstrümanın edebiyat olduğunu fark etmek uzun sürmez. Basın alanındaki yeniliklerin getirisi olan gazete ve dergilerde yayımlanan batı kaynaklı makale, deneme, fıkra gibi türlerin yanında roman türü ile halka ulaşmaya çalışan dönemin devlet idarecileri, bu alanda yetenekli gençlerin eğitime de destek olmaktan geri durmamışlardır. Batı tarzı tedrisattan geçen bu gençler, elde ettikleri kazanımlarla edebiyat üzerinden halkı yeni değerler noktasında aydınlatma vazifesini üstlenmişlerdir.

Özellikle Tanzimat dönemindeki (1859-1878) roman yazarları, muhtevanın öncelendiği didaktik eserler üzerinden halka ulaşmaya çalışmışlardır. Roman türü eğlendirmenin yanında bilgilendirme, yönlendirme ve kanalizasyon etme işlevleriyle öne çıkmıştır. Halka yeni değerlerin aktarımında, geniş halk kitlelerinin aşına olduğu halk anlatılarını yeni türlerle uzlaştırma fikrini benimseyen Osmanlı aydını, geleneksel sözlü anlatının teknik ve içerik unsurlarını batılı türlere intibak ettirmeye çalışmışlardır.

Bununla beraber Osmanlı İmparatorluğu, gerileme döneminde Avrupa'da yaşanan milliyetçilik hareketleriyle parçalanmanın eşiğine gelmiş bu durumu önlemek için de çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Bu fikirlerden biri de tahrîs (millileştirme) ve tezhîb (işleme) kavramlarıyla gündeme gelen Ziya Gökalp'in görüşüdür. Türk halk kültürü ile batılı değerlerin harmanlanması temeline dayanan bu görüş; üretimden tüketime, eğitimden bilime, sanattan edebiyata çok yönlü bir kültürel adaptasyon içeriği taşımaktadır. Bu ve benzeri görüşler çerçevesinde kısa zamanda romanın birçok alt türünde telif eserler ortaya çıkmıştır. Dönem yazarları, öz kültürel değerlerin üzerine inşa edilebilecek modern yaşam unsurlarını geniş halk kitlelerine en elverişli yöntemlerle sunma çabası içine girmişlerdir. Bu dönemde telif edilen roman alt türlerden biri de modern hayatın kodlarıyla örülü ve kent yaşamının ihtiyaçlarından doğmuş bir tür olan polisiye romanlar olmuştur.

Batıda Sanayi Devrimi'nin bir uzantısı olarak kurulan kentlerde kapitalist düzenin yarattığı gelir adaletsizliği, makineleşmenin boğucu atmosferi ile birleşerek bir takım sosyolojik, psikolojik ve iktisadi sorunların doğmasına zemin hazırlamıştır. Üretimin, dolayısıyla ekonominin merkezi haline gelen bu kentlerde yeni çalışma düzeni ve kurallarıyla çevresine yabancılaşan, monotonluğun gölgesinde yalnızlaşan, haksız gelir dağılımıyla karamsarlaşan bireyler oluşmuştur. Kent hayatının teşekkülündeki bu buhranlı ortamın örselediği birey psikolojisi muhtelif yeni suçların uç vermesine vesile olmuştur. Bu ortamdan etkilenerek ortaya çıkan polisiye roman türü, benliğini tehlike altında gören bireylerin güvenlik ihtiyaçlarına yazınsal bir karşılık hüviyeti kazanmıştır. Bu çerçevede telif edilen ilk dönem klasik polisiye romanları, suç edebiyatı gibi suçun temelindeki sosyolojik nedenleri irdelemekten, bir başka deyişle suçun kendisinden ziyade suçun çözümlenmesine, aydınlatılmasına ve suç failinin ortaya çıkarılmasına odaklanmıştır. Kurgudaki temel amaç, suçun alt yapısını belirlemek değil, suçun barındırdığı sır, gizem ve muammaları rasyonel incelemelerle aydınlatıp suçluya ulaşmaktır. Klasik polisiye romanlar, edebi düzlemde, kent sakinlerinin (okurunun) beklentilerini karşılar; kentlerde işlenen suçlara karşı kalkan olur, polis teşkilatının yaptığı gibi suçları aydınlatır ve suçluları adalete teslim eder. Diğer yandan da okura bir sır, gizem ve muammayı, roman kahramanı olan dedektifle özdeşleşerek çözme etkinliğini ve heyecanını sunmaktadır.

Türk edebiyatında ilk polisiye roman Batı edebiyatındaki başlangıcından 43 yıl gibi kısa bir süre sonra (1884-*Esrar-ı Cinayat*) telif edilmiştir. Bu noktada Türk edebiyatında polisiye roman telifinin batıdaki birçok ulusal edebiyattan önce başladığını belirtmek gerekir. Polisiye roman türünde Türk edebiyatı, ilklerden olmakla beraber kısa sürede hatırı sayılır bir okur kitlesine ulaşma noktasında da önemli bir mesafe katetmiştir. Türk edebiyatında tercümelerle başlayan polisiye roman serüveni 1884 yılında Ahmet Mithat Efendi tarafından telif edilen *Esrar-ı Cinayat* adlı eserle yeni bir merhaleye ulaşmış, özellikle 2. Meşrutiyet dönemiyle birlikte birbiri ardına yazılan polisiye romanlarla nicelik bakımından yüksek bir okur kitlesine kavuşmuştur.

Polisiye roman türünün Türk edebiyatındaki bu sıçraması edebiyat tarihi açısından önemli olduğu kadar dönemin sosyo-kültürel yapısı itibarıyla da oldukça düşündürücü ve araştırılmaya muhtaçtır. Türkiye'de polisiye roman, akademik literatürde sınırlı bir çerçevede ele alınmıştır. Erol Üyepazarcı, Didem Ardalı Büyükarman, Banu Öztürk ve Seval Şahin'in çalışmaları haricinde, bu konudaki çalışmalar incelendiğinde görülmüştür ki

polisiye roman türünün geleneksel kültürle teması çoğu zaman gözden kaçmıştır. Üyepazarcı, polisiye romanlara daha ziyade arkeolojik bir bakış getirmiştir. Bu romanların detaylı olarak analiz edilmesi ve beslendikleri geleneksel zemin eksik bırakılmıştır. Söz konusu eksikliği, Büyükarman, Öztürk ve Şahin'in çalışmaları belli ölçülerde gidermekle beraber ayrıntılı ve kapsamlı bir değerlendirme halen yapılmamıştır. Bu çalışmanın temel hedefi, Türk edebiyatındaki modern edebi türlerden biri olan polisiye romanın, sözlü anlatıların geleneksel mirasını nasıl ve neden kullandığını, böylece yeni bir türü kendi kimliğinde hangi yöntemlerle özgünleştirdiğini anlamaya çalışmaktır.

Çözümleme ve aydınlatma gibi rasyonalite ile ilişkili kavramlarla bezeli klasik polisiye romanlar, mevcut dönemde hala olağanüstü unsurlarla örülü ve duyguları harekete geçiren aşk, kahramanlık vb. konuların işlendiği halk anlatılarıyla edebiyat ihtiyacını karşılayan geniş halk kitlelerinde nasıl zemin bulabilmiştir? Anlatıcı-dinleyici bağlamında süregelen edebiyat faaliyetleri, yazar-okur düzleminde nasıl karşılık bulmuştur? Batıda sanayileşme-kentleşme-bireyselleşme üçgeninde şekillenen sosyal yapıda, daha ziyade bireyin marazi psikolojisi temelinde oluşan sır, gizem ve muamma içeren suç kataloğu, İstanbul gibi büyük şehirlerde dahi birey olgusunun gelişmediği, Türk aile yapısının, bütünlüğünün ve değerlerinin korunduğu sosyal yapı ile nasıl uzlaştırılmıştır? Toplumun pek de alışık olmadığı bir tür olan polisiye, hangi saiklerle Türk edebiyatına kazandırılmak istenmiştir?

Tüm bu cevap bekleyen sorular kendi içinde de sorular barındırmaktadır ki esasen her bir cevap bir diğerinin açıklaması hükmündedir. Batılı bir tür olan polisiye romanın Türk edebiyatında zemin bulması kültürel adaptasyon sürecinin bir uzantısı mıdır? İlk dönem Osmanlı polisiye yazarı bu sürece nasıl katkı sağlamıştır? Kati kuralları olan batı tipi klasik polisiye romanlarda türle bağdaşmayan halk anlatı unsurlarına yer vermek yazarın bilinçli bir tavrının göstergesi midir? Yoksa bu türde yazabilme kapasitesindeki eksikliğin bir sonucu mudur? Osmanlı polisiye yazarı iki farklı kültürün iki farklı türünü uzlaştırma noktasında ortaya çıkabilecek muhtemel dualite veya paradoksu nasıl yönetmiştir? Osmanlı polisiye yazarı, dinleyici konumuna alışkın halk kitleleriyle nasıl iletişim kurmuştur? Canlı anlatıcı performansını yazar pozisyonunda nasıl sergileyebilmiştir? Öğretici ve bilgilendirici niteliklere sahip geleneksel anlatıcının rolünü polisiye romanlarda neden ve nasıl kullanmıştır? Klasik polisiye romanların tek ana teması olan suçun aydınlatılması ve çözülmesi temasına bağlı kalabilmiş midir? Neden

Osmanlı polisiyelerinde yazar, suçun aydınlatılması ile birlikte suçun toplumsal ve ahlaki cihetine değinmiştir? Yapısı gereği rasyonel temellere dayanan klasik polisiye türde olağanüstü ve sıra dışı unsurlara yer vermek Osmanlı polisiye yazarı için kaçınılmaz bir tutum mudur? Klasik polisiye romanın kural ve kaideleri dikkate alındığında Osmanlı polisiye yazarı, türle bağdaşan halk anlatı unsurları bulabilmiş midir? Bir başka söylemle, tema, kurgu, olay örgüsü, şahıs, mekan, zaman ve motif çerçevesinde “Köroğlu Destanı”, “Dede Korkut Hikayeleri”, “Keloğlan Masalları”, “Tıflı Hikayeleri”, “Karagöz” ve “Orta Oyunu”, Türk epik destanları, halk hikayeleri, meddah hikayeleri, vb. birçok halk anlatılarında polisiye roman unsurlarını destekleyici öğeler bulmak mümkün müdür? Adaptasyonla sağlanan özgünlüğüyle Osmanlı polisiye romanlarını klasik polisiye roman türü içinde nasıl değerlendirmek gerekir?

Bu tezde, yukarıdaki sorulara cevap aranmakla birlikte Türk kültür yapısının gelişiminde kültürel adaptasyonun etkisi incelenecek ve bu etkinin batı medeniyeti ile etkileşim sürecinde Türk edebiyatına giriş yapan polisiye türde nasıl karşılık bulduğu araştırılacaktır. Kültürel adaptasyon kavramı, tezin devamındaki bölümlerde de detaylandırıldığı şekilde, geleneği, yeni olan ile birleştirme ve bu yolla yeniden özgünleşme anlamında kullanılmıştır.

Bu çerçevede, ilk dönem Osmanlı polisiye romanlarından özellikle sonraki dönemleri yönlendirici olanlar seçilmiştir: *Esrar-ı Cinayat* (1884-Ahmet Mithat Efendi), *Cani mi Masum mu* (1901-Fazlı Necip), *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* (1912-Yervant Odyan), *Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları (TSHAAM)* (1914-Ebus's-Süreyya Sami), *Milli Cinayat Koleksiyonu* (1914-Vassaf Kadri, Süleyman Sudi), *Gece Kuşları* (1914- Süleyman Sudi, E. Ali) ve *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* (1922-Hüseyin Nadir). Bu doğrultuda, bahsi geçen Osmanlı polisiye romanları, batıda 1841'den 1940'a kadar etkisini sürdüren, “Kim yaptı?” tarzındaki klasik polisiye romanları ekseninde incelenecektir. İlaveten bu eserlerde kültürel adaptasyon ekseninde gözlemlenen halk anlatısı izlerinin hangi gaye, beklenti ve yöntemlerle yer aldığı irdelenecektir. Böylece Osmanlı polisiyesinin özgünlüğü ve polisiye yazarlarının bilinçli tavırları ispatlanmaya çalışılacaktır.

Bu minvalde çalışmanın 1. Bölümünde Türk kültürü ve kültürel adaptasyon kavramı arasındaki tarihsel bağlar ortaya konulmuştur. 2. Bölümde bir tür olarak polisiye romanın

batıda ve Osmanlı edebiyatındaki tarihsel gelişimi ve dönüşümü incelenmiştir. 3. ve 4. bölümlerde ise Osmanlı polisiye romanlarının halk anlatılarıyla ilgisi anlatıcı ve anlatı ekseninde tartışılmıştır.



1.TÜRK KÜLTÜRÜNDE KÜLTÜREL ADAPTASYON

1.1.Kültür (Kökeni, Anlamı, Tanımı, Kapsamı, İşlevi)

Kültür, çeşitli fikir dizgelerinde ve bilim dallarında sıkça kullanılan bir kavram olmasından dolayı çok çeşitli tanımlamalarla tarif edilmektedir. Felsefeden inanç sistemlerine, bilimden teknolojiye, edebiyattan sanata, iktisattan politikaya, sosyolojiden antropolojiye geniş bir yelpazede ele alınan kültür kelimesinin kökeni Latince'den gelmektedir. Tarımla alakalı bir ibare olduğu hakkında fikir birliğine varılan kelimenin, Latince'de toprak kültürü manasındaki “edere-cultura” dan türediği ifade edilmektedir (Mejuyev, 1987, s. 22). Benzer bir görüş ise kültür kelimesinin ikamet etme, koruma, yetiştirme, anlamındaki Latince “colere” kökünden geldiği üzerinedir (Williams, 2005, s. 106-107). Aynı zamanda inşa etmek, bakım-onarım, işlemek, ekmek, biçmek, itina etmek anlamlarına sahip olan “colere” fiili, Romalıların insan eliyle yetiştirilen tarımsal ürünler için kullandıkları “cultus” ve “cultura” sözcüklerinin de kökeni konumundadır. Günümüzde tabiatla kendiliğinden yetişen bitkilerle, tarla ve sera gibi çeşitli ortamlarda insan eliyle üretilen bitkileri birbirlerinden ayırmak için “kültür bitkisi” ifadesi kullanılmaktadır. Zamanla toprağın ekilip ürün vermeye hazır hale getirilmesi anlamındaki “cultura” sözcüğü, anlam genişlemesi ile insanın işlenmesi, yetiştirilip eğitilmesi anlamındaki “culture” sözcüğüne evrilmiştir. Bu, bir anlamda kişinin içinde yaşadığı toplumu algılayıp doğal ortamı sayesinde gerekli bilgiler edinerek fikir sahibi olması ve belli ilkeler dahilinde kişilik ve nefsinin şekillenmesi dolayısıyla uyum içinde yaşanabilir bir çevre oluşturmaktır (Duralı, 2000, s. 33). İlk zamanlar kültür bitkisi, hayvan kültürü ve daha sonraları insan zihninin kültürü ibareleriyle anılan kültür kavramı, Almanya ve İngiltere’de 18. yüzyılın sonlarına doğru bir topluluğun, bir toplumun, bir halkın veya bir ulusun karakteristik özelliklerinin tümünün ifadesi olarak tanımlanmıştır. Bu kavram; bilim, teknik, sanat, edebiyat, felsefe, sosyoloji, politika, iktisat vb. alanların bölgesel kullanımlarının tespitinde kapsayıcı unsur haline gelmiştir.

Bu yüzyılda Herder’in “kültürler” şeklindeki çoğul ifade kullanımı, birbirlerinden farklı zaman veya mekanda bulunmuş toplulukların, ulusların, özgün ve dinamik kültürlerine yapılmış bir vurgudur (Özlem, 2000, s. 143). Aydınlanma çağında Voltaire tarafından insan zekasının olgunlaşması anlamında kullanılan kültür sözcüğü, ilk kez 1793

yılında Alman dili sözlüğünde yer almıştır. Bu kavramın 18. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa’da, genellikle sanat, edebiyat ve bilim gibi kelime tamlayıcıları ile birlikte kullanıldığı ileri sürülmektedir (Oğuz, 2011, s. 126). Türkçe’de kültür kelimesi karşılığında belli bir süre “hars” ve “ekin” sözcükleri kullanılsa da günümüzde kültür kelimesi tercih edilmektedir. Ziya Gökalp’ın kültür kelimesi karşılığında kullandığı “hars” kelimesi, Arapça kökenli olup “harese” kökünden gelmektedir. Hars, anlam olarak Latince “colere” sözcüğü ile benzerlikler içermekte ve tarla sürme, çiftçilik anlamındadır (Kanar, 2011, s. 268). Kültür sözcüğünün Farsça karşılığı olan “ferheng” kelimesinin de tıpkı diğer dilllerdeki anlamlarda olduğu gibi, kavramak, idrak etmek, hedefe yönelmek, üretmek, biriktirmek, düzeltmek, beceri, maharet, eğitim, bilgi, akıl, edep kavramlarını içinde barındırdığı görülmektedir (s.202). Arapça’da kültürün ifadesi olan “es-sekâfe” ibaresi ise maharet sahibi ve zeki olmak, ilim ve sanatta beceri kazanmak mealindeki “sekâfe” fiilinden gelmektedir (Nebi, 2016, s. 18-19).

Kavram olarak kültür, çeşitli dönemlerde farklı tanımlamalarla ifade edilmiştir. Bu tanımlamaların ortak söylemlerinden biri, kültürün özerkliği hakkındadır. Kültür, herhangi bir gücün, yapının veya ihtiyacın sıradan bir karşılığını değil, sosyal hayatın bütününe ihtiva etmektedir (Smith, 2005, s. 16). Bu noktada kültür kavramına sabit, tek bir tanımlama yapılması pek de mümkün görülmemektedir. Bir grup görüşe göre kültür, toplumsal miras yoluyla varlığını sürdürür ve maddi manevi her şeyi kapsar. UNESCO’nun 1982 yılında düzenlediği Dünya Kültür Politikaları Konferansı’nın sonuç bildirgesinde, kültürün tanımı yapılırken bu kavramın, toplumların maddi, manevi, zihinsel, duygusal bileşenlerini, hayat anlayışlarını, bilim, sanat ve edebiyat etkinliklerini, değer yargılarını, inanç ve geleneklerini ihtiva ettiği belirtilmiştir (UNESCO, 1982). Bu bütüncül tanımlamayı yapanlardan biri olan E.B. Tylor’a göre kültür, genler vasıtasıyla iletilemeyen her şeydir (Eagleton, 2005, s. 46). Clyde Kluckhohn da benzer bir şekilde kültürü çeşitli tanımlamaların bütünü olarak ele alır. Ona göre kültür, bir halkın hayat biçimi, sosyal kalıt, duygu, tefekkür ve itikat yolu, öğrenme deposu, ortaya çıkacak sorunları gidermede denenmiş yönelim merkezi, öğrenilmiş davranış, çevreye intibak etmek için klavuz ve düzenleyicidir (Kluckhohn, 1962, s. 22). Bu görüşten kısmi olarak ayrılan tanımlama ise kültürün maddi etkenlerden çok, din, sanat, felsefe gibi hayatın manevi boyutları içine aldığı üzerinedir. Kültürün her bir unsurunun, dinin de bir elemanı olduğu fikrini savunan Eliot, din ile kültür arasında sıkı bir ilişki olduğunu belirtir ve bu iki kurumun aynı

düzlemde gelişim sağladığını öne sürer (Eliot, 1987, s. 87). Başka bir tanımlama anlayışına göre kültür, bireysel bir özellik, değer, idealdir ve “kültürlü insan” gibi belli bir tipolojiyi ifade etmektedir. Bu anlayışta kültür, davranış, hayat stili, deneyim, bilgi, görgü, adet vb. anlamlara gelmektedir.

Topluluklarda tüm bireylerin aynı duygu ve yönelimde olamayacağından dolayı kültür, doğal olarak kitlenin tamamını içermez. Kültür, hissedenin ve yönelenin yaptığı şeydir, dolayısıyla bütünün parçasının değerler silsilesidir ve tikelcidir. Bu çerçevede kültür, bir toplumu veya ulusu ortak değerler zemininde toplama ya da buluşturma iddiasında değildir. Kültür kavramını kısmen özerk ve kurumlardan oluşmuş bir bütün olarak gören Malinowski, kültürü, ırksal mekânsal ve siyasal örgütlenmelerle ilişkilendirir (Malinowski, 1992, s. 69). Bu noktada, Ziya Gökalp’ın kültür tanımındaki “ulus” anlayışı ön plana çıkar. Kültürü bir ulusun sosyal, siyasal, moral, geleneksel, yazınsal, iktisadi, ilmi, felsefi ve estetik tüm ortak değerleri toplamı olarak gören Gökalp, birçok ulusun ortak anlayış ve değerlerini “uygarlık” sözcüğü ile tanımlar (Gökalp, 1997, s. 25). Kültür hakkında yaygın bir tanımlama ise kültürün nesiller arasında bir miras ilişkisinden ziyade tarihi bir üretim ve toplumsal bir yapılanma bağlamında hiyerarşik bir ilişki olduğudur. Kültürü doğaya karşılık insanoğlunun yarattığı her şey olarak tanımlayan Carl Marx, baskın kültürün, gücü ve kapitali elinde bulunduran ve kitleleri yönlendiren egemen sınıfın çıkarlarına uygun davranış ve değerler bütünü olduğunu belirtir (Williams, 1977, s. 261).

Kültür, birey ve toplumun bünyesinde şekillendiği doğal bir örtüdür. Kültür hem insani bir faaliyet alanı hem de toplumsal etkileşimin katmanı olarak bütünleyici, farklı toplumlarda farklı mahiyet arz etmeleriyle de ayrıştırıcıdır. İnsanın ve toplumun düşünce ve davranışlarına tesir eden kültür, tarif ve tanımlamaları ile öğretici olmasının yanında sınırlayıcıdır. Olgulara yüklediği anlamlarla ideal olanı ve gerçekliği belirleyen kültür, bu yönüyle duygu ve düşüncelerde süreklilik sağlarken tarihsellik de içermektedir. Simge ve semboller dizgesi olan kültür, topluma yaşam tarzı işaret ederken orijinaldir ve kendine has özellikler ihtiva eder (Şeriati, 1986, s. 16). Bununla beraber kültürler dinamikdir ve değişime, dönüşüme yeni formlar kazanmaya açıktır. Savaş, göç, ticaret gibi çeşitli nedenlerden dolayı karşılaştığı diğer kültürlerle her daim etkileşim halindedir.

Kültürün oluşum ve gelişim sürecine tesir eden birçok faktör bulunmaktadır. Bu faktörlerden en etkili olgu inançtır. İnanç sistemleri kültürün temel kodlarını yansıtırken,

bu sistemlerin şekillenmesinde ana unsurdur. Kültürün temel kodlarından biri de mitlerdir. Köken ve yaratılış ile ilgili, olağan ve olağanüstü figürlerle bezeli anlatılarla mitler, kültür fenomenlerinin temelini oluşturmaktadır (Marshall, 1999, s. 507). Kültür sirayet ettiği toplulukların duygu, düşünce dünyasında insicam oluştururken ahlak ve değer normları belirler. Tarihsellik ve süreklilik mahiyetleri ile toplumun gelenek, görenek, bilim, teknik, sanat ve edebiyatın teşekkülünü sağlayan kültür, yaşadığı coğrafyanın şartlarına bağlı olarak biçimlenir. Kültür örüntüleri arasında yapı harcı işlevi bulunan dil sayesinde de tüm kültürel olguların organik bütünlüğü ve sürekliliği sağlanmaktadır.

1.2. Sosyal Çatı Yapısına Göre Kültür

Çeşitli toplulukların, zümrelerin ve toplum çatı yapılarının şartlarına, ihtiyaçlarına, yaşam tarzlarına ve amaçlarına uygun olarak, kendilerine özgü kültür birikimleri bulunmaktadır. Halkın hayat tarzını belirleyen “halk kültürü”; dış etkenlerden yalıtık homojen bir yapıdaki “yerel kültür”; globalleşmeye bağlı oluşan “küresel kültür”; bir milletin birlik, beraberliğini sağlayan, onları belirli normlarda buluşturan ve millet şemsiyesi altında toplayan “milli kültür”; çoğunluğa ve genele hitap eden, şartlara göre yenilenen geçici ve dönemsel “popüler kültür”; elit, eğitilmiş üst tabaka ve entelektüele yönelen seçkin “yüksek kültür”; (Özensel, 2011, s. 267) hakim kültürle bağı koparmayan fakat önemli noktalarda ondan ayrılan özel ve küçük grupların sahip olduğu “alt kültür” gibi kültür birimleri, çeşitli düzlemlerde toplum ve bireyi şekillendiren, bütünleyen ve kanalize eden yapılardır. Medeniyet kavramı ile geçişken bir muhteva teşkil eden kültür kavramı, siyasetten ideolojiye, kimlik oluşumundan toplumsal ve bireysel iletişime yön vermektedir.

1.3. Kültür İle İlgili Kavramlar

Toplum bireylerden oluşan bir üst yapı olarak sulh, dirlik, düzen, sükûnet ve bütünlük ihtiva eder. Toplumu oluşturan bu mahiyetleri sağlamada kültür kilit bir rol oynar. Bireylere içinde bulunduğu toplumun kültürünü aktarma, eğitip kontrol oluşturma ve genel olarak kültürleme faaliyeti, toplumların sürekliliğini sağlamaktadır (Güvenç, 1997, s. 85). Bununla beraber toplumu oluşturan bireylerin içinde bulunduğu yapının

kültürünü kabullenip sahip çıkma ve tanıma eylemi olan kültürlenme, toplumun sürekliliği için etkin bir vazife görmektedir. Belirli bir coğrafi bölgede birden fazla kültür bulunduğu gibi bu kültürlerin birbirleriyle karşılıklı etkileşimi kaçınılmaz olur. Bu noktada etkileşim içindeki kültürlerin her biri belirli ölçüde değişime uğrayarak kültürleşme sürecine girerler. Farklı kültürlerin karşılaşmasında kimi zaman “kültür çatışması”, kimi zaman da ayrı kültürdeki bireylerin içine düştüğü karmaşık durumla “kültür şoku” yaşanabilmektedir. Kültürel etkileşim sonucu ortaya çıkan “kültürel değişim”, kompleks bir kültürleşmeye zemin hazırlayacağı gibi “kültürel bozulma”, “kültürel yozlaşma” ve hatta “kültürel asimilasyon” a sebebiyet verebilmektedir. Toplumun veya bireyin herhangi bir sebepten dolayı bir yerden başka bir yere göç etmesi sonucu ortaya çıkan “kültür göçü”, kültürel değişime yol açan durumlardan biridir (Lull, 2001, s. 1999). Yeni bir kültür ortamında konumlanan toplum veya bireydeki kültürel değişim kısmi olarak gerçekleşir. Bu durumlardan biri ise toplum veya bireyin kültürel bozulma, yozlaşma veya asimilasyon yaşamadan, sahip olduğu kültürün üzerine gelen yeni kültürü inşa etmesi ve bu sayede öz kültürünü kaybetmeden yeni kültüre uyum sağlamasıdır. “Kültürel adaptasyon” olarak da isimlendirilen bu durum, toplum ve bireylere zengin kültürel birikim zemini hazırlamaktadır.

1.4. Kültürel Adaptasyon

Fransızca kökenli bir kelime olan adaptasyon, Türk Dil Kurumu sözlüğünde uyarlama, uyum kelimelerinin karşılığı olarak gösterilmektedir. Adaptasyon, yeni bir ortama geçiş sürecinde yaşanan değişime uyum sağlamaktır. Toplum, topluluk ve bireyin duygu, düşünce ve davranışlarında yeni şartlara uygun olarak yaptıkları güncellemedir. Yeni mahalin beklentilerine verilen uyumlu bir reaksiyondur. Sahip olunan statü, kazanım ve değerlerin karşılaşılan yeni durumlarla uzlaşmasıdır (Balcı, 2011, s. 97). Adaptasyon, değişim kavramıyla ilintili olsa da köktenci değildir. Adaptasyondaki değişim daha ziyade mevcut iki durumun uzlaşması ekseninde teşekkül eder. Asimilasyon sürecinde sahip olunan öz kazanımların yok olması durumu, adaptasyon sürecinde görülmemektedir. Adaptasyon sürecinde, öz değerler tamamıyla yadsınmadan gerçekleşen değişim, ahengi ve uyumu sağlama noktasında belirli düzeyde görülür. Adaptasyon mevcut duruma, mekana ve olanaklara intibak etmek için sarf edilen maddi ve manevi gayretin bütünüdür (Doğan,

2008, s. 1686). Adaptasyon, ilk zamanlar biyolojinin, bilim sahasının kullandığı bir kavram olarak, canlıların dış ortama sağladıkları uyum çerçevesinde ele alınmıştır. Biyolojik adaptasyon, canlı türlerinin çevresiyle ilintili olarak pozisyonlarını belirlemesi ve ortama intibak etmesi ekseninde sahip oldukları doğuştan donanımlarla oluşturdukları yapısal uyarlama sürecidir. Diğer canlı türlerine nazaran daha kompleks bir yapıda bulunan insanın gelişimi, hayvan ve bitkilerden farklı olarak, biyolojik adaptasyon ile sınırlı kalmamıştır. İnsanlar, oluşturdukları dil, din ve kültür faaliyetlerinde de adaptasyon süreci yaşamışlardır. Dolayısıyla insanın gelişim aşamalarının incelenmesinde biyolojik adaptasyondan ziyade kültürel adaptasyon ön plana çıkmaktadır.

Savaş, ticaret, kıtlık, göç vb. şartların doğurduğu mekan değişikliğinin bir getirisi olan kültürel adaptasyon, sosyolojide yeni bir kültürel ortama uyum sağlama adına, topluluk veya bireyin gönüllü olarak katılımda bulunduğu intibak sürecidir. Yeni kültürel ortamın beklentilerine toplum ve bireyin hazır bulunma ve yaraşırılık gösterme halidir (Kim, 2001, s. 205). Kültürel adaptasyon farklı kültürlerin kaynaşma edinimi, sağlıklı iletişim ve ilişki içinde olma durumudur (Karaeminoğulları, Doğan, Bozkurt, 2009, s. 333). Mekansal hareketlilikler sonucu karşılaşılan yeni kültürel ortamın yanında, öz mekanın iç dinamiklerine bağlı, kültürel değişim ve gelişmelere entegre olunur. Kültürel adaptasyon sürecinde, topluluk ya da bireyin öz kültür birikimlerinden nasıl feragat edeceği ve hangi karşı taleplerle yüz yüze geleceği önem taşımaktadır (Haviland, Prins, Walrath, Mcbride 2008, s. 130). Bu perspektifte topluluk veya bireyin öz kültürlerini tamamıyla terk edip, yeni kültüre bağımlı olması, asimilasyon olgusunu doğurmaktadır. Öz kültürü sürdürmekte kararlılık gösterip yeni kültürle temas edilmemesi gibi durumlarda ise ayrılma, kapanma ve marjinalleşme gibi süreçler yaşanmaktadır (Eriksen, 2009, s. 398-400). Kültürel adaptasyon, öz kültürü muhafaza edip, benimsediği yeni kültürü onun üzerine inşa etme, yeni kültürle bütünleşme anlayışıdır. Asimilasyon ve kapanma gibi uç olguların ortasında mutedil bir noktadadır. Kültürel adaptasyonun bütünleştirici özelliğine birey veya topluluğun yeni ortama aidiyet duygusu ve kalıcı olma inancı gibi değişkenler de etki etmektedir.

1.5. Türk Kültüründe Adaptasyon

Türk topluluklarının Uzak ve Orta Asya'dan başlayıp Anadolu'ya hatta Balkanlara ve Orta Avrupa'ya kadar uzanan binlerce yıllık tarihi serüveni, zengin bir kültür mirası barındırmaktadır. Bu uzun süreçte karşılaşılan ve temasa geçilen birçok toplum ve kültürle etkileşim içinde olunmuş, yakınlık kurulmuştur. Türk tarihinin şu anki bilinen başlangıcından günümüze Türk toplulukları, çeşitli medeniyet daireleri içinde bulunmuş, farklı coğrafyalardaki inanç sistemleri ile ilişki içinde olmuştur. Fakat temasa geçilen hatta benimsenen her yeni din, kültür ve medeniyet içinde erimemiştir. İnsanlık tarihi boyunca farklı kültürler içinde eriyip asimile olan ve sonuç itibarıyla da yok olan yüzlerce topluluğun aksine, Türk toplulukları yeni benimsedikleri din, kültür ve medeniyetleri, var olan eski öz kazanımlarının üzerine inşa etmişlerdir. Böylece öz kültürü dahilinde birçok farklı kültürün renklerini taşıyabilmiştir. Bu noktada uzlaş, uyarlama ve uyumla gelişen Türk kültüründe, kültürel adaptasyonun önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Sahip olduğu dinamizmi, karşılaştığı yeni olguları kendi temelleri ile uzlaştırarak yaşayan Türk kültürünün, gücünü belli bir ölçüde kültürel adaptasyondan aldığını söylemek yerinde olacaktır.

Türk kültürü geçmişten günümüze üç ana medeniyet dairesinden etkilenecek şekilde gelişmiştir. Sırasıyla Bozkır, İslam ve Batı medeniyetleri etkisiyle, sosyal hayattan ekonomiye, devlet yönetiminden hukuka, inanç sisteminden bilim, sanat ve edebiyata eklemlenerek genişleyen ve gelişen Türk kültürü, sahip olduğu güçlü kökleri ve ihtiyaçlara, şartlara uygun olarak bünyesine kattığı yeni kültür unsurları ile asırlar boyunca varlığını sürdürmeyi başarabilmiştir. Türk kültürünün yeni kültürlerle etkileşime geçmesinin çeşitli nedenleri bulunmaktadır. İklim ve coğrafi şartlardan kaynaklı göç ve istilalar, savaşlar, ticari temaslar, İpek Yolu ve Kürk Yolu güzergahlarının üzerinde konumlanması, azınlıklar, seyyahlar ve sürgün gibi parametreler, Türk kültürünün farklı kültürlerle tanışmasına vesile olmuştur (Horata, 2016, s. 119). Sebebi her ne olursa olsun Türk kültürünün temasa geçtiği yeni kültürlerle etkileşimi, ana kültür unsurlarının deforme olmasına yol açmamış, birçok öz kültür motifi günümüzde dahi etkinliğini kaybetmemiştir.

M.Ö. 3000'li yıllara dayanan Türk tarihinin ilk yerleşim alanı olan Altay Dağları çevresi birçok etnik grubun yaşadığı bir bölge olup, zorlu iklim ve coğrafi özelliklere sahiptir. Bölgenin ormanlık alanlarında avcılık ve toplayıcılık, bozkırlarında hayvancılığa

dayalı yaşam tarzı ile varlığını sürdüren Türk toplulukları, içinde bulundukları imkanlara uygun olarak, bozkır kültürü ile kültürleşmişlerdir. Sıcak mevsimleri yaylak alanlarında soğuk havaları kışlak adı verilen bölgelerde geçirerek bozkır yaşam şartlarına uyum sağlayan Türk topluluklarının en büyük gelir kaynakları besicilik (özellikle at yetiştiriciliği) ve madencilik (özellikle demir işlemeciliği) olmuştur. Türkler yaşam tarzı olarak tam bir göçebe hayatından ziyade yarı göçebeliliğin iklim şartlarına uygun yaşamışlardır ve kendi yurtlarında belirledikleri mekanlarda, mevsimsel ve dönüşümlü yerleşim kurmuşlardır (Baykara, 2001, s. 66). Kışlak-yaylak yarı göçebe yerleşim kültürü, Türk tarihinin her döneminde varlığını sürdürmekte, günümüzde dahi başta Adana ve Antalya olmak üzere yurdun genelinde bu yerleşim kültürünün etkinliği gözlenmektedir. Bununla beraber kuraklık, iklim değişikliği, hayat şartlarının olumsuzlaşması, istila ve yayılmacılık gibi siyasi nedenlerle Türk boylarının anayurtlarından batıya doğru gerçekleştirdiği göçler de görülmektedir. Bu göçler sonucu geniş bir coğrafyaya yayılan Türkler, birçok etnik ve dini oluşumla temas halinde olmuş, asimilasyon ve sömürgecilğe yönelik çabalar içinde olmadıkları gibi baskın kültürler karşısında asimile olmamışlardır.. Bu sayede paylaşımcı ve kaynaştırıcı niteliği ile Türk kültürü çeşitli medeniyet unsurlarıyla uzlaşarak kendi temel yapısını koruduğu gibi gelişime açık olmuş ve zenginleşmiştir.

Türklerde toplumsal yapı, aile, avul, boy, bodun şeklinde genişleyerek oluşmaktadır. Türk toplumunun çekirdek birimi olan anne, baba ve çocuklardan oluşan aileden türeyen yeni aileler, evlerini, yaşadıkları mevcut evin avlusuna kurabilmektedirler. Avul yapısı Kuzey Türklerinde aynı ifade ile kullanılırken Batı Türklerinde köye karşılık gelmektedir. Anadolu'da hala var olan büyük bir aile ifadesi olan avlu yapılanması, eski Türk toplumsal yapısının bir devamı niteliğindedir. 30 ila 50 aileye kadar genişleyen avullar, daha ileriki genişleme safhalarında boya geçiş yapmaktadırlar. Günümüzde kaza ya da nahiyeyi karşılayan boyların bütünlüğü bodunu oluşturmaktadır. İl veya vilayete karşılık gelen bodun, hanlık yapısının öncesindeki son birimdir. Zikredilen bu Türk toplum yapısı, Oğuz Kağan Destan'ında da belirtildiği üzere, çeşitli boylar, bodunlar ve hanlıkların tek kişi ve onun kurduğu aile ile oluştuğu kabul edilmektedir. Selçuklular ve Osmanlı İmparatorluğu'nda da görülen ilk dönem Türk sosyal teşkilatlanma yapısında boy ve bodun kavramları, köy ve vilayete karşılık gelmektedir (Baykara, 2011, s. 157-159).

Türk toplum düzeninin en üst basamağı devlettir. Eski Türklerde devlet il kelimesi ile ifade edilirdi. Devletin başı olan kağan, Tanrı tarafından seçilmiş ve görevlendirilmiş

kut sahibi bir liderdir. Orhun yazıtlarının Kültigin anıtında geçen, “ve su (ruhları) şöyle yapmışlar: Türk halkı yok olmasın diye, halk olsun diye, babam İlteriş Hakanı (ve) annem İlbilge Hatunu göğün tepesinden tututp (daha) yükseğe kaldırmışlar muhakkak ki. Bababm Hakan on yedi yaşında adamla baş kaldırmış” (Tekin, 2010, s. 27). bölümlerinde de görüldüğü üzere, kut anlayışı doğrultusunda kendisine Tanrı tarafından siyasi iktidar verilmiş kağan, Tanrı’nın yeryüzündeki temsilcisidir. Türk inanç sisteminde Türklerin Tanrısı olarak adledilen Gök Tanrı’nın görevlendirdiği kağanın tüm eylem ve kararları kutsaldır. Türk topluluklarında iyi talihli, saygılı, sevgi dolu, dürüst, zeki, cesur, kahraman ve hakkaniyetli niteliklere sahip kutlu kağana koşulsuz sadakat esas olmuştur. Bununla beraber kut sahibi kağan tahta çıkışında ve devleti idaresinde başına buyruk hareket edemezdi. Türklerde kağana koşulsuz sadakat olduğu gibi sosyal ve siyasal hayatı tertip eden kurallar yekünü olan töreler de önemli bir değer kaynağıdır. Yine Orhun yazıtlarında görülen “(Ey) Türk, Oğuz beyleri (ve) halkı, iştin! Üstte(ki) gök çökmedikçe, altta(ki) yer (de) delinmedikçe, (ey) Türk halkı, (senin) devletini (ve) yasalarını kim yıkıp bozabilirdi? (Ey) Türk halkı, (kötü huyundan) vazgeç” (s. 31). bölümleri de törenin sosyal ve siyasal hayatta Türkler için neleri ifade ettiğinin kısa bir özetidir. Kut, Tanrı tarafından Türk ilini yönetmek için bir kişiye bağışlanan bir paye iken, devleti yönetme koşullarını töreler belirler. Türk topluluklarında töre, elzem bir olgu olup devletten evla görülmektedir. Kut ve töre olguları bazı noktalarda birbirleriyle girift bir yapıda olup kağanın kutluluğu törelere sadakatı ölçüsündedir. Türk kağanları milletin ve devletin idaresini Türk töreleri temelinde gerçekleştirirlerdi (Kafesoğlu, 1984, s. 221-235). Türklerin İslam dinin benimsemesi ile eski Türk devlet yönetiminde bir takım farklılıklar oluşsa da kut ve töre anlayışı süreklilik göstermiştir. Türk siyasi yapılanmasında İslam medeniyeti dairesindeki yapısal değişiklikler hiçbir zaman radikal boyutta olmamıştır. Osmanlı İmparatorluğu hiçbir zaman şeri bir devlet yapısına bürünmemiş, geleneksel Türk töre ve yasalarına bağlı bir yönetim anlayışı korunmuştur. Fatih Sultan Mehmet’in çıkardığı devlet örgütlenmesi ve hiyerarşiyi düzenleyen devlet kanunnamesi dahi tam bir şeri nitelik taşımamaktadır. Kanunnamelerin şeri esaslar temelinde şekillendirildiği görüşü, yapılan yasal düzenlemelerin şeri hükümlerle çelişmemesine dikkat edilmesinden kaynaklanmaktadır (Budak, 2018, s. 29). Şeri hükümlerle Türk törelerini uzlaştıran veya bir başka deyişle Türk törelerini İslam şeriatına adapte eden bu yaklaşım, en belirgin bir şekilde Kanuni Sultan Süleyman’ın Şeyhülislam Ebussuud Efendi’ye hazırlattığı, milli ve dini hukukun uyumunun sağlandığı yasalarda kendini göstermektedir (Öztuna, 1977, s. 141). Bununla

beraber İslam öncesi dönemlerde Türk töresi zemininde siyasi tartışmaların yapıldığı ve kararların alındığı kurultayların, Türk İslam devletlerinde Alimler ve İhtiyarlar Meclisi veya Divan-ı Saltanat isimlendirilmeleri ile devam ettirildiği görülmektedir (Ahmetbeyoğlu, 2020, s. 48).

İnanç, kültürün ana omurgasını oluşturmaktadır. Kültürün yorumlanmasında, ister din organizasyonu içinde olsun, ister batıl inanç motifleri dahilinde olsun, inanç, belirleyici bir rol oynar ve kültürün temel kodlarını ihtiva eder. İnanmak insanların temel ihtiyaçlarından olup yaşam tarzını belirleyen bir olgudur. İnsan, inandığı gibi yaşamak ister ve inanç normlarını gündelik hayatına yansıtmaya çalışır. Dini ve ahlaki kurallar ve öğretiler silsilesinin hasılı olan inanç sistemleri toplumu birleştirici mahiyet taşıırken uygulama temayülleri kültürün şekillenmesinde etkin bir vazife görmektedir. Orta Asya'da geniş bir coğrafyaya yayılan Türk kavimlerinin ilk inanç sistemleri genel olarak Gök-Yer/Su-Atalar kültlerine dayandırılarak formüle edilmektedir. Türk inanç sistemi, gökyüzü, yeryüzü ve yeraltında bulunan tanrılar ve kutsal ruhların yanında rüzgar ruhu, taş ruhu, kaya ruhu, dağ ruhu, ateş ruhu, su ruhu, ata ruhları ve ev ruhları gibi kültlerle bezeli, animistik bir yapı ihtiva etmektedir. Bu inanç sisteminin yapı taşları, tarihi süreç içerisinde Türklerin yaşadığı farklı coğrafyalarda da bulunmaktadır. Bu durum, adaptasyon ile şekillenen çeşitli inanç sistemleri içerisinde de vardır. Türklerin tarihi süreç içerisinde etkisi altına girdiği totem, animizm, Gök Tanrı inancı, Şamanizm, Budizm, Manheizm, Hıristiyanlık, Musevilik, Zerdüştlük ve İslam inançlarında, her biri birbirlerinden farklı öğretiler ihtiva etse de kültürün temelini oluşturan motif ve kültürlerin izleri silinmemektedir. Bu durum Türklerin yeni bir dine geçişte eski inanç unsurlarını yok saymadığı, aksine yeni dini eski inanç unsurları üzerine inşa ettiği gerçeğini ortaya koyarken, yeni koşullara sağladığı adaptasyonun göstergesi olmaktadır.

Türk inanç sisteminde toteme Tanrı vasfıyla tapınmaktan ziyade dost ve ata niteliğiyle saygı gösterilmektedir. Strahlenberg, Roux, Zelenin, Keppers, Gökalp, Köprülü, Turan ve Eröz gibi araştırmacılar, Türk inanç sisteminin başlangıç formunu Totemizme bağlarlar (Günay-Güngör, 1997, s. 92). Gökalp, Türklerin totem ifadesini ongun olarak kullandığını belirtirken İnan, Türklerin ongundan ziyade töz ifadesinin kullandığını söylemektedir. Oğuz boylarının ongunları şahin, kartal, tavşancıl, sungur, uç ve çakır gibi avcı kuşlardır. Türklerin en genel ongunu ise kurttur. Türk türeyiş destanlarının ana öğelerinden olan kurt Türklerde ecdat hayvanı olarak kabul edilmektedir (Roux, 1994, s.

153). At ve köpek de kutsal sayılan hayvanlar arasında gösterilmektedir. Bunlarla beraber Türklerin totem inancı temelinde farklı inanç sistemlerine adaptasyon sağladığı da görülmektedir. Totem inancı izleri, Şamanizm’de vücut bulmaktadır. Şamanizm’de Şaman’ın ruhunun, hayvan anası olarak bilinen kartalın yumurtasından çıktığına inanılmaktadır. Totemizm yansıması olan Şaman’ın çeşitli hayvan biçimlerine girerek gökyüzü tanrılarına yaptığı yolculuğu ise İslamiyet inancı dairesindeki dervişlerin hayvan şekline bürünmelerinde karşılık bulur. Çeşitli menkıbelerde Ahmet Yesevi turna, Hacı Bektaş Veli güvercin, Abdal Musa ise geyik biçimine bürünürler (Ögel, 1989, s. 29).

Cancılık ve ruhçuluk adlarıyla da anılan animizm, ölenlerin ruhlarının tabiat unsurlarında dolaştığı inancı üzerine şekillenir. Bu inanca göre tüm doğa unsurları canlıdır. Ölen kişi esasen yaşamaya devam eder ve hayattaymış gibi saygı bekler, sevdiği şeyleri yanında görmek ister. Bazı araştırmacılar Türklerde animizm inancının varlığını reddederken bazı araştırmacılar ise, Şamanizm’de animist izlerin bulunduğunu belirtir. Ziya Gökalp ise kut kavramını animizm inancıyla ilişkilendirmektedir (Aydoğan ve Hallaç, 2021, s. 311). Yaklaşık olarak 3000 yıl öncesine dayanan animizm inancı Türk inanç sisteminde de yer edinmiştir. Günümüzde Anadolu topraklarını yurt edinmiş Alevi Tahtacı Türkmenlerinde görülen çeşitli elbise ve eşyalarla gömülme inancı animizm inancının getirisiidir. Animizmin esaslarından olan büyü ve fal anlayışının Şaman inancında da zemin bulmuş, Türklerin günümüzde dahi yaygın olarak kullandığı bir uygulama olmuştur (Turan, 1994, s. 104). Animizmde ölümlerin ruhlarının topluluklara karışarak insanlara olumlu ya da olumsuz etkilerde bulunabileceği inancı doğrultusunda onlara adak adama, kurban kesme ve sunularda bulunma davranışları Şamanizm’de yeraltında bulunan kötü ruhlar için sergilenirken Türk inancında her daim yaygın bir eylem olmuştur. Ölümlerin kutsiyet kazandığı animizm inancında, cenaze törenleri de önem kazanmaktadır. Her türlü gündelik, sıradan işlerin bırakıldığı cenaze törenlerinde görülen davranışların, günümüzde Anadolu’da devam etmektedir. Ölüm haberi gelir gelmez çeşitli ritüellerde bulunma, gözyaşı dökme, sızlanma, kadınların saçlarını kesmesi, bedenlerine toprak sürmeleri, bazen çok uzun süre konuşmayarak yas tutmaları, bu geleneğin devamı niteliğindedir (Hançerlioğlu, 1993, s. 37).

Gökyüzünün sınırsızlığı ve ulaşılmazlığı insanların Gök Tanrı inancına yönelmesinde etkili bir unsur olmuştur. Yükseklik ve ulaşılamazlığın oluşturduğu aşkın olma durumu ile kutsiyet kazanan gökyüzü, tanrıların yaşadığı bir mekan olarak görülmüş

ve meteorolojik olgular tanrısallıkla ilişkilendirilmiştir. Türklerde Gök Tanrı inancının temelleri milattan önceki dönemlere dayanmaktadır. Tek Tanrı olarak kabul edilen ve inanılan Gök Tanrı, yaşam ve talihin paylaştırıcısı, evrenin ve dolayısıyla dünya hayatının düzenleyicisidir. Kendisine dua edilen ve kurban verilen Gök Tanrı'nın insanları yıldırım ve şimşek gibi doğa olaylarıyla cezalandırdığına inanılmaktadır. Ölülerinin ruhlarının göğe çıktığına inanılan Türk inanç sisteminde Gök Tanrı, Türklerin Tanrısı olarak kabul edilmiş ve hakanların bizzat onun tarafından görevlendirildiğine inanılmıştır. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde görülen gerdekten önce damadın, düğün bitmeden kaynananın, bazı durumlarda bebeklerin göğe doğru hoplatılması, yıldırım düştüğü için kuruyan ağacın ziyaret edilmesi, rahmetin gökten beklenmesi, el açıp göğe doğru dua edilmesi, Gök Tanrı inancının günümüzde İslam dini ile uyumlu hale getirilmiş yansımaları olarak değerlendirilmektedir.

Şamanizm, Orta ve iç Asya'da yaşayan Türklerin milattan önceki dönemlerden beri sahip olduğu inanç ve uygulamalar bütünüdür. Dinden ziyade insanlarla çeşitli tanrılar ve ruhlar arasında iletişimin sağlandığı bir sistem olan Şamanizmde insan ve tanrılar arasında aracılık görevi şamanlar tarafından sağlanmaktadır. Görevleri hastalıklara çare bulmak, yer ve gökte bulunan tanrılara adak sunmak, insanları kötü ruhlardan korumak, ruhları ait oldukları yerlere göndermek, fal bakıp gelecekte haber vermek ve inanç temelli törenler düzenlemek olan şamanlar ak ve kara olmak üzere ikiye ayrılırlar. Ruhunun kartal yumurtasından meydana geldiğine inanılan şamanlar, birtakım elbiseler ve maddelerle vecd hali alarak ve biçim değiştirerek çeşitli hayvanlar vasıtasıyla yeraltındaki ve gökyüzündeki tanrılara doğru yolculuk yapar ve insanları hastalıklardan, kötü ruhlardan koruma görevini üstlenirler. Günümüzde üfürükçülük, Şamanizm uygulamalarının bir kalıntısıdır. Okuyup üflemek, ip bağlamak, muska yazmak gibi yöntemlerle ruhsal ve fiziki hastalıkları iyileştirme görevi, günümüzde şamanlardan Kuran ayetlerini kullanan hocalara devrolunmuş ve bu sayede Şamanizm uygulamaları İslam ile uzlaştırılarak ve İslam'a adapte edilerek varlığını sürdürülmüştür (Ocak, 2000, s. 147). Türklerin en eski inanç sistemi olarak kabul edilen Gök Tanrı inancı, atalar, ölümler, dağ ve ağaç kültü gibi çeşitli Türk kültürleri geniş bir alana yayılmış, Türk topluluklarının Şamanizm ile teması ile yeni bir boyut kazanmıştır (Uğurlu, 2012, s. 326). Anadolu'da yağmur duası yapılırken kırk bir taşın dua okunarak suya atılması adeti, Türk inanç sistemindeki taş ve kaya ruhundan gelmektedir. Ataların canlarının yakılan ocağın içinde tecelli edeceği inancı, ateş ruhu ile

ilgilidir. Su üzerine yemin etme, su içerken eli başa koyma, yolculuğa çıkanın arkasından su dökme, büyü bozmak için sudan geçirme gibi adetler ise su ruhundan gelmektedir. Mezarların çiçek bahçesine çevrilmesi, mezarlık ziyaretleri ve ölen büyüklerden dilekte bulunma, atalar ruhu inancına dayanır. Evin eşiğine basılmasının evin bereketini kesmesi inancı, ev ruhundan gelen ve günümüz inanç sistemine uyarlanan örneklerdir. Bunlarla beraber şamanın kurbanını gökyüzü tanrısı Ülgen'e götüren Yayık'ın beyaz kurdele ile tasvir edilmesi, ağaçlara asılan çaput ve bezlerin kökeni, çocuğun göbek bağının belirli mekanlara gömülmesi, başa kuş konması ve pislemesinin uğurlu sayılması, Umay kültünün yansımalarıdır. Ayrıca loğusa yatağına süpürge konulması, yeni doğan bebeklere musallat olduğuna inanılan Alkarısı inancından gelmektedir. Beğenilen bir şeye bakıldığında üç kez tükürür gibi yapılmasının sebebi Arvak ruhuna dayandırılmaktadır. Cin, peri ve kötü ruhlardan korunmak için tutsu ve şerbet kullanılması ve “yere giresice, yerin altına batarsa, kara toprak gizledi” sözlerinin kökeni ise yeraltında yaşayan kötülük tanrısı Erlik ve diğer kötülük tanrıları inancından gelmektedir.

Türklerin Orta Asya'da bozkır kültürüyle şekillenen yarı göçebe yaşam tarzları, bilimden sanata ve zanaata, beslenmeden barınmaya ve eğlenceye kendine has bir takım özellikler taşımaktadır. Değişkenlik ve hareketlilik temelinde teşekkül eden Türklerin bu yaşam tarzı, hızlı karar alma ve pratik çözüm üretme gibi melekelerinin de gelişmesine yardımcı olmuştur. Bu yetiler Türklerin yerleşik hayata geçmesiyle diğer toplumlara nazaran daha çabuk yapılanma ve teşkilatlanmalarına yardımcı olmuş, Selçuklu ve Osmanlı gibi Oğuz boylarının yerleşik cihan imparatorluklarına geçişinin adaptasyonunu sağlamıştır. Uçsuz bucaksız bozkırlarda yaşam süren Türkler bağımsızlığa düşkün bir yapıya sahip olmuşlar ve bu noktada anayurtlarını savunma adına savaşçı bir kimlik arz etmişlerdir. Bu kimliklerinin getirisi olarak çeşitli savaş enstrümanları üretmede başarı sağlamışlardır. Eski dönemlerde savaşın etkin unsurlarından olan at besiciliğine önem veren ve at sürmede maharet gösteren Türkler, demir madenciliğini de kılıç, kalkan, zırh vb. silah yapımında kullanmışlardır. İlkel silah yapımında kazanılan demir işleme zanaatı, barutlu silahların ortaya çıkmasıyla farklı alanlara kaymış ve Türklerin sahip olduğu bu zanaat, çeşitli tüketim eşyalarının ve ekipmanlarının yapımına adapte edilerek ahilik ve lonca teşkilatlarında önemli bir unsur haline getirilmiştir. Bununla birlikte Türklerde otacılık adı verilen, hastalıkların tedavisinde bitkilerin kullanılması kültürü, günümüze kadar ulaşmış, tıpta pozitif bilimlerin alternatifi olmuştur. Tıpta pozitif bilimlerle otacılığı

uzlaştıran Türk toplumunda, bitkisel tedavi asırlar boyunca etkinliğini sürdürmüştür. Türk kültüründe adaptasyon olgusuna farklı alanlarda birçok örnek verilebilir. Kuşkusuz adaptasyon olgusunun en belirgin örneklerini odak noktası insan ve insan hayatı olan edebiyatta görmek şaşırtıcı olmayacaktır. Bu noktada kültür ve edebiyat ilişkisi çerçevesinde Türk edebiyatının tarihi süreçteki gelişimine ışık tutmanın elzem olduğu kanaatindeyiz.

1.6. Kültür-Edebiyat İlişkisi

Arapça “edep” kelimesinden gelen, köken olarak, davet, iyi meleke, güzel ahlak ve huy anlamlarındaki edebiyat sözcüğü, sözlü ve yazılı ifadelerin kurallara bağlı ve estetik bir şekilde ortaya koyulma disiplini olarak kullanılmıştır. Öznesi insan ve toplum olan edebiyatın güzel ahlak ve huy kazandırma gibi toplumsal işlevinin yanında sanatsal ve bilimsel fonksiyonları da bulunmaktadır. Edebiyatın bireyle ve bireylerin meydana getirdiği toplumla olan ilişkisi, onun sosyoloji bilimi ve sosyolojinin çalışma sahalarından olan kültürle de bağ kurmasına zemin hazırlar. Kültür toplumların mevcudiyetlerinin yansıması iken edebiyat da toplumların kültürlerini öne çıkaran, tanıtan ve aktaran önemli bir vasıtaadır. Toplumların kalıcılığının ve sürekliliğinin, kültürel özelliklerinin nesilden nesile aktarılmasının sağlanması, edebiyatın kültür ile bir bütün olduğunu göstermektedir (Aytaç, 2001, s. 13). Toplum hayatına tutulan bir ayna vazifesi gören edebiyat, toplumun inanç sisteminden geleneklerine, mimarisinden eğitim sistemine, barınmasından beslenmesine, eğlencesinden giyimine tüm kültürel mirasının yansıtıcısıdır. Bununla beraber edebiyatın milli ve yerel olguları yansıtmakla sınırlı kalması düşünülemez. Toplumların çeşitli sebeplerden dolayı birbirleriyle temasları ve etkileşimleri kültürlerin dinamizmini sağlarken edebiyatın da menzilini ve araştırma sahasını yerellikten evrenselliğe doğru genişletmektedir. Bu çerçevede toplumların etkileşimleri ile ortaya çıkan kültürel değişimleri, gelişimleri ve kültürel kodları aktaran edebiyatın çeşitli medeniyetlerin yazınlarını da dikkate alması zaruridir. Kültürel etkileşim edebiyatların etkileşimine yol açarken, edebiyatların etkileşimi de benzer şekilde kültürlerin etkileşimine yol açabilmektedir. Türk edebiyatının tarihi süreçte Bozkır, İslam ve Batı medeniyet unsurlarını öz kültürleri zemininde, organik bir bütünlük içinde bünyesinde barındırması, güçlü bir kültürel adaptasyonun getirisiidir.

1.7. Türk Edebiyatı'nda Adaptasyon Süreci

Milattan önceki dönemlere kadar dayanan Türk tarihi, kendine has bir edebiyat oluşturmuştur. Bu tarihi süreçte Türk edebiyatı genel bir kanı olarak bozkır kültürüyle şekillenen İslam öncesi Türk edebiyatı, İslamiyetle birlikte oluşan Türk edebiyatı ve Batılılaşma etkisiyle oluşan Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatı başlıklarıyla üç ana bölümde tasnif edilmektedir. Zikredilen tüm dönemlerde, önceki dönemlerin unsurları, adaptasyon ekseninde Türk edebiyatını şekillendirmiştir.

1.7.1. Şaman, Baksı ve Ozan Geleneğinden Tekke Edebiyatına

Bozkır kültürüyle şekillenen İslamiyet öncesi Türk edebiyatının teşekkülünde önemli bir konuma sahip olan şaman, baksı, ozan gibi şairler, şairliğin yanı sıra tanrılara kurban sunmak, ruhları ait oldukları yerlere göndermek, insanları kötü ruhlardan korumak, hekimlik, sihirbazlık, falcılık, dans ve müzik eşliğinde çeşitli tören ve ayinler düzenlemek vb. görevleri haiz kimseler olup, halk arasında itibar görürlerdi. Şamanların ve baksıların çeşitli ayinlerde müzik enstrümanlarıyla gerçekleştirdiği şiir söyleme performansları Türk edebiyatında manzum türün kökenini oluşturmaktadır. Türklerin yeni dinleri benimsemeleri ile ozan ve baksıların icraları yeni dinle uzlaşma çerçevesinde yeni bir boyut kazanmıştır (Köprülü, 1989, s. 57-58). Attila'nın ordusunda bulunan ozanların Hun imparatorunun kahramanlıklarına ithafen söyledikleri şiirlerin ordu içinde motivasyonu üst düzeye çıkardığı bilinmektedir. Ozan ve baksıların etkinliği ordu kurumu ile sınırlı kalmamış, çeşitli şölen, ziyafet ve ayinlerde kopuz eşliğinde söyledikleri destanlarla toplumun duygularına sirayet ederek milli hafıza oluşturmada rol oynamışlardır. Türk toplum yaşantısının tüm safhalarında muhtelif görevler edinen ozan ve baksılar Köprülü'ye göre, aşıklık geleneğinin atalarıdır. Türklerin 10. yüzyıldan itibaren kitleler halinde İslamiyet'e geçseler de ozan baksı edebiyatı varlığını sürdürmüştür.

Müslüman Oğuzların kültürel geçiş dönemindeki maceralarını anlatan *Dede Korkut Hikayeleri*'nde ozanlık geleneğinin tüm unsurlarına rastlanmaktadır. Bununla beraber Anadolu Selçuklu ordularında, Memlük alaylarında, Anadolu Beylikleri'nin saraylarında ozan ve baksı faaliyetleri 15. yüzyılın ortalarına kadar devam ettirilmiştir. Bu yüzyılda Anadolu'da artan tarikatların oluşturduğu tasavvufi ortama intisap eden ozanlar,

şiiirlerindeki tasavvufi vurgularla yeni bir boyut kazanarak aşık unvanıyla anılmaya başlandılar (Köprülü, 1984, s. 353-354). Bu noktada Türk edebiyatının ilk temsilcileri olan ozan ve baksılar, İslam kaidelerine ve Anadolu'daki tasavvuf cereyanına adaptasyon sağlayarak aşık formuna ulaşmışlardır (Günay, 1993, s. 8). Mevcut dönemde mutlaka bir tarikata bağlanma anlayışına uygun hareket eden aşıklar, Osmanlı'da ekseriyetle Bektaşî tarikatına mensup olmuşlardır. Umay Günay “*Aşık Tarzı Şiir Gelenegi ve Rüya Motifi*” adlı çalışmasında rüya motifleri üzerinden Bektaşî tarikatına intisap eden ozanların Türklerin eski inanç sistemlerinden biri olan Şaman inancını İslami ve tasavvufi unsurlarla uzlaştırdığını belirtir (s. 10-11). İslamiyet öncesi muhtelif inanç sistemlerinden etkilenen Türkler her yeni dine geçişte eski inanç unsurlarını yeni inanç sistemine aktarmış ve bu unsurları yeni dine uyarlayarak dinler arasında uzlaşî sağlamıştır. Türklerde İslamiyet'e geçişle birlikte yeni dini yayma görevini üstlenen dervişlerin çoğu baksı, ozan, kam ve şamanların devamı olarak yeni dine geçişte eski ve yeninin uzlaştırıcısı olmuşlar ve Anadolu'daki Türklerin zengin bir kültürel kimlik kazanmalarında önemli bir rol oynamışlardır (Güvenç, 1993, s. 98). Bu düzlemde eski Türk inanç ve gelenekleri çerçevesinde söz, musiki ve temaşanın zemin bulduğu ozan ve baksı şiir söyleme performansı, yeni inanç ve yaşam tarzına uyarlanarak Anadolu'da gelişen tarikat yapılanmasının oluşturduğu tekke edebiyatı aşıkları tarafından sürdürülmüştür.

1.7.2. Tekke Edebiyatından Aşık Edebiyatına

Anadolu'da gelişen tekke edebiyatı çerçevesinde, tarikat mensubu aşıklar, dini tasavvufi konular ekseninde performanslar sergilerken, Bektaşî tarikatına bağlanan aşıklar ise Hurifiliğin etkisiyle, din dışı konulara yönelerek tekke edebiyatından ayrı bir ark açmışlardır. Sonraki yüzyıllarda sosyokültürel yapının değişmesiyle ortaya çıkan ve muhtevası din dışı konular olan aşık şiirlerinin icra edildiği kahvehaneler de bu yeni edebi anlayışın gelişiminde önemli rol oynamıştır (Çobanoğlu, 2000, s. 56). Bektaşî tekkelerinde doğan ve kahvehanelerde gelişen ladini ve dünyevi konuları ihtiva eden bu yeni edebi anlayış, aşık edebiyatı olarak isimlendirilmektedir. Bektaşî tekkelerinin Osmanlı İmparatorluğu'nda Yeniçeri Ocağı üzerinde etkisinin artmasıyla Anadolu ve Balkanlarda ordu şairi olarak adlandırılan aşıklar ve toplumun her tabanına açık kahvehaneler sayesinde yayılma alanı bulan aşık edebiyatı, 16. yüzyılda oluşmaya başlayıp 17. yüzyılda olgunlaşan

bir gelenektir. Köprülü, aşık edebiyatını, muhtevası gereği ozan baksı geleneğinin devamı olarak görmemekle beraber aşık geleneğinin Bektaşî edebiyatının etkisi altında geliştiğini belirtmekte dolayısıyla ozan baksı geleneği ve tekke edebiyatının da bu yeni edebi zümreye yansımalarının olduğunu söylemektedir (Köprülü, 1989, s. 186).

17. yüzyılda olgunluğa ulaşan aşık geleneği aynı yüzyılda divan edebiyatı ile de temasa geçmiştir. Bu temas, yüksek sınıf için şiirler yazan klasik şairle, halk toplantılarında doğaçlama şiirler düzen ve onları sazlarıyla çalıp söyleyen şairlerin birbirlerinden etkilenmesi ve uzlaşısı ile sonuçlanır. 17. yüzyılda Kayıkçı Kul Mustafa ve Ercişli Emrah gibi aşıklar sade halk dili ve hece ölçüsünde eserler ortaya koyarken Âşık Ömer ve Gevheri gibi aşıklar divan edebiyatının etkisinde kalarak, eserlerinde klasik edebiyatın nazım şekillerini ve aruzu kullanmışlardır (Köprülü, 1962, s. 122). Bu yakınlaşma, bazı aşıkların İmparatorluğun başkentine gelip idari sınıftan destek görmeleri ve medrese ile divan kültüründen etkilenmeleri sonucu gerçekleşmiştir. Aşık Ömer ve Gevheri gibi şairler aşık geleneği ile divan şiiri arasında köprü vazifesi görür. Bununla beraber tasavvufun hem aşık hem de divan şiirine etkisi, onları müşterek bir dünya görüşünde toplarken, muhtelif mazmun, mecaz ve teşbih unsurlarını belli bir takım farklılıklarla ortaklaşa kullanmalarına zemin hazırlar. Divan şiirine ilgi duyan aşıklık geleneği şairleri bulunduğu gibi divan edebiyatı içinde konumlanan bazı şairlerin eserlerinde de aşık geleneğinin izlerini görmek mümkündür. Bir divan şairi olan Nedim, reel sevgili ve renkli mekan tasvirleri ile şiirlerinde Karacaoğlan neşvesi sunmaktadır. Necati Bey, Baki ve Şeyhülislam Yahya gibi şairler ise şiirlerinde kullandıkları folklorik betimlemeler ile aşıklık geleneğine yaklaşmaktadırlar.

1.7.3. Tahkiyede Sözlü Kültürden Yazılı Kültüre Meddah Geleneği

Türk edebiyatının muhtelif edebiyatlarla uzlaşısı çerçevesinde gelişen bir başka alanı, tahkiyeye dayalı sözlü anlatım sahasında görülmektedir. Türk edebiyatında hikaye etme, hikayeciliğin kökleri İslamiyet öncesi dönemlere dayanmaktadır. Bozkır kültürü çerçevesinde Türk toplum yapısı ve şamanlığın etkisiyle hikayeciliğin zemin bulması ve etkin bir şekilde icra edilmesi şamanlar, ozanlar ve baksılar tarafından gerçekleşmiştir. Göçebe Türk toplumlarında ellerinde sazlarla diyar diyar dolaşıp Türk topluluklarına halk hikayeleri ve destanlar anlatan ozanlar, tema olarak genellikle kahramanlık üzerine

yoğunlaşmışlardır. İslam öncesi dönemde Alp Er Tunga, Oğuz Han, Cengiz Han gibi devlet büyüklerinin yanında çeşitli Türk boylarının kahramanlıklarının övgü dolu ifadelerle anlatıldığı destan ve hikayeler İslamiyet sonrası dönemde de devam ettirilmiştir. İslamiyet sonrası dönemde, İslami kaidelere uygun olarak sürdürülen tahkiye geleneğinde, İslam öncesi icra edilen kimi destan ve hikayelerin İslami kurallara adapte edilerek anlatıldığı görülmektedir. İslamiyet ile birlikte Oğuz Han ve Cengiz Han destanlarının İslami versiyonlarının yanında, *Dede Korkut Hikayeleri*'nin de İslami kaidelerle beslendiği görülmüştür. İslamiyet öncesi Türk inanç ve kültürü üzerine inşa edilen yeni versiyonlar Bozkır ve İslam medeniyetlerinin uzlaştırılıp birbirleriyle uyumlu hale getirilmesinin anlatılar boyutundaki karşılığıdır.

Türklerin Anadolu'ya geldikten sonra eski halk anlatı geleneğini devam ettirmekle beraber kıssahan ve meddahlar İslamiyetin etkisiyle dini hikayeler ve menkıbeler anlatmaya başlamışlardır. Arapça methetmek kökünden gelen meddah, övücü demektir. Meddah kutsal şahsiyetleri ve kahramanları öven bir anlatıcıdır. Meddahlık geleneğinin Araplarda İslam peygamberi ve ehlibeytin erdemlerini öven Hassan Sabit tarafından başlatıldığı söylene de Türklerde İslamiyet öncesi dönemde tanrıları ve hükümdarları öven anlatılarıyla ozanların varlığı bilinmektedir. Pertev Naili Boratav, ozanların görevini üstlenen, halk hikâyeleri söyleyen kişilerin varlığından söz ederken muhitlere ve mevzulara göre bir iş paylaşımından bahseder. Boratav, ozanların görevini büyük merkezlerde kıssahan ve meddahlar; köylerde, küçük şehirlerde, kasabalarda, belki büyük şehirlerin de halk şiir zevkinin rağbet bulduğu yerlerde aşık hikayecilerin aldığını belirtir. Bunların ozanlar gibi sazla sözlü tahkiye icra ettiğini fakat ayrı tip hikayeci olduğunu belirten Boratav, meddahların ozan geleneğiyle Arap ve Fars anlatı kültürünü harmanladığını söyler. Türk meddahları ile Arap meddahları arasında belli farklılıklar bulunmaktadır. Türk meddahları din dışı gündelik konuları, realist bir biçimde işlerlerken kendi kültürlerine sadık kalmışlardır. (Boratav, 1969, s. 73)

Meddahlık geleneği bünyesinde açık mekanlar, kahvehaneler, evler, eşraf konakları ve saraylarda toplumun her tabanına hitap eden anlatıları barındırmaktadır. Türk edebiyatının İslamiyet öncesi döneminde sözlü tahkiye geleneği, İslamiyet sonrası yeni yaşam tarzları ile yeni bir boyut kazanmış. 14. yüzyılda Anadolu'da kıssahanların kahramanlık ve menkıbe anlatıları, 17. yüzyıldan itibaren meddah anlatılarına evrilmiştir ve 19. yüzyıl dahil olmak üzere, bu süreçte meddahlık geleneği kendine has nitelikleriyle

ürünler vermiştir. Osmanlı'da Bursa, Edirne, Kastamonu, Erzurum, Malatya gibi vilayetlerde gelişim gösteren meddahlık, 16. yüzyılda İstanbul'da kahvehanelerin çoğalmasıyla yeni bir çehre kazanmıştır. Başta Tıflî Ahmed Çelebi olmak üzere meddahlık geleneğinin gelişiminde önemli pay sahibi olan meddahlar yeni dönemde dini ve kahramanlık temalı anlatıların yerine macera hikayeleri anlatmaya başlamışlardır. Tiyatral unsurların ve taklitlerin de eklendiği meddahlık geleneğinin Osmanlı'daki son hali olan Realist İstanbul Halk Hikayeleri'nde aşk, klasik aşık hikayelerindeki gibi idealize edilmiş bir duygu değildir. Yerli ve güncel hayatın kısmen klasik hikayelerle harmanlandığı bu hikayelerde mahbub-perestlik, ten zevki, zengin olma hırsı, dalkavukluk gibi İstanbul ve çevresi kültür ortamında geçen konular sade bir üslup ve realist bir bakış açısıyla ele alınmıştır.

1.7.4. Politik Düzlemde Batı Edebiyatı İle Halk Edebiyatının Harmanlanması

Osmanlı İmparatorluğu'nun gerileme döneminde gerilemenin sebepleri masaya yatırılmış ve parçalanma sürecini durdurmanın çaresi Batı medeniyetinde aranmıştır. Lale devrinde başlayan Batı ile temaslar Tanzimat dönemine girildiğinde devlet politikası halini almış bu noktada modern hayatın toplum katmanlarına sirayet etmesi için en uygun enstrümanın hiç kuşkusuz edebiyat olduğu kanısına varılmıştır. Bu çerçevede halka ulaşmanın yolunun halk kültüründen geçtiği anlayışı kabul edilmiş ve halkın dili, edebiyatı üzerinden toplumu eğitime seçeneği en pratik yol olarak belirlemiştir. Hedef, halk edebiyatı ile modern Batı edebiyatını uzlaştırmak ve yeni bir insan, yeni bir toplum yapısı oluşturmaktır. Gazete ve dergiciliğin yaygınlaştığı bu dönemde makale, deneme, fıkra vb. batılı türler sade, anlaşılır bir halk diliyle yazılırken, yine batılı bir tür olan romanda da halk anlatılarının birçok unsurunu görmek mümkündür. Şiir türünde hece ölçüsü ile yazılan didaktik eserlerin yanında tiyatro sahasında ortaya konan eserlerde *Karagöz* ve *Orta Oyunu* neşvesiyle harmanlanmış veya Batılı eserlerden Türk kültürüne adapte edilmiş tiyatro yapıtları sahnelenmiştir. (Mignon, 2010, s. 56)

Tanzimat'ın ilk dönemlerinde Şinasi, Namık Kemal, Ahmed Mithat ve Ziya Paşa'nın önderliğini yaptığı edebiyatta Batı'ya yönelme hamlesi çeşitli yazı ve makalelerle desteklenmiştir. Başlangıçta temel amaç belirli bir zümreye hitap eden, kalıplaşmış mazmunları ve zor anlaşılır diliyle halktan kopuk divan edebiyatı anlayışına karşı, sosyal

fayda amaçlı izlenilen bir yol olsa da halk edebiyatına yönelik uzun yıllar planlı olarak devam edecektir. Halk edebiyatına gösterilen ilgiyle alakalı Ziya Paşa'nın *Şiir ve İnşa* makalesinde ortaya koyduğu fikirler her ne kadar daha sonra yazdığı *Harabad* yazısıyla taban tabana zıt olsa da özellikle Milli Edebiyat döneminde Ömer Seyfettin'in *Yeni Lisan* makalesi ve Ziya Gökalp'ın *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında ortaya koydukları savlarla bu yönelik programlı bir hal alır. Ziya Gökalp'ın kitabında bahsettiği “Tahris” ve “Tezhip” ile formüle ettiği yeni edebiyat anlayışı, halk kültürü ile Batı kültürünün uzlaşması olarak değerlendirilebilir. Gökalp tahris olarak ifade ettiği milli kültür ile batılı değerlerin ifadesi olan tezhip kullanımının harmanlanmasından doğacak edebiyatın, güçlü, zengin ve çağdaş bir milli edebiyat olacağını belirterek Türk kültürüyle Batı medeniyetinin uyumunun ve uzlaşmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır (Gökalp, 1976, s. 136-138)

Tanzimat edebiyatında roman genel olarak halkı eğitmek için ortaya çıkan bir türdür. Bu çerçevede Tanzimat politikalarına uygun olarak romanın geniş halk kitlelerince kabul görmesi için geçmiş halk anlatı geleneklerinden faydalanılması rasyonel bir öngörüdür. Fakat Türk toplumunda tarihsel süreçte oluşturulan halk anlatıları, ekseriyetle okunması için değil dinlenmesi için oluşturulmuştur. Sözlü ve yazılı halk anlatı yapıtlarının işlevi bilgilendirmekten ziyade ağırlıklı olarak eğlendirmeye dayanmaktadır. Halk anlatıları kıraathaneler gibi sosyal ortamlarda çeşitli performanslarla sergilenen sosyal bir etkinliktir. Bir anlatıcı karşısında halk dinleyicidir. Halk anlatıları geleneği bu noktada bireysel bir okuma edimi olan roman türüyle ayrılmaktadır. Halka ulaşmanın yolunun halk anlatılarıyla uzlaştırılan roman üzerinden gerçekleşeceğine inanan Tanzimat romanı yazarı, halk tahkiyecilerinin özdeşi ve onun eserlerinin biçim, muhteva ve üslubuna sahip çıkarak çözüm üretmiştir. Roman yazarı, eserlerinde işlediği Batılı değerlerin toplumca kabul görmesinin ancak halk hikayecisinin sevecen, eğlenceli ve halktan biri kimliğine bürünmesiyle gerçekleşebileceğinin farkındadır (Kekeç, 2011, s. 28). Tanzimat yazarı Ahmet Mithat Efendi, *Mesail-i Muğlaka* adlı romanı önsözünde, romanın tanımlarken “hem eğlenmek hem öğrenmek” için okunması gerektiğini belirtmiştir. Benzer bir şekilde Namık Kemal'in tiyatro hakkında sarfettiği “faydalı eğlence” ifadesi Tanzimat yazarının izlediği yolu göstermektedir (Akyüz, 1995, s. 72). Boratav, destan, halk hikayesi ve romanı birbirinin devamı türleri olarak görmektedir. Şükrü Elçin de romanı, efsane, masal, menkıbe, destan vb. türlerin toplumun dinî, tarihî, içtimai ihtiyaç karşılayan eserler olarak belirtmektedir (Elçin, 2019, s. 444).

Tanzimat yazarı edebiyat üzerinden halkı bilinçlendirme vazifesini kendinde bulurken eserlerde bir halk hikayecisi gibi müdahaleci özellikler gösterir. Bunu yaparken muhtelif zamanlarda anlatıyı böler ve aralara gerek bilgilendirme gerekse yönlendirme amaçlı bölümler yerleştirir. Tanzimat edebiyatının modern meddahı olarak anılan Ahmed Mithat Efendi'nin hemen hemen tüm romanlarında karşılaştığımız müdahaleci tavır Namık Kemal'in *İntibah* adlı romanında karakterlerin kişiliklerine müdahalelerle karşılık bulur. *İntibah* romanında bölüm başlarında görülen manzumeler halk hikayeciliğinde nazım nesir karışık anlatma geleneğinden gelen bir uygulama olup, bu uygulamanın Tanzimat sonrasında başka örnekleri de bulunmaktadır. Tanzimat romanının halk hikayeleriyle özleştirildiği bir başka özellik ise salt iyi ve salt kötü karakterlerle kurulu olmasıdır. Karakterler ya çok iyi, çok güzel ya da çok kötü ve çok çirkindir (Alptekin, 2021, s. 13). Romanın akışı bu kalıplaşmış ifadelerle betimlenen zıtlıkların mücadelesi düzleminde ilerler. Olayların detaylı gelişimi üzerinde durulmadan ve sebep sonuç ilişkileri irdelenmeden kurgulanan Tanzimat romanı, bu noktada halk hikayeciliğine yaklaşmaktadır. Benzer özelliklerin tiyatro eserlerinde de görüldüğü Tanzimat edebiyatında, ilk tiyatro eseri olan Şinasi'nin *Şair Evlenmesi*'nde yoğun bir *Karagöz* neşvesi hissedilmektedir. Yeri gelmişken, Ahmet Vefik Paşa'nın Batılı tiyatro eserlerini halk kültürü çerçevesinde Türkçe'ye adapte ederek Türk edebiyatının adaptasyon ekseninde gelişimine katkılar sağladığını da vurgulamak gerekmektedir.

İstanbul realist halk hikayeleri gerçekçi yapısıyla halk hikayeleri ile romanlar arasında köprü vazifesi görmektedir. Türk edebiyatında romana geçişte realist halk hikayelerinin muhtevası önemli bir yer tutmaktadır. Pertev Naili Boratav, İstanbul realist halk hikâyelerini 19. yüzyılda çeşitli mekanlarda icra edilmiş meddah hikâyelerinin kitaba geçirilmiş ilk örnekleri olarak görmektedir (Boratav, 1988, s. 99). Halk hikâyelerine göre daha realist çizgideki muhtevasıyla bu metinler, konu ve anlatı bakımından romanın halk hikâyesine dayanan bir tür olduğunu ortaya koyarlar. Güncel hayatın gerçekçi ölçütlerle resmedilmeye çalışıldığı bu hikayelerde, babasını yitirmiş tecrübesiz erkeğin düşüşü, dürüst ve iman sahibi ölen baba, kurtarıcı baba, ilk görüşte aşk, dalkavuklar, iffetsiz ve fitneci güzel kadınlar muhtevaya yansıyan unsurlardır. Realist halk hikayelerinde görülen bu unsurlar Tanzimat romanında Ali Bey, Felatun Bey, Bihruz Bey gibi yitik erkek karakterlerde ve Mahpeyker, Periveş gibi iffetsiz kadın karakterde karşılık bulmaktadır.

Tanzimat döneminde birçok türde roman yazarak Türk edebiyatında romanı halka tanıtmakta öncü isimlerden ve Hâce-yi evvel ünvanıyla ilk telif polisiye roman yazarı olan Ahmed Mithat Efendi, yazdığı tüm eserler gibi *Esrar-ı Cinayat* adlı eserinde de eğlenirken öğrenmek formülasyonuna bağlı kalmıştır. Bu noktada halk anlatılarına başvurarak çağdaş bir meddah hüviyetinde eserini kaleme almıştır. Öğretici kişiliğini, eserin birçok bölümünde muhtelif konularda bilgiler vermek ve okuru yönlendirmek için müdahalelerle keserek yansıtan Mithat, polisiye romanın kaidelerine sadık kalmayı da ihmal etmemiştir. Ahmed Mithat'tan sonra da telif polisiye romanlarda halk anlatı izleri devam etmiştir. Özellikle 2. Meşrutiyet'in ilanından sonra artış gösteren telif eserlerde, çeşitli batılı polisiye roman olay örgüsü ve roman başkarakterleri Türk kültür unsurlarına uyarlanarak Türk okuruyla buluşturulmuştur.

2. POLİSİYE ROMAN

2.1. Sözlük Anlamı

Polisiye roman, konusu polisin ilgilendiği alanlar olan ve kökeni Fransızca “policier” kelimesinden gelen polisiye sözcüğünün roman kelimesini tamlamasıyla oluşmuş bir edebi türün adıdır. Polisiye roman, *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*’nde konusu suç veya cinayeti ortaya çıkarmak, (*Büyük Larousse*, 1986, s. 9463) *Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*’nde ise bir sırrın, bir gizemin polis veya dedektifler tarafından çözümlendiği anlatı olarak geçmektedir (*Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi*, 1990, s. 255). İngiltere’de dedektif hikayesi (detective story) olarak geçen anlatı, *Oxford Learner’s Dictionaries*’de bir dedektifin çözmeye çabaladığı bir cinayet ya da suçun hikayesi olarak tarif edilmektedir. *Cambridge Sözlüğü*’nde dedektif, bir suçun araştırılmasını görev edinen kişi olarak belirtilirken Almanca’da “polizei” kelimesine karşılık gelmektedir. Almanya’da dedektivroman, kriminalroman olarak ifade edilen polisiye roman, *Wahrig Deutsches Wörterbuch*’da, suç ve suçun çözümü konulu roman, *Duden Deutsches Universal Wörterbuch*’da ise suç ve suçun açığa çıkarılmasını odak alan roman olarak tanımlanmaktadır. (akt. Akçit, 2019, s. 19)

2.2. Tanımı

Polisiye romanı, suç, suç faili ve tahkikat görevlisi çerçevesinde değerlendirerek türün ilk tanımını yapan Edgar Allen Poe, suçun soruşturulup aydınlatılmasını anlatının merkezine koyar. Poe’nin polisiye romanı suç, suçlu ve soruşturma görevlisi üçgeninde gelişen bir anlatı değerlendirmesine benzer bir tanımlama yapan Seval Şahin, bu üçgenin yeniden üretilerek şematik bir yapı sergilediğini belirtir (Şahin, 2017, s. 9). Polisiye romanı suçun ve tahkikatın hikayesi olarak değerlendiren Todorov, türün muamma, heyecan ve gerilim üzerine kurulu olduğunu açıklar (Todorov, 2000, s. 137-144). Erol Üyepazarcı, polisiye romanın suç ve muammadan oluşan iki değişmez ögesi olduğunu söyler ve türün köklerinin çok eskilere dayandığını ifade eder (Üyepazarcı, 1997, s. 26). Ernest Mandel, polisiye romanı tanımlarken bir ölüm korkusundan bahseder ve bu korkunun köklerini burjuva toplumunun koşullarında görür (Mandel, 1985, s. 40). Andre Vanoncini ise

polisiye romanı modernite ile ilişkilendirirken, türün kökenini halk ürünlerinde arar ve bu noktada türü, basmakalıp ile yenilikçiliğin uzlaşısı olarak değerlendirir (Vanoncini, 1995, s. 7).

2.3. Konumu

Cinayet romanı ve dedektif romanı terimleriyle de anılan polisiye roman hakkında yapılan tanımlamalar dikkate alındığında suç, suçlu, soruşturma, soruşturma görevlisi, muamma, esrar, suçun aydınlatılması, ceza gibi öğeler ön plana çıkmaktadır. Bu öğelerin edebiyat tarihi hatta insanlık tarihi boyunca birçok anlatıda yer alması yapılan tanımlamalarda tam bir mütabakata varılamamasına sebebiyet vermektedir. Kimi görüşe göre popüler edebiyat ve suç edebiyatı içinde konumlandırılan polisiye roman, kimi görüşe göre de kendine münhasır özellikleriyle bahsi geçen başlıklardan bağımsızdır.

2.3.1. Popüler Edebiyat

Polisiye romanı popüler edebiyat içinde değerlendiren görüş, türün, kent toplumunun beklentilerinden doğduğu savı üzerinden şekillenmektedir. Sanayi Devrimi sonrası kapitalist düzende yaygınlaşan popüler kültürün kökeni çok eskilere dayanmaktadır. *TDK Sözlüğü*'nde, politik durumu dramatize ederek halkın ilgisini uyandırmak amacıyla yapılan politika, halk yardakçılığı olarak tanımlanan kavram, *Oxford Languages Sözlüğü*'nde halkçılık, halkla ilgili her şeyi yüceltme eğilimi ve tutumu, halka şirin görünmek ereğiyle, gerçekte halkın yararına olmayan şeyleri söyleme ya da yapma işi anlamına gelmektedir. Popülizm ve getirisi olan popüler kültür, 18. yüzyılın sonlarına doğru, edebiyattan sanata, giyimden beslenmeye, eğlenceden dinlenceye birçok alanda kendini hissettirmeye başlamıştır. Çoğunluğu oluşturan kitlelerce beğenilen, istenilen, sevilen, anlaşılan, revaçta olan ekonomik ve kullanışlı niteliklerle bezenen popüler kültür, dönemsel geçerliliğe ve hızlı bir şekilde üretilip tüketilmeye bağlıdır.

Kapitalist siyasetin işleyişinde kilit öneme sahip popülizmin, kitleleri harekete geçirme, kanalize etme ve temelde ekonomik menfaat sağlama noktasında kültür, sanat ve edebiyata sirayet etmesi kaçınılmazdır. Bu eksende 18. yüzyılın ortalarında yaygınlaşmaya başlayan popüler edebiyat ile birlikte, maddi menfaat gözetmeksizin, estetik ve sanat

kaygısı taşıyan, üstünlük gösterme ve zevki ön planda tutan seçkin edebiyat, yerini yavaş yavaş hedef kitlelere seslenen, ticari kaygının öncelendiği, basit bir kurgu ve teknikle şekillenen, kolay anlaşılır, ilgi çekici konuları temel alan bir edebiyata bırakır. Bu yeni anlayış içerisinde popülizmin edebiyatta zemin bulduğu en elverişli tür roman olmuştur. Ekonomik beklenti çerçevesinde geniş halk kitlelerini yönlendirme amacı taşıyan, edebilik, sanat, estetik ve kalıcılıktan uzak, kısa süreli etki yaratan, bünyesinde eğlendirici yönünün yanında eğitici vasfı da barındıran popüler romanlar, popülizmin kullandığı pratik ve etkin bir tür olarak, 19. yüzyıl ve sonraki dönemlere de damgasını vurmuştur (Sağlık, 2010, s. 117-120).

19. yüzyılın ortalarında sanayileşme ile ortaya çıkan kentlerin tekin olmayan ortamından doğan polisiye roman, kent sakinlerinin beklentileri çerçevesinde şekillenen ve formüllere dayanan yapısıyla popüler edebiyat içinde gösterilmektedir. Yazar ve yayınevlerinin pragmatik amaçları doğrultusunda hedef olarak belirlenen genel okur kitlelerinde bulunan muammayı çözme coşkusu, suç failini ortaya çıkarma hevesi, merak uyandıran sonlar ve idealize edilmiş kahramana duyulan hayranlık gibi duyguların yoğun olarak polisiye romanlarda karşılık bulması, türü popüler edebiyata yaklaştırmaktadır. Daha ziyade eğlendirme amacı güden ve güncel vakaların belirli teknikler kullanılarak kurgulandığı anlatılarda tiraj endişesi ön plana çıkmaktadır. Bu noktada özellikle Türkçe’ye “on paralık” roman olarak geçen polisiyenin alt türü “dime” romanlarda görülen genele ulaşma çabası ve ticari kaygıyla maliyetleri düşürme eğilimi, türün popüler edebiyatla irtibatlandırılmasına yol açmaktadır. Türü popüler edebiyat içinde konumlandıranlardan biri de Ernest Mandel’dir. Mandel, polisiye romanların günceli yansıttığını, içinde bulunulan dönemin ihtiyaçlarına göre şekillendiğini ve halkı yönlendirme ve kanalize etme fonksiyonunun bulunduğunu belirtir. Bu çerçevede belli amaçlar doğrultusunda, geçmiş anlatılardaki kahraman ve antikahramanların polisiye romanlara uyarlandığını ve bazen değişime uğratıldığını, yani dönemin şartlarına göre olumlanıp olumsuzlaştırıldığını belirtmiştir (Mandel, 1985, s. 10-33).

Polisiye romanın popüler edebiyat üst başlığında değerlendirilmesine itirazlar da bulunmaktadır. Polisiye romanın sanat ve estetikten yoksun, değersiz ve gayriciddi bulunmasından dolayı popüler edebiyatla irtibatlandırılmasına karşı çıkanlardan biri Erol Üyepazarcı’dır. Bu noktada Üyepazarcı’nın “İyi polisiye iyi edebiyattır” söylemi dikkat çekmektedir (Üyepazarcı, 1997, s. 8). Ciddi olarak değerlendirilen türler içinde yazılan

bazı eserlerin de estetik yönünün zayıf, edebi bakımdan değersiz olabileceğini belirten Üyepazarcı, iyi kurgulanmış her eserin ki buna polisiye roman da dahil, ciddi ve seçkin yapıtlar olduğunu ifade eder. *Sarı Odanın Esrarı, Morgue Sokağı Cinayeti, Venedik Treni* ve *Kanaldaki Ev* vb. polisiye romanlarının nitelikli ve iyi edebiyat olduğunu söyleyen Üyepazarcı, varolan niteliksiz polisiye anlatılarının bu gerçeği değiştiremeyeceğini belirtir. Türkiye’de polisiye romanların gözardı edildiğinden yakınan Üyepazarcı, bunun sebebini, türü ciddi bir edebiyat saymayarak popüler edebiyat içinde değerlendiren yazarlarda görür (Üyepazarcı, 1997, s. 8-17).

Polisiye roman başlığı altında ortaya koyulan birçok eserin, maddi bir beklenti temelinde, hoşça vakit geçirmek isteyen genel okuyucu kitlesinin anlık ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla yazıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Kağıt kalitesinden sayfa sayısına kadar maliyet hesabı yapılarak yazılmış, 40-50 sayfa hacminde, neredeyse okunduktan birkaç gün sonra hafızalardan silinecek, genel geçer konularla kurgulanmış, sanat ve estetik ölçütleri oldukça zayıf, edebi yönüyle değersiz bu eserler, kimi zaman küçük bir broşür niteliğinde basılmış kimi zaman da gazetelerde tefrika edilmiştir. Genel olarak polisiyenin “dime” roman (On Paralık Roman) adı verilen alt başlığında neşredilen Nick Carter, Nat Pinkerton vb. kahramanların yer aldığı romanların ülkemizde de birçok karşılığı bulunmaktadır. Ülkemizde bazı bölümleri bu tarzda yazılmış *Cingöz Recai* serisinin yazarı olan ve Türk edebiyatında saygın bir yeri bulunan Peyami Safa’nın bahsi geçen serilerde ismini Server Bedi olarak belirtmesi, Safa’nın yazar kimliğinin itibarını korumak amacı taşımaktadır. Safa, döneminde oldukça rağbet gören bu tür eserleri edebi endişe taşımaksızın, maddi kaygıyla yazdığını beyan etmiştir. Bu noktada polisiye romanı popüler edebiyatın bünyesinde konumlandırmanın gayet mutedil bir görüş olduğu kabul edilebilir. Fakat bununla beraber Edgar Allen Poe’nun Dupin dedektif karakteri, Arthur Conan Doyle’in Sherlock Holmes’i, Maurice Leblanc’ın yarattığı Arsene Lupin karakteri ve Emile Gaboriau’nun Lecoq’unun bulunduğu birçok roman, aradan yaklaşık yüz elli yıl geçmesine rağmen rağbet gören, gündemden düşmeyen, birçok yazarın örnek aldığı eserlerdir. Bu eserler, ince ince işlenmiş olay örgüsü, çelişkiye imkan tanımayan kurgu yöntemi ve sağlam biçimsel yapısı ile edebi yönden güçlü ve kalıcıdır. Her ne kadar polisiye türünde yazılmış birçok eserin, popüler edebiyat içinde görülmesine itiraz etmemekle beraber, teknik ve muhtevastaki özgünlüğü kabul görmüş bu eserlerin

popüler edebiyatın içine sıkıştırılmaya çalışılmasının pek de doğru bir tercih olmadığı kanısındayız.

2.3.2. Suç Edebiyatı

Polisiye romanın değişmez unsurları olan suç ve muamma öğeleriyle kökeninin Yunan mitolojisine kadar inebileceğini belirten Erol Üyepazarcı, Theseus ve Hercules'in maceralarında da hem suç hem muamma unsurlarının bulunduğunu dile getirir. Polisiye romanın ilk örneklerini *Kitab-ı Mukaddes* ve Vergilius'un *Aeneis*'indeki bölümlerden veren yazar Dorothy L.Sayers gibi, polisiye romanı çok eski anlatılarla irtibatlandıran Üyepazarcı, bu noktada polisiye romanların suç edebiyatı ile olan ilişkisini ortaya koymaktadır (Üyepazarcı, 1997, s. 37).

Suç edebiyatı bünyesinde *Suç ve Ceza*, *Kral Oidipus* ve *Rinaldo Rinaldini* gibi eserlerin bulunduğunu belirten Peter Nusser, zikredilen eserlerde suçun oluş nedenleri, yansımaları ve suçun mantığı merkezinde kurgulandığını ifade eder. Polisiye romanın suç edebiyatı üst başlığında değerlendirilmesini doğru bulmayan Nusser, polisiye roman kurgusunun odağında suçun aydınlatılması olduğunu söyler. Nusser'e göre suç edebiyatından ayrı ele alınması gereken polisiye romanın merkezinde suçun kendisi değil, suçun tahkikatı ve ortaya çıkarılması ön plandadır. Benzer bir yorumda bulunan Julian Symons, suç edebiyatının karakter psikolojisine, polisiye romanın suç çözümlenmesine odaklandığını, dolayısıyla polisiye romanda "kim yaptı" sorusu ön plandayken, suç edebiyatında "neden yaptı" sorusunun merkezde olduğunu belirtir. Polisiye romanın salt suçu konu almadığını, suçun belli yöntemlerle çözümlenmesini ele aldığını belirten Peter Gerber de polisiye roman ve suç edebiyatı ilişkilendirmelerine karşı çıkar (akt. Akçit, 2019, s. 23-25).

Suç edebiyatı başlığı altında Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* adlı eseri, Victor Hugo'nun *Sefiller* adlı romanı ve Shakespear'ın *Hamlet* adlı tragedyasının zikredildiği dikkate alınırsa, adı geçen tüm anlatılarda bir suçun varlığı, suç faili, soruşturma, soruşturmayı takip eden bir şahıs, suçun aydınlatılması ve ceza gibi motiflerle karşılaşılmaktadır. Bu yönüyle yukarıda belirttiğimiz eserlerin suç edebiyatı kavramı altında tanımlanması kabul edilebilir. Fakat bu eserlerle polisiye anlatılar arasında belli bir

takım farklılıklarının varlığı da yadsınamaz. Bu farklılıkların en bariz kısmı, eserlerin amaç ve odak noktasında kendini göstermektedir. *Suç ve Ceza*, *Sefiller*, *Hamlet* vb. suç motifinin var olduğu eserlerde suçun kaynağını ve yansımalarını belirleme çabası içerisinde sosyal, siyasal ve kültürel konular, anlatının merkezinde bulunurken, suçun aydınlatılma sürecinin araç olarak kullanıldığı görülmektedir. Polisiye romanlarda ise suç olgusu anlatının ana motifi olurken suçun aydınlatılması kurgunun odağını teşkil etmektedir.

2.3.3. Cinai Roman ve Dedektif Romanı

Polisiye roman terimi yerine cinai roman ve dedektif roman tanımlamaları da kullanılmaktadır. Cinai roman tanımlaması, polisiye romanda mutlaka bir cinayet işlenmesi gerektiği görüşüne dayanmaktadır. Polisiye roman hakkında 20 kural ortaya koyan Van Dine, polisiye romanlarda bir ceset ve profesyonel bir dedektif bulunmasını zaruri görür (akt. Şahin, 2017, s. 14). Polisiye romanlarda kuşkusuz ki cinayet unsuru görülebilmektedir. Bu noktada cinayet romanı tanımlamasının, temelinde cinayet unsuru bulunan eserler için kullanılmasında herhangi bir beis yoktur. Fakat polisiye romanın, eğer anlamı daraltılmadıysa, bir cinayetten ibaret olmadığı gerçeğini unutmamalıdır ki bu durum polisiye olarak tanımlanmasında ortak mutabakata varılmış birçok eserde bariz olarak görülmektedir. Polisiye romanda da cinayet unsurun bulunduğu fakat suç kavramının içinde toplandığı düşünüldüğünde ekstra bir cinayet romanı teriminin polisiye roman yerine kullanılmasının anlam ve tanım kargaşası yaratabileceği düşünülebilir. Dedektif ve polis tanımlamaları farklı dillerdeki farklı kullanımlar olup, görev tanımlamalarında farklılık olsa da kurguda benzer özelliklerle kullanılmaktadır. Buradaki temel sorun cinayetin aydınlatılmasında kullanılan karakterin profesyonelliği üzerinedir. Sınırlamanın kısıtlama olduğu gerçeğini yadsımadan, türün polisiye olduğu ve polisin soruşturma alanlarıyla ilintisi bulunduğu göz ardı edilmemelidir.

2.4. Batıda Polisiye Roman

Batıda polisiye romanın başlangıcı olarak Edgar Allen Poe'nin 1841 yılında ABD'de *Grahm's Magazine* dergisinde yayımlanan *Morgue Sokağı Cinayeti* adlı eseri kabul edilmektedir. Bu eserle birlikte bir suçun çözülmesi ve aydınlatılması temelinde

yazılan anlatılar, polisiye roman türü bütününde değerlendirilmiş ve birtakım gelişimler dahilinde çeşitli alt türlerle günümüzdeki formuna ulaşmıştır. Herhangi bir türün birdenbire beliremeyeceği gibi, polisiye roman türünün de her ne kadar kendine özgü nitelikleri ve kuralları olsa da suç mefhumunun var olduğu anlatı köklerinden türediği yadsınamaz. Fakat bu kökleri polisiye tür olarak değerlendirmek polisiye türün köksüz olduğu fikri kadar yanıltıcıdır. Çalışmanın bu bölümünde, batı edebiyatında filizlenen polisiye roman türünün kökleri olan anlatılar, türün oluşum ve gelişim süreci incelenecek ve suç anlatıları ile polisiye roman türü arasındaki organik bağ ortaya konulacaktır.

2.4.1 Kökeni ve Gelişimi

Polisiye romanın kökeni hakkında yapılan yorumlar iki temel yaklaşım üzerinden şekillenmektedir. Bir üst başlıkta ortaya koyduğumuz veriler doğrultusunda belirtirsek, ilk eğilim polisiye romanın suç anlatıları şemsiyesi altında ele alınarak temellendirilmekte, diğeri ise polisiye romanın kendine has özellikleri ile bağımsız bir tür olduğu noktasından hareket etmektedir. Polisiye romanın kökeni hakkında ortaya konulan yaygın görüş, türün suç anlatılarından bağımsız bir yapı olduğu üzerinedir. Bu görüşe sahip olanlar, polisiye romanların merkezinde suçun aydınlatılma çabası bulunduğunu belirtirken, türün ortaya çıkışındaki tarihi bağlama da dikkat çekerler. Bu çerçevede sanayileşme, kapitalist düzen, kentleşme, güvenliksiz ortam ve polis teşkilatı gibi kavramların hayata etkin bir şekilde müdahil olduğu 19. yüzyılın özellikle ikinci yarısı polisiye romanın başlangıç dönemi olarak görülmektedir.

Avrupa'da Aydınlanma dönemi ile sona eren din merkezli skolastik düşünce sisteminin ardından, aklın öncelenmesi kapsamında, bilgiye ulaşmak için bilime yönelme, batı toplumlarını hayatın her alanında bambaşka bir mecraya sürüklemiştir. Bilgi ve bilimsellik, 18. yüzyılda teknolojik icatlara zemin hazırlayarak makinelere bağlı üretim modellerini ortaya çıkarmıştır. Tüm bu gelişmeler bir devrim niteliğindedir ve adı da Sanayi Devrimi'dir. Bu yüzyılda, İngiltere'de dokuma tezgahlarıyla yapılmaya başlanılan tekstil üretimi, geleneksel dokuma yöntemlerini paramparça etmiş, İngiltere'yi tekstil üretiminde dünyanın lideri yapmıştır. 19. yüzyılda, buhar makinesinin icadı ile tüm üretim alanlarında söz sahibi olan İngiltere, sahip olduğu bu ekonomik güç ile dünyayı sürklase etmiştir (Güven, 2016, s. 245). 19. yüzyılın sonlarında, tüm Avrupa'ya yayılan

sanayileşme, batıda rekabet ortamını dengelemiş olsa da karmaşık yeni bir düzen belirmektedir. Artık birey, toplum, devlet ile devletlerin kendi aralarındaki ilişkilerinde ve tüm bunların yansıtıcısı olan edebiyatta eşi görülmemiş bir döneme girilmiştir.

18. yüzyılda, İngiltere’de başlayan Sanayi Devrimi, 19. yüzyılda, tüm Avrupa’ya yayılır. Yüksek kapasiteli seri üretim ekseninde kurulan fabrikalarda çalışmak üzere işçi ihtiyacı belirir ve işçi açığını karşılamak üzere ilk önce kadınlar daha sonra da köleler iş gücüne katılır. Fabrikaların kurulduğu alanlar programlı yerleşim planı ve alt yapı ile işçi nüfusuna bağlı olarak kentlere dönüşür. Kentler içindeki yeni insan profillerinin beklenti ve ihtiyaçlarının karşılanması amacıyla hayatın çeşitli alanlarında güncellemeler yapılır ve yapılan düzenlemelerle ortaya çıkan yenilikler, adaptasyon sorununu yaratır. Bu çerçevede, kentlerde yaşanan gündelik hayat, modern toplumu yansıtan en belirgin olgu olur (Lefebvre, 1998, s. 35). Bu süreçte yeni kent kuralları ve makineleşmenin yarattığı monotonluk karşısında hayata yabancılaşan, kapitalizmin çıkarıcılığı doğrultusunda yalnızlaşan bireyler yeni döneme damgasını vurmaktadır.

Sanayi devriminin getirisi olan kentleşme ile birlikte kırsaldan kentlere doğru yoğun insan akışı yaşanmış ve kent nüfusunda artışlar olmuştur. 19. yüzyılda kentleşmenin yarattığı toplumsal hareketlenmeler beraberinde birtakım sorunları gün yüzüne çıkarmıştır. Farklı sınıflardan insanların ortak yaşam alanı haline gelen kentlerde sınıfsal eşitsizlik ve çıkar hırsı çeşitli suçlara davetiye hazırlamıştır. Sanayi devrimiyle birlikte orta sınıfın zenginleşmesi ve paylaşımındaki adaletsizlikler kentlerde bulunan alt sınıftan halkın legal olmayan yöntemlere itilmesine neden olmuş, hırsızlık yaygınlaşmaya başlamıştır. Alt sınıfın, orta ve üst sınıfla eşitlenme arzusu, para kazanma hırsına dönüşmüştür. Bu durum suç olgusuna zemin hazırlamış ve kentsoylu burjuva kesiminde tedirginlik yaratmıştır. Burjuvanın yaşadığı bu tedirginlik, kendilerini güven altında tutacak bir arayışın içine atar. Canını ve malını korumak amacıyla geçmişte tehlikeli gördükleri polis teşkilatını desteklemek zorunda kalırlar. Teknolojinin etkisiyle gelişen soruşturma ve inceleme yöntemleri, profesyonelleşen tahkikat görevlileriyle birleşince kentlerde suçla mücadele başarısı önemli noktalara ulaşır. Bu çerçevede burjuva sınıfının endişelerinin karşılığı olarak gelişen yeni organizasyonun edebiyata yansması da kaçınılmaz olur (Ulusoy Tunçel ve Altınova, 2013, s. 133).

Polisiye roman türü, sanayileşme ve kentleşme sonucu ortaya çıkan asayiş sorunlarına çözüm için kurulan polis teşkilatının faaliyetlerinin edebiyattaki yansımasıdır. 1841 yılında ABD’de *Grahm’s Magazine* dergisinde yayımlanan eserde, Chevalier Auguste Dupin adında bir dedektifin çeşitli incelemelerle elde ettiği ipuçlarını akıl ve mantık çerçevesinde değerlendirerek bir cinayeti aydınlatması konu edilir. Cinayet soruşturması sonucu suç failine ulaşma motifiyle klasik polisiye romanın ilk örneği gösterilen eserde, dedektif Dupin’in incelemeleri sonrası, cinayetin, sahibinden kaçmış bir orangutan tarafından işlendiği ortaya çıkarılır.

Polisiye romanın Fransa’daki gelişimi ise Emile Gaboriau ile başlar. 1866 yılında yazdığı *Lerouge Olayı* ile ün kazanan yazar, *Orcival Cinayeti* ve *113 Numaralı Dosya* adlı polisiye romanları ile türün ilkleri arasına girmiştir. Poe’nun Dupin karakterine karşılık, Gaboriau, Lecoq’u yaratır. Müfettiş Lecoq tündengelim metotlar ile itinayla değerlendirdiği ipuçlarını rasyonel bir çerçevede soruşturarak cinayetleri aydınlatır. Klasik polisiye romanın alt türü olan çözüm roman özellikleriyle eserlerini dizayn eden Gaboriau, anlatılarında toplumsal ve siyasal olaylara Poe ve Doyle’e nazaran daha fazla yer vermiştir. Polisiye romanın en tanınmış dedektif karakterinin yaratıcısı olan İngiliz yazar Arthur Conan Doyle, *Sherlock Holmes* (1887) serileriyle büyük ses getirir. Yardımcısı Doktor Watson ile Londra’da Baker Caddesi 221b numaralı eve yerleşen Sherlock Holmes, İngiltere’de birçok suçu aydınlatan bir kahramana dönüşür. Kıvrak zekası ile en karmaşık vakaları çözebilen Holmes, hiç kimsenin dikkatini çekmeyen detayları kritik ipuçlarına çevirerek herkesi şaşırtmayı bilir. Dünyada olduğu kadar ülkemizde de büyük ilgi gören Holmes, Osmanlı Polisiye romanlarında bazı yazarların dedektif kahraman yaratırken ilham kaynağı olmuştur.

Maurice Leblanc’ın yarattığı Arsene Lupin karakteri, polisiye roman türüne yepyeni bir kahraman tipi kazandırır. Leblanc’ın ilk olarak 1905 yılında yazdığı eserle birlikte ardına çıkan *Arsene Lupin* hikayelerinde Lupin, hem hırsız hem hafiye olan, kibar, kültürlü, şık giyimli ve çapkın bir kişiliktir. Kısmen Robin Hood özellikleri taşıyan Lupin, her zaman zenginin karşısında fakirlerin yanında konumlanır. Dengesiz bir yapıda da görülen Lupin, kimi zaman bir yurtsever kimi zaman da anarşist özellikler sergiler. Burjuvaları zor durumda bırakmayı seven bu karakter, dedektiflik bürosu kurar fakat zengin müşterilerin sorunlarını çözerken aynı zamanda onları soymayı ihmal etmez. Aristokrat kişiliği ve nükteli sözleri ile okurda etki alanı oluşturan Lupin, Osmanlı’da da

Fakabasmaz Zihni karakterinin ilham kaynağıdır. *Sarı Odanın Esrarı* ve *Siyahlı Kadının Kokusu* adlı kitaplarıyla klasik polisiye roman türüne katkı yapan Gaston Leroux'un yarattığı Rouletabil karakteri ve Pierre Souvestre ile Marcel Allain'ın yarattığı Fantomas karakteri, zekaları, ince fikir yürütme yetileri ve sıradışı yöntemleriyle türün gelişmesinde önemli rol oynamışlardır. Bununla beraber polisiyenin "dime" roman alt türünde John Russel Coryell'in yarattığı Nick Carter karakteri ve kendisi de bir dedektif olan Allan Pinkerton'un yarattığı Nat Pinkerton, türün öncü dedektif karakterlerindendir (Üyepazarcı, 1997, s. 34-60).

Polisiye romanın kökeni hakkında ortaya konulan ikinci görüş, türün kökenini suç anlatılarının kökeninde, dolayısıyla insanlık tarihinin ilk anlatılarında aramaktadır. Suç olgusu insanlık tarihi kadar eskidir. *Tevrat*, *İncil* ve *Kuran-ı Kerim*'deki kutsal metinlerden biri olan *Habil* ve *Kabil* hikayesinde insanlığın ilk cinayeti olduğuna inanılan vaka anlatılmaktadır. Metinde polisiye romanlara özgü özellikler görülürken Kabil'in Habil'i öldürme sebebi, nasıl öldürdüğü ve öldürdükten sonra nasıl gizlediği anlatılır. Kötü hasletlerden kıskançlık sebebiyle planlanarak yapılmış öldürme eyleminin anlatıldığı hikayenin odak noktası, işlenen suçun dini, ahlaki boyutudur. Bu anlatının merkezini suçun kaynağı ve yansıması oluşturmaktadır. Anlatının kendi bağlamı içinde iletinin amacı bir gizi veya muammayı çözmekten öte dini ve ahlaki yönlendirmedir. Kutsal metinlerin yanında mitolojik anlatılar, destan, efsane, masal ve halk hikayelerinde de suç ve suçun aydınlatılması motifine rastlanmaktadır. *Kral Oidipus*, *Theseus*, *Hercules*, *Binbir Gece Masalları*, *Ezop Masalları*, *Robin Hood* anlatılarında her ne kadar kurgunun odağında bulunmasa da fantastik öğelerle desteklenmiş muamma ve soruşturma motifleri vardır (Üyepazarcı, 1997, s. 37).

İnceleme ve tahkikat motifleri Chevalier de Mailly'nin *Üç Serendip Prensi'nin Seyahat ve Maceraları* adlı eserinde de görülmektedir. Kaybolan bir deve hakkındaki çıkarsamalarıyla imparatoru şaşkına çeviren prensler, deveyi görmemelerine rağmen, devenin sadece bir yönde ot yemesinden bir gözünün kör olduğu ve yediği otların artıklarından bir dişinin olmadığını, ayak izlerinden de bir ayağının topal olduğunu anlarlar. Eldeki veri ve ipuçlarıyla bir dedektif gibi rasyonel sonuçlara ulaşan prensler, Sherlock Holmes gibi fikir yürütmeleri ile dikkat çekicidirler. Benzer bir durum Voltaire'in *Zadig* adlı eserinin *Köpek ve At* hikayesinde de bulunmaktadır. Hiç görmediği krala ait olan atı ve köpeği çeşitli iz ve ipuçlarını birleştirerek akılcı bir çıkarsama ile tarif eden

Zadig, hırsızlık şüphesiyle hapse atılırken mantık dahilinde fikir yürütme ile temellendirdiği bilgileri ortaya koymuş ve suçsuz olduğunu ispatlamıştır (Küçükboyacı, 1988, s. 11-12).

Batı edebiyatında Shakespeare'in *Hamlet*'ini (1599-1601) ilk polisiye olarak kabul eden görüşler bulunmaktadır. Babasının katilinin izini sürmeye çalışan Hamlet, yaptığı araştırmalar sonucu topladığı delillerle katili ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Fakat daha çok tragedya havasında geçen anlatı, tahkikat ve incelemelerden çok insanlığın elem ve acısı temelinde biçimlenmektedir. Godwin'in 1794 yılında yazdığı *Caleb Williams* adlı eserinde bir soruşturma görevlisi gibi iz sürerek patronunun işlediği bir cinayeti aydınlatan Williams, patronunu mahkemeye çıkartacak kadar delil ortaya koymaktadır (Küçükboyacı, 1988, s. 13-15). Balzac'ın *Goriot Baba* adlı eserinde bulunan Vautrin karakteri, Edgar Allen Poe'nun Dupin dedektif karakterine ilham kaynağı olurken polisiye romanın kibar ve kültürlü suçlusu Arsene Lupen'de İngiliz halk anlatı kahramanı olan Robin Hood yansımalarını görmek mümkündür. Sanata düşkün, vatanperver ve aynı zamanda anarşist ruhlu hırsız karakteri olan Lupin, Viktor Hugo'nun *Sefiller* romanındaki Jean Valjean ve Alexander Dumas'ın *Üç Silahşör* romanındaki d'Artagnan karakterlerinden izler de taşımaktadır. Dostoyevski, *Suç ve Ceza* romanında kurgulanan cinayet ve cinayeti soruşturma motiflerini polisiye roman düzleminde irdelemektedir. Romanda asıl olan, suçun kendisi olup, toplumsal deformasyon ve ahlaki sorgulamalar ele alınmaktadır. Suçun aydınlatılması ise arka planda kalıp, roman kahramanının itirafı ile çözümlenmektedir. Kimi görüşe göre klasik polisiye roman kategorisi içinde tanımlanan Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı romanı, ölümlerin arkasındaki sırların detaylı araştırmalar ile aydınlatılmasına dayanır. Buna rağmen anlatıda soruşturma aşamasından ziyade kurumsal bir yapının çarpıklığının işlenmesi romanın odak noktasını teşkil etmektedir.

18. yüzyılın başlarında İngiltere'de Newgate hapisanesindeki suçluların başından geçen olayların anlatıldığı *The Newgate Calender* adlı kitap, dedektifliğe dair bilgiler içerir. 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan olayların anlatıldığı kitapta çoğu idama mahkum edilmiş kişilerin hayatları, işlediği suçlar, yaptıkları itiraflar ve ceza süreçleri konu edilir (Küçükboyacı, 1988, s. 10). 19. yüzyılın ilk yarısında Eugene François Vidocg adında bir Fransız, yazdığı hatıraları ile polisiye romanlardaki dedektif kahramanın öncüsü olmuştur. Eski bir suçlu olan Vidocg, Fransız polis teşkilatı şefliği görevine getirilir. Yazdığı hatıralar birçok polisiye motif içermektedir ve bu yönüyle polisiye roman yazarlarına esin

kaynağı olmuştur. Tebdil-i kıyafet, jurnal, iz sürme, fikir yürütme, mantık dahilinde sonuca ulaşma Vidocg'un hatıralarındaki önemli polisiye öğelerdendir (Küçükboyacı, 1988, s. 18).

2.4.2. Klasik Batı Polisiye Romanlar Hakkında Öne Sürülen Kurallar

İyi bir polisiye romanın neleri ihtiva etmesi gerektiği hakkında çeşitli görüşler bulunmaktadır. Van Dine'nin 20 kuralı, Ronald A. Knox ve Raymond Chandler'in 10 kuralı, François Fosca ve Todorov'un 8 maddesi polisiye romanın manifestoları mahiyetindedir. Bu kurallardan en kapsamlısı Willard Huntington Wright'a ait olup toplam yirmi maddeden oluşmaktadır. Wright, 1928 yılında *American Magazine* dergisinde Van Dine takma ismi kullanarak polisiye romanda olmazsa olmaz dediği kuralları ilk kez kaleme alan kişi olmuştur. Polisiye roman hakkında çeşitli kalemlerin ortaya koyduğu bu kurallar, yaklaşık olarak 19. yüzyılın ortalarında Edgar Allen Poe'nin *Morgue Sokağı Cinayeti* adlı romanıyla başlayan süreçteki eserlerde görülen özelliklerle örtüşmekte ve türe bağımsız ve özgün nitelik kazandırmaktadır.

Wright veya takma ismiyle Van Dine'nin polisiye hakkında ortaya koyduğu kurallar yirmi maddeden oluşmaktadır. Bu maddeler aşağıda belirtildiği şekilde özetlenebilir: Okur ile dedektif sırları çözümlemede eşit olanaklardan faydalanmalıdır. Okur, dedektifi kandırmak için suçlunun başvurduğu aldatmacalar haricinde yanıltılmamalıdır. Aşk ilişkileri dedektif anlatılarında zemin bulmamalıdır. Hikayenin sonunda suçlu dedektif veya soruşturma görevlilerinden biri olmamalıdır. Suçlu, akıl ve mantık çerçevesinde fikir yürütülerek ortaya çıkarılmalıdır. Hikayelerde görevi dedektiflik olan bir kişiye soruşturma yaptırılmalıdır. Polisiye romanlarda bir ceset bulunmalıdır. Polisiye romanlarda çözümlemeler gerçekçi olmayan akıldışı yöntemlerle yapılmamalıdır. Suçun soruşturulması yalnızca bir tahkikat görevlisi tarafından yapılmalıdır. Suç faili, okur tarafından bilinen, tanınan ve anlatıda ehemmiyetli görevi olan bir kişi olmalıdır. Suçlu hizmetçilerden biri olmamalıdır. Cinayetin niteliği ve niceliği ne olursa olsun tek bir suçlu tarafından işlenmelidir. Polisiye romanlarda gizli cemiyetler ve yeraltı teşkilatları gibi yapılanmalar bulunmamalıdır. Cinayetin ifası ve çözümü mantık dahilinde ve ilmi olmalıdır. Vakalarda gerçek daima görünür olmalı ve okur cinayet çözümlemesi verildikten sonra çözümü eserde okuyarak tekrar algılayabilmelidir. Anlatıda uzun tasvirlerle yer verilmemelidir. Suçlu profesyonel bir katil olmamalıdır. Vaka kesinlikle kaza

veya intihar sonucunda gerçekleşmemelidir. Suç kişisel nedenlerden dolayı işlenmelidir. Sebep, uluslararası ilişkiler, siyaset veya savaş olmamalıdır. Suçlu cinayet mahalinde bulunan izmarit ile içtiği sigara karşılaştırılarak teşhis edilmemelidir. Suçlu dehşet halinde itirafta bulunmamalıdır. Sahte parmak izi olmamalıdır. Bir manken ile yanıltma olmamalıdır. Tanıdık ilişkilendirmeleri yapılmamalı ve şüphelinin ikiz kardeşi veya birbirine benzeyen akraba olmamalıdır. Hakikat serumu, sözcük çağrışımları ve şifre okuma gibi metotlar kullanılmamalıdır (Vanoncini, 1995, s. 124-128).

Ronald A. Knox'un polisiye romanda olması gereken özellikler hakkında belirttiği on kural aşağıda belirtilenleri ihtiva etmektedir: Suç faili, anlatının başlarında okuyucuya takdim edilmelidir. Tabiatüstü varlıklara ve olağanüstü güçlere yer verilmemelidir. Geçit veya gizli oda birden fazla olmamalıdır. Keşfedilmemiş bir zehir kullanılmamalıdır. Anlatıda kesinlikle bir Çinli bulunmamalıdır. Suç çözümlemeleri tesadüfen, kazara veya mantıkdışı bir sezgiyle yapılmamalıdır. Soruşturma görevlisi suçun faili olmamalıdır. Elde edilen ipuçları okura aktarılmalıdır. Dedektif yardımcıları aklından geçenleri okuyucudan saklamamalı ve yardımcının zeka düzeyi genel okuyucunun altında olmamalıdır. İkiz kardeşlere ve birbirine benzer kişilere okuru hazırlamadan yer verilmemelidir (Şahin, 2017, s. 16).

Raymond Chandler, polisiye romanda bulunması gereken kuralları 10 maddede toplamaktadır: Vakanın oluşu ve aydınlatılması, kişiler ve eylemleri inandırıcı biçim ve üslupta ortaya konulmalıdır. Olağandışı ve fantastik yöntemler kullanılmamalıdır. Mekan, zaman ve atmosfer olağan unsurlardan seçilmelidir. Anlatı gerçekçi bir içeriğe sahip olmalıdır. Vaka basit bir şekilde izah edilebilecek kadar kolay olmalıdır. Çözümleme ortalama zekanın üstünde okura göre oluşturulmalıdır. Sırların çözülmesi sis perdesinin aralanmasıyla gerçekleşmelidir. Çözümlemede her şey aynı anda denenmemelidir. Suçlu bir biçimde cezalandırılmalıdır. Okuyucuya karşı olabildiğince dürüst davranılmalıdır (Chandler, 1991, s. 16-19).

François Fosca, polisiye roman ilkelerini 8 maddeden oluşturmaktadır: Olay örgüsü aleni olmayan bir esrarla temellendirilmelidir. Şüpheli, eş veya art zamanlı birden fazla kişi üzerinde oluşmalıdır. Tahkikat ve incelemeler önceden sonuç verse de araştırma farklı düşüncelere yer vermeye devam etmeli, önceden tahmin yürütülerek hüküm verilmemelidir. Beklenmedik çözümlemeler önceden tahmine imkan sağlamamalıdır.

Sıradışı bir vaka olmalı fakat aynı zamanda basit çözümlemesi de olmalıdır. Olasılık dışı görülen ihtimaller rasyonel çözüm oluşturmalıdır. Amatör bir kişinin çözümlediği problem polisin yetersizliğini ortaya çıkarır. Kurgulanan vaka tam olarak bilinmemeli ve hayranlık uyandırmalıdır (Şahin, 2017, s. 17).

Todorov'un polisiye roman için ortaya koyduğu kurallar ise 8 maddeden oluşur: Anlatıda bir suçlu ve bir kurban olmalıdır. Suçlu kişisel nedenlerden dolayı suç işlemeli ve profesyonel ya da dedektif olmamalıdır. Anlatıda aşk teması bulunmamalıdır. Suç faili anlatıda ne uşak ne hizmetçi ne de ana karakterlerden biri olmalı, fakat önemli bir karakter olmalıdır. Suçun işlenmesi, tahkikatı ve çözülmesinde fantastik öğelere yer verilmemeli, mantık dışına çıkılmamalıdır. Anlatıda tasvir ve psikolojik çözümlemelere yer verilmemelidir. Suçun çözümü, metin içinde dedektif, metin dışında okur tarafından yapılmalıdır. Basit ve klişe durum ve çözümlerden kaçınılmalıdır (Todorov, 2000, s. 137-144).

1928 yılında İngiltere'de kurulan polisiye yazarlarından oluşan *Dedektiflik Klubü* adındaki kurum, polisiye roman hakkında bir takım kurallar belirlemiş ve üyelerinden bu kurallara riayet etmelerine dair yemin etmelerini istemiştir. *Dedektif Klubü*'nün üyelerinden uyması için ortaya koyduğu ilkeler, gerçekçilik çerçevesinde şekillenmektedir. Üyelerinden ilahi çıkarsamalar, kadınsal sağduyu, ilizyon ve tesadüf gibi olgulardan uzak, rasyonel bir bakış açısıyla gizem ve muammaları çözümleyen dedektifler yaratmasına dair söz vermelerini ve ant içmelerini isteyen klüp, bünyesinde yeminlerine sadık kalan birçok yazarı barındırmıştır. 1945 yılında benzer bir yapı Amerika Birleşik Devletleri'nde kurulmuştur. *Mystery Writers of America* adındaki kuruluş, bir yazarlar derneği olmasına rağmen, *Dedektiflik Klubü*'nün aksine, yazarlarını belli kalıplara uymaya zorlamamıştır (Küçükboyacı, 1988, s. 4).

Türkiye'de özellikle son dönemlerde polisiye roman hakkında birçok akademik çalışma ve çeşitli analiz yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalardan biri de Berna Moran'ın polisiye romanın yapısı hakkındaki görüşlerini ihtiva etmektedir. Berna Moran, polisiye romanın yapısını ortaya koyarken şu olguların bulunması gerektiğini belirtir: Çözülmesi olanaksız görülen cinayet, aleyhine gözüken kanıtlar yüzünden haksız yere suçlanan bir şüpheli, polisin araştırmayı beceriksizce ve yanlış yönde yürütmesi, parlak zekâlı ve yetenekli bir dedektif, olayı ve çözümünü okura anlatan, dedektife hayran bir dostu,

inandırıcılığı sağlam görülmeyen kanıtların dikkate alınmaması (Moran, 2001, s. 106-107). Reşit Küçükboyacı ise Poe ile başladığını belirttiği hakiki polisiye romanlarını şu maddelerle formülleştirir: Dedektifin tanıtılması, suçun işlenmesi ve ipuçları, araştırma-soruşturma, çözüm, çözüme götüren delillerin açıklanması, sonuç (Küçükboyacı, 1988, s. 20).

Polisiye romanın ilkeleri hakkında çeşitli kaynaklardan ortaya koyulan veriler dikkate alındığında mutabakata varılan maddelerin varlığı görülmektedir. Bu ortak maddeler şu şekilde tertip edilebilir: Polisiye romanda bir suç unsuru, soruşturma görevlisi, şüpheliler ve suçlu bulunmalı ve bu öğeler okura tanıtılmalıdır. Suç, esrar ve muammalarla örülü olmalıdır ve anlatıda suç vakası haricinde başka bir konuya yer verilmemelidir. Suçu aydınlatmak görevli polis veya dedektif, araştırma ve incelemeler sonucu elde ettiği ipuçları ve delilleri rasyonel bir şekilde değerlendirerek sonuca varmaya çalışmalıdır. Soruşturma aşamaları okuyucu ile eş güdümlü ilerlemeli ve okuyucu soruşturma aşamalarına bir dedektif gibi katılmalıdır. Ortaya koyulan şüpheli davranışlarında, delil ve ipuçlarında, suçlunun ortaya çıkartılmasında tutarsızlık ve çelişki olmamalı, okur yanlış yönlendirilmemelidir. Suçlu profesyonel veya dedektif olmamalıdır. Suçlu okura anlatının başlarında ima yoluyla da olsa hissettirilmemelidir. Araştırma ve inceleme yöntemleri akla, bilim ve tekniğe uygun olmalı, fantastik öğelerden kaçınılmalıdır. Suç rasyonel teknik ve çıkarsamalarla aydınlatılmalı ve suçlu adalete teslim edilip cezalandırılmalıdır.

2.4.3. Batı Polisiye Romanın Alt Türleri

Edgar Allen Poe'nin 1841 yılında yayımlanan eseri *Morgue Sokağı Cinayeti* ile başladığı kabul edilen modern polisiye romanın gelişimi zaman içinde devam etmiş ve kendi bünyesinde ortaya çıkan yeni türlerle birlikte bir üst başlık konumuna ulaşmıştır. Bu noktada ilk dönem klasik polisiye romanları, yeni alt türlerin ortaya çıkmasıyla sorun, çözüm, muamma veya kim yaptı olarak adlandırılan alt türle özdeşleştirilmiştir. Polisiye romana, ilerleyen dönemlerde, "kara roman", "suspense roman", "thriller roman", "casus romanı" ve "dime" roman başlıkları da eklenmiştir. Polisiye roman yeni alt başlıklarıyla gelişim gösterirken tasnifi hakkında da çeşitli sınıflandırmalar ortaya konulmuştur. Polisiye romanın alt türlerinin tasnifi hakkında görüş bildirenlerden biri olan Todorov, polisiye romanın bünyesinde "kim yaptı", "thriller" ve "suspense" romanları barındırdığını belirtir

(Şahin, 2017, s. 22-25). Andre Vanoncini, polisiye romanı “sorun roman”, “kara roman” ve “gerilim roman” olarak tasnif ederken (Vanoncini, 1995, s. 21) Erol Üyepazarcı Vanoncini’ye benzer bir şekilde türü, “çözüm roman” (sorun roman), “kara roman”, “thriller roman” olarak sınıflandırır (Üyepazarcı, 1997, s. 22-34). Reşit Küçükboyacı ise Edgar Allen Poe’nin eserleri üzerinden beş çeşit polisiye örneğini ortaya koyar (Küçükboyacı, 1988, s. 22). Bu sınıflandırılmaların sağlıklı bir şekilde yorumlanabilmesi için öncelikle zikredilen alt türlerin özellikleri hakkında bilgi sahibi olunması gerekmektedir.

2.4.3.1. Çözüm Roman

“Muamma roman”, “çözüm roman” ve “kim yaptı” adlarıyla da anılan “sorun roman”, Poe, Gaboriau, Doyle, Leblanc ve Agatha Christie’nin yazdığı ilk dönem polisiye eserleri de kapsamaktadır. 1940’lı yıllara kadar kullanılan bu yöntemle yazılan romanlarda Dupin, Sherlock Holmes, Lecoq, Arsene Lupin ve Hercule Poirot gibi meşhur karakterler yaratılmıştır. İşlenen bir cinayet vakasının üzerindeki sis perdesi, araştırma, soruşturma ve incelemeler sonucunda kaldırılıyor ve sırlar ortaya çıkarılıyorsa bu, “sorun roman”dır. Sorun romanın kurgusu, belli bir mekanda geçmişe ele alarak soruşturma görevlisi tarafından suç failinin ortaya çıkarılması üzerine oluşturulmaktadır (Vanoncini, 1995, s. 36). Suçun işlenmesi ve suçun soruşturulması muhtevalı iki hikayeden (geçmiş ve anın hikayesi) oluşan sorun roman, esrar ve muamma ile sarmalanarak sorun haline gelen statik bir suçun belli yöntemlerle çözümlenmesinin anlatısıdır.

2.4.3.2. Kara Roman

1920’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde çıkan *Kara Maske (Black Mask)* adlı dergide toplumsal konuların dikkate alındığı gangsterlik ve siyasi cinayet hikayeleri yazılır. Bu dergi ekseninde gelişim sağlayan kara romanda, sosyal meselelerin polisiye anlatıya daha fazla müdahil olduğu görülür. Sorun romanlarda görülen bir suçun işlenmesi sonrası suçun aydınlatılması şeklinde ilerleyen kurgu, kara romanda farklı bir şekilde gelişir. Anlatı, bir cinayetle başlamak zorunda değildir ve aydınlatılması gereken gizem ve muammayı odağa almaz. Kara roman, suçun bir soruşturma görevlisi tarafından geçmiş ve

geleceği ile araştırılmasını ve çözömlenmesini işler. Sorun romanın aksine nedenden sonuca ulaşılmaya çalışılan kara romanda dinamik bir şekilde süregelen suçlar soruşturulurken psikolojik ve sosyal şartlar dikkate alınır. Suç failinin ilk suçu işlenmesi ardından gelecekteki faaliyetlerinin üzerinde durulur. Suçlunun geçmişteki suçu ortaya çıkarılırken gelecekte işleyebileceği muhtemel suçlar soruşturma görevlisi tarafından önlenmeye çalışılır. Polisiyenin alt türü olan kara roman türüne Raymond Chandler ve Dashiell Hammett yazdıkları eserlerle katkı sağlamışlardır (Üyepazarcı, 1997, s. 30-31).

2.4.3.3. Suspence Roman

Şüphe, gerilim, şüphe-gerilim, isimlendirmeleriyle de zikredilen suspence roman, bir suçun soruşturulmasında suç failinin veya kurbanın psikolojik çözömlenmesi yapılarak okurda şüphe ve gerilimin yaratıldığı polisiye alt türüdür. Sorun roman ve kara roman arasında bir noktada konumlandırılan suspence romanda, geçmiş ve anın hikayesinin yanında gelecekle de ilgilenir. Anlatının merkezine “kim yaptı” ve “ne oldu” sorusunun yanına, “ne olacak” sorusunun da yerleştirildiği suspence roman, 1920’den sonra ortaya çıkan bir türdür (Şahin, 2017, s. 25). Cinayetin aydınlatılmasından ziyade ana karakterin başına nelerin gelebileceği şüphesinin ve geriliminin odağa alındığı suspence romanlarda psikolojik çıkarsamalar ve davranış analizleri yer almaktadır.

2.4.3.4. Thriller Roman

Bünyesinde heyecan ve korku motifleri taşıyan thriller roman, 2. Dünya Savaşı’nın ardından uluslararası ilişkiler, siyaset ve teknolojik gelişmelerin anlatıya sokulmasıyla heyecan ve korku yoğunluğunun artırıldığı türdür. Sorun romanda anlatı suçun işlenmesi ile başlarken, thriller romanda anlatı ile eş zamanlı bir suç görülür. Tek hikayeden oluşan thriller romanda başkarakter hikayede her zaman ölümle burun buruna gelmektedir. Tehdit ve şiddet öğeleriyle şekillenen anlatıda kahramanın hayatı hep tehlike altındadır. Amerika Birleşik Devletleri’nde, “Hard-boiled” olarak adlandırılan bu türe, Edgar Wallace, Ian Fleming, Peter O’Donnell ve Gerard de Villiers eserleriyle katkı sağlamıştır (Şahin, 2017, s. 24-25).

2.4.3.5. Casus Romanı

Casus romanı, 19. yüzyılın başlarına kadar uzanan tarihiyle zeki cesur ve becerikli casusları konu almaktadır. Casus romanlarında ülkeleri için büyük tehlikeleri göze alan kahramanlar başka devletlerin çıkarları için kendi ulusu aleyhinde çalışan suçlu ajanlara karşı mücadele vermektedirler. İlk casus romanlarının merkezinde aksiyon ögesi bulunmaktadır. Bu dönem casus romanları, muamma unsuruna yer vermemesinden dolayı polisiye romandan ayrılmaktadır. Batıda ilk olarak 1. Dünya Savaşı sonrasında polisiye roman özellikleri ihtiva etmeye başlayan casus romanları, 2. Dünya Savaşı sonrası polisiye roman formuna ulaşmıştır. Casus romanının gelişiminde özellikle Somerset Maugham ve Graham Greene adlarında kendileri de ajanlık yapmış iki yazar etkin rol oynamışlardır (Üyepazarcı, 1997, s. 127).

2.4.3.6. Dime Roman (On Paralık Roman)

“Dime” roman, kağıt ebadını ve kalitesini düşürerek geniş kitlelere ulaşmak için oluşturulan ekonomik polisiye romanlara verilen isimdir. Dizi halinde yayımlanan anlatılar teknik ve muhteva olarak hikaye formatına uygundur. Bu romanlar 16-48 sayfa hacminde ve aynı kahramanın öyküleri olarak devamlı üretilen eserlerdir. Haftalık veya aylık olarak gazete ve dergilerde tefrika edilerek de okuyucuya sunulan eserler maliyet düşüklüğünden dolayı ülkemizde on paralık öyküler olarak da anılır. Düşük eğitilmiş ve genç okuyucular hedeflenerek üretilen “dime” romanların ilk kahramanı John Russel Coryell’in yarattığı Nick Carter karakteridir. Kendisi de dedektif olan Allan Pinkerton’un yarattığı Nat Pinkerton karakteri ülkemizde en çok tanınan ve esin kaynağı olan “dime” roman dedektif kahramanıdır (Üyepazarcı, 1997, s. 55-57).

2.4.4. Batıda Polisiye Romanın Halk Anlatıları İle İlişkisi

Öznesi insan olan edebiyatın, en temel fonksiyonu hayatın dinamizmini yansıtmaktır. Hayatın dinamizmi içinde kültür, sanat ve edebiyatın durağan kalması düşünülemez. Her gelişim aşamasında geçmişe eklemlenerek yeni bir forma ulaşan hayat ve yansımalarının geçmiş ile bağının kopması mümkün değildir. Edebiyatta da, insanı ve hayatı yansıtmaya

fonsiyonu çerçevesinde, içinde bulunan dönemin sosyal, siyasal, kültürel ve iktisadi şartlarına uygun olarak kimi zaman sınırlı kim zaman da köklü değişimler görülmektedir. Bu değişimlerin hissedildiği edebi metinlerde anın özellikleri ortaya konulurken geçmişten izler bulmak da mümkündür. Andre Vanoncini, polisiye romanın kökenini ve yayılma tarzını halk ürünü çatısı altında değerlendirirken türü, geçmişin klişeleri ile modern yenilikçiliğin uzlaşısı şeklinde betimler (Vanoncini, 1995, s. 7). En eski ve tek halk edebiyatı türünün dedektif romanı olduğunu belirtirken Mandel, polisiye anlatılarındaki haydut karakterinde halk anlatı izlerini ortaya koyar (Mandel, 1985, s. 10). Erol Üyepazarcı, batılı polisiye anlatılarında bulunan muamma ve cinayetle ilgili unsurların eski kaynaklarda da mevcut olduğunu dile getirir (Üyepazarcı, 1997, s. 18). Reşit Küçükboyacı, batılı polisiye romanlardaki çeşitli motifleri halkın malı olarak nitelendirerek, polisiye hikayelerindeki halk anlatı izlerine değinir (Küçükboyacı, 1988, s. 10). Seval Şahin de benzer bir görüş ile polisiye anlatılarının halk geleneğine dayandığını belirterek modernite içinde geleneğin varlığını ortaya koyar (Şahin, 2017, s. 153).

Polisiye romanın odağında bulunan motiflerin, eski Hint ve Fars efsanelerinden Yunan mitolojisine, masallarından halk hikayelerine ve destanlarına birçok anlatıda yer aldığı görülmektedir. *Kral Oidipus*, *Binbir Gece Masalları*, *Ezop Masalları*, *Robin Hood* vb. anlatılarda suç, suçlu, suçu soruşturan, suç tahkikatı, muamma çözümü ve ceza motiflerini görmek mümkündür. Ancak her ne kadar benzer motiflerin varlığından söz edilse de motiflerin halk anlatılarındaki konumu dikkate alındığında, bu eserleri polisiye anlatılarından ziyade türe kaynaklık yapan ve zemin hazırlayan halk geleneği unsurları olarak kabul etmek yerinde olacaktır. Rasyonel yöntemler kullanılarak suçun aydınlatılması eylemi, polisiye romanlarda kurgunun odağında bulunurken, destan, efsane, masal, hikaye vb halk anlatılarında ise suçun aydınlatılması eylemi, fantastik öğelerle bezeli yardımcı bir unsurdur.

Batıdaki rönesans ve reform hareketlerinin kaynaklarından olan Yunan mitolojisinin klasiklerinden Sophokles'in *Kral Oidipus* adlı eserinde suç soruşturma motifinin yer aldığı görülmektedir. Thebai kentinde çıkan veba salgınının sebebini bir cinayetin cezasız kalmasına bağlayan kentin kahini, kentin kralı olan Oidipus'dan cinayetin aydınlatılıp suçlunun cezalandırılmasını ister. Ancak bu şekilde şehirdeki lanetten kurtulacağına inanan Oidipus, suçun aydınlatılması için harekete geçer. Bir dedektif gibi iz süren Oidipus, polisiye roman dedektiflerine ilham kaynağı olacak özellikler taşır. Anlatıda Oidipus,

babasının kurban olduğu cinayeti aydınlatmaya çalışırken dedektif kimliğiyle ön plana çıkar ve cinayetin kendisi tarafından işlenmesinden dolayı da katil karakterini temsil eder (Ağaoğlu ve Oral, 2018, s. 180-189).

Doğu edebiyatında olduğu kadar Batı edebiyatında da yankılar uyandıran *Binbir Gece Masalları* Avrupa’da ilk olarak 18. yüzyılın başlarında Fransızcaya ardından da İngilizceye olmak üzere birçok dile çevirilmiştir. Suç ve suçun aydınlatılması motiflerinin görüldüğü *Binbir Gece Masalları*’nda bulunan *Üç Elma* anlatısında Dicle nehrinde sandık bulan bir balıkçı sandığı halifeye götürür. Sandıkta genç bir kadın cesedi bulan halife, vezirinden muammayı çözüp suçu aydınlatmasını ister. Anlatıda polisiyenin sorun roman motif özellikleri bulunurken *Binbir Gece Masalları*’ndan *Ali Hoca* ve *Tüccar ve Hırsız* anlatılarında da benzer özellikler belirir. Bu masallarda, elde edilen deliller üzerinden suç failine ulaşma eylemi dedektif gibi bir tutum sergilenir (Özgürbüz, 2020, s. 30).

M.Ö. 6. yüzyılda yaşadığı varsayılan Eski Yunan masalcı Ezop tarafından anlatıldığına inanılan *Aslan ile Tilki* anlatısında, aslanın sarayına davet ettiğı tilkinin daveti reddetmesinin sebebi, bir dedektif gibi iz sürmesinden kaynaklanmaktadır. Tilki, aslanın sarayına giren önceki misafirlerinin ayak izlerini takip eder ve misafirlerin aslanın sarayına girdiğini fakat saraydan geri çıkmadığını keşfeder. Anlatıda iz süren, ipuçları üzerinden mantık yürüten, akılcı çıkarsamalarla sonuca ulaşan ve bu sayede canını kurtaran tilki, günümüz polisiye roman dedektiflerini aratmamaktadır (Küçükboyacı, 1988, s. 7). *Ezop Masalları*’ndan olan bu anlatıdaki ayak izinden delil çıkarma eylemi, *Sherlock Holmes* hikayelerinde de görülmektedir. Hikayelerin birinde kumdaki hayvan ayak izlerinden sırasıyla rahvan, tırıs ve dört nal koşan bir ata ulaşılmaktadır. Bir diğerk hikayede ise bir ata nallanmış sahte inek izlerinden ineğe ait olduğu sanılan izlerin aslında atın ayak izleri olduğu ortaya çıkarılmaktadır.

İngiliz halk hikayelerinden olan *Robin Hood* bünyesinde, polisiye roman motiflerinden özellikler görülmektedir. Adaletsizliğe ve zulme karşı fakirin ve mağdurun yanında konumlanan Robin Hood, zenginden alıp fakire veren bir halk kahramanıdır. Bu yönüyle hırsızlığı ile illegaliteyi, adaletsizliğe karşı verdiği mücadele ile de adaleti temsil eder. Ernest Mandel’in kullanımıyla iyi haydutu imleyen karakterlerden biri olan Robin Hood, sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişimlerin etkisiyle 19. yüzyıl polisiye romanlarına kötü haydut dönüşümüyle yansımaktadır. İyi haydutlar feodal düzene karşı

mücadele veren karakterlerdir. Feodaliteye karşı mücadele veren burjuvanın o dönemdeki beklenti ve ihtiyaçlarını karşılayan iyi haydut karakteri, sanayi devrimi sonrası kurulan kentlerin kapitalist ortamında artık burjuva için bir tehdittir. Fabrika ve imalathanelerden çalışmak için kentlere göç etmiş kitleler içinde alt gelir grubunda olanların eşit gelir veya gelirden arzu ettikleri payı elde etme beklentileri, hırsızlık, cinayet vb bir takım illegal eylemlerin doğmasına sebep olur. Bu durum üst gelir grubunda bulunan kentsoylu burjuvalar için tehlike arz etmektedir. Halk hikayelerinde feodal düzenin aristokratlarına karşı mücadele veren iyi haydutun eylemi, polisiye romanlarda kapitalist düzenin kent burjuvasına yönelince dedektiflerin mücadele etmesi gereken kötü hayduta dönüşür (Mandel, 1985, s. 10-22).

2.5. Osmanlı Polisiye Romanı

Osmanlı Türk edebiyatında polisiye türün oluşumu hakkındaki temel soru, türün toplumun mevcut hayat şartlarının doğurduğu ihtiyaçlara dayanarak mı yoksa politik bir tercih ya da zorunluluğun bir getirisi olarak mı doğduğudur. Bu sorunun cevabı imparatorluğun 18. yüzyılda başlayan ve 20. yüzyıla kadar süren gelişim sürecinde saklıdır. Bu süreçteki siyasi gelişmeler ve toplumsal yapı Osmanlı polisiye roman türünün nasıl doğduğu ve gelişim gösterdiği hakkında net ve doyurucu bilgiler ihtiva ederken batı edebiyatı ile benzerlik ve farklılıkları karşılaştırma ve kıyaslama fırsatı sunacaktır.

2.5.1. Osmanlı Polisiye Edebiyatının Batılılaşma Sürecindeki Gelişimi

Batı kökenli bir edebiyat türü olan roman ve romanın alt türü olan polisiye roman, Osmanlı'da Batılılaşma politikasının bir uzantısı olarak Türk edebiyatına dahil olmuştur. Bu çerçevede polisiye romanın Osmanlı'daki oluşum ve gelişim sürecini temellendirmek için batılılaşma sürecine kısaca değinmeyi uygun bulmaktayız. 1699 yılında Karlofça, 1718 yılında Pasarofça antlaşmaları ile toprak kayıplarına maruz kalan Osmanlı İmparatorluğu gerileme dönemine girer. Bu noktada imparatorluğun parçalanmasını önlemek amacıyla gerilemenin sebepleri mercek altına alınır ve çözüm arayışına girilir. Genel olarak savaş ekonomisi üzerine yapılandırılan İmparatorluk, ilk olarak ordu sisteminde var olan aksaklıklar üzerine yoğunlaşır. Asırlar boyu özellikle savaş alanlarında

büyük bir üstünlük kurduğu Batılı devletlerin ordu teşkilatlarındaki yapılanmalar ve gelişmeler toprak kayıplarının temel sebebi olarak görülür. Batıdaki pozitif bilimlerle geliştirilmiş ordu envanterleri, bilimsel metotlarla kurulmuş ordu düzenine erişebilmek amacıyla Avrupa'daki gelişmeler takibe alınır (Budak, 2018, s. 23).

Batı medeniyeti ile güçlü bir askeri teşkilat yapısı kurmak için başlatılan temaslar, zamanla imparatorluk içinde tabakalaşmış birçok zafiyeti de gün yüzüne çıkartır. İmparatorluğun gerileyiş sebebinin, sadece askeri yapıdaki sorunlardan kaynaklanmadığı anlaşılarak siyasi, idari, iktisadi ve hukuki teşkilatlanmalarda da köklü sorunların bulunduğu farkına varılır (s. 27-28). Bu farkındalık, asırlarca doğu medeniyetinin başat unsuru olan imparatorluğun yüzünü batı medeniyetine dönmesine yol açar. Lale devri ile başlayan batılılaşma hamleleri ilerleyen süreçte idari kararnamelerle desteklenerek çeşitli kazanımlara dönüşür, fakat idari yapının desteği ve yönlendirmeleriyle elde edilen kazanımların kapsayıcılığı sınırlı kalır. Batıda yüzyıllarca sürdürülen mücadelelerin ardında elde edilen değerler, burjuva sınıfının domine ettiği geniş halk kitleleri temelinde şekillenirken Osmanlı'da ise Batı'ya karşı yeniden rekabet gücü kazanabilmek için siyasi irade tarafından tercih ve tatbik edilmiştir (Tekeli, 2014, s. 9). Batıda toplumun tüm katmanlarının etkin bir şekilde müdahil olduğu gelişmeler, Osmanlı'da tek taraflı, sınırlı, sığ ve taklidi bir şekilde ilerler. Osmanlı'da bu eksikliği giderme çalışmaları da görülmektedir. Başta eğitim ve hukuk sistemi olmak üzere birçok alanda yapılan reformların yanında, batılı değerleri halka tanıtmaya ve benimsetmeye çabaları, Fransız ihtilali, sanayileşme süreci, kapitülasyonlar, emperyalist eğilimler, iktisadi yetersizlik ve iç siyasi mücadelelerin yıkıcı etkilerine rağmen kararlılıkla ve kesintisiz olarak sürdürülür.

Tanzimat fermanı ile başlayan süreçte batılılaşma, planlı ve programlı devlet politikasına dönüşür. Bu politikanın en temel açılımı batılılaşmanın halk katmanlarına tanıtılması ve geniş halk kitlelerince idrak edilip uygulanmasını sağlamaktır. Belirlenen hedef doğrultusunda ilk adım Avrupa'daki gelişmeleri takip edecek ve halka aktaracak bir zümrenin oluşturulmasıdır. Alanında liyakat sahibi gençlerin gerek yurt dışında eğitim görmesi sağlanarak gerek elçiliklerde ve kurulan tercüme bürolarında görev verilerek oluşturulan eğitilmiş zümre ilk olarak batı dillerine vakıf olacak bu sayede fen, sosyal ve siyaset bilimlerindeki gelişmeleri takip ederek bunları topluma aktaracaktır (Budak, 2018, s. 392). Batılı değerlerin Osmanlı toplumuna tanıtılması ise kitap, gazete ve dergiler

vasıtasıyla sağlanacak ve tahsil görmüş devlet memurları okuma yazması olmayan kesime aktarımda aracı rol oynayacaktır.

Siyasi erkin, toplumu oluşturan tüm unsurlara topyekün müdahil etmeye çalıştığı batılılaşma sürecinde edebiyat, kuşkusuz en etkili ve kullanışlı enstrümanlardan biri olmuştur. Bu süreçte edebiyat alanında da köklü değişimlerin yaşanması kaçınılmazdır. Dönem edebiyatının ana damarını teşkil eden klasik edebiyatın yerine yeni arayışlara girilir. Kalıplaşmış ve birbirini tekrar eden mazmunları, gerçekten kopuk hayali unsurları, anlamdan çok estetiği önceleyen yapısı, ağır ve anlaşılması zor dil ve üslubuyla belirli zümrelere hitap eden ve halktan kopuk bir edebiyat olarak nitelenen klasik edebiyat, amaç ve beklentileri karşılamakta yetersiz görülür. Edebiyatın eğitime ve yönlendirme işlevlerinin ön planda tutulduğu yeni anlayışta, sade, açık ve anlaşılır bir dil ve üslupla yazılmış didaktik eserler ön plana çıkarılır. Makale, fıkra, deneme gibi batılı edebiyat türleri gazete ve dergi sayfalarında yerini alırken roman türü sosyal fayda sağlama ekseninde edebiyatın lokamatif gücü olarak belirir. Roman türünün birçok alt başlığında eserler verilmeye çalışılırken türle tanışma aşaması doğal olarak tercüme eserlerle gerçekleşir. Fakat telif romanların Türk edebiyatında boy göstermesi uzun sürmeyecektir. Kısa süre içinde batı dilleri ve edebiyatlarına vakıf yazarlarca telif eserler neşredilmeye başlanır ve dönemin politik beklentileri de gözardı edilmez. İlk tercüme ve telif romanların ardından Türk edebiyatı polisiye roman yazımı için uzun bir süre beklemeyecektir.

2.5.2. Osmanlı'nın Batılılaşma Sürecinde Şehirleşme, Suç, Ceza ve Asayiş

Batı'da Sanayi Devrimi ile başlayan makineleşme sürecinde insan gücüne dayalı üretimi sürdüren devletlerin rekabet gücü düşmüş, ekonomileri dışa bağımlı hale gelmiştir. Osmanlı İmparatorluğu da Sanayi Devrimi'ni ıskalayan bir yapı olarak ciddi ekonomik dar boğaz içine girmiştir. Bu noktada Osmanlı'da sanayileşme ile doğan batı tarzı kentleşme görülmemekle beraber İmparatorluğun merkezi ve gözde şehri olan İstanbul, Osmanlı ile doğru orantılı olarak birçok yapısal aksaklıkla boğuşmaktadır. İstanbul bünyesinde her ne kadar modern üretim enstrümanlarını barındırmasa da asırlar boyu saltanatın merkezi olmuş, üst düzey yöneticilere ve ticaret erbabına ev sahipliği yapmış, ekseriyetle dış borçlanmalarla da olsa ekonominin döndüğü bir şehir olmuştur. Bu özelliği ile de her daim iç göçün merkezi haline gelmiştir. İnsan sürkülasyonunun yoğun yaşandığı şehirde suç

vakaları her dönem görülmekle beraber imparatorluğun gerileme döneminde artmıştır. Fakat imparatorluğun sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik şartları bağlamında oluşan bu suçlar, bazı noktalarda batı kentlerindeki modern hayatın getirisi olan suçlardan ayrılmaktadır.

İstanbul'da vuku bulan cürümleri ekseriyetle siyasi otoriteye isyan, bireye saldırı ve sosyal nizamı bozucu hareketler başlıkları altında toplayabiliriz. Siyasi otoriteye karşı işlenen suçlar; padişah ve yöneticileri azle zorlama, siyasi erkin aldığı kararlara cebren muhalefet, başkaldırı, casusluk ve eşkıyalık gibi eylemlerle gerçekleşirken, bireye karşı işlenen suçlar; darp, yaralama, öldürme, esaret altına alma, onur kırıcı davranış, hakaret, ırza saldırı, sarkıntılık, hırsızlık, dolandırıcılık ve gasp gibi saldırılardan oluşmaktadır. Fuhuş, içki ve uyuşturucu satma, yolsuzluk, görevi kötüye kullanma, sihir ve büyü yapma gibi sosyal nizamı bozucu fiiller de imparatorluğun gerileme dönemi İstanbul'unda sıkça görülen suçlardandır. İşlenen bu suçların niteliğine göre de suç failine idam, hapis, sürgün, tazminat, diyet, kısas ve tazir gibi cezalar verildiği görülmektedir (Yıldız, 2015, s. 574).

İstanbul ve eyaletlerde asayiş sağlama görevi 1826 yılından önce yeniçeriler ve sipahiler tarafından yürütülürken yeniçeri ocağının kapatılmasından sonra görev Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye ve Seraskerliğe devrolunur. Asayiş sağlayan askerler Bab-ı Seraskeri'ye bağlıdır. Bununla beraber yeniçeri dönemindeki İhtisap Ağalığı yeni düzenlemelerle İhtisap Nezareti'ne dönüştürülmüş olup, kurum zabıta görevini üstlenir. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla asayiş sağlamak için görevlilerin yetkileri artırılır. Bununla beraber birçok üst kuruma bağlı olma durumu, zabıta görevinde karmaşaya sebep olmaktadır. Bu karmaşayı önleme adına 10 Nisan 1845 tarihinde Polis teşkilatının temelleri atılır. İstanbul'da emniyet, asayiş ve zabıta görevleri Tophane-i Âmire Müşiriyeti'ne devredilir. 20 Mart 1845 tarihinde *Paris Emniyet Müdürünün Görevlerini Düzenleyen Kararname* temelinde 17 maddeden oluşan ilk polis nizamnamesi hazırlanır. Kurulan Polis meclisine güvenlik ve asayiş için kanun ve nizamnameler hazırlanması ve bunların icrasının takibi görevi verilir. 15 Şubat 1846 tarihinde hazırlanan nizamname ile Zaptiye Müşirliği kurulur. Polis ve jandarma Bâb-ı Seraskerî'den bağımsız bir şekilde Zaptiye Müşirliğine tabi olur (Yiğit, 2017, s. 14). Bu dönemde ceza hukukunda da köklü yenilikler görülmektedir. Kadıların yargıç konumunda olduğu, İslam hukukuna dayalı şeri ve Türk kültüründen beslenen Türklerin geleneksel hukuk anlayışına dayalı örfi hukuk, Tanzimat öncesi dönemin adalet teşekkülünü oluşturmaktaydı. İşlenen suçta verilen cezalar şeri ve

örfi kurallar dikkate alınarak kadıların şahsi hükümlerine göre verilirdi. Sırasıyla Tanzimat Fermanı, Islahat Fermanı ve Kanun-i Esasiye ile birlikte kanunlaşan genel ceza hukuku ile işlenen bir suçta davacı olmasa bile kamu davası kavramıyla, suç takibatı araştırma görevlileri ve savcılar tarafından sürdürülecek ve kararlar hakim tarafından kanunlaşan maddeler dışına çıkılmadan ve makam mevki ayırt edilmeksizin herkese eşit muamele ile verilecektir.

2.5.3. Osmanlı Polisiye Romanının Kaynakları

Türk edebiyatında suç ve suçlu soruşturma motiflerinin varlığı Türk mitolojisinden destanlara, efsanelerden masallara, halk hikayelerinden temaşa gösterilerine kadar birçok halk anlatı türünde görülmektedir. Anlatılarda suç vakası genellikle cinayet, yaralama, esaret altına alma, sirkat ve mirasa ya da mal varlığına illegal yoldan el koyma şeklinde cereyan eder. İşlenen suçun failinin kimliği çoğunlukla suç işlenirken ortaya koyulur ve mutlaka yaptıklarının cezasını canıyla, malıyla veya özgürlüğüyle öder.

Milattan önceki devirlerden beri Orta Asya bölgesinde zemin bulan Kan ve Şaman adlı din adamları aracılığıyla gerçekleşen inanç ve uygulamalar bütünü Şamanizm’de suçun ve kötülüklerin kaynağı, yer altında yaşadığına inanılan kötü ruhlar ve onların önderi olan Erlik’tir. Şaman anlatılarında insanların ruhuna musallat olup esaret altına alan bu kötü ruhlar, başta ölüm ve hastalık olmak üzere çeşitli uğursuzlukların failidirler. Şamanın görevi ise çeşitli yöntem ve teknikler kullanarak insanların ruhunu yer altı unsurlarından kurtarıp huzur ve sükûneti sağlamaktır (Çoruhlu, 1999, s. 17-21,61-90). Şamanizm’de görülen bu kötülük ve kötülüklerle mücadele motifi, Osmanlı polisiye romanlarından olan Süleyman Sudi ve Vassaf Kadri’nin Şamanizm motifleriyle örülü *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı eserinde suç ve suçla mücadele boyutunda ele alınmıştır. Türk mitolojisinde bir başka suç faili, halk arasında albıs ve albastı adlarıyla da anılan alkarısıdır. İnanişâ göre, loğusanın veya bebeğin ciğerini yemeye gelen alkarısını yakalamak ve uzaklaştırmak için çeşitli tedbir ve metotlar bulunmaktadır. Bunlardan biri de erkekler tarafından birtakım hilelerle yakalanması, göğsüne bir iğne saplanması ve böylece tekrar eski yerine dönemeyip o aileye hizmetkar olmak mecburiyetinde kalmasıdır (Şimşek, 2017, s. 99).

Osmanlı polisiye romanlarında, esaret altına alma, anlatılarda sıkça görülen bir cürümdür. Esaret altına alma birçok halk anlatısında yer alırken *Dede Korkut Hikayeleri*'nin temel öğelerinden biri olmuştur. *Dede Korkut Hikayeleri*'nde bulunan *Dirse Han'ın oğlu Boğaç Han Hikayesi*, *Kazılık Koca oğlu Yigenek Hikayesi*, *Salur Kazan Tutsak olup Oğlu Uruz Çıkardığı Hikaye*, *Uşun Koca oğlu Segrek Hikayesi* ve *Begil Oğlu Emren Hikayesi*'nde babası tutsak edilen beyin babasını kurtarma mücadelelerine rastlanır. Bey, kendine özgü metotlarla, düşmanın izini sürerek ulaştığı babasını kurtardıktan sonra suçluların cezasını kendi elleriyle vermektedir. *Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikayesi*'nde, Boğaç Han'a karşı kırk namert tarafından kışkırtılan Dirse Han, oğlunu okla vurur ve yaralar. Durumu anlayan Boğaç'ın annesi ve annesinin hatunları günümüz dedektifleri gibi ormanda iz sürerek Boğaç'ı bulur. İyileşip sağlığına kavuşan Boğaç, kırk namertten intikamını alır. *Basat'ın Tepegözü Öldürdüğü Hikaye*'de ise Basat, boyundan insanlara ve hayvan sürülerine saldırıp onları yiyen tek gözlü canavar Tepegöz'ü elde ettiği bilgiye dayanarak öldürür. Tepegöz'ün gözünden başka bir yerinde et olmadığını öğrenen Basat, bu bilgiyi amacı uğrunda değerlendirir. Basat'ın elde ettiği verileri değerlendirerek Tepegöz'ü alt ederken kullandığı metotlar bize suçlu peşinden koşan iş bilir polislerin yöntemlerini hatırlatır.

Halk anlatılarında önemli bir konuma sahip olan *Keloğlan* masallarında zekası, kurnazlığı ve azmi ile çözümlemeler yapan Keloğlan karakteri, Holmes, Dupin, Lecoq gibi batılı dedektifleri aratmaz. Keloğlan, masallarda mücadele ettiği köse, padişah, vezir, kadı, cimri, Yahudi, dev, peri gibi karakterlerin yaptıkları hileleri, zeka ve kurnazlığı ile bertaraf eder ve onlara cezasını da vermeyi ihmal etmez (Şimşek, 2017, s. 43). Keloğlan masallarından olan *Keloğlan ve Kör Hacı*'da huysuz bir kişi olan kör hacı, Keloğlan'a kötülük yapmak için mezardan çıkardığı yeni meftayı Keloğlan'ın evine atar ve Keloğlan'ın cinayet işlediği yalanını yayar. Fakat Keloğlan Kör Hacı'nın kendisine oyun oynayacağını anlar ve keskin zekâsıyla onun oyununu bozar. Ölüyü giydirerek hacının tarlasına bir eşek üzerinde götüren Keloğlan hacıya eşeğin tarladaki ekinleri yediğini duyurur. Kızgınlıkla tarlaya gelen cimri hacı, giysili meftaya sopayla vurarak yere düşürür. Bu durum üzerine kör hacı, köylüler tarafından cinayet işlemekten kadiya teslim edilir. Zekası ve kurnazlığıyla kendisine yapılan hileyi terse çeviren Keloğlan'ın, *Esrar-ı Cinayat*'ta üzerine atılan iftirayı zekası ile bertaraf eden Müstantik Osman Sabri'den farkı yoktur.

Ernest Mandel'in iyi haydutun dönüşümü formülü ekseninde, polisiye romanlardaki haydut tipi ile *Robin Hood* halk hikaye kahramanı arasında bağ kurmasından yukarıdaki bölümlerde bahsetmiştik. İngiliz halk anlatı kahramanı olan Robin Hood'un Türk halk edebiyatındaki karşılığı olan Köroğlu, muktedirin (Bolu Beyi) zalimliğine karşı yaptığı mücadele ile tanınır. Arsene Lüpün'in zenginlere karşı takındığı tutumun benzeri Osmanlı polisiyesinde *Cingöz Recai* adlı eserde vücut bulurken her iki anlatıda da Robin Hood ve Köroğlu'ndan izler bulmak mümkündür. Zikrettiğimiz kahramanların tamamı halkın yanında konumlanırken yaptıkları illegal faaliyetlerin mağdurları halkı sömüren üst gelir grubundan şahsiyetler olur.

Türk halk temaşasının en yaygın gösterilerinden olan *Karagöz* oyunlarında da suç ve suçu aydınlatma motiflerine rastlanmaktadır. *Karagöz* oyunlarından *Sahte Esirci* adlı gösteride Karagöz'ün evinin altında ev kiralayan Kasım Bey ve karısı, Karagözü de uşak olarak işe alırlar. Bir süre sonra eve temizlikçi olarak alınan kadın Karagözü içki ve ninnilerle uyutur. Temizlikçi kadın aslında hırsızlık çetesinin başı olan kılık değiştirmiş bir adamdır. Hırsızlar evi soyar ve Kasım Bey'in karısını kaçıır. Bunun üzerine hırsızların peşine düşen Kasım Bey ve Karagöz, izlerini sürdükleri hırsızları ormanda eğlenirken yakalarlar ve kadını kurtarırlar. *Fedakar Komşu* oyununda da Karagöz, Bey kızıyla evlenip beyi öldürmeyi tasarlayan Kasım'ın planını bozar. Kasım planını Karagöz'e anlatır. Karagöz ise, aralarındaki konuşmayı beyin duymasını sağlayarak Kasım'ın planını deşifre eder. Karagöz oyunları, bu iki oyunda da görüldüğü üzere, işlenen veya tasarlanan bir suçun Karagöz'ün iz sürmesi ve akıl yürütmesi sayesinde engellenmesi ve bünyesinde Tuzsuz Deli Bekir ve Arnavut gibi öldürmeye meyilli suçluları barındırması noktasında polisiye motifleri ihtiva etmektedir.

Realist Halk Hikayeleri olarak da bilinen *Tıflî Hikayeleri*'nde tutsak etme ve cinayet en fazla başvurulmuş suçlar olup, suçun soruşturulması, aydınlatılması ve cezası Sultan 4. Murad ve Tıflî tarafından gerçekleşmektedir. *Hançerli Hanım Hikayesi*'nde mirasyedi bir karakter olan Süleyman ile aşk yaşayan Hürmüz adındaki güçlü ve zengin bir kadın, Süleyman'ın cariyesi Kamer ile ilişki içinde olduğunu duyunca çılgına döner. Hürmüz, önce Kamer'e sonra da Süleyman'a tuzaklar kurup öldürmeye teşebbüs etse de iki aşık Tıflî tarafından kurtarılır. Hikayenin sonunda Hürmüz mahkemede yargılanır. Süleyman ile Kamer evlendirilirler. *Cevri Çelebi Hikayesi*'nde ünlü hattat ve şair Cevri, hoşlandığı mirasçı genç Abdi'nin dalkavuklar tarafından fidye almak için kaçırılması sonrası onu

kurtarma çabasına girişir. Sokakta karşılaştığı eski dostu Tıflî sayesinde içine düştükleri durumu tebdil-i kıyafet gezen padişah 4. Murad'a anlatma şansı yakalar. Padişahın yardımıyla yapılan tahkikat sonrası dalkavuklardan birkaçına ulaşılır. Abdi'nin bulunduğu ev tespit edilir. Abdi dalkavuklardan kurtarılır. *Tayyarzade Hikayesi*'nde gayrimeşru yoldan zengin olan Gevherli hanımın eline düşen ve esaret altına alınan Tayyarzade'nin 4. Murad tarafından kurtarılması konu edilir. *Sansar Mustafa Hikayesi*'nde 4. Murad'ın hoşlandığı Ahmed adında genç, Sansar Mustafa tarafından kaçırılır. Bunun üzerine 4. Murad Sansar'ın izini sürmeye başlar. Cinayetin dahi işlendiği kaçma kovalamaca şeklinde ilerleyen hikayenin sonunda, Sansar yakalanmasına rağmen 4. Murad tarafından affedilir. *İki Birader Hikayesi*'nde zorla evlendirilmeye çalışılan genç bir kız, kazara kayıkcılık yapan Hasan'ın sandalına düşer. Kızı eve götüren Hasan, evde kıza sarkıntılık yapan kardeşi Hüseyin'i öldürür ve boğazın sularına bırakır. Ertesi gün tesadüfen tebdil-i kıyafet gezen padişah ve Tıflî'yi sandalına alan Hasan yaşadığı zorlukları onlara anlatır. Hasan'ın hikayesini dinleyen padişah ise onu affeder. *Letaifname Hikayesi* de içinde küçük farklılıklar bulunsa da *Hançerli Hanım Hikayesi*'ne benzer bir anlatıdır. *Tıflî ile Kanlı Bektaş Hikâyesi*'nde Tıflî'nin sinirli bir anında meşhur fahişe Bektaş'a küfür etmesi sonucu Bektaş'ın hışmına uğradığı görülür. Tıflî'ye, söylediği sözden dolayı hesap sormak isteyen Bektaş, yardımcısı Beş Boynuz ile beraber Tıflî'nin peşine düşer. Kaçma kovalamaca şeklinde geçen hikayenin sonunda 4. Murad Tıflî'yi Bektaş'ın elinden kurtarır. Bektaş ile Beş Boynuz'u ölüme mahkum eder. Bahsettiğimiz hikayelerin tamamında anlatının büyük kısmını, polisiye anlatılardan farklı olarak, suçun oluşumu kapsar. Bu anlatılarda suçun soruşturulması, aydınlatılması ve cezalandırılması, kısa, özensiz, detaysız ve rasyoneliteden uzak kurgulanmıştır (Sayers, 2005, s. 8-30).

2.5.4. Osmanlı Polisiye Edebiyatı'nda Tercüme Romanlar

Batılı bir edebiyat türü olan romanın Türk edebiyatına girişi tercümeler rehberliğinde gerçekleşmiştir. Roman türünü, edebiyata ve halka tanıtmak görevi Batılı dillere vakıf olan aydınlara bırakılmış ve ilk dönemlerde özellikle kültür dili olarak kabul edilen Fransızca'dan eserler tercüme edilmeye başlanmıştır. Gazete okuyuculuğunun yaygınlaşmaya başladığı bu dönemde gazeteler halka ulaşmak için pratik ve ekonomik bir araç görülmüş, romanların tanıtılma ve yaygınlaştırılması çabaları gazeteler vasıtasıyla

sağlanmıştır. İlk tercüme roman *Telemak*, 1862 yılında Yusuf Kamil Paşa imzasıyla yayınlanmıştır. Paşa, *Tercüme-i Telemak*'ın bir özetini *Mecmua-ı Fünun*'da yayınlamıştır (Budak, 2011, s. 86). Münif Paşa'nın mütercimliğini yaptığı Victor Hugo'nun *Les Miserablés*'ın geniş bir özeti (Sefiller) *Mağdurin Hikayesi* adıyla *Ruznâme-i Ceride-i Havadis* gazetesinde tefrika edilmiştir. (Budak, 2012, s. 364). Tercüme faaliyetleri *Robenson Cruzoe* ve *Atala* çevirileriyle devam edip genişlerken telif romanların Türk edebiyatındaki gelişimine zemin hazırlayacaktır.

Polisiye romanların Türk edebiyatı ile tanışması da tercüme yoluyla gerçekleşmiştir. Türk edebiyatında polisiye roman türünde tercüme eser verilmesi ilk tercüme roman çalışmasına yakın bir döneme denk gelmektedir. İlk tercüme polisiye roman, Yusuf Kamil Paşa'nın *Telemak* tercümesinden 19 yıl sonra, 1881'de, *Ceride-i Askeriye* Matbaası'nda basılan Ahmet Münif Paşa'nın mütercimliğini yaptığı Fransız romancı Ponson du Terrail'in *Paris Faciaları* adlı romanıdır. Bu romanı Ahmed Mithat Efendi'nin Emil Gaboriau'dan çevirdiği *Orcival Cinayeti* takip eder. 1883 yılında Ahmed Mithat'ın sahibi olduğu *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilen roman, Gaboriau'nun meşhur polis karakteri Lecoq'un Osmanlı polisiye okurunca tanınmasına vesile olur. Osmanlı aydınının ekseriyetle rağbet ettiği yabancı dil olan Fransızcadan dolayı ilk dönem polisiye tercümeleri çoğunlukla Fransız Polisiye romanlarından seçilmiştir. Süleyman Nazif, Selanikli Tevfik, Ali Kemal ve Ahmet İhsan'ın Fransız yazarlardan çevirdiği polisiye romanlarla tercüme faaliyetleri sürdürülürken bu alana en büyük alaka saraydan gelir. Osmanlı polisiye edebiyatında tercüme faaliyetleri, Sultan 2. Abdülhamit'in türe olan özel merakı sayesinde boyut atlar. Kimi görüşe göre sanat ve edebiyata olan alakası, kimi görüşe göre de vesveseli kişiliğinin etkisiyle polisiye roman tutkunu olan 2. Abdülhamit, tercüme ettirdiği hatırı sayılır sayıda polisiye romanlarla kendine özel kütüphanesini zenginleştirmiştir.

Polisiye romanlarda tercüme faaliyetleri 2. Meşrutiyet dönemi ile hız kazanmıştır. 2. Meşrutiyet ile birlikte İstibdad dönemi olarak kabul edilen 2. Abdülhamit'in baskıcı rejiminin katı sansürcü anlayışının sona ermesi, basım faaliyetlerinin artmasına neden olmuş dönemin özgürlükçü ortamında birçok gazete, dergi, kitap basımı yapılmıştır. Bu ortamda polisiye roman basımı da payını almış gerek artan gazete sayısına bağlı olarak tefrika eserlerde, gerek kitaplaştırılmış polisiye eserlerde büyük bir artış gözlemlenmiştir. Buna bağlı olarak 2. Meşrutiyet sonrasında tercüme polisiye roman kaynaklarında da

çeşitlenmeler görülmektedir. İlk dönem polisiye romanların kaynakları genel olarak Fransız edebiyatından seçilirken yeni dönemle birlikte İngiliz ve Amerikan polisiye roman çevirilerinde artış kaydedilmiştir. Polisiye romanın kurucu öğeleri arasında yer alan İngiliz yazar Arthur Conan Doyle'in dünyaca meşhur eseri *Sherlock Holmes* serileri bu dönemde Osmanlı polisiye edebiyatına giriş yapmıştır. Osmanlı okurlarının büyük bir alaka gösterdiği *Sherlock Holmes* hikayeleri zamanla birçok mütercimmin çalışmalarına zemin olmuştur. İlk *Sherlock Holmes* çevirisi 1909 yılında Faik Sabri tarafından yapılırken peşisıra A. Enver, A. Rıza, S. Faiz, R. Rıfkı, T. Vehbi, S. Tevfik, H. Bedreddin adlı mütercimlerin çevirileri ile devam etmiştir (Üyepazarcı, 1997, s. 91-110).

2. Meşrutiyet sonrası Osmanlı polisiye roman çevirilerinden bir kısmı “dime” roman özelliklerindeki Amerikan polisiye romanlarından yapılmıştır. Bu dönemde kendisi de bir dedektif olan Alan Pinkerton'un yarattığı Nat Pinkerton karakterinin serileriden 161 adet roman çevirisi yapılmıştır. İlk olarak 1911 yılında anonim bir çalışma yapılarak tercüme edilip *Sabah Gazetesi*'nde tefrika edilen *Nat Pinkerton* romanları daha sonra benzer bir şekilde *Tercüman-ı Hakikat*'ta da tefrika edilmiştir. Bununla beraber M. Nazım, O. Mithat, A. Reşat, V. Örfi, M. Süleyman R. Rıfkı, H. Fevzi, M. Remzi, C. Cahit adlı mütercimlerin *Nat Pinkerton* çevirileri bulunmaktadır. Bir başka “dime” roman kahramanı olan Nick Carter, Osmanlı polisiyesinin önemli kaynaklarından biri olmuştur. Amerikalı Ormond G. Smith tarafından tasarlanan ve John R. Coryell tarafından hayata geçirilen *Nick Carter* serilerinden ilk çeviri, 1909 yılında Mehmet Tevfik tarafından yapılmıştır. M. Tevfik'in *Nick Carter* tercümesini R. Rıfkı, S. Tevfik, M. Nazım, F. Şahap, S. Münir adlı mütercimlerin tercümeleri takip etmiştir. Nat Pinkerton ve Nick Carter'ın yanında Amerikan “dime” roman karakterlerinden Ethel King, Gik Tam, Nick Winter, Pick Vick, Şarlo, Tom Miks ve Buffalo Bill Osmanlı polisiye tercümelerine kaynaklık yapmıştır (Üyepazarcı, 1997, s. 129-158).

Osmanlı polisiye roman çevirilerinde Fransız etkisi 2. Meşrutiyet sonrası da devam etmiştir. Bu dönemde Fransız yazar Maurice Leblanc'ın yarattığı Arsene Lupin karakterinin yer aldığı seriler çokça tercüme edilmiştir. İlk *Arsene Lupin* çevirisi Selanik'te çıkan *Asır* gazetesinde, 1907 yılında yayımlanan çeşitli öykülerde bulunsa da gazetenin 1909 yılında yayımlanan *Roman Hazinesi* adlı seri kitabın ilk 6 cildi Fazlı Necib'in çevirdiği *Arsene Lupin Maceraları*'na ayrılır. Aynı yıl *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde mütercimliğini Osman Vefik'in yaptığı *Arsene Lupin* çevirileri tefrika edilir. 1910 yılında

Ebuzziya matbaasında iki adet *Arsene Lupin* çevirisi yapılır. Bu çevirileri M. Ali, S. Tevfik, F. Samih, S. Suat, M. Remzi, H. Bedrettin ve P. Şevket'in yaptıkları tercümeleler takip eder. Bu dönem Fransız Polisiye roman çevirileri yapan R. Rıfkı, H. Bedrettin, A. Rıza ve V. Örfi Rouletabille karakterinin mucidi olan Gaston Leroux'u kaynak alırken, R. Rıfkı, Marcel Allain'in yarattığı Fantomas karakterinin bulunduğu roman serilerinin müterciliğini yapar (Üyepazarcı, 1997, s. 111-125).

2.5.5. Osmanlı Polisiye Edebiyatı'nda Telif Romanlar

Polisiye romanın Türk edebiyatında doğuşu roman türüyle hemen hemen eş zamanlı ve Batılılaşmanın bir sonucu olarak gerçekleşir. Batıda ilk polisiye roman ile Osmanlı'da ilk telif polisiye roman arasında sadece 43 yıl gibi bir zaman dilimi olması türün oldukça erken bir dönemde Türk edebiyatında zemin bulmasının göstergesidir. Türk edebiyatına ilk olarak 1881 yılında Ahmet Münif'in mütercimliğini yaptığı *Paris Faciaları* adlı eserle giriş yapan polisiye roman, üç yıl sonra ilk telif eserle okuyucuya ulaşır. Ahmet Mithat'ın 1884 yılında yazdığı *Esrar-ı Cinayat* adlı romanı, Türk edebiyatının ilk telif eseri olurken onu, müellif Fazlı Necib'in 1901 yılında yazdığı *Cani mi Masum mu* adlı telif eseri takip eder.

İlk dönemde telif edilen sınırlı sayıdaki polisiye romanlar bir suç ve suçun tahkikatı noktasında batılı polisiye roman özelliklerine benzer bir yapı ihtiva ederken çeşitli noktalarda da bariz farklılıklar göze çarpmaktadır. Bu farklılıklardan en belirginini, kurgu odağının dağınıklığı ile ilgilidir. Polisiye romanların batıdaki kurgusu bir suçun aydınlatılmasına odaklanırken tüm olay örgüsü bu odak noktası üzerinden şekillenmektedir. İlk dönem Osmanlı Polisiye romanlarında da bir suçun aydınlatılmasının anlatıda önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Fakat Tanzimat döneminde edebiyatın batılılaşma politikalarına yardımcı bir unsur olarak görülmesinden dolayı anlatıda soruşturma aşamaları yer yer dini, felsefi, idari, hukuki vb. konularda bilgilendirme, yönlendirme ve kıssadan hisse çıkarma metinleriyle bölünmektedir. Böylelikle anlatı yer yer polisiye roman anlatısı dışına çıkarken Batı edebiyatında polisiye romanın ana kurallarından olan, “suçun soruşturulmasından başka bir konuya ağırlık verilemez” ilkesi ihlal edilir.

Ahmet Mithat Efendi'nin telif romanı *Esrar-ı Cinayat*, 1883 yılında Ahmed Mithat'ın sahibi olduğu *Tercümanı Hakikat* gazetesinde tefrika edilmiştir. Eser, polisiye roman hüviyetinde ele alınsa da yazarının hedef ve amaçlarına uygun olarak farklı nitelikleri de ihtiva etmektedir. Ahmet Mithat Efendi, batılı edebi türlerin Türk Edebiyatı'na yeni yeni girmeye başladığı dönemde roman türünün hemen hemen tüm alt türlerinde telif ve tercüme eserler yazmış ve bu yönüyle Hâce-i Evvel unvanıyla anılmıştır. Roman türünü geniş kitlelere tanıtmayı kendine görev edinen Mithat, tanıtırken eğlendirmeyi, eğlendirirken bilgilendirmeyi kendine metot edinmiştir. Bu noktada halkın bu yeni türü benimsemesi için halk mirası olan anlatılarla batılı tür olan romanı uzlaştırma yoluna gitmiştir. Bir meddah uslûbuyla anlattığı romanlarda okurun ilgisini toplamış, bu ilgiyi de halka aktarmak istediği bilgiler için kullanmıştır. Çeşitli roman türlerinde yazdığı eserlerle birçok toplumsal soruna değinen Mithat, halkı bilinçlendirmek adına zaman zaman anlatının içine girerek fikirlerini ortaya koymaktadır. Edebi kişiliğini toplum mühendisliği nitelikleriyle bezeyen Mithat, *Esrar-ı Cinayat* adlı romanının kurgusunda polisiye unsurları ustaca kullanırken eserinin çeşitli bölümlerinde anlatının içine *girerek* vermek istediği bilgilere ve kıssadan hisse çıkarsamalarına da yer vermeyi ihmal etmemiştir. Batı edebiyatında polisiye roman türlerinden biri olarak kabul edilen “*Katil Kim*” türünün ilk bölümünde bir suç işlenir ve ardından anlatı suçun soruşturulması ve cinayetin aydınlatılması bölümleri ile devam eder. Eserde bir cinayet ve intihar vakasının bağlantısı, soruşturma görevlisinin yaptığı detaylı ve akıl dolu tahkikat sonucu ortaya çıkarılmaktadır. Bu yönüyle klasik polisiye romanın temel niteliklerini karşılayan Mithat, zaman zaman da polisiye anlatıdan uzaklaşarak matbaacılık, gazetecilik, hukuk sistemi, dini ve felsefi konulara değinmektedir. Polisiye romanın “*Katil Kim*” türünde suçun işlenişi ile başlayıp suçlunun ortaya çıkarılışı ile sona eren ve okurun yazarla birlikte çözmeye çalıştığı vaka, beş bölümden oluşan *Esrar-ı Cinayat* romanında, üçüncü bölümde aydınlığa kavuşmakta suç da suçlu da ortaya çıkmaktadır. Neredeyse romanın ortasında netleşen vakada, geriye kalan bölümler suçlunun itirafı, mazuriyeti ve mağduriyeti anlatılmakta ve roman polisiye türünden uzaklaşıp insan zafiyetlerinin, ahlaki ve toplumsal değerlerin anlatıldığı hikayelere dönüşmektedir. Rasyonel bir temelde deliller üzerinden iz sürülmesi, mantık dahilinde fikir yürütme ile suçun soruşturulması, yazarın polisiye türdeki başarısının yansıması olurken suçun soruşturma sonucunda değil de failin itiraf mektuplarıyla aydınlatılması bu türdeki eksikliğin akisi olmuştur. Bununla beraber Ahmet Mithat'ın didaktik amacı ve kıssadan hisse çıkarsama hedefiyle böyle bir sonu bilinçli

olarak tercih edebileceği unutulmamalıdır. Todorov'un polisiye roman özellikleri olarak sıraladığı maddelerden polisiye romanda suç, suçlu, soruşturma memuru ve kurban bulunmalıdır maddesi, suçlu profesyonel olmamalı kişisel nedenlerle suçu işlemeli maddesi, her şey akılcı bir biçimde açıklanmalı, fantastikliğe yer vermemeli maddesi, *Esrar-ı Cinayat* romanında da görülen özelliklerdendir. Fakat dedektif romanında aşk teması işlenmemeli, psikolojik tahliller olmamalı hükümlerine *Esrar-ı Cinayat*'ta uyulmadığı görülmektedir. Aşk motifi, bahsi geçen romanın da ana izleklerinden biri olmuştur. Mustafa'nın uğruna illegal işlere bulaştığı, cinayetler işlediği Peri'ye olan aşkı detaylıca ve derin psikolojik tahliller yapılarak ortaya konulmakta ve romanın ciddi bir bölümünü işgal etmektedir.

2. Meşrutiyet öncesi yazılan bir diğer polisiye telif romanı Fazlı Necib'in 1901 yılında Selanik'te bulunan matbaasında çıkardığı *Cani mi Masum mu* adlı eserdir. 428 sayfa olan romanda cinayet faili olarak gösterilmeye çalışılan kahramanın kendini aklama mücadelesi konu edilir. *Cani mi Masum mu* dan sonra Fazlı Necib, 2. Meşrutiyet sonrasında 9 ciltten oluşan “*Roman Hazinesi*” adında polisiye dizisi yazmıştır. Bu dizinin ilk 6 bölümü Arsene Lupin maceraları olup, diğer 3 bölüm *Dehşetler İçinde* adıyla kendisi tarafından telif edilmiştir. Fakat müellifinin kendisi olduğu bu bölümler, polisiye kurgu niteliklerinden uzak biçim ve muhteva yönüyle de oldukça zayıftır (Üyepazarcı, 1997, s. 172-173).

Telif polisiye roman yazımı, 2. Meşrutiyet döneminin özgürlük ortamında, basım faaliyetlerinin de artması ile tüm türlerde görülen artışla eş zamanlı olarak çoğalmıştır. Polis ya da suçlu kahramanın merkez karakter olduğu iki ayrı kurguyla genişleyen bu dönem romanlarına ekseriyetle Arthur Conan Doyle'in yarattığı Sherlock Holmes karakteri ve Maurice Leblanc'ın yarattığı Arsene Lupin karakteri esin kaynağı olmuştur. Gazete tefrikaları telif eserlerde de görülürken belirli aralıklarla yayımlanan bölümler daha sonra tek bir eserde toplanarak kitap haline getirilir. “Dime” roman tarzında yazılan eserler birbirinden bağımsız kısa anlatılardan oluşmaktadır. İlk dönem polisiye romanlarda görülen sosyal bilinçlendirme temelindeki didaktik öğeler 2. Meşrutiyet dönemi telif eserlerinde azalırken anlatılarda zaman zaman da 2. Abdülhamit yönetimi eleştirileri ve milli kimlik vurgulu unsurlar yer almaktadır. Anlatılarda klasik batı polisiye romanlarında da görülen suç ve suçun tahkikatı motifleri dışına çıkılmaz. Bununla beraber, birçok anlatıda deliller üzerinden iz sürülür ve fikir yürütülür, böylece suçu aydınlatma kurgusu

yerini kaçma kovalamaca şeklinde ilerleyen serüven kurgusuna bırakır. Bu anlatılardaki tahkikat aşamaları genellikle detaysız, kısa, sık ve rasyonellikten uzak, tesadüfi öğelerle örülü olup klasik polisiye kurgu niteliklerinden uzaklaşmaktadır. Bu noktada 2. Meşrutiyet dönemi telif eserlerinin kurgusundaki polisiye roman niteliklerinin geliştirilmesi bir yana, ilk dönemlerdeki sınırlı sayıda polisiye romanların aşılamadığı söylenilebilir.

2. Meşrutiyet sonrası döneminde yazılan ilk telif eser, Yervant Odyan'ın *Abdülhamit ve Sherlock Holmes* adlı anlatısıdır. 1912 yılında yayımlanan eserde kurgulanan cinayet vakasının tahkikatı ve aydınlatılma süreci polisiye roman tekniğine uygun bir şekilde geliştirilirken, dönemin yaygın davranışı olan, bir önceki devlet yönetimi eleştirisi, anlatı odağının kaymasına neden olmuştur. Kandilli'de boş bir yalıda işlenen cinayette 3 kişinin ölümü üzerine başlayan soruşturma, yazılı basında büyük yankı uyandırır. Fakat kısa süre sonra, cinayete kurban giden ve padişahın gizli hafiyeleri oldukları anlaşılan bu kişiler hakkındaki haberlere sansür uygulanır. Erenköy'de işlenen bir başka cinayet de Kandilli'deki cinayetlerle ilişkilendirilir ve şüpheli olarak görülen 4 kişi Sarıyer'de kısırılırsa da Padişah yaveri Ziya Paşa tarafından kurtarılırlar ve kaçarlar. Ziya Paşa'nın azası olduğu komiteden olan bu kişilerin kaçışına gazeteci Sadık ve rütbeli bir polisin oğlu olan Salih istemeden de olsa müdahil olurlar. Teknik ve muhteva olarak klasik polisiye roman özelliklerine bağlı kalınan eserde siyasi eleştirilerin neredeyse polisiye anlatının önüne geçmesine rağmen gizem, sır ve muamma öğelerinin kurgulanışındaki başarı dikkate değerdir. Eserin olay örgüsünün yekpare bir şekilde, tek bir vaka üzerinden genişletilmesi ve polisiye anlatı içinde farklı konuya yönelmesi, bu anlatının, 2. Meşrutiyet sonrası polisiye roman kurgu özelliklerinden ziyade *Esrar-ı Cinayat* özellikleri sergilediğini göstermektedir.

Bu dönem polisiye roman özelliklerini yansıtan ilk roman dizisi, 1913-1914 yılları arasında Ebüssüreyya Sami tarafından yazılan *Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları* adlı telif eserdir. Birbirinden bağımsız diziler halinde yayımlanan seri, her hafta yayımlanan 10 diziden oluşmaktadır. Eserde bulunan tefrika halinde yayımlanmış kısa hacimli bölümler, polisiyenin “dime” roman türüne yakın özellikler taşır. Cemiyet Kütüphanesi tarafından yayımlanan eser; suç, suç faili, soruşturma, tahkikat görevlisi, delil toplama, iz sürme, fikir yürütme, esrar, gizem, muamma unsurlarıyla hemen hemen tüm klasik polisiye roman özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Bununla beraber bazı bölümlerde tahkikat aşaması detaysız ve realist çizgiden uzak, tesadüfi

olgularla yansıtılmıştır. Bu tesadüfi durumlardan biri, *Körebe* adlı bölümde, Amanvermez Avni'nin raslantı sonucu isimlerini öğrendiği suçluları önceden tanıyor ve evlerini biliyor olmasıdır. Kitabın *Yanmış Adam*, *Kamelya'nın Ölümü*, *Kanatlı Araba*, *Kara Katil*, *Körebe*, *İskeletler Arasında* adlı bölümlerinde klasik polisiye romanların ana odağı olan suçu aydınlatma notifi bulunmasına rağmen, *Mavi Göz*, *Boyacı*, *Ölü*, *Sessiz Tabanca* adlı bölümlerde suç failinin kimliği önceden belirtilmiş ve bu bölümler kaçma kovalamacı maceraları şeklinde kurgulanmıştır. Tüm bölümler, bir suçun odağında gelişirken, bazı bölümlerde aşk, üstü kapalı siyasi eleştiri ve milli kimlik vurgusu da görülmektedir. Polisiye romanlardaki temel prensiplerden biri, anlatıların tek bir olay üzerine kurgulanmış olmasıdır. Bu yaklaşımı *Türklerin Sherlock Holmes'i* Amanvermez Avni'nin *Maceraları*'ndaki tüm hikayelerde görmek mümkündür. Hatta *İskeletler Arasında* hikayesinde, olayların geçtiği evde Avni'nin yardımcısı Arif'in eski aşkı Nermin ile olan münasebeti dile getirilirken bile, bir aşk hikayesi anlatısından çok, bu durumun cinayetin aydınlatılmasına yardımcı bir epizot olarak sunulduğu görülür. Fakat Nermin'in duygularının açığa çıkarıldığı bazı paragraflarda polisiye roman tekniğinden uzaklaşıp engellenen bir aşkın ızdırabı yansıtılır. *Sessiz Tabanca* adlı bölümde ise, Saray'a gelen bir jurnal nedeniyle Avni'ye soruşturma görevi verilir. Bu jurnallerden bir sonuç çıkmazken Avni, Saray tarafından sorgulanmak üzere alıkonulur. Eserde her ne kadar Padişah'ın şahsına bir eleştiri yoksa da dönemin siyasi hayatına yapılan mizahi eleştiriye hissetmek mümkündür. Her yönüyle liyakat sahibi, zeki, çalışkan, cesur bir kişilik olarak betimlenen Avni, dünyaca ünlü Batılı meslektaşları kadar üstün bir soruşturma görevlisi olarak okura takdim edilir. Bu bakış açısı, yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya olan İmparatorluğun hâlâ güçlü bir devlet yapısına sahip olduğu izlenimi verilerek, halk (okur) için moral ve motivasyon sağlama niyeti ile izah edilebilir. Yayımlandığı dönemde büyük bir ilgi gören ve *Amanvermez Avni* dizilerinin taklidlerinin olduğu yıllarda, Amanvermez Sabri ve Amanvermez Ali gibi polis karakterlerin polisiye dizileri de yayımlanmıştır.

1914 yılında Cemiyet Kütüphanesi'nde yayımlanan bir başka polisiye roman dizisi, Moralizade Vassaf Kadri ve Kırımlı Süleyman Sudi'nin ortaklaşa kaleme aldığı *Milli Cinayat Koleksiyonu*'dur. Cin ve peri hikayeleriyle halkı kandırarak, yer altında organize olan büyük bir suç şebekesinin işlediği cürümleri konu eden eserde, Hüseyin Rahmi romanlarındaki kurgularda bulunan batıl inanç eleştirisi gözlemlenir. Eserde her ne kadar batıl inanç eleştirisi yapılsa da birçok olayın gelişimi fantastik öğelerle desteklenmekte ve

anlatı gotik özellikler ihtiva etmektedir (Büyükarman, 2009, s. 201). Eserde batıl inanç eleştirisi ile birlikte, görünmezlik otu, sihir ve büyü gibi irrasyonel unsurlarla aksiyon yaratılması ve mekan olarak yeraltında kurulan hayali bir şehir tercih edilmesi, dönemin dualitesinin edebiyata yansması olarak değerlendirilebilir. *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı eser, tefrika halinde hazırlanmış, ortalama kırk elli sayfa hacminde küçük kitaplardan oluşmuştur. Her ne kadar yirmi kitap basılması hedeflense de ancak on kitap çıkarılabilmektedir. *Milli Cinayat Koleksiyonu* bu on kitabı bölümler halinde toplayan bir eserdir. Eseri oluşturan kitaplar ayrı ayrı basıldığından, bunların farklı hikayelerden oluştuğu zannedilse de sebep sonuç ilişkileri, şahıs, mekan, zaman ve olay örgüsü birbirlerinin devamı niteliğindedir. Eserde suç ve suç failini yakalama motifi bulunmasına rağmen, suçun işlenmesinin ardından soruşturma ve incelemeler ekseninde elde edilen kanıtlarla suçluya ulaşma şeklinde ilerleyen polisiye roman kurgusuna pek rastlanmamaktadır. Anlatı, tüm bölümler göz önüne alındığında, polisin suçluyu yakalamak ve suçlunun da polisten kurtulmak için verdiği mücadele ile sınırlı kalmıştır. Suç, suçlu, polis, esrar, gizem ve muamma unsurları tüm bölümlerde kurgunun parçaları olurken, tahkikat aşamasına, birkaç bölüm haricinde, neredeyse hiç yer verilmemektedir. Genellikle kaçma kovalamaca şeklinde geçen anlatıda, suç örgütünün her seferinde polis teşkilatından kurtulması ve yaptıkları suç organizasyonlarıyla polis karakterleri zor duruma düşürmeleri konu edilir. Batılı polisiye romanlarında görülen, karmaşık bir şekilde kurgulanmış ve çözümlenmeye muhtaç aksiyonlar, *Milli Cinayat Koleksiyonu*'nda sığ ve tekdüze olup özellikle bir suçun araştırılması gibi ciddi kurgulamalarda, hayatın akışına uygun olmayan özellikler barındırmaktadır. Zikredilen eserden 11 yıl sonra, *Milli Cinayat Koleksiyonu* adıyla bir başka polisiye dizisi çıkarılmıştır. 1925 yılında Mustafa Remzi tarafından yazılan *Milli Cinayat Koleksiyonu* isimli polisiye dizisi ile Moralızade Vassaf Kadri ve Kırımlı Süleyman Sudi'nin eseri sadece isim benzerliği noktasında buluşmakta, ancak kurgu ve olay örüsü ekseninde herhangi bir bağlantıları bulunmamaktadır.

Süleyman Sudi ve E. Ali'nin 1914 yılında birlikte yazdıkları *Gece Kuşları* adlı telif polisiye romanı, edebiyatımızda ilk Arsene Lupin karakteri barındırması ile tanınmaktadır. Eserde suçun tahkikat ve aydınlatılma aşamaları zaman zaman tesadüfi unsurlar barındırsa da deliller üzerinden iz sürme ve mantıklı fikir yürütmeler kurgunun temelini oluşturmaktadır. Kurduğu teşkilatla sadece İstanbul'da değil, tüm dünyada otoriteleri zor duruma sokan suç örgütü lideri Nahit Sami karakterine, 1. Dünya Savaşı ortamında, ulusal

bir bakış açısıyla, kahraman rolünün de biçildiği görülmektedir. Kibar, kültürlü, çapkın ve son derece zeki bir suçlu kişiliği ile Arsene Lupin özellikleri gösteren Nahit Sami, anlatının bazı bölümlerinde devlete düşmanlık yapan ülkelerin hazinesini boşaltarak ülkesine yarar sağlayan ulusal bir kahraman figürüne dönüşür. Eserde her ne kadar Nahit Sami karakteri zekice işlediği suçlarla ön plana çıkarılsa da liyakat sahibi polis kahramanın elinden kurtulamamaktadır (Şahin, 2009, s. 187).

1. Dünya Savaşı yıllarında mevcut şartların etkisiyle durma noktasına gelen polisiye roman yazımı savaş sonrasında tekrar canlamaya başlar. Bu dönemde Hüseyin Nadir'in 1922 yılında Cemiyet Kütüphanesi'nden yayımlanan romanı, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri*'nin, Pierre Souvestre ve Marcel Allain'in yarattığı Fantomas dizilerinden etkilenecek kaleme görülmektedir. 1927 yılına kadar serinin sürdürüldüğü kitap, *Cingöz Recai* serisinden sonra en fazla rağbet gören polisiye roman dizisi olmuştur. Büyücülük ve yeraltı şehirleri ile *Milli Cinayat Koleksiyonu* dizilerini anımsatan seride, başkahraman Zihni, davranış ve eylemleriyle Arsene Lupin'den de izler taşır. 1928 yılında Pire Necmi ve Badik Hilmi karakterleriyle Pierre Souvestre ve Marcel Allain'in yarattığı Fantomas ve Maurice Leblanc'ın yarattığı Lupin karakterine öykünen polisiye serileri yayımlanmış fakat bu eserler *Fakabasmaz Zihni* serilerinin başarısının gerisinde kalmışlardır (Üyepazarcı, 1997, s. 190).

Türk edebiyatındaki telif polisiye romanlar içinde en fazla rağbet gören karakterlerin başında Cingöz Recai'nin geldiğini söylemek abartılı olmayacaktır. 1924-1928 yılları arasında onar bölümlük iki ayrı başlıkta çıkarılan *Cingöz Recai* serileri, müellifinin diziyi sonlandırma niyetine rağmen, yoğun ilgiden dolayı 1928 yılından sonra da çıkarılmaya devam etmiştir. Sinema filmi yapımcılarının da ilgisini çeken *Cingöz Recai* serilerinin müellifi, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu ve Matmazel Noralya'nın Koltuğu gibi edebi değeri yüksek eserlerin de yazarı olan Peyami Safa'dır. *Cingöz Recai* serilerinde Server Bedi ismini kullanan yazar, bu tarz eserlerinde takma isim kullanma sebebini, maddi ve edebi konum kaygıları olarak beyan etmiştir (Tekin, 2003, s. 25-26). Eserin iki ayrı başlık altında çıkan bölümlerinin her biri, 32 sayfadan oluşan "dime" roman özellikleri taşımakta ve bu bölümlerdeki soruşturma aşamaları sığ ve detaysız olarak ele alınmaktadır. Eserin kahramanı Cingöz Recai; kibar, eğitilmiş, çapkın ve cinayet işlemekten uzak durmaya çalışan, zevk için zengin ve üst düzey muktediri soyan ve dolandıran bir hırsız olarak okurun karşısına çıkar. Bu yönüyle Cingöz Recai tam anlamıyla Arsene Lupin tarzı

karakter özellikleri sergilemektedir. Server Bedi, Cingöz Recai karakterinden sonra, benzer özelliklerde, Civa Necati, Çekirge Zehra, Tilki Leman gibi hırsız karakterler yaratırken, Kartal İhsan isimli polis hafiyesi bir karakteri de Osmanlı polisiyesine kazandırmıştır (İleri, 2019, s. 10-12). Server Bedi'nin, yarattığı karakterler ile polisiye edebiyatı okurları tarafından oldukça rağbet görmesi, bu karakterlerin muadillerinin de yaratılmasına zemin hazırlamıştır. Peyami Safa gibi polisiye romanlarında takma isim kullanan başka yazarlar da olmuştur. Örneğin, İskender Fahrettin'in Behlül Dana takma adıyla yarattığı çeşitli karakterler, Safa'nın karakterleriyle ortak özellikler sergilemektedir. Bu bağlamda, ilk polisiye karakterleri, sonradan yazılan karakterlerle benzerlikler göstermiştir; Elegeçmez Kadri karakteri Cingöz Recai'ye, Polis Hafiyesi Yılmaz karakteri Kartal İhsan'a, Şeytan Hadiye karakteri Çekirge Zehra ve Tilki Leman'a birçok noktada benzerlikleriyle dikkat çekmektedir (Üyepazarcı, 1997, s. 214).

Polisiye edebiyatımızda “dime” roman yazarlarından Amerikalı Allan Pinkerton'un yarattığı Nat Pinkerton'a öykünerek eser yazan müellifler de bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Vedat Örfi, 1924 yılında yarattığı, her biri 32 sayfalı ve 4 kitaptan oluşan, Kara Hüseyin karakteri üzerinden şekillenen bir polisiye roman dizisi çıkarmıştır. Teknik ve muhteva yönünden oldukça zayıf olan diziler, polisiye özellikleri cihetiyle de yetersiz kalmıştır. Malkaralı Osman Nuri'nin 1926 yılında yazdığı ve yarattığı Kan Dökmez Remzi karakteri üzerinden şekillenen romanı, *Türklerin Nat Pinkerton'u Kandökmez Remzi*, Pinkerton tarzı özellikler taşıyan bir başka polisiye telif eserdir. 16 sayfalık ve 10 kitaptan oluşan bu seri, sayfa sayısı olarak düşük hacimli olmakla beraber, basit ve özensiz olay örgülerine sahiptir. Ek olarak, söz konusu serinin edebi yönünün zayıflığı da bunların sadece eğlendirme amacı ile ve maddi kaygıyla çıkarıldığını göstermektedir (Üyepazarcı, 1997, s. 213).

3. “ANLATICI” EKSENİNDE OSMANLI POLİSİYE ROMANLARININ HALK ANLATILARI İLE İLİŞKİSİ

Okuma ve yazma ediniminin yaygın olmadığı dönemlerde edebiyat faaliyetleri, anlatıcı ve dinleyici arasında cereyan eden sözlü aktarım çerçevesinde gerçekleşmekte idi. Kendine has yöntemlerle ifa edilen bu sözlü etkileşimlerde, metnin iletildiği ortam ve anlatıcının canlı performansı ön plana çıkmaktaydı. Destan, efsane, masal ve halk hikayeleri gibi sözlü kültür ürünleri çeşitli bağlamlarda, farklı varyant ile anlatıcıdan dinleyiciye aktarılırken, iletişimde herhangi bir vasıta bulunmamakta idi. Zaman içinde, hayatın kaçınılmaz dinamizmi çerçevesinde sosyal, siyasal, kültürel, iktisadi ve teknolojik gelişmelerle birlikte ortaya çıkan yeni yaşam şartları, kitlelerin yeni donanımlar kazanmasına vesile olmuştur. Bu donanımlardan biri olan okuma yazma kazanımının edebiyat faaliyetlerine sirayeti ve etkisi en temelde anlatıcı-yazar ve dinleyici-okur dönüşümünde kendini göstermiştir.

Çalışmanın bu bölümünde, Türk edebiyatında geleneksel anlatılardaki anlatıcıların teknik, metot ve üsluplarının izleri, roman yazarlarının uygulamalarında aranacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, nazım nesir karışık bir şekilde canlı performans ile sunulan sözlü kültür ürünlerinin yazılı kültürde yazar ve okurun yazı vasıtasıyla bulunduğu bir türle irtibatlandırılmasıdır. Amacımız, türler arasındaki türsel benzerlikleri ortaya koymak değildir ki bu zaten olanaksızdır. Bu ekseninde, Türk edebiyatının Batı edebiyatına yöneliminde polisiye yazarının eski ile yeniyi uzlaştırmada nasıl bir yol izlediği, adaptasyonu sağlamada eskiden yeniye geçişi ve geleneği muhafaza etmeyi nasıl kolaylaştırdığı, yeni türde geleneğin hangi unsurlarını, nasıl, nerede ve ne amaçla kullandığı irdelenmeye çalışılacaktır. Bununla beraber, geleneksel sözlü anlatılardaki türlerin birbirlerinin devamı olduğunu ve birçok noktada benzerlik gösterdiklerini belirtmek gerekir. Destancı ve halk hikayesi anlatıcısı veya aşık ve meddah, belli çerçevelerde ortak özellikler sergilemektedirler. Bu bölümün devamında, roman yazarının eserinde kullandığı geleneksel özelliklerin her bir sözlü kültür anlatıcısında bulunabileceğine, fakat ortak unsurların hangi anlatıcıda daha yaygın olarak kullanıldığına dikkat ederek başlıklar oluşturulmaya çalışılmıştır.

Batı edebiyatında sözlü kültür ürünlerinden doğan ve gelişim gösteren roman türü, bu coğrafyada yaşanan çeşitli ilmi ve kültürel gelişmeler ışığında, bilhassa matbaanın icadıyla birlikte günümüzdeki formuna ulaşırken, basılı yayınlara paralel olarak artan okuma yazma oranı da türün yaygınlaşmasına zemin hazırlamıştır (İskender, 2014, s. 551). Romanın yaygınlaşmasıyla beraber anlatıcı profilinde bir takım değişimlerin görülmesi kaçınılmaz olur. Geleneksel anlatıcı ile dinleyicinin arasında artık yazı vardır ve anlatıcı yazara, dinleyici okura dönüşmüştür. Yazı ile baş başa kalan okurun, doğal olarak dinleyiciden daha aktif konuma ulaşması ile anlatıcıda da birtakım üslup ve metot farklılıkları belirir. Sözlü kültürde dinleyeni eğlendiren, eğlendirirken yönlendiren, eğiten, aktif ve müdahaleci anlatıcı, roman türü ile birlikte, okuma edinimi kazanmış ve öz yorumlama gücüne erişmiş okuyucu karşısında görece daha pasif ve tarafsız bir kişiliğe bürünür (Benjamin, 2012, s. 81-92).

16. yüzyılda ortaya çıkan roman, tarihi süreçte birçok alt türe ayrılmıştır. 19. yüzyılın ortalarına doğru, Batı’da modern hayatın bir yansıması olarak polisiye roman alt türü de doğar. Romanın her alt türünde olduğu gibi polisiye roman türünde de yazarın okura karşı birtakım kurgusal sorumlulukları bulunmaktadır. Çeşitli rasyonel araştırma yöntemleri ile bir suçun aydınlatılmasını kurgunun odağına alan polisiye roman yazarı, okurun bir dedektif gibi iz sürerek suçluyu ortaya çıkarma arzusunu ve talebini karşılamakla sorumludur (Vanoncini, 1995, s. 124-128). Bu noktada polisiye roman yazarı, okura tutarlı ve çelişkiden uzak, tarafsız bir kurgu sunmalı, yönlendirmeden ve doğal akışı bozacak müdahalelerden kaçınmalıdır. Başat görevi suçun soruşturulmasını ve aydınlatılmasını kurgulamak olan polisiye roman yazarının okura karşı toplumsal veya ahlaki sorumluluğu bulunmamaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu’nda batılılaşmanın sistemli bir devlet politikası haline geldiği Tanzimat döneminde, halka Batı’nın sosyal, siyasal, kültürel, idari ve iktisadi değerlerini tanıtmak hedeflenmiş, edebiyat da bu politikaya hizmet eden unsurlar içinde yer almıştır (Budak, 2018, s. 398-400). Makale, deneme, fıkra, roman gibi Batılı edebiyat türleri Türk edebiyatında boy göstermeye başlamış ve bu türler faydacı bir yaklaşımla, işlevsel hale getirilmeye çalışılmıştır. Dönemin sorunsalları içinde yer alan hak, hukuk, adalet, özgürlük, esaret, kadın hakları, görücü usulü evlilik, yanlış batılılaşma, eğitim vb. konuların ele alındığı romanlar, gazete, dergi ve kitaplar üzerinden halkın beğenisine sunulmaya çalışılmıştır. Dönem edebiyatını şekillendiren Osmanlı aydını yazarlar, geniş

halk kitlelerine ulaşmanın yollarını aramış, bu çerçevede halkın edebi zevkinin tespitine koyulmuşlardır. İmparatorlukta asırlarca edebiyata yön veren ve üst makamlarca desteklenen klasik-yazılı edebiyatın ekseriyetle elit zümrelere hitap etmesine karşın, geniş halk kitlelerinde geleneksel sözlü kültürün varlığı görülmekteydi. İmparatorlukta matbaanın kurulmasının gecikmesi, kurulduktan sonra da verimsiz kullanılması halkın basılı yayınlarla tanışmasını engellemiştir. Okuryazar oranının düşük oluşu okuma faaliyetinin gelişmesini sekteye uğratmış, halkın edebiyat ihtiyacı mevcut dönemde dahi sözlü kültür anlatı icralarının devamı ile sağlanmıştır (Kalpaklı, 2012, s. 89). Bu noktada Tanzimat yazarının halkın yabancı olduğu roman türünü onun teveccühüne sunmak için geliştirdiği yöntem, ilk aşamada adaptasyon metodu olmuştur. Geleneksel sözlü kültür anlatıları ile edebiyat ihtiyacını karşılayan geniş halk kitlelerinin alıştığı edebi üslup ve yöntemleri romanlara yansıtmak yazarın kullanabileceği en elverişli seçenek görülmüştür. Yazacağı romanı geleneksel hikaye anlatıcısı tarzı ve üslubuyla kaleme alma çabası içinde olan Tanzimat yazarının, ilk olarak hikaye anlatıcısının canlı performansını yazıya aktarmanın zorluğunu gidermesi gerekmektedir. Başta Ahmet Mithat Efendi olmak üzere birçok yazar, geleneksel hikaye anlatıcısı tarzı ve üslubuyla kaleme alınan romanlarla halka ulaşmaya çalışırken, Tanzimat politikası gereği olarak, bu tarzın eğitici özelliğini de kullanmayı ihmal etmemiştir. Romanlarda sevecen ve halktan biri kimliğiyle anlatıda varlığını hissettiren, okurla diyaloga giren, konunun dışına çıkıp sohbet ortamı kuran, eğiten, eğlendiren, yol gösteren ve müdahale eden bu dönem roman yazarı, modern destan ve hikaye anlatıcısı hüviyetindedir (Kekeç, 2011, s. 28). Bu çerçevede halka roman türünü tanıtmayı kendine görev edinen Ahmet Mithad Efendi önderliğindeki Tanzimat yazarları, oluşturdukları yeni anlatıcı kimliği üzerinden halk anlatıları ile roman türünü uzlaştırmak önemli bir mesafe katetmişlerdir.

Tanzimat dönemi edebiyatında kısa zamanda romanın birçok alt türünde telif eser yazılmıştır. İlk Telif Türk romanı olan *Taaşuk-u Talat ve Fitnat*'ın (1875) kitap olarak basılmasından yaklaşık 9 sene sonra, Ahmet Mithat Efendi tarafından, ilk polisiye roman olan *Esrar-ı Cinayat* kaleme alınmıştır. Ahmet Mithat Efendi'nin çağdaş hikaye anlatıcı üslubu hemen hemen tüm romanlarında görülürken, bu üslupla ilk Osmanlı polisiye romanında da karşılaşılır (Akyüz, 1995, s. 75). Bu anlatıcı üslubu, ilk dönem polisiye romanların tamamına sirayet etmiştir. Osmanlı'da İkinci Meşrutiyet dönemine kadar yazılan telif polisiye romanların, kısmen klasik polisiye romanlara uygun olarak kaleme

alındığı görülmektedir. Anlatılarda yazarlar, polisiye romanın temel unsurlarına sadık kalmaya çalışsalar da zaman zaman polisiye romanın asıl odağından uzaklaşarak farklı konulara yönelmişler ve okura, yazar kimliği dışında siyasetçi, öğretmen, din adamı, felsefeci, vb. kişiliklerle de yaklaşmışlardır. Dönemin polisiye yazarlarının farklı konulara değinmesi, anlatıya sık sık müdahale etmesi, okura hitap ederek çeşitli konularda okuru bilgilendirme çabası içine girmesi, toplumcu ve ahlakçı tavır içinde bulunması sözlü kültür anlatı özelliklerindendir. Türk edebiyatında şaman, ozan, kıssahan, baksı, aşık ve meddah gibi anlatıcılarının gösterdiği anlatı performansının devamı niteliğinde olan bu anlatı tarzı, günümüz modern anlatı tarzına geçişte adaptasyonu sağlayan yardımcı bir unsur olmuştur (Kekeç, 2011, s. 28-29).

3.1.”Bağlam”ın Anlatıcıya ve Anlatıya Etkisi: Performans (İcra) Teorisi

Folklor araştırmalarında eski zaman eserlerini durağan bir form olmaktan çıkarıp dinamik bir aktarım süreci olarak gören performans teorisi, yaklaşık yüz yıllık gelişim aşaması ile halk bilimi araştırmalarına katkı sağlamaktadır. İşlevsel Kuram’ın kurucularından Malinovski’nin bağlamsız bir metnin ölü olduğu söylemini benimseyen performans teorisi, dilbilimi çalışmalarının etkisi altında kalmıştır. 1934 yılında Karl Bühner, yaptığı araştırmada konuşmanın “gönderme”, “dışavurum” ve “başvurma” olarak adlandırdığı üç fonksiyonunun, “sözel sanat” üzerine yapıldığını belirtir. Daha sonraları bu üç fonksiyona Mukarovski, dilin şiirsel kullanımı olan “estetik” işlevini de ekler (Mukarovski, 1970, s. 42). Böylece sözel sanatın sosyal bağlamında anlatıcı ve dinleyicinin bulunduğu “anlatı icrası”na işaret edilir. Sosyal bağlamda icra edilen performansın halk bilimi çalışmalarına katkı sağlayacağı tespiti, performans teorisi kuramını ön plana çıkarmıştır.

Metin merkezli kuramların cansız ve eksik olduğu görüşü çerçevesinde metnin canlı icrasına ve bağlamına yönelen Performans Teorisi kuramcıları, anlatıcı ve dinleyici arasında gerçekleşen iletinin kodlarını incelerler. Alan Dundes, *Doku, Metin ve Bağlam* (Text, Texture, and Context) başlıklı makalesinde, metnin bir toplumdan başka bir topluma rahatlıkla aktarılabilceğini belirtirken, dile ait özelliklerin yekününün ifadesi olan sözel dokunun aktarılmasının olanaksızlığından bahseder. Metnin yaratıldığı sosyal ortam olan bağlamın hiçbir zaman aynı kalamayacağını ifade eden Dundes, her yaratmanın değişken

olacağını söyler. Bir halk bilimi çalışmasında doku ile bağlam hakkında yeterli bilgiye sahip olunması gerektiği üzerine fikir bildiren Dundes, aksi taktirde metin değerlendirmesinin sübjektif olacağını dile getirir (Dundes, 1998, s. 108).

Halk bilimi çalışmalarında yapıtın tespitinde, anlatının içinde bulunduğu ortam ve bağlam ile oluşan biçim, mana ve işlevi görünür kılan performans teorisi kuramcıları, folklorun canlı iletişim, sahneleme ve gösterim etkinliklerine odaklanmaktadır. Performans teorisi, halkların hafızalarının tarih boyunca zemin bulmuş statik ve sabit metinlerle şekillenemeyeceğini ve her daim toplumsal veya bireysel sapmaların olacağını savunur. Aynı dili konuşan, aynı tarih, inanç, kültür ve gelenekten gelen anlatıcı ve dinleyici arasındaki her canlı anlatı performansında, “yeniden yaratım” (varyant) gerçekleşmektedir. Anlatı ve performansın ortaya koyuluşunda, tarihsel arka plan dahilinde, birtakım kendine özgü emareleri belirir. Bu sınırlı özgünlük, icrada metnin kendisinden ziyade bağlamın arka planı hakkında kapsamlı bilgiler içerir. Anlatıcının kolektif bir ruh ile sahip olduğu toplumsal kazanımlarının yanında, bireysel özelliklerinden doğan tutum ve davranışlar bulunmaktadır. Ayrıca toplumun total kimliğinin derinliklerinde yatan ortak dil şifreleri ve anlam skalalarının zemininde, dili oluşturan sözcüklerin her ferte bıraktığı farklı duygu ve izlenimler vardır. Bunlarla beraber performansın sergilendiği anda, içinde bulunulan sosyal, siyasal ve ekonomik şartların icraya yansması, yapıtın geleneksel içeriği temelinde ve fakat yeniden üretilmesine zemin hazırlamaktadır (Ben-Amos, 1997, s. 83-84).

Canlı anlatıda, bağlamın ana özneleri olan anlatıcı ve dinleyicinin sahip olduğu ortak dilsel özellikler, içinde bulunulan anlamlar sistemine ait derinlikler barındırır. Anlatı icrasında anlatıcının kullandığı vurgu ve tonlamalar, atasözleri ve deyimler, söz sanatları, mimik ve jestler o anki bağlama özgüdür (Arslan, Köktürk, 1999, s. 19). Hikaye anlatıcısının anlatı esnasında dinleyici tavrını dikkate alması da sıklıkla görülen bir durumdur. Dinleyicinin coşkusu veya keyifsizliğine göre icrasını anlık güncelleyen anlatıcı, dinleyicinin taleplerine de duyarsız kalmamaktadır. Dinleyiciler anlatıda bir akis vazifesi görür. Dinleyicinin icraya verdiği dönüt, performansın kalitesine de etki eder. Anlatılacak ürünün dinleyicilerin zevklerine uygun olarak belirlenmesi performansın anlık dinamizmine tesir eder. “Hikaye fonksiyonunun değişebilirliğini” işaret eden bu dinamizm, hem anlatıcı hem de dinleyicinin kişisel inanış, görüş ve hatta mezhebi ekseninde şekillenmektedir. İlhan Başgöz, bu durumu, geç dönem performanslardan verdiği bir

örnekte, “anlatıcı Şii ise hikayenin kahramanları Şii oluyor ve hikaye bir cins Şiilik yorumu haline geliyordu. Anlatıcı sosyalist ise hikaye bir sosyal protesto halini alabiliyordu.” diyerek vurgulamıştır (Başgöz, 2012, s. 10). Bağlamın sosyal, siyasal, ekonomik ve psikolojik şartları da anlatıcının metni yeniden kurmasına zemin hazırlar. Bu duruma örnek birçok anlatı icrası bulunmaktadır. Bu icralardan biri de *Manas Destanı* anlatısında görülmektedir. *Manas Destanı* icrasında Rus Türkolog Radloff’un icraya katılımından dolayı destandaki bazı bölümler anlatıcı tarafından değiştirilir. Anlatıcının tüm anlatı esnasında Rus Çar’ını ve Rus halkını Manas’ın dostu olarak göstermeye çalışması ve Çar’ı kahraman gibi lanse etmesi, Manas’ın Rusları yendiği bölümdeki anlatının Rus devlet memuru olan Radloff’u gücendireceği düşüncesiyle anlatıcı tarafından değiştirilmesi, anlatının zaman, mekan ve şartlara uygun olarak daimi bir güncelleme içinde olduğunun ve yeniden yaratma temelindeki dinamizminin kanıtıdır (akt.Başgöz, 2012, s. 153; Reichl, 2002, s. 96-123).

Türk sözlü kültüründe önemli bir yeri bulunan canlı anlatı performansı ve onun bağlamı destan anlatılarından masal ve halk hikayeleri anlatısına, şaman, ozan, kam ve bahşı performanslarından aşık geleneği ve meddah anlatılarına kadar güçlü bir kültür temelinde, birbirlerine eklemlenerek gelişme kaydetmektedir. Aynı zamanda çeşitli şartlar ve amaçlar dahilinde, her bir anlatı bağlamı kendine özgü yaratım aşamaları ile dinamik bir yapıda teşekkül etmektedir. Sözlü geleneğin bir uzantısı olan bu icralar Türk edebiyatında yazılı kültür eserlerindeki anlatılara ve yazar-okur iletişimine kadar sirayet etmiş ve ilk Osmanlı polisiye romanlarında da görüldüğü üzere, yazar uygulamaları sözlü kültüre ait anlatıcı performansına benzer mahiyetler ihtiva etmiştir. Her ne kadar anlatıcı-dinleyici ile yazar-okur iletişimi ve etkileşimi arasında köklü farklılıklar olsa da canlı performanstan mahrum roman yazarının geleneksel anlatıcılara yakın bir aktarım tekniğine sahip olduğunu görmek mümkündür.

Halk anlatılarında performansa dayalı icranın sacayaklarından biri olan dinleyici eksenini, polisiye romanlarda okur düzleminde düşünülebilir. Polisiye yazarı nasıl ki sözlü edebiyattaki geleneksel bir anlatıcı gibi hareket etmişse, polisiye okuru da halk edebiyatı dinleyicisinin motivasyonu ile okuma pratiklerini gerçekleştirmiş olabilir. Fakat Osmanlı polisiye yazarlarının okur kitleleri ile ilgili genellemeler yapabilmek için daha çok veriye ihtiyaç olduğu kuşkusuzdur. Osmanlıda matbaaların kitap dükkanları gibi işlediğini belirten J. Strauss, bu mekanların kalem erbabı için bir buluşma yeri işlevine sahip

olduğunu da söylemiştir. Bu dönemde kıraathanelerin okuma pratikleri için önemi de bilinmektedir. Bir çeşit “okuma evi” olan söz konusu mekanlar vasıtasıyla, “kitaplar ve gazeteler sayesinde Türk yazarlarının çeşitli kuşakları modern edebiyatla tanışmış ve edebi zevklerini bu doğrultuda geliştirebilmişlerdir” (Strauss, 2009, s. 219-220).

3.2.Mitten Polisiye Romana; Anlatıcının Değişim ve Dönüşüm Serüveni

Dogmanın ve inancın temeli sayılan mitler, insanlığın henüz rasyonel açıklamalara ihtiyaç duymadığı veya bunun mümkün olmadığı dönemlerin anlatılarıdır. Aynur Koçak’ın ifadesiyle, “*Anlatıldığı toplumca kutsal kabul edilen mitlerin en önemli özelliği sembolik oluşları ve özellikle yaratılışı konu etmeleridir. İnsanlığın serüvenine eşlik eden mit; bir kurgu, bir sistem, bir yaratıdır.*” (Koçak, 2021, s. 136). Bu anlatılar, mitik dönemde müzik, tiyatro ve edebiyat gibi sanat türleri birlikte ve bir bütünlük içinde sergilenerek, dini ayinleri de şekillendirirlerdi. Kutsi niteliklere sahip anlatıcıların idaresinde vuku bulan bu organizasyonlar, Türk kültüründe de din adamlığı, hekimlik ve kahinlik gibi görevleri bulunan şamanlar tarafından yönetilirdi. Yer ve gök tanrılarının mekanlarına yolculuk yaptığına ve tanrılar ile insanlar arasında arabuluculuk görevi üstlendiğine inanılan şamanlar, çeşitli hastalıkların ve marazi durumların önlenmesinde etkin rol oynadıkları düşüncesiyle kutsiyet kazanmışlardır. Şamanlık görevinin hayal ve rüyada görülen başka bir şamanın telkinleri ile verildiğine ve sahip olunan yetilerin de aşkın bir güç tarafından bahşedildiğine inanılır. Metafiziksel bir derinliğinin bulunduğu inanılan kıyafet aparatları ve elindeki musiki enstrümanı ile şaman, yönettiği ayinlerde muhtelif maddeler kullanarak, ulaştığı vecd hali ile, sıradışı bir performans ve etki alanı oluşturmaktadır.

Şaman icralarının da dahil olduğu ilk dönem anlatılarında, ortak karakter ve kişiler bulunmaktaydı. Anlatıcı ile dinleyici sanki tek kişiymiş gibi, aralarında kimin kime, neyi anlattığı ayrımı olmadan, icranın kendisine odaklanılmaktaydı. Toplumsal otoritenin belirlediği kuralların şekillendirdiği ayinlerde, öznelliğe yer yoktu. İnanç ve ritüellerin gündelik yaşamla birleştiği bu icralarda gerçek ve olağanüstülük iç içeydi. Mitik dönem sonrası anlatıcı, tahkiyeci sıfatıyla bir kişilik olarak karşımıza çıksa da öznelliğini sınırlı ölçülerde yansıtabiliyordu. Bağlı bulunduğu türün üslup ve metotlarına sadık bir kişilik olan anlatıcı, belirli kurallara riayet ederek ortak konularda performans sergilemektedir (Lebedzeu, 2021, s. 442).

Ozan, kıssahan, aşık, meddah vb. anlatıcıların destan, masal, efsane, menkıbe ve hikaye türünde ortaya koydukları icralarda sınırlı nitelikte bireysel imgeler kullanmakta, durum ve şartlara uygun olarak öz anlatı imkanlarına da bulunmaktaydı. Anlatıcı, anlatı ve dinleyicinin birbirinden ayrıştığı bu dönemde icrayı meydana getiren unsurların konum ve görevlerinin sınırları da belirlenir. Arz talep dengesinin oluşmaya başladığı yarı törensel ortamda anlatıcı artık sorumluluklarının farkında olarak halkın edebi ihtiyaçlarını karşılarken, dönemin şartlarına ve dinleyicilerin meydana getirdiği bağlama da dikkat etmektedir. İcrada bulunan dinleyicilerin tepkilerini değerlendiren anlatıcı, gerektiğinde anlatıyı bölerek iletişime geçtiği dinleyiciyi anlatıya aktif olarak müdahil eder. Anlatı etkinliğinin nesiller arası kültürel aktarım ve eğiticilik işlevinin farkında olan anlatıcı, yaptığı faaliyetin eğlendirme işlevini de göz ardı etmez. Bu doğrultuda, Türk temaşa sanatlarından ortaoyunu ve karagöz için, Umberto Eco'ya gönderme yaparak, “açık eser-açık biçim” kavramını kullanan Metin And'ı da zikretmek gerekir. “Tek bir düzene sokulamayan, tek yönde gelişmeyen, seyircinin, dinleyicinin, oyuncunun istediği gibi değiştirilebilen eser” (And, 1969, s. 243-244) olarak tarif edilen bu türdeki yapılar, sözlü edebiyat açısından bakıldığında, anlatılardaki dinamik yapıyı işaret etmektedir. İşte bu yapı, kendine özgü değişimlerle, Osmanlı polisiye yazarlarınca da romanlara uyarlanmıştır.

Yazılı kültürün gelişimi ile birlikte anlatıcı özgürlüğüne kavuşur. Anlatıcının üslubu normatif olmaktan çıkar ve bireyselleşir. Farklı bakış açıları ve metotlar kullanma serbestliği kazanan anlatıcının anlatıda karakteristik özelliklerini daha belirgin bir şekilde ortaya koyduğu görülür. Sınırsız konu ve birçok yeni yardımcı enstrümana sahip bu dönem anlatıcısı kainatı belli normların dışına çıkararak, kendi perspektifinde algılar ve yansıtır. Tanrısal güçlerini bir kenara koyan anlatıcı, olayları kenardan izleyen pasif bir kişiliğe dönüşür. Okura dönüşen dinleyiciye karşı yönlendirici özelliği zayıflayan anlatıcı, okura öz yorumlama imkanları sunar (Lebedzeu, 2021, s. 443).

Türk Edebiyatı'nda Tanzimat Dönemi ile başlayan süreçte, roman yazarı da benzer niteliklere sahiptir. Ancak kültürel, siyasal ve toplumsal nedenlere bağlı olarak anlatıyı okurdan ziyade okuru dönüşmüş dinleyiciye göre kurgulamayı da ihmal etmez. Modern anlatı niteliklerini geleneksel anlatı yöntemleri ile uzlaştıran bu dönem yazarı, çağdaş hikaye anlatıcısı hüviyetine sahiptir. Türk edebiyatında sözlü kültür anlatıcı üslup ve metotları yazılı kültür anlatılarında da zemin bulmuş, özellikle “Batılılaşma” sürecinde batılı bir tür olan romanın geniş halk kitlelerine alıştırılması ve tanıtılması sürecinde

adaptasyonu sağlayan önemli bir yardımcı unsur olmuştur. Bu süreçte romanın her alt türünde eserler verilmeye çalışılmıştır. Bunlardan biri olan polisiye romanlarda da benzer anlatıcı üslubu ile karşılaşılmasıdır. Çalışmanın devamında, Osmanlı polisiye romanlarında görülen geleneksel anlatıcı üslubu çeşitli sözlü anlatı metinleri üzerinden analiz edilecektir. Kullanılan anlatma yöntemlerinin destan, halk hikayesi, aşık geleneği ve meddahlık geleneği anlatıcılarındaki karşılığı belirlenip sözlü kültür geleneği anlatıcısının gelişimi ve dönüşümü ortaya konulmaya çalışılacaktır.

3.2.1. Polisiye Roman Yazarında Destancı Kimliği

Tahkiyeye dayalı anlatıların ilk formu tüm dünyada olduğu gibi Türk edebiyatında da destan anlatılarıdır. Destanlar bünyesinde anlatı üslubuyla, icra yöntemiyle, yardımcı enstrümanlarıyla ve kendine has anlatı özellikleriyle hususi anlatıcılar barındırmaktadır. Antik dönemlerin kahramanlık hikayelerini ve kahramanların başından geçen olağanüstü olayları konu alan destanlar, toplumların hayalleri, idealleri, duygu, düşünce ve hayatları hakkında bilgiler ihtiva eder. Bu bilgileri sözlü kültür ortamından günümüze aktaran destan anlatıcıları, çeşitli anlatı icraları geliştirerek bu ürünlerin toplum hafızasında depolanmasını sağlamışlardır. Kendilerine özgü icra formlarına sahip destan anlatıcıları, dinleyicilerden oluşan bağlama uygun şekillendirdikleri yeniden yaratmalarla dinamik bir yapının ana unsurları olarak kültürün sürekliliğini temin etmişlerdir (Akyüz, 2011, s. 16). Türk kültüründe ilk destan anlatıcısı olan şamanlar zamanla jırav, bahşı, akın ve ozan olarak adlandırılan anlatıcılara dönüşerek, tören ve şöenlerin yanında bağımsız icra ortamlarında da destan anlatı performansı sergilemişlerdir.

Destanların tür özelliklerinde tarihsel süreç içinde meydana gelen değişim; sosyal, ekonomik ve kültürel şartlara bağlı olarak dinleyicide, anlatıcıda ve destan anlatımında birbirini takip eden bir dizi değişim sonucunda ortaya çıkmıştır. Toplumdaki sosyal, kültürel ve ekonomik değişmeler, destanların dinleyici kitlesinin talep ve ihtiyaçlarını doğrudan etkilemektedir. Dinleyici kitlesinin ihtiyaçlarına bağlı olarak, anlatıcı ya anlattığı metinde bu yeni ihtiyaçlara cevap verecek değişiklikler yapmakta ya da yeni metinler oluşturmaktadır (Fedakar, 2004, s. 213). Toplumsal yapılarda meydana gelen değişim; dinleyici, anlatıcı ve destan metninde bir dizi etkileşim yaratmakta ve bu etkileşim sonucunda destanların konularında değişimler meydana gelmektedir.

Folklor sahasında performans teorisi kuramı çalışmalarına önemli katkılar sağlayan Dan Ben Amos, bu kuramın ana bileşenlerinin kişisel boyutuyla “anlatıcı”, sosyal boyutuyla “dinleyici”, söz boyutuyla da “anlatılan” olduğunu ortaya koyar (Ben-Amos, 1997, s. 76). Anlatının bir anlatıcı ve dinleyici kitlesinden oluşan bağlamında, anlık reaksiyonlar dahi anlatının özgünlüğüne ve yeniden yaratılmasına etki etmektedir. Destan anlatıcısının kendisini dinlemeye gelen kitlenin beklentilerine, beğenilerine ve tepkilerine duyarsız kalmaması, anlatıda canlı etkileşime zemin oluştururken geleneğe bağlı kalma kuralı yadsınmadan, karşılıklı yapılan müdahalelerle kültürel ürünün dinamizmi sağlanmaktadır (Adiyeva, 2015, s. 110). Her ne kadar karşılıklı canlı iletişim sözlü kültür ortamının bir getirisi olsa da yazılı kültür ürünlerinde de anlatıcıların bu tarz tutumları ile karşılaşmak mümkündür. Özellikle Tanzimat yazarlarının halka roman türünü tanıtmak için onların alışkın oldukları sözlü kültür anlatı özellikleriyle okura yaklaşması ve bu iki kültür unsurunu kaynaştırma hedefleri doğrultusunda geleneksel anlatıcı üslubunu kullanması, ilk dönem Osmanlı polisiye romanlarında sıklıkla görülen bir durumdur. Fakat söz konusu olan geleneksel anlatıcı üslubu, geleneksel, sözlü edebi türler ile roman türü arasında doğrudan biçimsel bir benzerliği barındırmayıp, bu çalışmanın da ekseninde olan, anlatıcı üslup ve metodu ile ele alınmaktadır.

3.2.1.1.Dinleyici Tepkisine Yönelik Anlatıcı

Destan anlatı icrasında yukarıda da belirtildiği üzere, canlı performansta dinleyicilerin anlatıya olan tutumu anlatıcı tarafından dikkatlice takip edilmekte ve dinleyicinin tepkisine göre anlatı şekillenmektedir. Anlatı esnasında dinleyicinin alkış, mimik ve jestlerle verdiği coşkulu davranışlar anlatıcıya performansı hakkında olumlu dönüt olurken bazen de bu davranışlar hoşnutsuzluk, sıkıntı ve keyifsizlik içermektedir (Adiyeva, 2015, s. 114). Dinleyicinin bu tavırları anlatıcı için dikkate alınacak bir veri olmakla beraber kendisinin performansı hakkında güncellemeler yapabilmesinde yol gösterici olmaktadır. Doğal olarak sözlü kültürün canlı performansında dinleyici tepkileri anlık ve aleni olup anlatıcı ona göre anlatıyı dizayn etmektedir. Yazıda ise dinleyici davranışlarının tespiti yapmak mümkün değildir. Fakat Ahmet Mithat Efendi *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiye romanının aşağıdaki bölümünde sanki okurun tepkisini ölçme çabası içerisindedir:

Mustantik Efendi'nin cevaplarının pek kısa olması canınızı sıkmaya başladı mı? (Mithat, 2020, s. 21).

Yazarın okura sorduğu “canınızı sıkmaya başladı mı?” sorusu, destan anlatıcısının dinleyici tepkisini anlatı anında yoklama izlenimi verirken, okurla karşılıklı iletişim kurma çabasıyla Ahmet Mithat'ın modern anlatı içerisinde geleneğe yaslandığını göstermektedir. Bununla beraber yazar, karşısında canlı olarak gözlemlediği dinleyicilerin tepkisine vakıf olan bir destan anlatıcısı gibi okurunun tepkilerini tahmin eder bir tavırdadır. Bu tavır aynı zaman da okur tepkilerine yön verme çabası da barındırmaktadır:

Bu gidiş üzerine muharirrin yerinde siz olsanız siz de kızdınız ya? (Mithat, 2020, s. 22).

Destan anlatılarında anlatıcının icraya hakim olması, onun performansı için elzemdir. Anlatıcının icraya hakim olması için dinleyiciyi sürklase ederek oluşturmak istediği bağlama kanalize etmesi şarttır. Bu şartları gerçekleştirebilmesi için anlatıcıda çeşitli anlatım kapasitesi bulunmalı ve bununla beraber, anlatıyı akıcı, estetik ve belli tonlamalarla aktarma yetisine sahip olmalıdır. Ayrıca dinleyicinin anlatıya tam anlamıyla bağlanması için destan anlatıcısının açık ve anlaşılır bir üslup sergilemesi gerekmektedir (Adiyeva, 2015, s. 123). Bu noktada dinleyicinin anlatıdan kopmaması sağlanmalı ve kafa karışıklığına sebep olacak yanlış anlaşılmalara mahal verilmemelidir. Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi'nin ortaklaşa kaleme aldıkları *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye romanda, yazarların destan anlatıcısının yukarıda bahsettiğimiz sorumluluklarına benzer mesuliyetler yüklendiği izlenmektedir. Geleneksel anlatıcının, destan dinleyicilerini anlatıya bağlamak için yaptığı açıklama ve yönlendirmeleri, roman yazarı da kendi okur kitlesine, benzer bir üslupla yansıtır:

Doktorun bulunduğu mahal, gizli şehir dediğimiz meçhul muhit idi. Bu hususta karilerimize biraz malumat ita edeceğiz. (Kadri, Sudi, 2021, s. 36)

Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi, romanda mekan olarak kullandıkları sıradışı bir mahal olan İstanbul'daki yeraltı şehri hakkında okurun zihninde oluşabilecek boşluğu önlemek için bir takım açıklamalar yapma ihtiyacı duymuşlardır. Doğrudan okuruna seslenerek, yazılı kültür ortamında sözlü kültür bağlamı oluşturmaya çalışmışlar ve anlatının bütünlüğünü koruma endişesi içerisinde davranış sergilemişlerdir:

Bu müthiş vakayı tasvir etmezden evvel, yeraltı şehri hakkında biraz daha malumat vermeye mecbur olduk. (Kadri, Sudi, 2021, s. 47)

Yukarıdaki bölümde, roman yazarlarının karşısında okur yerine sanki bağlamdan kopmuş dinleyiciler varmış gibi açıklamalarda bulunma mecburiyeti hissetmesi ya da hissettirmesi, modern anlatı içinde geleneğin somut bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Benzer bir yaklaşım Ebu's-Süreyya Sami'nin *TSHAAM* adlı polisiyesinde de görülmektedir:

Saygıdeğer okuyucuları düşünceden kurtarmış olmak üzere Avni'nin Karoline diye çağırdığı bu esmer, fakat şirin ve zeki kadının kim olduğunu özetle anlatalım. (Sami, 2021, s. 292)

Sami, muhatabı olan okuruna destan dinleyicisi muamelesi yapar. Okurun elindeki yazılı metinden (romandan) rahatlıkla çıkarabileceği sonucu, dinleyiciye hitap eder gibi, hemen, o an, dinleyicinin kafasını bulandırmadan söylemeye çalışmaktadır. Destan dinleyicisinin düşünsel etkinliğini zorlamadan ve sezgi yollarını kapatarak yapılan geleneksel anlatı yöntemini modern anlatının okuruna uygulamak, olsa olsa anlatı icrasında hakimiyet kurmaya çalışan destan anlatıcısına öykünen veya hala dinleyici nitelikleri taşıyan okura yaklaştırmaya çalışan modern anlatıcı tavrıdır:

Burada şu noktayı açıklayalım ki Karolin'in Avni'ye yardımında bulunduğunu, onunla pek ciddi ilişkisi olduğunu Anderya bilmediği gibi eski çırağı olan Arif de aralarındaki sırra vakıf değildi. (Sami, 2021, s. 305)

Hüseyin Nadir, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiye romanında, okuru merakta bırakmamak için aceleci davranışlar sergilemektedir. Her ne kadar dinleyici tepkisi dikkate alınsa da geleneksel anlatıda destan anlatıcısı aktif bir rol üstlenmekte, müdahaleci ve yönlendirici vasıflar sergilemektedir. Bu anlatma ediminin yansıması olarak romanın aşağıdaki bölümünde, Nadir, amacı doğrultusunda metnin akışını bölerek, pasif okurun çözümleme yapmasına imkan tanımamaktadır:

Karilerimizi merakta bırakmamak için telgrafi aynen aşağıya yazıyoruz. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 183)

3.2.1.2.Kutsi ve Yönlendirici Anlatıcı

Türk kültüründe destan anlatıcılarının olağan dışı güçlerinin olduğuna inanılmaktadır. Şamanların destan anlatıcılığıının yanında, yeraltı ve yerüstü tanrılarıyla iletişime geçtiği, bu sayede insanları kötü ruhlardan, hastalıklardan ve çeşitli marazlardan koruduklarına inanılmaktadır. Olağanüstü güçlerle iletişimi, ona, büyücülük ve falcılık yapma payesi kazandırırken toplum tarafından kendisine tanrısal ya da yarı tanrısal nitelikler yüklenmiştir. Sahip olduğu bu sıra dışı niteliklerle halk nezdinde kutsiyet kazanan destan anlatıcıları, mutlak gerçek, gerçek tarih ve dolayısıyla kutsal metinler olarak kabul edilen destanların anlatım icrasına layık görülmektedirler (Çobanoğlu 2007, s. 66). Toplulukların destan anlatıcıları hakkında oluşan kabulleri, onları sözüne itibar edilen kişiler haline getirmiştir. Bu çerçevede topluma dini ve mitik bilgiler sunma, ahlaki tavsiyelerde bulunma, toplumsal hayatla ilgili kurallar öğretme vb. vazifeleri kendinde gören destan anlatıcıları, anlatılarda yönlendirici ve müdahaleci tavırlarla kitleleri hedeflenen noktalara kanalize etmeye çalışmışlardır. Tanzimat yazarı da devlet politikası gereği, belirlenen bazı değerleri halka anlatmak ve tanıtmak amacıyla destan anlatıcısının öğretici, bilgilendirici, müdahaleci ve yönlendirici üslubunu kullanmaktadır. Şaman anlatıcıdan başlayarak, ozan, kam, kıssahan, aşık ve meddahlara uzanan kutsiyetle bezeli muteber anlatıcı niteliği, Tanzimat yazarlarının da bürünmeye çalıştığı mahiyet olmuştur. Eserlerinde çokça akışın dışına çıkarak, dinden felsefeye, sosyolojiden siyasete birçok konuda bir din adamı, felsefeci, sosyolog, siyasi otorite misali yorumlarda bulunan bu dönem yazarları için halkın alışkın olduğu geleneksel anlatı metodu, elverişli ve pratik yöntem olmuştur. Bu üslubun Tanzimat dönemindeki öncüsü olan Ahmet Mithat Efendi, yazdığı her alt türdeki romanda olduğu gibi, polisiye eserinde de bu üslubunu sergilemiştir:

Buna bir “Kaza” denebilirdi. Fakat kaza denilemeyip de buna adeta Rabbani kısas demek için bir büyük sebep vardır. Hem de ne kısas! Tam “el-ceza min-cinsi’l-amel” sırrınca bir kısas ki insan düşündükçe kat kat hayrete düşmemesi mümkün olamıyor. (Mithat, 2020, s. 300)

Eserinde polisiye romanlara aykırı olarak, anlatıyı sıkça ve çeşitli konularla bölen Mithat, matbaacılıktan gazeteciliğe, hukuk sisteminden ticarete birçok konuya değinmekle beraber, dini, ahlaki ve felsefi görüşlerine de yer verir. *Esrar-ı Cinayat* adlı romanın yukarıdaki bölümünde Mithat, kaza ve kısas kavramları hakkında yaptığı yorumları

romandaki vaka ile temellendirirken okura dini, ahlaki bilgilendirme ve yönlendirme yapmaktan da geri kalmaz:

İnsan bu yoldaki cinayetlerin kanuni cezasından kendisini kurtarabilse de mutlak adil olan Allah'ın ebedi ve ezeli adaleti de canının yakasını bırakmayarak kisası yerine getirmek için büyük ceviz ağacı üzerinde dahi bir darağacı bulmaktan adil kalmaz. (Mithat, 2020, s. 302)

Keramet ve doğaüstü manevi güce sahip nitelikleri ve bilge kişiliğiyle herkesin saydığı, danıştığı, emin, güvenilir olarak kabul gören destan anlatıcıları, toplumsal mütabakatın inşasında etkin bir rol oynar. Destan anlatıcıları, eğitici, öğretici ve tenkit edici tavırlarını, (Çobanoğlu 2007, s. 24) geleneğin çeperinden uzaklaşmadan, toplum bütünlüğünü sağlama işlevi zemininde, birey toplum ilişkilerini dizayn etmede kullanırlarken bireyler arası ilişkilerin de sınırlarını belirlerler. Anne, baba, çocuk, akraba, komşu, dost ilişkilerinin yanında, kadın-erkek ilişkileri hakkında da yönlendirici yönünü kullanan destan anlatıcısı, kahramanlık başat konusunun yanında, ebedi, asil ve yüce aşkı da anlatısına konu etmektedir (Fedakar, 2004, s. 217). Dinleyicilere ideal aşkın tarifini yaparken ara sıra interaktif bir ortam sağlayan anlatıcının üslubunun benzerini *Canı mı Masum mu* romanıyla Fazlı Necib'in üslubunda da görebiliriz:

Şüphesiz ki kariin-i kiram (sevgili okurlar) arasında böyle histe insanlar bulunabilmesini, yalnız bir kadından başka diğer kadınlara –ne kadar güzel ve cazibe-dar olursa olsun- katiyen atf-ı nazar etmeyen, bir muhabbeti hatta semeresiz, ümitsiz olsa bile ilelebet kalbinde muhafaza edenler, ömründe yalnız bir kere fakat bütün hayatı için sevenler mevcut olduğunu ispat ederler. (Necib, 2013, s. 186)

Yervant Odyan, *Abülhamid ve Sherlock Holmes* adlı polisiyesinde sıklıkla okura hitap ederek anlatıda varlığını hissettirmeye çalışmış, polisiye anlatıya politik görüşlerini aksettirmiştir. Her ne kadar eserinde geleneksel destan anlatıcısı müdahaleleri ve bilgilendirme anekdotları yer almasa da kimi bölümlerde, görüşlerine uygun olarak tasarladığı, destan anlatılarında da ortaya konulan “ideal insan niteliklerini” (Keskin, 2012, s. 12) okura sunmaktadır:

Biz bugün bu hazırlıkları burada bırakarak yolcumuzu takip edelim. Hakikaten Carl Mann isminde olan yolcunun asıl ismi Sadık idi. Daha romanımızın ilk kısmında

kendisinden bahsedilen Şafak gazetesi yazarlarından Sadık Bey... Sadık pederinden irsen geçen kararlılık sadakat, isyan ve hislerini ilimle artırarak komitanın en mühim bir direği olmuştur. (Odyan, 2019, s. 519)

Odyan, ideal insanın vehbi ilimle kesbi ilmin terkiibinden oluştuğunu okura aksettirmektedir. Bunu, kurguladığı roman karakteri ile de örneklendirmiştir. Destan anlatılarında anlatıcının üzerinde durduğu konulardan biri de toplumun başından geçen büyük talihsizlikler ve facialar olmuştur (Oğuz, 2004, s. 7). Bu facialar toplumların hafızalarına işlenmiş, hayat akışına yön veren (çekirdek vakalardan) olgulardandır. *Milli Cinayat Koleksiyonu*'nda İstanbul'daki büyük yangın vakası anımsatılmakta ve anlatıcı yangının çıkış sebebi hakkında görüş bildirerek okura yaşanan faciayı hatırlatmaktadır:

O vakitler İstanbul'da zuhur eden büyük bir yangına sebep-i yegane işte bu samanların tutuşması olmuştur. (Kadri, Sudi, 2021, s. 281)

Nasıl ki destan anlatılarında toplumu derinden etkileyen toplumsal olaylar işlenmişse, Osmanlı polisiyesinde de (Tanzimat romanlarının pek çoğunda görüldüğü gibi) sosyal meseleler okurun kollektif hafızasına dahil edilmektedir.

3.2.2. Polisiye Roman Yazarının Hikaye Anlatıcısı ile Etkileşimi

Halk hikayeleri destan türünden sonra ortaya çıkan ve destanların boşluğunu dolduran bir türdür (Boratav, 1988, s. 63). İçinde yaşadığımız dönemi, hikayelerin öldüğü çağ olarak nitelendiren Walter Benjamin, hikaye anlatıcısının yaşantımızdan uzaklaştığını ve artık hiçbir hükmünün kalmadığını belirtir ve yaşanan kopuşun sebebi olarak da yeni iletişim biçimlerini ve modernizm gösterir (Benjamin, 2014, s. 77). Benjamin'e göre, yeni iletişim çağındaki yazılı kültür ürünlerini, sözlü kültürün geçmiş anlatıları ile irtibatlandırmak olanaksızdır. Benjamin'in bu görüşü, iletişim araçlarındaki değişim dikkate alındığında, tartışılmaz bir gerçek olarak görülebilse de modern çağın bazı dönemlerinde geleneksel anlatılar ile bağımlı koparmamış toplumların yazılı kültür ürünlerinde, en azından yeni şartlara adaptasyon sağlama noktasında, sözlü kültürün uygulamalarıyla karşılaşmak mümkündür.

3.2.2.1.Kültürel Bağlam Kurucu Olarak Anlatıcı

Hikayeler de destanlar gibi toplumların geçmiş ile an arasındaki kültür köprüsü olup, hikaye anlatıcıları da destancılar gibi kültür depolardır. Toplumların kültürel kodlarını ihtiva eden hikayeler, anımsatma ve transfer işlevi ile kültürel belleğin devamını sağlamaktadırlar (Güvenç, 2022, s. 71). Bu çerçevede hikaye anlatıcısının iki ana niteliğinden bahsetmek yerinde olacaktır. İlk nitelik, bilgi aktarımı sağlama noktasında öğreticilik, ikincisi ise aktarımda etki alanı oluşturma ve bağlamı zevkli kılma yetisidir. Kısaca, bir ayağı sosyal fayda, diğer ayağı estetik kaygı olan hikaye anlatıcısı, toplumların sürekliliğini sağlamada etkin bir rol alırken eğlendirme fonksiyonu ile de kendinden söz ettirmektedir (Aydemir, 2021, s. 373). Hikaye anlatıcısı toplumların algılamalarını, tecrübelerini ve standartlarını aksettirirken, toplumların kolektif akıl yürütme, bakış açısı oluşturma ve karar alma edinimini de sağlar. Bununla beraber, hikaye anlatıcısı toplumların sahip olduğu kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarır:

Düğüne iki gece kalmış idi. Çalgıcı takımları, hokkabazlar ve o vaktin halinde meşhur olan hayalci Davud Efendi tutulmuş, konağın içinde aynı zamanda icra edilecek olan iki düğünün de tertibatı icra ve ikmal edilmiş ve hatta Karagöz perdesi bile kurulmuş idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 287)

Anlatıcıdan anlatı icrasındaki beklenti, didaktik unsurları sanatsal öğelerle terkip ederek sunmasıdır. Anlatının estetik boyutu toplumun geniş kitlelerinde etki ve çekim alanı oluştururken, anlatı icrasına gösterilen teveccüh, sosyal faydacı yaklaşıma da pozitif yönde sirayet etmektedir. Hikaye anlatıcısı anlatıda özü verebilmeli, anın şartlarını geçmiş yaşantılarla ilişkilendirip dinamik bir yapı oluşturabilmelidir:

İstanbul halkı içine garip peri hikayelerini, dev mesellerini, cin tandırmelerini yine kendileri yaparak ahalinin kuvve-i maneviyesini kırarlar idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 258)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiyede İstanbul'a musallat olmuş bir soygun çetesinin en belirgin özelliği halkı korkutmaya çalışmaktır. Bu sayede yaptıkları illegal faaliyetleri kolaylaştırmaktadırlar. Halkı korkutmanın en pratik yolu ise geçmiş dönemlerden mevcut döneme yansıyan cin ve peri gibi tam olarak tanımlanamayan olağanüstü varlıkların masal ve hikaye anlatılarıdır. Yazar, güncel bir vakayı kurgularken geçmiş anlatılardan yararlanır ve dolaylı olarak da kültürel bir aktarım sağlar.

Hikaye anlatıcısı tonlama ve vurgularla anlatıda insicamı yakalayabilmeli, üslubuyla düşündürürken duygu yoğunluğu oluşturmali ve inandırıcı, güvenilir tavırlar sergilemelidir. Anlatıcı, açık, anlaşılır bir dilin yanında imgelere de başvurarak hayal ettirmeli, (Aydemir, 2021, s. 374) atasözü, deyim, mani, şarkı ve tekerleme gibi halk arasında yaygın olan kullanımların yanında dinleyiciyi düşünmeye sevk edici espri ve kinayelerde bulunabilmelidir:

Paşa hususi surette hazırlanmış olan beyaz bir ata binerek çete Resne yolunu tuttu. Geyik dahi yine önde rehberlik ediyordu. (Odyan, 2019, s. 756)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı polisiyenin yazarı Yervant Odyan, romanın yukarıdaki bölümünde “Geyik” sözcüğü kullanımıyla geyiğin Türk mitolojisindeki karşılığını dikkate alarak gerçek bir tarihi vakaya göndermede bulunmuştur. Türk mitolojisinde doğru ve iyi niteliklere sahip merhametli kişilere yardım ve kılavuzluk ettiğine inanılan geyik, devlet büyükleri ve liderleriyle de ilişkilendirilmektedir (Sayın, Alsan ve Akın, 2020, s. 215). Romanda 2. Meşrutiyette özgürlük mücadelesi veren çeteye geyiğin rehberlik ettiği belirtilirken geyiğiyle meşhur olmuş özgürlük mücadelesi kahramanlarından Resneli Niyazi’ye de atıfta bulunulmuştur (Odabaşı, 2018:50-55). *TSHAAM* adlı polisiye romanda ise anlatıcının aşağıda kullandığı mani, anlatıya yerel bir soluk katarken romanın muhtelif bölümlerinde kah sokak bekçisi ağzından kah bozacı ağzından söylenen mani, şarkı ve tekerlemelerle anlatı renklendirilmiş, yazarın kültürel bir bağlam ve adaptasyon oluşturma çabası hissedilmiştir:

Erzincan’da bir kuş var, kanadında gümüş var!... Gitti de yârim gelmedi! Elbet bunda bir iş var!... (Sami, 2021, s. 418)

3.2.2.2. Performatif Anlatıcı

Hikaye anlatıcısı, keskin zekası ile mizah, ironi ve hiciv yapabilmeli, dinleyiciyi güldürecek veya hüznlendirecek duygu yoğunluğu oluşturabilmelidir. Dinleyiciyi anlatıya odaklayabilmeli ve onları anlatı icrası boyunca dinç ve motivevi tutabilmek için ses tonunu tekdüzelikten kurtarmalı, jest ve mimiklerle destekli taklitlere yer vermelidir (Güvenç, 2022:58). *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiyenin yazarı da benzer yol izleyerek, yerel bir ağız ile yaptığı taklit eşliğinde, ironiyle bezeli diyalog kurgulamıştır. Bu sayede kültürel

bir aktarım zemininde, okur için gülerken düşündüren, dikkat çekici bir ambiyans oluşturmuştur:

Haso cadının kollarından tutmakta olduğu halde:

“Ulan” diyordu. “Sen hırhızsın he mi?”

“Kara Cadı tuhaf bir vaziyetle:

“Hayır” dedi. “Ben hırsız değilim.”

“Ya nesen? Ocağı yıkılası. Nesen ki söyle de anlayam”

“Bana cadı derler. Ben ecinniyim.”

“Haso Cano’ya teveccüh ederek:

“Aha Cano. Cadunun da ne kabal olduğunu gördük. (Kadri, Sudi, 2021, s. 75-76)

Hikaye anlatıcısı, dinleyiciyi yoğun, basmakalıp ifadelerle ve klişelerle sıkmamalı, heyecan ve merak uyandırmalıdır. Duygu yoğunluğunu sağlayabilmek için kendisi de anlatıyı içselleştirmeli, dinleyici ile arasında etkileşimi arttırmalıdır. Bu noktada gerektiğinde rol yapma yeteneği bulunmalıdır. Bununla beraber, hikaye anlatıcısı, dinleyici ile etkili bir iletişim sağlamak için bazen anlatıcı, bazen kahramanı canlandıran bir oyuncu, bazen de sadece kendisi olarak dinleyici ile sohbet eden bir kişilik olmalıdır (Aydemir, 2021, s. 374):

Bu muhaverenin Ömer Bey’in hanesinde Naciye Hanım’la Esmâ namında tanımadığımız bir kadın arasında vuku bulduğunu elbet anlamışsınızdır. (Necib, 2013, s. 129)

Fazlı Necib’in *Cani mi Masum mu* adlı eserinde, yukarıdaki bölümde görüldüğü üzere, okuruyla sohbet ortamı oluşturmuştur. Sudi ve Ali de *Gece Kuşları* adlı polisiyelerinde aynı davranış içinde olmuştur:

Karilerimiz, şimdi bu esrarengiz şahsın kim olduğunu anlamışlardır. Sami kartı çevirdi, masanın üzerinden aldığı bir kurşun kalemiyle bila-tefekür yazmaya başladı. (Sudi, Ali, 2021, s. 39)

3.2.3. Polisiye Roman Yazarında Aşıklık Geleneğinden İzler

Her toplumun edebiyatı belli bir köken ve uzun bir gelişim sürecinde sosyal, kültürel, siyasi ve iktisadi yapılarına uygun olarak şekillenirken, yazar veya anlatıcılar da bu süreçten azade değildir. Batıda doğan bir tür olan polisiyenin müelliflerinin de ortaya koydukları eserlerinde belli bir alt yapının izleri görülmektedir. Osmanlı edebiyatına pek de doğal şartlarda giriş yapmayan polisiye roman türü, batıdan farklı alt yapı ve donanımları haiz yazarlar tarafından şekillendirilmiştir. Yazarlar sahip oldukları geleneksel icra yöntemlerini kimi zaman zorunluluktan, kimi zaman da bilinçli bir adaptasyon yöntemi olarak bu batı kökenli yeni türe yansıtmışlardır. Bu minvalde gerek hazırlayıcı anlatıcı, olarak gerek hikaye içinde hikaye anlatma yöntemiyle, gerekse de biçimsel teknikleriyle Osmanlı polisiye roman yazarında aşıklık geleneğinden izlere rastlamak mümkündür.

3.2.3.1. Hazırlayıcı Anlatıcı

Aşık geleneğinde hikaye anlatılarını giriş, gelişme ve bitiş olmak üzere üç kısma ayırmak mümkündür. Girişin öncesinde de başlangıç mahiyetinde bir takım sözlerin söylendiği bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölüm, aşığın dinleyiciyi anlatı icrasına hazırlama maksadı taşır. Anlatı, “divani” de denilen “fasıl” ile başlayıp aşığın söylediği bir tekerlemeyle başından geçmiş bir olayı anlattığı, “döşeme” adı verilen bölümle devam eder. Manzum ve mensur bölümlerin bulunduğu döşeme, bazı yörelerde “peşrev” veya “peşrov” adıyla da anılmaktadır (Boratav 1988, s. 49-50):

-Birkaç Söz-

Taksim Bahçesi'nin kuytu bir kenarında, yeşil ağaçların altında, Boğaz'ın bütün mecami-i nefasetinin karşısında idik. Hazin bir sonbahar akşamıydı, üç dost konuşuyorduk.

Sami, en nihayet tebessüm etti:

“Fakat Monşer” dedi. “Bütün bu unutulmuş, maziye karışmış şeyleri ihya etmekte ne mana var?”

O kadar ısrar ediyorduk ki mukavemet edemedi.

“Pekala, hiç olmazsa ismimi yazmayınız.”

“Mümkün mü? İsmi yazdıktan, Türk Arsene Lupini’ni bilmeyenlere ilan etmedikten sonra, o vaktiyle bütün İstanbul’u heyecanlara gark eden vakayii bir yere toplayarak kitap şeklinde enzar-i kariine niçin vazedelim? (Sudi, Ali, 2021, s. 23)

Gece Kuşları yazarları Süleyman Sudi ve E. Ali, esere başlamadan önce yazdıkları *Birkaç Söz* başlıklı yukarıdaki bölümde, roman kahramanı Nahid Sami ile yaptıkları kurgusal bir sohbeti yansıtırken sanki bir aşğın döşeme bölümünde kendisinin başından geçen bir vakayı anlatıp dinleyiciyi anlatıya hazırlama çabası, hissedilmektedir. Bu kısım “dua” bölümü ile sona erdirilir. Aşğın anlatacağı hikayenin konusunu ve kahramanlarını dinleyiciye takdim etmesinin ardından esas hikaye başlatılır:

“Mukaddime

Tekemmülât-ı medeniye ve ictimaiye bir millet efradı içinde terekkiyat-ı sınaîye ve fikriyeyi intac edeceği gibi hayat-ı ictimaiyenin safahat-ı şunununu musavver gayet feci, cinai, sevdavi, kanlı tablolarla tersim eyler. Yirmi sene zarfında İstanbul’da vuku bulup henüz Safahat-ı matbuata geçmemiş olan nice vukuat-ı garibe ve acibe vardır. Ne kadar esrarengiz cinayat vuku bulmuştur. Bu cinayetlerin kısm-ı azamı kadın yüzündendir. Paraya tam ve tehevüre mağlup olan cinayetler de yine kadın yüzündendir. Halbuki bu Cinayat Koleksiyonu şimdiye kadar görülmemiş ve işitilmemiş esrar-ı alud vakayi-i cinaiye ve vakayi-i harikanın mirat-ı inikasıdır.

Milletimizin aynı zamanda terakkiyat-ı fikriyesini de tamamıyla tasvir edecektir.

Birinci kitabı teşkil eden Kanlı Peri ile ikinci kitabı teşki eden Kara Cadı ve temadi eden kitaplar harika nevinden vakayie masdar olacaktır.

Birçok defalar biz bu hususu not ahz ederken titredik, hayretlere düşer olduk.” (Kadri, Sudi, 2021:21-22).

Milli Cinayat Koleksiyonu yazarları Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi, serinin *Kanlı Peri* adlı bölümünün başında yazdıkları mukaddimede eserin konusu hakkında okura aydınlatıcı bilgiler sunarken, aşığın anlatısına başlamadan önce hikaye konusunu takdim etmesine benzer bir tutum içindedirler. Benzer bir şekilde Ebu’s-Süreyya Sami de *TSHAAM* adlı eserinin başında ortaya koyduğu *Genel Bir Fikir* başlıklı yazısında roman kahramanı Amanvermez Avni’yi okura tanıtırken aşığın hikayesine başlamadan önceki tavrını sergilemektedir:

-Genel Bir Fikir-

Sherlock Holmes, Nat Pinkerton, Nick Carter, Lökok, Harry gibi batı polis hayatında harikalar ortaya koydukları aktarılan üstün zeka sahiplerine ait hikayelerin ne kadar merakla okunduğunu gördükçe Doğu’nun da bu zekalardan yoksun olmadığını gösterecek güvenilir belgelerin yayımlanmasını milli ve vatani bir görev bildim. Amerikalı bir Pinkerton’un, Parisli bir Lökok’un ellerindeki bol miktardaki maddi kaynaklara dayanan başarılarını ısrarla alkışlayan okuyucular, hiç şüphe etmem ki yoksunluk içinde yüzmesine rağmen yalnızca sahip olduğu keskin Doğulu zekasını kullanarak başarılar kazanan bir Türk polisini daha fazla takdir edeceklerdir.

Geçen devrin en rahatsız edici, en vasıtasız bir zamanında sırf aklının dahice çalışmasına güvenerek bu mesleğe giren “Avni” daha yirmi beş yaşında iken arkadaşlarının dikkatini çekmeye başlamış, az zamanda Zaptiye Nezareti yöneticilerinin de takdirini kazanarak en önemli olayların, en gizemli cinayetlerin araştırılması ve takibi kendisine verilmiştir... (Sami, 2021, s. 7)

3.2.3.2. Hikaye İçinde Hikaye Anlatıcısı

Aşık, fasıl ve döşeme bölümlerinin ardından anlatacağı hikayeye odaklanır. Anlatı icrasında asıl hikayenin yanında aşık, ihtiyaç duyduğu yerlerde “karavelli” adı verilen, konudan bağımsız kısa hikayeler de nakleder:

Mehmed Ali Paşa merhum Mısır'da acemi askerliği kurduğu zaman birtakım Araplar askere alınmamak için sağ gözlerini çıkarırlarmış. Bunlardan birçoğunu Mehmed Ali Paşa dayak altında gebertirmiş. Sebebi ise Arap gözünü çıkartmasıyla bir askerden mahrum kaldığı meselesi değildir. Çünkü tek gözlü kalan Arap'ı dayak altında öldürmekle büsbütün kaybetmiş oluyor. Sadece kendi gözüne kendisi kastetmek ne büyük bir alçakça kasıt olduğunu herkesin gözünde tayin edebilmek için ancak bu cezayı denk bulabilmiştir. (Mithat, 2020, s. 53-54)

Ahmet Mithat Efendi *Esrar-ı Cinayat* adlı eserinde sıklıkla asıl konu ve olay örgüsü olan cinayet vakasının dışına çıkarak konudan bağımsız birçok durum, vaka ve tespiti yer vermiştir. Bunlardan biri olan yukarıdaki bölümde Mithat, polisiye romanın dışına çıkarak “intihar” olgusunun toplumsal ve ahlaki boyutunu incelemeye kalkışmış ve konu hakkında Mısır'da geçen bir vakayı hikaye etmeye çalışmıştır. Aşığın anlattığı hikayenin arasına sıkıştırdığı karavelli bölümlerinde olduğu gibi bir uygulama içine giren Mithat, matbaacılıktan, gazeteciliğe, hukuktan felsefeye birçok anekdota yer vermiştir:

İslam'a gelinceye kadar hiçbir millette felsefeden eser görülmemiştir diye iddia edemeyiz. Romalılar da Yunanlılar da Yahudiler de ve onlardan da önce Hintliler de Çinliler de ne kadar filozoflar ve peygamberler gelmiş ve ne kadar felsefeler yazılmıştır ki, o konuda azıcık bir fikir elde etmek için en küçük ayrıntıya girecek olsak ciltler doldurmak gerekir. (Mithat, 2020, s. 245)

Ebu's-Süreyya Sami, *TSHAAM* adlı polisiyesinin *İskeletler Arasında* bölümünde cinai anlatının içine bir aşk hikayesi monte ederek aşğa öykünmüş bir tavır sergilemektedir. Sami bu aşk hikayesini her ne kadar konuyla irtibatlandırmaya çalışsa da bu hikayeyi olay örgüsünün dışında bir anlatı olacak kadar detaylandırmış ve gerçek hikaye ile bağlantısını kopararak bir karavelli bölümü şekline sokmuştur. Aşağıda görüldüğü üzere, yardımcı karakterinin aşğının ağzından bir karavelli anlatımı devreye girmiştir:

Arif'le karşılaşabileceğimi hiç ummazdım... Ah... Ben ona o kötülüğü yaptıktan ve o Pertev olacak züppe için onu bir paçavra gibi yırtıp attıktan sonra ne yüzle ismini söyleyebildim? ... Ne yüzle kendimi tanıtabildim? O... O ise hala eski Arif. Hala eski melek... Evet Arif bir melekti. Onu bir şeytana değiştirdim... (Sami, 2021, s. 429)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı romanda Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi de polisiye anlatısının içinde dönemin siyasi şartlarını görünür kılan bir durumu ele almaktadırlar. İstibdad korkusu nedeniyle halkın politik meselelerden uzak oluşunu ve siyaset dışı konularla ilgilenmesini anlatan bu bölüm, aşık anlatı formatı dahilinde, hikaye içinde bağımsız bir anlatı özelliği arz etmektedir:

Hele o vakitler İstanbul ahalisi bir taraftan mektepsizlik bir taraftan zulüm korkusundan dolayı Çinlilerin afyona olan inhimâkleri gibi onlar da tatlıya ekşiye karışmamak için havadan, yemekten, bazıları bahçelerde birkaç saksı yetiştirmekte olduğu için çiçekçilikten bahis açmakta en olmaz şeyler, en garip mübalağalar ile bahs-ı makâl eylemekte idiler. (Kadri, Sudi, 2021, s. 198)

3.2.3.3. Anlatıcının Biçimsel Adaptasyonu

Halk hikayelerinin çeşitli kısımlarında kalıplaşmış ifadelere rastlanmaktadır (Alptekin, 2021:27). Kalıplaşmış ifadeler, halk hikayelerinde masallardaki kadar yoğun olarak kullanılmasa da karakterlerin çeşitli aksiyonlarında, mekan değiştirmelerde, olaylar arası geçişlerde ve uzun bir vakti kısaca ifade etmede aşıklar tarafından kullanılmaktadır:

Ey okur! Hikayemiz dahi burada tamam oldu. Olayın şahıslarından yalnız birisi kaldı ki onun da son durumunu görmek için beş, on yıl beklemek lazım gelir. (Mithat, 2020, s. 302)

Ahmet Mithat Efendi, *Esrar-ı Cinayat* adlı eserinin yukarıdaki satırlarında sayfalarca sürebilecek akışı, hikaye ve masallarda rastlanan kalıplaşmış ifadeler kullanarak birkaç satırla nihayete erdirirken Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi de *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye anlatısında benzer metotla zamanlar arası geçişler yapmaktadır:

Seksen sene öncesine rücu edelim. O vakitler İstanbul'da su yolcu Derviş Ağa vardı. Bu adam, sanatında son derece meraklı olmakla beraber gece gündüz zemindeki su haznelerini, o vasi sarnıcı ziyaret eder, oraların en karanlık yerlerine nüfuz eder, her tarafını araştırır idi. Bir gün teknesine bindi... (Kadri, Sudi, 2021, s. 37-38)

Aşğın hikaye anlatılarındaki kalıplaşmış söz kullanımı, mutlu sonlardaki sonlanmayan mutlulukların ifadesinde de kullanılmaktadır. Fazlı Necib, *Cani mi Masum*

mu adlı polisiye romanın aşağıdaki bölümünde aşıkvari bir üslupla kalıplaşmış sözleri, belirtilen amaca uygun olarak kullanmıştır:

Refik ile Faide bu geceden itibaren mesut olmuş, bakiye-i hayatlarını her gün tazelenen, kesb-i kuvvet eden bir muhabbetle müsterihen geçirmiş olduklarını söylersek sizi meraktan kurtarmış oluruz, değil mi? (Necib, 2013, s. 228)

Aşıkların hikaye anlatmada halka ulaşmak için kullandıkları dil, halkın kullandığı yerel dil olmuştur. Atasözleri, deyimler ve özlü sözlerle bezeli bu dil, yerel ve arkaik kelimelerle de beslenmektedir. Osmanlı polisiye romanlarında da aşık anlatmalarında görülen ifade biçimleri göze çarpmaktadır:

Esrar-ı Cinayat'ta; "Davacı kadı olursa yardımcısı Allah olsun" s.39, "Geç olsun da güç olmasın" s. 45, "Şeytana külahı ters giydirmek" s.133, "Temcit pilavı gibi tekrar tekrar .." s.155, "Yiğit lakabıyla anılır" s.160, "Habbeyi kubbe etmek." s.185, "Allah doğruları yardımcısı ise eğrilerin de en büyük müntakimidir." s.16, "Ölü toprağı serpmek" s.239, "Okkanın altına gitmek" s.277, "Şeriatın kestigi parmak acımaz" s.278, "Hak meydana çıkınca batıl firar eder." s.286, "Zemzem kuyusuna işlemek." "Vatikan'ı yakmak" "Hacı beklendiği gibi bekleniyor." s.297, "Alet işler el övünür" s.35. Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri'nde "Kulağa çalınmak" s. 66, "Çakmazdan gelme" s. 130, "Muhabbetine doyum olmaz." s. 132, Milli Cinayat Koleksiyonu'nda "Ocağı yıkılası" s.76, "Ayağına karpuz kabuğu koymak."s.167 "Kulak kesilmek" s. 25, "Tersi dönmek." s.26, Gece Kuşları'nda "Ölüm perdeleri çekmek" s. 25, TSHAAM'da "Torbada Keklik" s.21, "Dilencinin eğri hıyarı beğenmemesine benzemek" s.55, "Etek öpmek", "Dudak aşındırmak", "Çam devirmek" s.304, "Ekmek bile çiğnenmeden yutulmaz" s.324, "Toprak doyursun" s.366, "Bir dirhem et bin ayıp örter." s.422.

Halk hikayeleri nazım-nesir karışımı bir anlatı türüdür. Aşıkların mensur olarak yaptıkları anlatıların yanında mani, şarkı vb. manzum bölümler de bulunmaktadır. İcranın mensur bölümleri anlatım ve betimleme kısımlarında bulunurken, duygu ve heyecanın yansıtılmaya çalışıldığı bölümlerde aşık, nazma başvurmaktadır (Boratav 1988, s. 51-52).

Hüseyin Nadir'in polisiye eseri *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri*'nin *Aksaraylı Çamur Şevket* adlı bölümde, yazarın anlatının başında yaptığı fakir mahalle tasvirinde,

mahallede bulunan bebekli kadın betimlemesi dikkat çekmektedir. Nadir'in, annenin söylediği ninniler ile anlatının duygu yoğunluğunu artırmaya çabalaması, nazım nesir karışık anlatılan halk hikayelerinde aşıkların duygu yoğunluğuna uygun olarak seçtiği nazım bölümleriyle benzer bir tercih olarak göze çarpmaktadır:

Eee... Eee... Eee... Eee...

Has bahçenin bir gülü ninni...

Anacığın bülbülü ninni... (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 211)

Uyusun da büyüsün nazlı bebek

Gül yüzünü soldurmasın kahpe felek

Kendi gibi ismi de güzel melek

Ninni beni yavruma ninni... (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 209)

Aynı bölümde Nadir, duygu yoğunluğunu sağlamada bu sefer şarkıya başvurmuştur:

Mesut iken mazlum oldum hicran tüter nalimde

Benim gönlüm niçin ya Rab doğmasın bu alemde... (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 224)

Ebu's-Süreyya Sami, *TSHAAM*'daki *İskeletler Arasında* adlı bölümde de benzer bir tercihte bulunur. Sami, eserinde yaptığı mahalle tasvirini mahalle bekçisinin söylediği bir Erzincan türküsü ile renklendirmektedir:

Benim bir maymunum vaarr!... Gözünde sürmesi vaarr!... Nazlım beni üzme gel!...

Yüreğimin derdi vaarr!... Vay balam, balam... Vay balam... (Sami, 2021, s. 419)

Sami, mahallenin seyyar bozacısını da unutmaz. Nesir anlatıya bozacı manileri ekleyen Sami, bu tarzıyla aşıkların hikaye anlatma üslubuna yaklaşmaktadır:

Bozam benim kaymaklıdır... İçen beyimle paşamdır... Tarçınlısı can katarmış, bir bardağı on paradır!... (Sami, 2021, s. 425)

Hastalara şifa, dertlilere deva, yosmalara vefa, aşıklara sefa, borçlulara eda, zenginlere seha, züğürtlere gına verir kaymaklıdır bozaaa. (Sami, 2021, s. 429)

3.2.4. Polisiye Roman Anlatıcısında Meddah Performansı

Meddah kelimesi Arap dilinde methetmek kökünden gelmekte ve methedici, öven, övücü anlamı taşımaktadır. Başlarda kutsiyet sahibi kişileri ve kahramanları metheden bir anlatıcı olarak boy gösteren meddahlar zaman içinde çeşitli açık mekanlarda, kahvehanelerde, ev, eşraf konakları ve sarayda toplumun her mertebesinden kişilere ve topluluklara hikayeler anlatan sanatçılara dönüşmüşlerdir. 14. yüzyılda Anadolu coğrafyasında topluluklara kıssahan unvanıyla dini ve kahramanlık konuları hakkında anlatı icraları gerçekleştirilirken 15. yüzyılda kıssahanlar meddah ismiyle anılmaya başlanmış ve bu iki unvan zaman zaman beraber kullanılmıştır. 17. yüzyıldan itibaren de sadece meddah ismi telaffuz edilir olmuştur. Özellikle 17. ve 19. yüzyıllar arasında kendilerine has nitelikleri olan hikayeler anlatan meddahlar, İstanbul'da gerçekleştirdikleri hikaye anlatı icralarında hem muhteva hem de performans olarak yeni bir forma ulaşmışlardır (Nutku, 1976, s. 27-49).

Meddah hikaye anlatıları, aşık icralarıyla ile birçok noktada kesişmektedir. Giriş, gelişme sonuç kısımlarından oluşan meddah anlatılarında da yine aşık hikayelerinin başındaki bulunan divani ve döşeme bölümleri bulunurken, tekerlemeler, dua ve kalıplaşmış ifadelerle anlatılar şekillendirilmektedir. Meddah, aşığın dil üslubuna yakın atasözü, deyim, özlü sözlerle bezeli sade açık ve anlaşılır bir halk dili kullanır. Aksesuar olarak ise mendil, saz veya sazı anımsatan bir sopa kullandığı görülmektedir. Meddah hikaye anlatılarının aşık icrasından ayrıldığı noktalar arasında en göze çarpanı, hikayelerin muhtevasında görülen değişimdir. Özellikle realist meddah anlatılarındaki hikaye konuları ve olay örgüleri kendine özgü bir nitelik arz etmektedir. Bununla birlikte, meddah anlatıları, anlatıdaki tiyatral ortamın daha fazla dekor ve aksesuar barındırması, meddahın oyuncu kimliğini daha fazla ön plana çıkarması ile de meddahın performansı noktasında aşık icralarından farklılaşmaktadır. Bu bölümün alt başlıklarında, meddah anlatı tekniklerinin polisiye roman yazarlarındaki adaptasyonu incelenecektir.

3.2.4.1. Teatral/Triviyal Anlatıcı

Meddah anlatı bağlamının başat aktörü olan meddahlar, performanslarıyla icranın kalitesini belirlerken en etkin silahları sahip oldukları taklit ve rol yapma yetenekleridir. Meddahlar anlatıda çokça gündelik yaşam taklitlerine yer vererek *Karagöz*, *Orta Oyunu* gibi halkın uzun dönemler boyu teveccühünü kazanmış, tuluat sahnesinin nimetlerinden faydalanmayı ihmal etmemişlerdir (Elçin, 1997, s. 34). Acem (zengin tüccar), Ak Arap (dilenci, kahve dövücüsü), Altı Kulaç Beberuhi (cüce ve aptal), Arnavut (bahçıvan, korucu, bozacı), Bolulu (aşçı), Çelebi (genç, züppe bir mirasyedi), Efe (zorba), Ermeni (kuyumcu), Frenk ve Rum (doktor, terzi, tüccar, meyhaneci), Kastamonulu (oduncu, bekçi), Kayserili (pastırmacı), Kürt (hamal, bekçi), Lâz (kayıkçı, kalaycı), Matiz (sarhoş), Rumelili (pehlivan, arabacı), Tiryaki (lâf ebesi), Tuzsuz Deli Bekir (sarhoş, zorba), Yahudi (bezirgan), Zenci Arap (lala, köle), Zenne (kadın) gibi “*Karagöz*” ve “*Orta Oyunu*” sahnelerinden aşına olunan karakterler, meddah anlatılarında da yer alırken bu karakterlerin ağız, şive özellikleri, mesleki nitelikleri ve mizaçları meddah tarafından taklit edilerek dinleyiciye aktarılmaktadır:

Agop Ağa hemen camı kaldırdı. O da başını pencereden çıkararak:

“Bizim cevahir torbalar gidiyordu,” dedi

“Zo nereye gidiyor? Hırsız mı gelmiş?”

“He...”

“Ee sen adam değilsin? Hırsızı neden tutmadın? Bunun kadar ehemmiyetsiz şey olur...”

“Olmaz ama ben yapamadım. Bilemem... Kuzum Artin gel sen de hırsızı beraber tutalım.”

“Ben hırsız tutmaya yemin etmişimdir Agop Ağa, yeminli olmasa idim, iki parmağımla on tanesini yakalardım.” (Kadri, Sudi, 2021, s. 26-27)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiye serinin yazarları Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi, anlatının birçok noktasında meddahvari bir yaklaşımla çeşitli yardımcı karakterlerin konuşmalarını kendi yerel şive ve ağızlarıyla aksettirmişlerdir. Meddahların canlı

performanslarındaki taklit yeteneklerinin yazıya geçirilmiş formatı görünümündeki bu parçalar, yine meddahların yaptığı mizahi kullanımlara benzer bir üslupla renklendirilmektedir. Yukarıdaki bölümde *Karagöz ve Ortaoyunları*'nda da görülen ve meddahlarında da anlatılarında kullandıkları kuyumcu bir Ermeni tipin kendine has Türkçesi, esere gerçekçi ve doğal bir hava katmıştır. Aşağıdaki bölümde de yine tuluat sahnelerinde sıklıkla karşılaşılan bir karakterin yerel ağız özellikleri ile sarfettiği sözler mizahi unsurlar barındırmaktadır:

Haso cevap verdi:

“Cadu nene” dedi. “Sen istediğin ölüleri buraya çağırabilir misin? He mi?”

“Çağırım”

“Canım cadu nene. Bizim Fadime varı. Geçen yaz memlekette öldü. Hele onu çağır da konuşak.” (Kadri, Sudi, 2021, s. 76-77)

Ebu's-Süreyya Sami, *TSHAAM* adlı polisiyesinde taklit yeteneğinin yazıya dökülmüş halini okurlarına aktarırken meddahlardan aşağı kalmamaktadır. Doğulu bir işçinin bulunduğu bir diyalog bölümünde Erzurum şivesini ustalıkla kullanan Sami, neredeyse dinleyiciye canlı bir performans sunan meddah hüviyetindedir:

-Ne olacak? Körpü yihilmiş, lohomotiv uçmuş! Ardındaki arabalar da çılmış!

-Peki! Siz şimdi nereye gidirsiniz?... Ahşam oldu... Böyle yazılarda korkmirsiniz?

-Hele, hele!... Nasıl gidirsiniz? (Sami, 2021, s. 263)

3.2.4.2. Mizahi Anlatıcı

Sami, eserindeki kimi diyaloglarda da gülünç enstantaneler yaratırken meddahların kullandığı mizahi enstrümanlardan da faydalanmıştır. Keza aşağıdaki diyalog meddahların da kullandığı kelime oyunları ile kurgulanmış, karşılıklı zıtlaşmayla oluşturulmuş gülünç bir anı temsil etmektedir:

-Tercüman! Senin adın ne?

-Ben!

-O nasıl isim?

-!...

-Hangi millettensin?

-Kendi milletimden!

-Peki, hangi millet?

-O millet!

-Nerede oturuyorsun?

-Evimde!

-Evin nerede?

-Yapıldığı yerde! (Sami, 2021, s. 296)

Sami, yine tuluat sahnesinin değişmez karakterlerinden olan Arnavut'un ağzından eksik etmediği ünlemle söylediği sözleri okura aksettirmiştir. Yazar, bazen kalıplaşmış ifadeleri ile bir falcı taklidi, bazen de boza satan bir sokak satıcısının manileriyle okuruna doğal ve canlı bir anlatı ortamı sağlamaya çalışmaktadır:

-Mori! Sen Allah'tan korkmaz mısın? (Sami, 2021, s. 312)

Az mı desem, uz mu desem dere mi desem, tepe mi desem, ırmak mı desem, deniz mi desem, dağ mı desem, ova mı desem... (Sami, 2021, s. 51)

Bozam kaymak gibidir!... İçen paşam gibidir!... Ruha neşe verir... Kevser şarabı gibidir! (Sami, 2021, s. 425)

Hüseyin Nadir, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiyesinin *Kadıköy Cinayeti* adlı bölümünde, semt bitirimlerine hayat vermektedir. Nadir'in kendilerine has jargonları ile canlandırdığı karakterleri, tuluat sahnesinden fırlamış gibidirler:

Heeeeyt be imanım. Yaşa be gaco... Ne kıyak aynalı keriz be (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 189)

Evet... İki saat evveli farkında olduk. Herif bıçağı salladıktan sonra cızlamı çekmiş... Moruk, kocakarı, gaco ağlaşıp duruyorlar. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 190)

Hikaye anlatılarında canlandırdıkları karakterler ile dönemin sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel ortamını en doğal ve gerçekçi bir tarzda sunmaya çalışan meddahlar, mizah yetenekleri ile de eleştirel bir yaklaşım içinde olurlarken bazen de tıpkı Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrar-ı Cinayat* adlı eserinde olduğu gibi, devrin padişahına övgüler dizmeyi görev edinirler (Nutku,1976, s.100):

İşte bu görüşlere dayalıdır ki bundan önce kanuni adaletçe Faruk sıfat olan Padişahımız Efendimiz Hazretleri'nin bunca meşhur ıslahatları arasında en önemlilerinden birisi de adliye ıslahatları olduğunu söylemiştik. (Mithat, 2020, s. 40)

3.2.5. Polisiye Roman Yazarı (Anlatıcısı)

Türk edebiyatında polisiye unsurların yer aldığı anlatıların çok eski dönemlere dayandığı bilinmektedir. *Dede Korkut*, *Köroğlu* ve *Tıflı hikayeleri* bu unsurların ziyadesiyle yansıtıldığı hikaye anlatılarından sadece birkaçıdır. Fakat polisiye unsurların yer aldığı her halk anlatısını polisiye roman kategorisi içerisine konumlandırmak yerine polisidenin tarihi köklerden etkileşimi ve gelişimi noktasında değerlendirmek gerektiği düşüncesindeyiz. Bu noktada, Osmanlı polisiye roman yazarını Batı'da 19. yüzyılın ortalarına doğru başlayan klasik polisiye roman türünde aramak gerekmektedir. Ana eksen ve odağı bir suçun çeşitli rasyonel yöntemlerle aydınlatılması olan klasik polisiye romanlarda yazarın bu temel doğrultuda hareket etmesi beklenir. Türk edebiyatında Tanzimat ile başlayan roman telifinden kısa süre sonra polisiye roman türünde eserler verilmeye başlanmıştır. Meşrutiyet dönemiyle birlikte polisiye roman türünde ciddi bir artış gözlenmiştir. Bu ilk dönem polisiye romanlarında Türk yazarı klasik polisiye roman özelliklerine riayet etmeye çalışmış, fakat kimi noktalarda türe tam anlamıyla sadık kalamadıklarına şahit olunmuştur.

Klasik polisiye romanlarda yazar bir suç kurgusu oluştururken bu kurguyu esrar ve muammalarla şekillendirmeli ve bu sayede merak duygusu yaratırken okuru zinde, dinç ve motivasyonunu diri tutmalıdır. İlk dönem Osmanlı polisiye romanlarında sır ve muamma,

kimi noktalarda kurgulanan şifre ve izler üzerinden oluşturulmaya çalışılmaktadır (Vanoncini, 1995, s. 128).

Bu mektup şöyle yazılmıştır:

“şimte nimey ayamyık anınac nizimipeh elyibebes kılçnaksık, şimtişi afatsum üknüç mudlo namşip enzi miğidrev niçi irep neb.”

Bu mektup Muharrir Efendi katında en fazla meraka sebep olacak şeylerden olmak üzere kabul edilerek şu fikrini açıklayınca Müstantik Efendi dedi ki:

-Yalnız en fazla meraka sebep olacak değil, belki mevcut cinayet sahiplerini meydana çıkarmak için adliye soruşturmaları yapılmasınca da en fazla işe yarayacak bir şey varsa o da budur. (Mithat, 2020, s. 30)

Yukarıdaki alıntıda, Ahmet Mithat Efendi *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyesinde klasik polisiye romanlarına uygun olarak, şifreli bir yazı kurgusuyla muamma oluşturmaya çalışmıştır. Hatta yukarıdaki bölümde Müstantik Efendi'nin söylediği gibi, bu şifre sadece merak uyandıracak bir şey değil, suçun ortaya çıkarılmasına sebep olacak bir veridir. Ancak suç failinin isminin bile verildiği bu şifre, ibtidai masal ve halk hikayelerinde karşılaşılan şifreler kadar sıg ve basit bir şekilde oluşturulmuştur. Yazıyı tersten okuyunca tüm gizemin neredeyse çözüldüğü görülmektedir. Klasik polisiye roman okurunun araştırmacı kimliğine aykırı olan bu şifre kurgusu, ilk dönem polisiye roman yazarı için kabul edilebilir bir tutumdur. Benzer bir yaklaşım, Ebu's-Süreyya Sami'nin *TSHAAM* adlı romanında da görülmektedir. Sami'nin, bir takım işaretlerle oluşturduğu muamma ve gizem, Ahmet Mithat Efendi'nin seçiminden pek de farklı değildir:

-Ben sana onu okuyuvereyim! Önce saatine bak! Kaç?

-On bir!

-Tamam! İlk harfi nedir?

-Büyük (A)

-Bu “Avni” demek! İkinci harf ne?

-Küçük (a)

-Bu da “Arif”! Sonra ne var?

-Bir ok!

-Girdi demek. Sonunda (11) var değil mi? O da saat on birde anlamına geliyor. Şimdi bu işaretlerden bir cümle oluşturalım:

Avni saat on birde bu eve girdi çırağı Arif de burada. (Sami, 2021, s. 237-238)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiyede Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi de gizem ve muamma kurgularında bir takım işaretlere yer verirken aşağıdaki şekilde sembolik bir şifre kullanmışlardır:

= + = Dev Süleyman... Siyah Pençe = Guguk! (Kadri, Sudi, 2021, s. 221)

Bu konuda en başarılı kullanım Yervant Odyan’ın *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı polisiye romanında görülmektedir. Odyan’ın eserinde oluşturduğu şifre, okuru daha derin düşünmeye sevk ederken şifrenin izini sürme motivasyonu sağlanmaktadır. Romanda işlenen cinayetlerde kurbanların vücutlarına bırakılan bir cemiyet ismi olduğu tahmin edilen iki kelimeli işaret, okuru çözüm noktasında heveslendirmektedir:

Bu sabah Doktor Salim Paşa ile Doktor Simon Bey marifetiyle cesetler incelendiği sırada birinin sağ memesinin altında koyu mavi renginde bir alamet gördük. Bu alamet Fransızca M.A. yazılarından ibaret olup alt tarafında 1 rakamı vardı. (Odyan, 2019, s. 22)

Yaver alt kattaki odaya girip dudakları temas edecek derecede duvara yaslanarak: “Maran ata” diye bağırdı. (Odyan, 2019, s. 40)

Klasik polisiye roman yazarı, okuru bir dedektif veya soruşturma memuru gibi görmeli ve okuyucuya suçun çözümü noktasında bireysel inceleme alanı yaratmalıdır. Soruşturma aşamasında ortaya koyulan şüpheli davranışlarda, delil ve ipuçlarda tutarsızlığa, çelişkiye mahal vermemeli, okur yanlış yönlendirilmemeli ve anlatının başında, ortasında suçun aydınlatılması gerçekleşmemelidir (Chandler, 1991, s. 16-19).

Ahmet Mithat Efendi’nin, *Esrar-ı Cinayat* adlı romanda, ilk telif roman özelliği de dikkate alındığında, oldukça başarılı bir suç soruşturması kurgusu oluşturduğu söylenebilir. Yazar, cinayetin işleniş, soruşturma memurunun kanıtlara, delillere ve bu deliller

üzerinden suçluya ulaşma çabası, gizem, esrar ve muammaların aydınlatılma hamleleriyle klasik polisiye roman yazarının tüm niteliklerini yansıtmaktadır. Fakat akış birden bire değişmekte ve anlatının ortasında cinayet failinin gazeteye gönderdiği mektuplardaki itiraflarla suçun soruşturulması sona erdirilmektedir. Romanın neredeyse ortasında, polisiye anlatı, yerini katilin cinayeti neden işlediğini anlatan bir dramaya dönüşmektedir. Benzer bir duruma Yervant Odyan'ın *Adülhamit ve Sherlock Holmes* romanında da rastlanmaktadır. Anlatıda, mükemmel şekilde kurgulanmış bir cinayet serisi ve soruşturma aşaması, kısa sürede sona erdirilerek dönemin siyasi eleştirisi konu edinilmiştir. Fazlı Necib'in *Cani mi Masum mu* adlı polisiye romanında da bir cinayetin aydınlatılması kanıt ve delillerin takibi sonucuyla değil, olay mağdurunun çeşitli kimselerle yaptığı görüşmeler sonucu yapılan itiraflarla gerçekleşmektedir. Bahsi geçen bu üç romanda da yazarların klasik polisiye anlatı niteliklerine yaklaştığı fakat halk hikaye anlatıcıları gibi öğretici, yönlendirici ve telkin edici özelliklerden sıyrılamadıkları görülmektedir. *Milli Cinayat Koleksiyonu*, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeşleri*, *TSHAAM* ve *Gece Kuşları* adlı polisiye serilerini oluşturan her hikayede yazarlar ortak bir tavırla suç failini anlatının başında ifşa eder ve anlatı suçlu ve polis arasında geçen kovalamaca macerasına dönüşür. Bu yönüyle de anlatıların klasik polisiye romanlarından ziyade *Tıflî Hikayeleri* neşvesi verdiği görülmektedir.

Klasik polisiye roman yazarının dikkat etmesi gereken en mühim noktalardan biri de araştırma ve inceleme yöntemleridir. Araştırma ve inceleme yöntemleri akla, bilim ve tekniğe uygun olmalıdır. Yazar fantastik öğelerden kaçınmalıdır ve suç rasyonel teknik ve çıkarsamalarla aydınlatılmalıdır (Todorov, 2000, s. 137-144). Ahmet Mithat Efendi, Yervant Odyan ve Fazlı Necib polisiye anlatılarında suçun aydınlatılmasını kendi dönemlerinde varolan bilimsel metot ve cihazlar yardımıyla gerçekleştirme çabası içinde olmuşlar, zaman zaman masal ve halk hikayelerinde rastlanan tesadüfi durumlara yer vermekle beraber rasyonel bir çözümlemenin dışına çıkmamaya çalışmışlardır:

Hekimler Halil Suri'nin kendi kendisini asmamış olduğunu kabul ettiler. Fakat önceden boğulup sonra asıldığı hakkında Osman Sabri ve Necmi'nin zanlarını reddederek Doktor Eksindaki'nin dediği şekilde bu ölümün boğulmak ve asılmak suretiyle meydana gelmediğine hükmettiler. Halil Suri'nin midesini muayene edince onlar da zehirlenme izi bulamadılar. (Mithat, 2020, s. 81)

Ahmet Mithat Efendi eserinde bir ölüm vakasının aydınlatılmasını rasyonel bir çözümleme ile kurgularken asılmış halde bulunmuş bir adamın intihar mı etmiş yoksa cinayete mi kurban gitmiş olabileceğini doktorların ceset üzerinde yaptıkları tetkikler sonucunda ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Tesadüf ve olağanüstü olayların nispeten daha fazla görüldüğü *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı romanda bazen de klasik polisiye romanlarına yaraşır bir şekilde, olay incelemelerinin zekice çıkarsamalarla yapıldığına şahit olunur:

Onu bulmak sizin vazifeniz... Benim fikrimce katil, sarı saçlı ve uzun boyludur. Çünkü saldırmasını vurmak için kaldırmış, duvarın şu gördüğünüz yüksek mahalline çarptırmıştır. Bu kadar yüksek bir yere bıçağı temas ettirebilmek için uzun boylu olmak icap eder. Duvara bakınız, sıvaları düşük bir nokta görüyorsunuz ya, işte bu ancak saldırmanın çarpmasından hasil olabilir. Bıçağı maktulün boynuna indirdikten sonra üzerine eğilmiş, maktul ise can havliyle katilinin saçlarından yakalamış. Katil kurtulmak için geri sıçramış ve sıçrarken de arka üstü düşmüş. Yerdeki kanlar üzerinde bir silinti var. Eminim ki bunu, katilin yere düştüğü sırada elbisesi yapmıştır. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 193-194)

TSHAAM, Gece Kuşları, Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri ve Milli Cinayat Koleksiyonu romanlarında yazarlar anlatılarını yukarıda bahsettiğimiz üzere, suçun aydınlatılmasından ziyade kaçma-kovalamaca macerası şeklinde kurgulamışlardır. Eserlerini seriler halinde, kısa hacimli anlatılarla bölümlendirdikleri için de olaylar arasındaki ilişkilerde sıklıkla tesadüflere yer vermişlerdir. Özellikle *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı romanda yazarlar tesadüfleri de aşarak kurguda masal, efsane ve menkıbelere dayanan “başka bir sıfatta görünme”, “görünmezlik otu” gibi olağanüstülüklerle akışı sağlamışlardır:

Bu otu, Hintli Şeyh bana vermişti. Ben de zekasına gıpta ettiğim Tilki Selim’e bir miktar verdim . Hatırlıyorsun ya... Salih’in mahiyeti anlaşıldı... (Kadri, Sudi, 2021, s. 177)

Klasik polisiye roman yazarları anlatıda suç vakası haricinde başka bir konuya yer vermemelidir. Eserin odak noktası suçun aydınlatılması olmalı ve odaktan fazlaca uzaklaşmamalıdır (Todorov, 2000:137-144). Ahmet Mithat Efendi, Hace-yi evvel sıfatıyla polisiye romanında matbaacılıktan gazeteciliğe, adaletten bürokrasiye, din ve ahlaktan

felsefeye birçok konuya parmak basmış, çoğu bölümde polisiye türden epeyce uzaklaşmıştır:

Gazeteci kısmı bir şeyin araştırılıp incelenmesini ciddi merak ederlerse o şeyi etrafıyla öğrenememeleri düşünülemez. Çünkü her tarafta dostları ve her dostlarının katında nüfuzları olup özellikle bu dostlargaazeteciye yanlış bilgiler verip de eksik fazla bir şeyin yazılmamasına sebep olurlarsa daha sonra birçok taraflardan yalanlamayı davet etmiş olacaklarını da bildiklerinden, gazeteci tarafından istenen bilgileri mümkün mertebe en doğru olarak verirler. (Mithat, 2020, s. 17)

Yervant Odyan da eserinde polisiye dışına fazlasıyla çıkan ilk dönem Osmanlı polisiye yazarlarından. Kitabın neredeyse ilk çeyreğinde polisiye anlatı sona ermiş ve kalan bölümlerde anlatı, tam anlamıyla dönemin siyasi erkine karşı hamasi bir eleştiri yazısına dönüşmüştür:

İttihat ve Terakki'ye en korkunç iftiralar, en suçlayıcı fikirler isnat olunuyordu. İki gün sonra bu söylenti zaten Selanik ve Edirne'ye kadar nüfuz etmişti. Cemiyetin önde gelenleri Abdülhamid'in büyük hilesi önünde yine boyun eğmediler. (Odyan, 2019, s. 754)

Fazlı Necib ise *Canı mı Masum mu* adlı romanında çoğu zaman polisiye anlatının dışına çıkarak eserini bir aşk hikayesine dönüştürmektedir:

İşte dört gündür ki Selanik'teyim. Evvelki gün o meşum vakayı, senin Cevad Bey'e nişanlandığını haber aldım. Bu haber beni bir yıldırım gibi vurdu. Bir anda bütün ümitlerimi, bütün maksad-ı hayatımı mahvetti. (Necib, 2013, s. 168)

TSHAAM, Gece Kuşları, Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri ve *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı romanlarda her ne kadar suçun soruşturulması yerine suç ve suçlu kovalamacası şeklinde geçen bir macera görülse de bu roman yazarları belirledikleri akışın dışına çıkmamaya gayret etmişlerdir. Osmanlı polisiye yazarları, klasik polisiye roman tekniklerine uymaya gayret etmişler, ancak geleneksel ve toplumsal bağlamı da dikkate almışlardır. Böylece yazarlar, geleneksel anlatıcı rolünü de ihmal etmemişlerdir.

4. “ANLATI” EKSENİNDE OSMANLI POLİSİYE ROMANLARININ HALK ANLATILARI İLE İLİŞKİSİ

Osmanlı polisiye anlatıları, klasik polisiye romanlarının kaidelerine uyum sağlamakta köklü bir sorun yaşamamışlardır. Batı edebiyatıyla münasebetin kısa sürede önemli gelişimler göstermesi ve bunun da polisiye türe yansıması gözlemlenmektedir. Osmanlı polisiye anlatılarındaki olgunlaşmanın hızlı gelişim göstermesi, kuşkusuz Türk toplumunun adaptasyon ve uzlaşma kültürünün tekamülü ile doğru orantılıdır. Her ne kadar Türk yazınının köklerinde bazı noktalarda nüveleri bulunsa da aşına olunmayan bir türün geleneksel yapının üstüne inşa edilmesi, bilinmez ya da alışık olunmayana gösterilen yadırgama reaksiyonunu engellemiş, toplumda polisiye romanların kabulünü kolaylaştırmıştır. Osmanlı polisiye anlatılarında adaptasyon yöntemini eserlerin tema, kurgu, olay örgüsü, şahıs kadrosu, zaman, mekan ve motiflerinde gözlemlemek mümkündür.

4.1. Osmanlı Polisiye Romanlarında Tema

Polisiye roman türündeki gelişim ve değişim sürecine tanık olursa da bu türün değişmez kurallarından bahsetmek de mümkündür. Bu kuralların başında ise hiç şüphesiz, bu türde ortaya konulan eserlerin temalarında görülen statik yapı gelir. Suç, suçlu ve dedektif üçgeninde şekillendirilen polisiye romanlarda süregelen ana tema “suçun aydınlatılması” olmuştur. Bu noktada meçhul bir kişi tarafından işlenen bir suçun, var olan bir gizem ve muamma ile elde edilen deliller çerçevesinde, rasyonel araştırmalar dahilinde, görevli bir kişi tarafından soruşturulması ve aydınlığa çıkarılması bu türün temel konusu olmuştur (Küçükboyacı, 1988, s. 5).

Batı edebiyatından yaklaşık kırk üç yıl sonra polisiye türde ilk telif eserine kavuşan Türk edebiyatı, kısa sürede yeterli sayıda okur kitlesine sahip olmuştur. Polisiye roman basımında özellikle 2. Meşrutiyet sonrası dönemde, tüm roman türlerinde olduğu gibi, nicelik bakımından doygunluğa ulaşılmıştır (Gündüz, 2006, s. 107). Dönemin polisiye yazarlarının halkın ilgisini çekmek için izlediği yöntem ise adaptasyon olmuştur. Polisiye roman türünü halk anlatıları ile kaynaştıran ilk dönem Osmanlı polisiye yazarları, ana

teması suçun aydınlatılması olan türü, aşk ve kahramanlık gibi halk anlatı temaları ile yoğurarak kendine özgü bir yapıya dönüştürmüştür. Edgar Allen Poe'nun Dupin karakteri, Arthur Conan Doyle'in Sherlock Holmes'i, Maurice Leblanc'ın yarattığı Arsene Lupin karakteri ve Emile Gaboriau'nun Lecoq'una benzer karakterler yaratıp suçun aydınlatılması temasına sadık kalan ilk dönem Osmanlı yazarları, bu temanın yanında *Arzu ile Kamber* hikayesindeki aşkı, *Köroğlu* destanındaki kahramanlığı, *Dede Korkut Hikayeleri*'ndeki erdemi ve *Kirmanşah* hikayesindeki ilahi adaleti alt tema olarak kullanmışlardır. Kısa ve çok bölümlü tefrika hikayelerde ise suçun aydınlatılmasından ziyade *Tıflı Hikayeleri*'ne benzer, kaçma kovalamaca şeklinde ilerleyen bir macerayı hikaye etmişlerdir.

4.1.1. Ana Tema

Osmanlı polisiye romanlarının ana teması batı polisiyelerinde olduğu gibi suçun aydınlatılmasıdır. Bu tema, esasında polisiye romanların en temel ve değişmez unsurudur. Tüm anlatı bu temel üzerine inşa edilir ve şekillendirilir. Suçun çözülmesi ve aydınlatılması temasını geri plana itecek herhangi bir yan veya alt tema kabul edilemez. Osmanlı polisiye romanlarının tümünde ana tema, klasik polisiye romanlarıyla uygunluk içinde olsa da zaman zaman ana temanın dışına çıkılan bölümlerle klasik polisiye roman kaidelerinin örselendiği görülmektedir. Bu örseleme, polisiye türün Osmanlı edebiyatında tam olarak olgunlaşmadığı gerçeğini görünür kılmaktadır. Yazarların bu tavrı, geleneksel halk anlatı temalarını içeren, bilinçli bir kullanım olarak, türler arası adaptasyonu sağlama amacı taşımaktadır.

4.1.2. Alt Temalar

Klasik polisiye romanlarında alt temaların tamamı ana temayı destekleyen yardımcı unsurlar olup kesinlikle ana temadan bağımsız ve kopuk bir şekilde ele alınmamaktadır. Buna mukabil, Osmanlı polisiye anlatılarında sık sık ana temanın dışına çıkılmakta ve bağımsız alt temalarla karşılaşmaktadır. Bu alt temalar ekseriyetle halk anlatı icra metotlarıyla ve temalarıyla benzerlik arz etmektedir. Osmanlı polisiye romanlarında suç

çözümlemesi ana temasının yanında, halk anlatılarında karşılaşılan aşk, kahramanlık, adalet ve erdem gibi temaların da bağımsız bir alt tema olarak işlendiği görülmektedir.

4.1.2.1. Suçu Örtme Aşk Teması

Klasik polisiye romanlardaki temel prensiplerden biri, anlatının sadece suçun aydınlatılması üzerine kurgulanmış olmasıdır. Klasik polisiye romanlar hakkında araştırmalarıyla tanınan Van Dine ve Todorov'un da ifade ettikleri, "polisiye romanlarda aşk temasının bulunmaması gerekliliği" (Vanoncini, 1995, s. 124) kuralını ihlal eden ilk dönem Türk polisiye yazarlarının bu yönelimi bilinçlidir. Bu, mevcut dönem edebiyatımıza yeni giren polisiye roman türünün okurda zemin bulmasını sağlamak adına, halkın yüzyıllardır alışık olduğu anlatılardan faydalanma eğiliminin uzantısıdır. Türk halk anlatılarının ana temalarından biri olan "aşk" teması, özellikle aşık edebiyatında temsil edilmiştir. *Kerem ile Aslı, Arzu ile Kamber, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Tahir ile Zühre, Elif ile Mahmut* gibi aşkın ana tema olarak kullanıldığı halk hikayelerinde hikaye kahramanları, genellikle vuslata erebilme mücadeleleri vermektedirler (Alptekin, 2021, s. 33-39). Sevgililerin birbirlerine kavuşma mücadeleleri, ilk dönem Osmanlı polisiye romanlarında da karşılaşılan bir olgudur. Fakat aşk teması, ilk dönem polisiyelerinde ana tema olmaktan ziyade ana temanın yanında bir alt tema niteliğinde eserlere yansıtılmaktadır.

4.1.2.1.1. Kavuşamayan Sevgililerin Aşkı

Ahmet Mithat Efendi'nin telif ettiği Türk edebiyatının ilk polisiye romanı *Esrar-ı Cinayat*, polisiye romanlarda işlenen bir suçun aydınlatılması temasına sıkı sıkıya bağlı kalınarak kurgulanmıştır. Eserde delillerin değerlendirilmesi ve rasyonel yöntemlerle iz sürülerek vaka tahkikatının yürütülmesi, gizem ve muammanın çözülmesi gibi türün karakteristik özellikleri dikkate alınmaktadır. Bununla beraber, Ahmet Mithat Efendi, eserinde halk anlatı öğeleri ile polisiye anlatı unsurlarını harmanlayarak bir adaptasyon mekanizması oluşturmaktadır. Romanın başında aktarılan Boğaz'ın Karadeniz'e bakan tarafında "Öreke Taşı" olarak bilinen kayalıkta işlenen meçhul bir cinayet, polisiye türe uygun bir şekilde, detaylı bir araştırma ve soruşturma sonucu çözümlenmektedir. Fakat cinayetin gizemi, anlatının hemen hemen ortalarında açığa çıkarılmış, muammalar deşifre

edilerek suçluya ulaşılmıştır. Romanın bundan sonraki kısımlarında suçlunun itiraflarına yer verilerek polisiyenin türsel niteliklerinden uzaklaşmıştır (Vanoncini, 1995, s. 124). Bu bölümler bir polisiye romandan ziyade aşkı konu alan bir halk hikayesinin muhtevası kıvamındadır. Peri'ye tutulan Mustafa karakteri cinayetleri aşkı uğruna işlediğini itiraf ederken yaşadığı kara sevdayı gözler önüne serer. Mustafa'nın itiraflarıyla geçen bu bölümlerde anlatı, tam bir aşk hikayesi formatında ilerlemekte ve Mustafa'nın Peri'ye olan aşkı etraflıca anlatılmaktadır. Mustafa'nın saf, temiz ve yoğun duygularla aşkı uğruna tüm maddi ve manevi değerlerden vazgeçebileceğinin yansıtıldığı itiraf kısımlarında, kendisinden zorla kopartılan sevgili karşısında yaşadığı aşk acısı ve vuslata erememe hüznü aktarılmaktadır. Anlatının sonu ise *Ferhat ile Şirin*, *Leyla ile Mecnun* ve *Kerem ile Ashi* adlı halk hikayelerinde olduğu gibi ölümle (Alptekin, 2021, s. 40) neticelenmektedir:

Nihayet Peri'nin cesedi üzerinde ağlamak yatkınlığına daha fazla uygun olacak bir şekilde tekrar ağlamaya başladım. Hem de bu sefer hüngür hüngür ağladıktan fazla ölünün arkasından ağlaması için para ile tutulan Arap karıları gibi üzüntünün artmasına destek olmak için Peri'nin faziletlerini ve meziyetlerini sayar ve saydıkça ağlar, ağladıkça sayardım. (Mithat, 2020, s. 230-231)

Sonu ayrılıkla biten aşkın işlendiği bir diğer roman olan *TSHAAM* adlı polisiye serinin *İskeletler Arasında* adlı bölümünde, Amanvermez Avni'nin yardımcısı Arif'in karşılaştığı eski aşkı Nermin ile olan yaşanmışlıklarının dile getirildiği ve Nermin'in duygularının açığa çıkarıldığı kısımlar adeta kavuşamayan iki sevgilinin ızdırabının anlatıldığı halk hikayesi özellikleri taşımaktadır:

Nermin hıçkırığa hıçkırığa ağlıyordu. Odanın dışarısından sesinin işitilmemesi için mümkün mertebe kendini tutmaya çalışıyor, fakat başaramıyordu. Ağladı, ağladı, ağladı! Gözyaşlarına yol verdi. (Sami, 2021, s. 430)

4.1.2.1.2. Vuslatla Nihayetlenen Aşk

Polisiye romanların halk anlatılarıyla uzlaştırıldığı bir başka ilk dönem Osmanlı polisiye romanı, Fazlı Necib'in *Cani mi Masum mu* adlı eseridir. Bu romanda babasına isnat edilen bir cinayetin peşine düşen bir gencin aile şerefi adına babasını aklama mücadelesi anlatılmaktadır. Polisiye roman temalarına uygun olarak Refik karakterinin bir dedektif gibi vakayı araştırması ve delillerin izini sürmesi şeklinde ilerleyen romanda, halk

anlatılarını aratmayacak bir aşk hikayesi de işlenmektedir. Romanda işlenen cinayet sonrası Refik'in babası sırta kadem basmış ve kendisine amcası sahip çıkmıştır. Amcasının çocuklarıyla büyüyen Refik, eğitimi için Viyana'ya gider. Mezuniyet sonrası geri döndüğünde kuzeni Faide büyümüş, serpilmiş, güzel bir genç kız olarak karşısına çıkmıştır. Anlatının devamı, cinayetin aydınlatılması ve aşıkların kavuşma mücadelesi ekseninde sürmektedir. Refik'in amcasının gelecek planlamasında da bulunan kızı ve yeğeninin izdivacına en büyük engel, Faide'nin annesi olan Refik'in yengesidir. Refik'i katil bir babanın ve şerefi sorgulanan bir alenin bireyi olarak gören yenge, birbirlerine aşık olan gençlerin yoluna taş koymak için elinden geleni yapmaktadır:

Ömer Bey:

- Refik terbiyeli bir çocuktur. Ondan muhalif-i edeb (edeb aykırı) bir hareket sudurunu (olacağını katiyyen tasavvur etmemelisiniz. Eğer Faide ile birbirlerini severlerse kendilerini baş göz ederiz. Zaten benim emelim de budur.

-Ben Faideyi Refik'e vereyim! Allah göstermesin. Kırk kızım olsa, hiçbir koca bulamasa yine Refik'e kız vermeye razı olmam. (Necib, 2013, s. 31)

Bu noktada annesinin zorlamasıyla bir miras avcısının evlilik kısıyacına sokulan Faide, istemediği bir adamla izdivacın ve sevdiği gence ulaşamamanın bedbahtlığını yaşamaktadır. Fakat Refik yaptığı araştırmalar ve soruşturmaların sonucu olarak hem babasının masumiyetini kanıtlayıp aile şerefini temizlemiş hem de ciddi bir mirasın varisi olmuştur. Babasının yanında amcasının da varisi olduğu anlaşılan Refik, Faide'yi miras avcısının sinsi planlarından kurtarıırken romanın sonunda, pek çok halk anlatısının sonunda görüldüğü gibi (Alptekin, 2021:350) evlenerek muratlarına ererler:

Gelin alayı buraya gelmiş, o güzel sahilhane bir an içinde kadınlarla dolarak fevkalade bir hal-i şetaret (şenlik hali) ve hayat kesb eylemişti. (Necib, 2013, s. 227)

4.1.2.2. Yerli ve Yeni Bir Kahramanlık

İlk dönem Türk polisiye romanlarında görülen bir diğer alt tema da kahramanlıktır. Suçun aydınlatılması temasının yanında işlenen kahramanlık teması, bazı romanlarda ana temanın da önüne geçmektedir. Asırlar boyunca destan ve halk hikayeleri ile edebiyat

ihtiyacını karşılayan geniş halk kitlelerinin aşına oldukları kahramanlık teması, bahsi geçen dönemde yazarların elindeki en elverişli enstrümanlardan biri olmuştur. Geleneksel Kahramanlık teması, roman türünün geniş halk kitlelerince kabulünü kolaylaştırmak için kullanılırken, aynı zamanda mevcut dönemdeki şartlar için de verimli bir tercih olmuştur. Yazarların, siyasi ve iktisadi olarak zor günler yaşayan, özgüveni zedelenmiş halka güven telkin etmek için kullandığı bu kahramanlık teması, dönemin edebiyat eserlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu uygulamadan hiç şüphesiz ki polisiye romanlar da nasibini almıştır. Bununla beraber ilk dönem Osmanlı polisiye romanlarında işlenen kahramanlık teması, Ziya Gökalp'in ortaya koyduğu tahrir ve tezhir (Gökalp, 1976, s. 136-138) anlayışına uygun olarak, yeni bir ulusal kimlik oluşturmada işlevsel bir rol oynamıştır. Rejim karşıtlığı ve toplumu oluşturan sınıflar arası eşitsizlik ve adaletsizliği görünür kılmada da faydalanılan kahramanlık teması, ilk dönem Osmanlı polisiye romanlarında, ulusal perspektifle, otorite karşıtlığı ve gelir adaletsizliği şeklinde eserlere yansıtılmıştır.

4.1.2.2.1. Ulusal Perspektifte Kahramanlık

Türk halk anlatılarının başat türlerinden olan destan ve halk hikayelerinin ana temalarından biri olan kahramanlık, bir ulusun şekillenmesinde, ulusal kimliğin oluşmasında işlevsel bir rol oynamaktadır. Toplum inşasının yapı harcı olan ortak tarihi vakalar, tabii felaketler, savaşlar, göçler vb. toplumsal hafızadan silinmeyen olaylar her ne kadar vahim sonuçlar barındırsa da bir o kadar da kahramanlık hikayeleri içerir. Ulus toplumunun tekamülünde, bu kahramanlık hikayeleri ve destanlar, toplumu oluşturan bireylere gurur, itibar ve özgüven sağlamaktadır (Bars, 2015, s. 284). *Oğuz Kağan Destanı* benzeri halk anlatıları, Türk ulus yapısının idamesini sağlayan kültürel kodları bünyesinde barındırmış ve Türk toplumu bu temeller üzerinde asırlar boyunca var olmayı başarabilmiştir. İlk dönem Osmanlı polisiye romanlarında karşılaşılan kahramanlık teması, ekseriyetle mevcut dönemde devletin içinde bulunduğu buhran dolayısıyla ulusal çerçevede ele alınmıştır.

Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi'nin ortaklaşa kaleme aldıkları *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı 10 ayrı tefrika hikayeden oluşan eser, devletin zikredilen buhranlı dönemleri içinde telif edilmiştir. Eser, Trablusgarp ve Balkan Savaşı yenilgileri ardından devlette, toplumda yaşanan hayal kırıklığı ve yıkım ortamında, topluma yüce kimliğini

hatırlatmış ve nefes olmuştur (Kadri, Sudi, 2021, s. 12). Eserde yaratılan Siyah Pençe Hüseyin adlı polis karakter, gösterdiği olağanüstü mesleki başarılarla dünyaca ünlü İngiliz dedektif Sherlock Holmes'e nazire yaparcasına yansıtılmış ve suçlulara karşı sergilediği aksiyonlarla ulusal bir kahraman hüviyetinde lanse edilmiştir. Bu çerçevede romanın yazarlarının, ulus olarak zor günlerin yaşandığı bir dönemde, Siyah Pençe Hüseyin üzerinden Türk milletine özgüven sağlama arayışları içine bulundukları hissedilmektedir:

O vakitler bütün konaklarda icrâ edilip perilere ecinnilere atfedile gelmekte olan sirkat ve cinâyât vakâyini kemâli ehemmiyetle takip eden bir zât var idi ki o vaktin hâlinde (müfettiş) tabir olunan zabıta memurlarından Siyah Hüseyin idi. Bu zat bütün canilerce Siyah Pençe namıyla yâd olunurdu. O vakitler henüz İngiltere'de bir Şerlok Holmes bulunmadığı bir sırada İstanbul'da Siyah Hüseyin Bey icrâ-yi vazife ediyor ve bütün canileri yakalayıp onlara cezâ-yi sezâlarını verdiriyordu. İngiltere'nin Şerlok Holmesinden daha büyük bir nâm almış olan bu Siyah Pençe: Şerlok Holmes'ten daha zeki daha cesur onlardan çok fa'âl bir zabıta memuruydu. (Kadri, Sudi, 2021, s. 81)

Benzer bir yaklaşımı yine Süleyman Sudi'nin E. Ali ile ortaklaşa telif ettikleri *Gece Kuşları* adlı polisiye romanda da görmek mümkündür. Bu sefer haydut karakter Nahid Sami üzerinden kahramanlık hikayesi yaratılma çabası ile karşılaşılır. Balkan Savaşları döneminde Nahid Sami ve kurduğu suç örgütüne devlet düşmanı ülkelerin hazinelerini boşaltma görevi veren yazar, devletin hala fonksiyonel güç unsurlarına sahip olduğu izlenimi yaratmaktadır. Fransız polisiye roman karakterlerinden Arsen Lupin özellikleri taşıyan Nahid Sami, Bulgaristan ve Sırbistan hazinelerini boşaltırken düşman ülkelere karşı bir direnci sembolize eder:

Parasız Türkiye'den başka muhabereye girişebilen bir devlet yoktur. Ben de epeyce zamandan beri Sırbistan'a gitmek istiyordum. Herifler Avrupa'yı rahat bırakmıyorlar. Eğer paralarını yok edersem belki biraz uslanırlar. (Sudi, Ali, 2021, s. 71)

Ebu's-Süreyya Sami'nin *Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları* adlı 10 tefrika hikayeden oluşan eserindeki baş karakteri Amanvermez Avni, bir destan, bir halk hikayesi kahramanı gibi idealize edilerek yansıtılır. Dünyaca meşhur meslektaşları kadar üstün niteliklere sahip, her yönüyle liyakatlı, zeki, çalışkan, cesur bir

kişilik olarak betimlenen Avni, devletin kahraman bir soruşturma görevlisi olarak takdim edilir. Sami'nin romana yansıttığı bu ulusal bakış açısı ile polis teşkilatı ve o teşkilatın unsuru olan polis memuru Avni üzerinden halkta, yıkılma tehlikesi ile karşı karşıya olan imparatorluğun esasen güçlü bir devlet yapısına sahip olduğu algısı yaratılmaktadır. Yazarın bu sayede topluma moral ve motivasyon sağlamayı amaçladığı da hissedilmektedir. Sami'nin bu hedefi kitabın önsözünde bulunan kendi ifadelerinde görülebilmektedir:

Sherlock Holmes, Nat Pinkerton, Nick Carter, Lökok, gibi bazı polis hayatında harikalar ortaya koydukları aktarılan üstün zeka sahiplerine ait hikayelerin ne kadar merakla okunduğunu gördükçe Doğunun da bu zekalardan yoksun olmadığını gösterecek güvenilir belgelerin yayımlanmasını milli ve vatani bir görev bildim. (Sami, 2021, s.7)

4.1.2.2.2. Siyasi Baskıya Karşı Gösterilen Kahramanlık

Edebiyatın içinde bulunduğu sosyal, siyasal, kültürel ve iktisadi ortamdan etkilenmemesi düşünülemez. Türk edebiyatında Tanzimat ile başlayan Batılılaşma sürecinin siyasi erkten halka doğru genişlediği dikkate alındığında, Türk edebiyatının siyasi hayattan bağımsız şekillenemeyeceği kuşkusuz bir gerçektir. Bu noktada Osmanlı siyasi hayatının dönüm noktalarından biri olan 2. Meşrutiyet'in ilanının öncesi ve sonrasının siyasi sonuçları yoğun bir şekilde edebiyata yansımıştır. Özellikle istibdad yönetimi ile ilişkilendirilen Sultan Abdülhamid'in tahtan indirilmesi sonrasındaki özgürlük ortamında, baskıcı yönetimin uygulamaları neredeyse tüm edebiyat eserlerine yansırken ilk dönem polisiye roman yazarlarından bazıları da bu temadan uzak kalmamışlardır. Polisiye roman teması ile baskı rejimine karşı gösterilen mücadeleyi uzlaştırarak romana yansıtmaya çalışan mevcut dönem yazarlarından Yervant Otyan, *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı polisiye anlatısında kahramanlık payesini muhalif siyasi anlayışa takdim eder. Devletin iskan politikalarına karşı duran Dadaloğlu (Cebe, 2011, s. 60) ve Bolu Beyi'nin zalimliklerine isyan eden Köroğlu (Boratav, 1984, s. 79) misali eser, siyasi erke karşı yapılan kahramanlık mücadelesi şeklinde kurgulanmıştır. Polisiye romandan ziyade siyasi taşlama üzerine bina edilen eserin aşağıdaki bölümünde, saray tarafından öldürülmek üzere olan hürriyetperver bir subayın eşine yazdığı not ile dönemin şartları ortaya konulmaktadır:

Bu notun içeriği: Sevgili eşim artık birbirimizi göremeyeceğiz, bir hayli günden beri zindanda beni öldürmek için tecrübelerde bulunuyorlar. Bundan maksatları ya tıbbi ölüm ile vefat veya intihar eylediğimi göstermektir, kendilerinin işbu cehennemi planlarında muvaffak olacakları kesindir. Fakat sen ölümümün haberini aldığın vakit bilmiş ol ki, Abdülhamid'in emri ile beni öldürmüşlerdir. İki çocuklarımı sana emanet ediyorum. Bunları İstanbul'a götür ve talim ve terbiyelerine gayret et, adam olsunlar ve bir gün cümlemizin intikamını alsınlar. Babaları kendi mezarında ancak bu intikam ümidiyle rahat edebilecektir. (Odyan, 2019, s. 203)

Sultan Abdülhamid için kahramanca mücadele edip sonunda onun hışmına uğrayan memurların konu edildiği polisiye anlatısı da mevcuttur. Ebu's-Süreyya Sami'nin *Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları* adlı eserinde bulunan *Sessiz Tabanca* adlı hikayede, Abdülhamid'e yapılacak bir suikast jurnalinin takibatını yapan Avni, sonuçsuz çıkan soruşturma sonrası sorgulanmak üzere alıkonur. Eserde her ne kadar Padişah'ın şahsına bir eleştiri yoksa da çikolatadan yapılmış silah kurgusuyla dönemin paranoyalarla örülü siyasi hayatına yapılan mizahi eleştiri hissedilmektedir. Bu noktada polisiye roman kurgusundan uzaklaşılrken *Karagöz* ve *Orta Oyunu* seyirlik oyunlarındaki mizah yollu eleştiri izleri görülür:

Avni sarayda tam bir ay kalarak geceli gündüzlü sorgulandı. Rusyalı kontesle ortak hareket etmek ve padişahı aldatmak suçlarıyla itham olunuyordu. Zavallı bu bir ay zarfında çektiği sıkıntıyı ömründe ve en tehlikeli anlar geçirdiği zamanlarda bile çekmediğinin kendi de kabul ediyordu. (Sami, 2021, s. 318)

Bununla beraber *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı serinin *Yıldız Sirkati* hikayesinde eleştirinin yönü, sultan değil onun kadrolarıdır. Zihni, yaptığı soygun ile saraydaki zafiyeti ortaya çıkarırken yaptıklarını padişaha arz ederek onun takdirini kazanmıştır:

Dün gece Beşiktaş'ta Mabeyinci Rüştü Bey'in konaklarındaki vakanın tarafımdan tertip edildiğini ve bu gece saray-ı hümayununuzda vukua gelen sirkatin tarafımdan ika edildiğini arz etmek için geldim. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 191)

4.1.2.2.3. Sömürüye Karşı Halk Kahramanlığı

Batı edebiyatında siyaset, bürokrasi ve ticaret üçgeninde oluşan muktedir grupların halk kitlelerini sömürmesine karşı verilen mücadeleye dayanan kahramanlık anlatılarından en bilineni olan İngiliz halk anlatılarından *Robin Hood*'dur. Bu kahraman modeli, özellikle Fransız polisiye roman anti kahraman karakteri Arsene Lupin'de ete kemiğe bürünmüştür. Maurice Leblanc'ın yarattığı Arsene Lupin karakteri, Türk edebiyatında da ilgi görmüş ve yaratılan benzer karakterlerle Türk polisiye okuruna sunulmuştur. Türk polisiye romanlarında Arsen Lupin karakteri örnek alınarak çeşitli karakterler oluşturulmuştur. Bu romanlarda Türk halk anlatılarından *Köroğlu Hikayeleri*'nde de karşılaşılan, zenginden fakire, güçlüden güçsüze, muktedirden mazluma pek de legal olmayan yöntemlerle sağlanan adalet ve sermaye akışı gibi unsurlar bulunmaktadır (Boratav, 1984, s. 104). İlk dönem Türk polisiye romanlarında özellikle hırsızlık ve dolandırıcılık faaliyetleri yürüten Fakabasmaz Zihni, Cingöz Recai, Nahid Sami vb. karakterler ve lideri oldukları çeteleri, halk kahramanlığı ile harmanladıkları illegal organizasyonlarını ve faaliyetlerini meşru bir zemine oturturlar:

İhtikar dalavereleriyle nasıl zengin olduğunuzu da bilirim. Daha yirmi gün evvel Romanya ile yapılan bir şeker muamelesinde çevirdiğiniz dalavere, size tam on dört bin altı yüz elli küsur lira kar temin etti, hesabım yanlış mı? ...Çünkü bu parayı bana verecek olursanız evvela ben bunun yarısını kendim için ayırdıktan sonra yarısını da Aksaray'daki fukara şehit ailelerine dağıtacağım. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 48)

Anti kahramanın sergilediği bu tavır aslında yozlaşmış bir sisteme karşı halkçı ve devrimci bir duruşun da karşılığıdır. Adaletsizlikle bezenmiş sömürü sisteminin acizleştirdiği sınıfların yanında konumlanan bu kahraman karakterler, aynı zamanda halkla aynı cihette olmanın verdiği sevimlilik, güvenilirlik ve babacanlık vasıfları ile karşımıza çıkmaktadır:

Benim paralarını ve daha sair kıymetli eşyalarını aldığım adamlar hep hasud ve cimri adamlardır. Ve bunların paralarını da dullar cemiyetine, fakirlere, yetimlere, bikeslere ve malullere veriyorum. Aldığım para ile geçinen bu gibi aciz sınıfı bundan memnundur. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 194)

Öyle ki artık bu anti kahraman ve avanelerinin yaptıkları tüm eylemler bir halk hareketi niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla yapılan illegal aksiyon halk nazarında meşru ve adil bir eylem hüviyeti kazanır:

Arkadaşlar! Bilirsiniz ki biz fakir fukaraya lazım gelen muavenette bulunuyoruz. İcap eden işlerde fakir fukaranın, dulların, yetimlerin, doğruluktan ayrılmayanların müstefid olmalarına çalışıyoruz. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 324)

Gelir adaletsizliğini kendince yöntemlerle çözüme kavuşturma çabası içinde görünen bu yapı, sistemin sağlayamadığı dengeli sermaye paylaşırma görevini de üstlenmekten geri durmaz:

Fakabasmaz ise Köse Kerim'den teslim aldığı yüz on altı bin kûsur liranın külliyyetli bir kısmını dullar ve yetimler ve fukara cemiyetlerine iane suretiyle mazrufen gönderiyordu... (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 352)

Fakat genel olarak tepki, yapısal bozukluktan ziyade yozlaşmış sistemden fayda sağlayan sermaye sahiplerinin ahlaksız tutumuna yöneliktir. Bu noktada mücadele edilmesi gereken, sistemsiz boşluktan çok düzenbaz ve nekes zenginler olur:

Neticede on para üstüne on taklak kılıp fakir fukaraya zekat ve sadaka vermediği gibi katı kalpli bir şahıs olduğunu da öğrendi. Hasan Usta'nın bu nekesliği Fakabasmaz'ı müteessir ettiği gibi fakir fukara düşmanlığı da hiddetini tahrik etti. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 88-89)

4.1.2.3. Ahlaki Yozlaşma (Kanıt mı? Etik mi?)

Klasik polisiye romanlarında karşılaşılan ahlaki yozlaşma, bir toplumsal sorunun tezahürü olmaktan ziyade bir bireyin suç işlemesine sebep olan argüman olarak anlatılarda görünür kılınmaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında yer alan ahlaki yozlaşma ise ekseriyetle toplumsallık ekseninde ele alınmakta ve suç analizinden öte toplumsal bir sorunun altında yatan gerçeklerin irdelenmesi temelinde işlenmektedir. Özellikle realist halk anlatılarında karşılaşılan ahlaki yozlaşma teması, Osmanlı polisiye romanlarında iffetsizlik, sefahat düşkünlüğü ve iftira gibi benzer alt başlıklarla yer almaktadır.

4.1.2.3.1. İffetsizlik

İffet kavramı, halk hikayelerinde kadına verilen bir ahlaki sorumluluk olarak karşımıza çıkmaktadır. *Dede Korkut Hikayeleri*'nde ideal bir eş ve anne tipi niteliklerinin başında gelen iffet, Türk kadınının sonsuza dek eşine sadakatini ve edepli tutumlar içinde olma durumunu temsil etmektedir (Arı, Karakete, 2010, s. 280). Bu çerçevede Türk halk hikayelerinde iffetsizliğin de kadına verilen olumsuz bir ahlaki paye olarak, cinsiyetçi bir yaklaşımla öne çıktığı görülmektedir. Özellikle İstanbul realist halk hikayelerinde rastladığımız iffetsizlik, Tanzimat Edebiyatı'nın ilk dönem eserlerinde olduğu gibi Osmanlı polisiye anlatılarında da görülmektedir. İffetsizliğin konu edildiği hikayelerden *Hançerli Hanım Hikayesi* ve *Tayyarzade Hikayesi* (Sayers, 2005, s. 110-111) tema olarak sonraki dönem eserlere de sirayet etmiştir. Bu eserlerden biri olan, Namık Kemal'in telif ettiği *İntibah* romanı *Hançerli Hanım Hikayesi*'ne benzer birçok kurgusal ve tematik özellik barındırmaktadır.

İffetsizlik, ilk Osmanlı Polisiye romanı olarak bilinen *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyede bir alt tema olarak varlığını hissettirmektedir. *Esrar-ı Cinayat*'ta babası gibi fen ve ilimde yetkin biri olan Mustafa, Hazerfenzade lakabı ile anılırken babasının ölümü sonrası hayatı cehenneme döner. Çapkınlık ve eğlence hayatına dalan Mustafa, hafif meşrep bir kadın olan ve varlıklı bir eşin mirası ile zenginleşen, çevresindekileri etkileyerek nüfus kazanan, kazandığı nüfusu gayrimeşru kazanca çeviren Hediye Hanım ile tanışır ve aşk yaşarlar. Fakat zamanla Mustafa'nın aşkı Hediye'nin olumsuz tavırlarından dolayı zayıflar. Mustafa bir gün Hediye'nin eve getirdiği besleme kız olan Peri'ye görür görmez aşık olur. Fakat Hediye, Peri'yi çıkarları doğrultusunda kullanır. Mustafa'yı karanlık işlerine alet eder ve Mustafa ile Peri'nin hayatlarını cehenneme çevirir. *Hançerli Hanım Hikayesi* adlı realist halk hikayesi teması, *Esrar-ı Cinayat* romanında benzer bir mahiyette alt tema olarak kullanılmış ve her iki hikayenin düşük ahlaklı kadın karakterleri Hediye Hanım ve Hançerli Hanım benzer rollerde okurla buluşturulmuştur. Zengin, güçlü, dominant ve zevkperest kişilikler olan bu iki kadın karakter, çıkarları ve istekleri doğrultusunda erkek sevgililerine ve onların aşık olduğu kızlara çeşitli plan ve entrikalarla kötülük etmektedirler:

Hatta yalnız Peri ile meşgul olarak, Hediye'nin fuhşa düşküncesine uğraşlarından tamamen kurtulabilmem için meydana bir de Halil çıkmasından memnun bile olmuştum. (Mithat, 2020, s. 179)

Ebu's-Süreyya Sami'nin *Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları* adlı eserinde bulunan *İskeletler Arasında* adlı bölümde üst düzey erkeklerin uğrak yeri olan Habibe adlı karakterin işlettiği randevuevinde alıkonulan, hatta bazıları öldürülen adamlar konu edilir. Hikayede adamların kaçırılma ve öldürülme sebepleri anlatılmasa da olayların fidye amaçlı olduğu izlenimi yaratılır. *İskeletler Arasında* adlı hikayede bulunan iffetsizlik alt teması, realist halk hikayelerinden *Tayyarzade Hikayesi*'ndeki kurgulama ile benzerlik göstermektedir. Kocasını öldürüp sarayını batakhaneye çeviren Gevherli adındaki zengin ve zorba bir kadın, evine aldığı adamları bir süre eğlendirdikten sonra zindana atmakta ve evlerinden para istemeye zorlayıp malları bitince öldürmektedir:

Bu işi bitirmekle beraber tabancayı mahzenin ötesine berisine gezdirerek burada ne gibi eşya bulunduğunu anlamak istedi. Ne görsün?... Bir alay insan iskeletleri, kafatasları, insan kalıntıları! (Sami, 2021, s. 440)

Gevherli karakterinin hikayede sergilediği tavırların benzeri, *Milli Cinayet Koleksiyonu*'nda Kanlı Peri ve Kara Cadı karakterlerinin davranışlarında da karşılık bulur. Bu karakterler hırsızlık ve cinayet gibi illegal cürümler işlemelerinin yanında beğendikleri erkekleri kaçırmakla da tanınırlar:

(***) civarındaki menfeze yakın konakta bir genç delikanlı var. Ela gözlü karpuz gibi bir genç... İşte anacığım onu da siz alınız bana getiriniz dedi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 59)

Fazlı Necib'in *Cani mi Masum mu* adlı polisiye romanında işlenen iffetsizlik, Katina karakteriyle vücut bulmaktadır. Katina adlı hafif meşrep kişilikli kadın, romanın başkahramanı olan Refik karakterinin babası için yapılan karanlık plana alet olmaktadır. Katina tarafından ayartılan Ahmed Bey, işini, eşini ve çocuklarını terk eder. Bu terk ediş sırasında işlenen cinayet de Ahmed Bey'in üzerine yıkılır. İlerleyen zamanda da Katina Ahmed Bey'in parasını çalarak onu parasız ve çaresiz bir şekilde ortada bırakır:

Katina eski Katina değildi. Bir saat zarfında büsbütün değişmişti. O nazlar, o niyazlar, o işveler, o tatlı sözler yerini birdenbire tünd (sert) bir çehre, acı bir seda, lakayt bir tavır kaim olmuştu(takınmıştı). Bu tebdili, bu esrarı anlayamıyordum. Mamafih bununla uzun uzadıya iştigal edebilecek bir halde değildim. Aklım fikrim tarumar olmuştu. Dayım itlaf edilmiş! Ben taht-ı zanna (zan altına) alınmış, mahkum olmuşum! Düşünüyordum. (Necib, 2013, s. 112)

4.1.2.3.2. Sefahat Düşkünlüğü

Realist halk hikayelerinde sefahat düşkünlüğü, sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Tanzimat romanında da karşılaşılan sefahat düşkünlüğü, ekseriyetle babasını genç yaşta kaybetmiş varislerin düşüşü şeklinde yansıtılmaktadır. Bu düşüş kimi zaman varisin tecrübesizliği kimi zaman kişiliksizliği kimi zaman da çevresindeki dalkavuklar ve servet avcılarının etkisiyle gerçekleşmektedir. Tanzimat romanlarından *Araba Sevdası* ve *Felatun Bey ile Rakım Efendi* romanlarında yanlış batılılaşmanın yanında işlenen sefahat düşkünlüğü, (Parlatır, 1984, s. 267- 271) ilk dönem polisiye romanlarda da işlenen bir alt tema olmuştur.

Fazlı Necib'in, *Canı mı Masum mu* adlı polisiyede sefahat düşkünlüğünü yoğun bir şekilde ele aldığı görülmektedir. Eserde, babaları ölünce zengin dayılarına sığınan Ahmed ve kardeşi Ömer, farklı iki kişiliği yansıtmaktadırlar. Ahmed, çalışkanlığı ile dayısının işlerinde birçok sorumluluğa ortak olurken kardeşi Ömer, hayatını gece eğlencelerinde ve sefahat alemlerinde tüketmektedir:

Biraderim validemden aldığı paradan maada bana bile türlü ricalar, bin türlü temellükler eder, benden de sık sık para alır, dayımın kendisine tahsis ettiği maaş da bunlara munazzım olduğu halde yine sefahatine para yetiştirmez, birçok borç eder, validenin elmaslarını bile kandırıp alır, satardı. (Necib, 2013, s. 68)

Yaptığı birçok ahlaksızlığın ardından yıllar içinde sorumluluk sahibi bir tüccara dönüşen Ömer Bey'in vefatıyla birlikte sefahat düşkünlüğü rolü oğlu Nihad'a geçer. Zevk ve sefa düşkün, kişiliksiz bir karakter olan Nihad, babasından kalan serveti gece eğlencelerinde tüketmektedir:

Merhumun vefatından beri Nihad'ın da başını alamıyorum. Öyle hasarı bir çocuk oldu ki sırası geliyor üç, dört gece eve uğramıyor. Merhumun bıraktığı nukudu bitirdikten sonra dokuz ay içinde birkaç parça dükkan bile sattı... Böyle giderse halimiz yamandır. (Necib, 2013, s. 128)

Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrar-ı Cinayat* adlı romanında da babasını kaybetmiş, tecrübesiz bir gencin düşüşüne şahit olunmaktadır. Romanın baş kahramanlarından Mustafa'nın içine düştüğü vahim durum, *Hançerli Hanım Hikayesi*'nde bulunan Süleyman karakterinin durumu ile örtüşmektedir. Her iki karakter de babalarını kaybettikten sonra zevk ve eğlence hayatına dalar:

İçki, zamparalık, kumarbazlık, dövmek, dövülmek Mustafa için günlük olaylardan ve belki de günde birkaç defa tekrar eden durumlardandı. (Mithat, 2020, s. 169)

Ebu's-Süreyya Sami'nin *Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları* adlı eserinde bulunan *Kanatlı Araba* adlı bölümde, çirkin bir kızla evlendirilmenin muzdaripliğini yaşayan ve güzellere düşkün bir çapkın olan Celal Bey, bu yöneliminin bedelini canıyla ödemektedir. Bir dolandırıcılık çetesi, güzel bir kadınla tanıştıracacağı yalanıyla Celal Bey'den para ve mücevher koparır. İşleri bitince Celal Bey'i korkunç bir planla öldürürler. Bu bölümde işlenen konu, akıllara *Cevri Çelebi Hikayesi*'ni getirir. *Cevri Çelebi Hikayesi*'nde de zengin bir mirasyedi olan Abdi, kendisine resmini gördüğü bir kızla buluşturulacağı yalanı söylenerek miras avcıları tarafından kaçırlır. Her ne kadar Abdi canını kurtarsa da iki hikayede de tecrübesiz gençlere karşı benzer bir servet avcılığı vakasına rastlarız:

Emekli vezirlerden Ramiz Paşa'nın damadı, Recai Paşazade Ahmed Celal Bey ki yirmi yedi yaşında yakışıklı bir delikanlıydı. Eşinin son derece çirkin ve hastalıklı bulunmasından dolayı son zamanlarda Beyoğlu alemlerine dalmıştı. (Sami, 2021, s. 138)

Aynı romanın *Yanmış Adam* adlı bölümünde de eğlence hayatına ve zamparalığa düşkün Arsen, gönlünü kazanmaya çalıştığı bir randevuevi çalışanı kızla eğlenceli ve hoşça vakitler geçirmek maksadıyla mirasına göz diktiği zengin bir sarraf olan amcası Keseliyan'ı öldürür:

-Bir Ermeni züppesi! Toy şey... Roza'ya o kadar kapılmış ki... Mümkün olsa burun buruna yapışacaklar...Fakat evvelsi gün Roza'ya yakında rüştünü ispat ederek babasının mirasından eline gayet önemli bir para geçeceğini, o zaman bol bol yiyeceklerini söylemiş. Hepimiz o günü bekliyoruz. (Sami, 2021, s. 42-43)

Hüseyin Nadir'in *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiyesinde bulunan *Sislerde Bir Siyah Nokta* ve *Beşiktaş Cinayeti* adlı bölümlerde de meşhur dolandırıcı Fakabasmaz Zihni'nin zaaf sahibi ve sefahat düşkünü zenginleri dolandırıp servetlerine nasıl el koyduğu anlatılmaktadır:

Mirasyedi Behram Bey, eline geçen paraların sonunu düşünmeksizin dün yüzlerce lira sarf ederken bugün binlerce liraya veda ediyor. Yalnız bir hayat geçirmektense güzel bir kadının kolları arasında bulunmayı, sinesi üzerine bastırıldığı kadına aşk çarpıntılarını dinletmesini arzu ediyordu. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 92)

4.1.2.3.3. İftira

Türk kültüründe ahlaki yozlaşmanın en temel belirtilerinden biri olan iftira, Türk halk anlatılarında olduğu gibi Osmanlı polisiye romanlarında da işlenen bir aldatma eylemidir. Halk hikayelerinden *Edigey Destanı*'nda, Edigey'e atılan yasak ilişki iftirasına karşı onur mücadelesi, "*Manas Destanı*"nda yine aynı şekilde iftiraya uğrayan Almambet'in kendini aklama çabası, bu başlıkta verilebilecek birçok örnekten bazılarıdır (Çobanoğlu, 2020: 142). *Tıflî Hikayeleri*'nden *İki Birader Hikayesi*'nde de sevdiği kıza iftira atan kardeşini öldüren Hasan'ın onur mücadelesine şahit olunmaktadır. Tanzimat romanlarında da iftiraya karşı mücadele konusu, özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* adlı romanında görülür. Eserde, istibdad döneminin özgürlük yanlısı bir genci olan Nurullah'ın bir iftira sonucu sürgün edilmesi ve iftiraya karşı Nurullah'ın mücadelesi anlatılır. Klasik polisiye romanlarda polisiye kurmacada suç organizasyonun bir aşaması niteliğinde ele alınan bu eylem, Osmanlı polisiye anlatılarında ahlaki yozlaşma zemininde ele alınmakta ve toplumsal bir sorun niteliğinde değerlendirilmektedir. *Cani mi Masum mu* adlı polisiyede kardeşi (her ne kadar sonradan pişman olsa da) tarafından dayısını öldürdüğü iftirasına maruz kalan Ahmed Bey, kendisini geri dönüşü olmayan bir kaosu içinde bulur:

-Sana bunu daha bir kere söylemiştim. Refik'in pederi, kardeşim katil değildir. Masumdur. Belki onu böyle bir leke altında bıraktığım için bir alçaklık etmişimdir. (Necib, 2013, s. 31-32)

Aynı romanda Esmâ Molla adındaki bir kadın, gözüne kestirdiği Faide'nin servetini ele geçirmek için zevk ve sefahat düşkünü züppe bir mirasyediyi müspet bir kişi olarak tanıtarak Faide ve mirasyedinin evlenmelerini sağlamaya çalışmaktadır:

Cevad'ı ben elimde büyüt müştüm. Allah'a emanet, elmas-paresi gibi bir civandır. Gerçi bazen biraz içki içerse de edebi sarhoşluğu, fenalığı görülmemiştir. Ben Cevad'ı pekiyi tanırım. O evlenecek olursa çarçabuk durulacak, gayet ercümend bir ev sahibi olacaktır. (Necib, 2013, s. 127)

Esrar-ı Cinayat adlı romanda iftiranın toplumdaki ahlaki kokuşmuşluğu nasıl tetiklediği gözler önüne serilmektedir. Bu iftiralardan birinde, ucu kendine dokunacak bir cinayeti örtbas etmeye çalışan Mutassarıf Mecdeddin Paşa, Müstantik Osman Sabri Bey'i elmas hırsızlığı ile itham ederek abartılı yalanlarla hapse girmesini ve soruşturmadan el çektilmesini sağlamaya çalışmaktadır:

“Muharrir Efendi! Bu resmi ilanda birçok yanlışlar vardır. Ben elmas kaldırmayı adet edinmiş değilim! Çünkü adet diye bir adamın tekrar tekrar kabul edip yapmaya döndürdüğü harekete derler. Bu başıma gelinceye kadar elmas kaldırmak ne olduğunu bilmezdim. Bir lüzum üzerine hem de Hacı Sadullah Efendi'ye danışarak onun yardımıyla kaldırdım.”

Demek oluyor ki size bu adeti isnat etmek bir iftiradır. (Mithat, 2020, s. 118)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda iftira atma eylemlerinin tüm ülkeyi nasıl çürüttüğü gözler önüne serilmektedir. Bu eylemlerden birinde sultanın yaverlerinden Fehim Paşa, maddi beklentilerini karşılamayan zengin tüccarlara iftira atarak onlara hainlik isnat etmektedir. Paşa, evvela bu kişiler hakkında detaylı incelemeler yapıp açıklarını aramakta, herhangi bir yanlış emareye rastlayamazsa da mesnetsiz açık iftiraya başvurmadan kaçınmamaktadır:

Fakat evvela herifin hiçbir kabahati bulunamadığı, ayrıca Yıldız'da söz konusu edilenin kuvvetli hamileri olduğu ve kazandığı mevki sayesinde ecnebi

konsolosluklarının ilgisini kazanmış bir zat olduğundan onun bir iftiraya feda edildiğini işittiklerinde konsolosluk her halde müdahale edeceklerinden bu zat aleyhinde bulunmak son derece zor bir meseleydi. Fehim bu ihtimalleri hatırına getirerek daha ziyade eteşleniyordu. (Odyan, 2019, s. 429)

4.1.2.4. Adalet Dualitesi

Polisiye roman kurgusunun ana hedeflerinden biri olan adaletin tecelli etmesi, dolaylı veya doğrudan bir adaletsizliği de beraberinde getirmektedir. Bu noktada adaletsizliğin kaynağının tespiti önem taşımaktadır. Bu tespiti yaparken iki olgu ön plana çıkmaktadır. Birincisi, sistemin boşlukları diğeri ise devlet ricalinin zaaflarıdır. Bu iki olgunun ortaya çıkardığı adaletsizlik ortamı, suça zemin hazırlayıp suçluya elverişli imkanlar sağlarken suç mağdurlarında kendini savunma refleksi uyandırmaktadır. Devlet adaletinin yetersiz kaldığı anlarda umut ve beklentiler, kimi zaman ilahi adalet boyutunda kimi zaman intikam gibi bireysel çözümlemelerde kimi zaman da devlet harici illegal organizasyonlarla karşılanmaktadır. Sonuçta Osmanlı polisiye romanlarındaki adaletin kaynağı hakkındaki dualite, devlet adaletsizliğinin bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Klasik polisiye romanları, suçun aydınlatılma çalışmalarıyla adaletin sağlanmasına odaklanırken adaletsizlik kavramıyla detaylıca ilgilenmez. Suç çözülmesi, suçun aydınlatılması, suçlunun yakalanıp adalete teslim edilmesi ana izleği oluşturmaktadır. Osmanlı polisiye romanlarından özellikle *Esrar-ı Cinayat* ve *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı romanlar, suç takibatının yanında adaletsizliği de yoğun bir şekilde ele almaktadır. *Köroğlu* hikayeleri gibi halk hikayelerinde zalim devlet ekabirlerinin yanlış uygulamaları nasıl bir adalet sorunsalı olarak anlatılara dahil edildiyse, bu anlatılarda da adaletsizliklerin kaynakları üzerinde durulduğu görülmektedir. *Esrar-ı Cinayat* adlı romanın yazarı Ahmet Mithat, eserinde adalet sistemindeki çarpıklıklar hakkında detaylı bilgilere yer verirken kurgusal boyutta da eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir:

Şimdiki adli usulle amirim olan mutasarrıfa sözümü duyuramadığım halde, Zaptiye Müşiri'ne hiç duyuramam. Çünkü yazımı yine Mutasarrıf Paşa'ya havale ederek o ise beni istediği gibi ezerdi. (Mithat, 2020, s. 147)

Bu memlekette iş görmek için zihin yormaktan daha fazla, etek öpmek için dudak aşındırmak gerekiyor. (Mithat, 2020, s. 304)

TSHAAM adlı serinin *Sessiz Tabanca* adlı bölümünde, liyakatı herkesçe malum polis amiri Amanvermez Avni, takdir beklentisi içinde olduğu bir soruşturmanın ardından mesnetsiz suçlamalarla sarayın hışmına uğramış ve bir müddet sıkıntılı bir gözaltı süreci yaşamıştır:

Avni sarayda tam bir ay kalarak geceli gündüzlü sorgulandı. Rusyalı kontesle ortak hareket etmek ve padişahı aldatmak suçlarıyla itham olunuyordu. Zavallı bu bir ay zarfında çektiği sıkıntıyı ömründe ve en tehlikeli anlar geçirdiği zamanlarda bile çekmediğini kendi de kabul ediyordu. (Sami, 2021, s. 318)

Adaletsizliklerin en fazla irdelendiği Osmanlı polisiye romanının, *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* olduğunu söylemek iddialı bir yorum olmayacaktır. Romanda bir cinayet serisinin ardında yatan siyasi gelişmeler anlatılırken dönem yönetiminin adaletsizlikleri anlatı boyunca görünür kılınmaktadır:

İşte kocam, kendi yiğitliğine ve vatanına etmiş olduğu hizmetlere rağmen ikinci defa olarak sürgün edilmeye mahkum oluyor idi. Kendisine yapılan bu haksızlık yüreğini dağlamış idi, fakat her şeye sabır ve tahammül etmeyi arzu eyledi. (Odyan, 2019, s. 201)

4.1.2.4.1. Devlet Adaleti

Halk hikayelerinde adaletin kaynağı olan padişah, ekseriyetle halkına karşı adil, eşit ve merhametlidir. Kimsenin hakkını kimseye yedirmez ve yoksulu, kimsesizi korur, kollar. Esasen Türk kültüründe kut inancına uygun olarak liderlik mertebesi Tanrı tarafından kut sahibi padişaha verilir (Beydili, 2005, s. 290). Bu çerçevede padişah halkına sorumlu olduğu gibi Tanrı'ya da sorumluluğu bulunmaktadır. Halk anlatılarından *Kenan ile Hanzade* adlı hikâyede, Hamit Şah'ın memleketine doğru hareket eden Kenan Bey, Kahraman Harami ve adamları burada bezirganları soyarlar. Soygunlar sonrası öfkelenen halk, Hamit Şah'a ulaşır ve şu sitemde bulunurlar:

Ey adaletli padişah! Senin memleketinde kurt kuzuyla otlardı ama şimdi yollar kesilip, bezirgânlar soyulmaya başladı. Memleketine kırk harami yerleşmiş. Bu haramileri yakalayıp cezalandırmazsan seni Allah’a havale ediyoruz. (Türkmen, 2017, s. 87)

İlk dönem Osmanlı polisiye romanlarında adalet kavramının en fazla ele alındığı eser Ahmet Mithat Efendi’nin *Esrar-ı Cinayat* adlı romanıdır. Eserde Sultan Abdülhamit ile hukukta yapılan reformlar övülmektedir. Adaletin kaynağı olan Abdülhamit’in buyurduğu yeni adalet sisteminin, var olan birçok açığı kapadığı dile getirilmektedir:

Son adliye kurumu yalnız velinimetimiz ıslahatsever Padişah Efendimiz Hazretleri’nin mükemmel başarılarıdır ki, bu devleti, bu memleketi yeniden canlandırırçasına muvaffak buyuruldukları bunca önemli ıslahat arasında herkesin esenliği için en faydası olanlardan birisi de yeni adli düzenlemelerdir. (Mithat, 2020, s. 33)

İşte bu görüşlere dayalıdır ki bundan önce kanuni adaletçe Faruk sıfatı olan Padişahımız Efendimiz Hazretleri... (Mithat, 2020, s. 40)

...Padişah Hazretleri’nin yüce adaleti adına rica ederim. (Mithat, 2020, s. 251)

-Hangi mahkeme mi? Padişahın adaletli mahkemesi cezalandıracak. Padişah Hazretleri’nin iltifatlarına, iyiliklerine, ihsanlarına erişmek için namus ister. (Mithat, 2020, s. 263)

Adaletin kaynağı olan padişah, bazı halk hikayelerinde zulmün kaynağı olarak vasıf değiştirmektedir. *Latif Şah Hikayesi*’nde zalim Latif Şah, yaptığı zulme karşı yedi yıl çile çekmekle uyarılacaktır:

Ey Latif Şah uyan. Senin bu fani dünyada bir çilen var. Yedi sene çile çekeceksin. Ettiğin zulümata karşılık çile çekeceksin. Dünyada ölmeden mi çekmek isdersin, ahirete mi galsin? (Sakaoğlu, 1999, s. 86)

Özellikle Meşrutiyet sonrası Osmanlı Polisiye romanlarının bazılarında Abdülhamid Han’ın zalimliği konu edilmektedir. Bu romanlardan en bilineni kuşkusuz ki Yervant Otyan’ın telif ettiği, *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı eserdir. İstibdad dönemi olarak

bilinen baskı rejiminde sultanın adalet anlayışının ağır bir şekilde eleştirildiği romanda, padişaha karşı hasmane bir tutum sergilenir:

Abdülhamid kendi zulüm ve haksızlığına öncelikle mekteplerden hürriyetperver muallimlerin atılması ve yerlerine kendi hafiye ve dalkavuklarından olan kimselerin tayini ile başladı. Bu yolda tertiplerini mektep talebeleri arasında dahi uygular ve onlara karşı hatır ve hayalden geçemeyecek eziyet ve cefalarda bulunur. (Odyan, 2019, s. 206)

4.1.2.4.2. İlahi Adalet

Halk anlatılarında Tanrı adaletinin bu dünyada da tecelli edeceği düşüncesine dayanan ilahi adalet kavramı, birçok halk hikayesinde kullanılan bir motiftir. *Aşık Garip Hikâyesi*, *Kirmanşah Hikayesi*, *Leyla ile Mecnun Hikâyesi*, *Selman Bey ile Turnatel Hanım Hikâyesi*, *Sevdakâr ile Gülenaz Hanım Hikâyesi*, *Yaralı Mahmut Hikâyesi*, *Yusuf ile Züleyha Hikâyesi*, *Davutoğlu Süleyman Hikâyesi*, *Şeyh Senan Hikâyesi*, *Gülistan ile Süleyman Hikâyesi*, *Aşık Verga Hikâyesi*, *Firdevs Şah Hikâyesi* ve *Böyle Bağlar Hikâyesi* adlı halk hikayelerinde karşılaşılan ilahi adalet motifi, Osmanlı polisiye romanlarından *Esrar-ı Cinayat* adlı eserin kurgusunda da yer almaktadır. Halk hikayelerinde ilahi adalet iki şekilde tecelli etmektedir. Bunlardan biri bu dünyada, diğeri ise ahirette tecelli eder (Beydili, 2005, s. 42). İlk dönem Osmanlı polisiye romanlarında ilahi adaletin bu dünyada tecelli etmesi *Esrar-ı Cinayat* adlı romanda konu edilmektedir. Romandaki Mustafa karakteri işlediği cinayetlerin karşılığını, beşeri adaletin işlediği mahkemelerde değil, bu dünyada tecelli eden ilahi adaletle görür. Eserde bu durum, Mustafa'nın çıktığı bir ceviz ağacında dengesini kaybederek kazara düşmesi ve bir dala asılı kalarak son nefesini vermesi ile gösterilir:

İnsan bu yoldaki cinayetlerin kanuni cezasından kendisini kurtarabilse de mutlak adil olan Allah'ın ebedi ve ezeli adaleti de canın yakasını bırakmayarak kisası yerine getirmek için büyük ceviz ağacı üzerinde dahi bir darağacı bulmaktan adil kalmaz. (Mithat, 2020, s. 302)

Yine romanda yaptığı kötülüklerle birçok kişinin canını yakmış, yasadışı faaliyetlerle servetine servet katmış olan Hediye Hanım da bu dünyada tecelli eden ilahi adaletten nasibini alır:

Meğer bir adalet mahkemesinin kendi hakkında vermiş olduğu hüküm ilahi adalet terazisinde Hediye'nin işlediği suçlarla dengeleniyormuş, Tanrı kullarının kendi üzerinde daha pek çok hakkı varmış. (Mithat, 2020, s. 303)

Aynı romanda ilahi adalet, yazarın yer verdiği felsefi ve tasavvufi düşünceler içeren metinlerle de anlatılmaktadır:

Mazlumun ilahi intikamdan başka sığınacak yeri olmadığından, zalim her ne şekilde olursa olsun kanun pençesinden kurtulduktan sonra, mutlaka Allah'ın intikam pençesine uğradığı görülüyor. (Mithat, 2020, s. 246)

Sözün sonucu kötü kimselerin sonu kötü ve iyinin sonu hayır olmak ilahi adaletin kanunu gereğinden olup, hiçbir kural dışı yol ve istisna kabul etmeyen bu eski kanun ve eski millet dışında göreceğimiz hallerden dolayı hatayı kendimizde bulursak gerçekten akıllıca ve filozofça bir düşünce bundan ibaret olmuş olur. (Mithat, 2020, s. 249)

İlahi adalet, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* polisiye serisinin *Aksaraylı Çamur Şevket* adlı bölümünde de azılı bir suçlu olan Çamur Şevket'in yere düşen silahından çıkan kurşunla ölmesi ile yer bulmaktadır:

Cin Ali, Çamur Şevket'in hareketini tarassud ediyordu. Cebinden revolverini çıkardığını görür görmez hemen silahını çıkararak ateş etti. Çıkan kurşun Çamur Şevket'in eline isabet etti. Tabancasını yere düşürttü. Yere düşen tabanca ise ateş alarak patladı. Çıkan kurşunla Çamur Şevket kalbinden vuruldu ve feryat ederek yere yuvarlandı. Adalet-i ilahiye yerini bulmuş ve bu hunhar kürek kaçkını, kendi silahı ile ceza-yı sezasını görmüştü. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 230)

İlk dönem Osmanlı polisiye yazarları, ilahi adalet motifini çoğunlukla, halk anlatı geleneğindeki işlevine benzer bir yaklaşımla kullanmışlardır. Batı polisiyesinde ise adalet kavramı, yalnızca rasyonel çerçevede ve beşeri bir işlevle ele alınmaktadır. Bu açıdan, söz

konusu motif bağlamında bakıldığında, Osmanlı polisiye yazarı, kendi anlatı geleneğiyle uyumlu bir tavır sergilemeyi tercih etmiştir.

4.1.2.4.3. İntikam (Bireysel Adalet)

İntikam, bireyin kendisine yapılan bir cürme, yine kendisi tarafından cezalandırma isteği ile oluşan bir duygudur. İnsanlık kadar eski olan bu duygu ile tüm anlatılarda karşılaşılmaları mümkündür. Türk halk hikayelerinde intikam, ekseriyetle haksızlığa uğrama, şahsiyetin rencide edilmesi ve haysiyetin tahrif edilmesi ile gerçekleşmektedir. Köroğlu'nun, gözüne mil çekilen babasının intikamını alması, *Dede Korkut Hikayeleri*'nde aileye yapılan saldırıların intikamını alma aksiyonları vb. intikam eylemleri, (Çobanoğlu, 2020, s. 15) *Esrar-ı Cinayat* adlı romanda daha farklı bir zeminde gerçekleşmiş ve işlenen bir cinayetin ana motivasyonunu sağlamıştır.

Ben Peri'den de vazgeçebilirdim, hepsinden de! Fakat Halil beni de intikam yolunda koşmaya kendisi mecbur etti. (Mithat, 2020, s. 236)

“Nefsim hakkındaki bu adaletimden dolayı meydana gelen zevkimi size hakkıyla anlatmak için şunu derim ki: Dünyada intikam lezzeti kadar büyük hiçbir tat tanımıyorum. Şimdi ise en fazla nefret ettiğim şey kendi nefsim olduğundan kendi nefsimden almakta bulunduğum intikamın lezzetini de başka intikamların lezzetinden kat kat üstün buluyorum.” (Mithat, 2020:294).

Esrar-ı Cinayat romanında Mustafa karakterinin uğradığı haksızlık ve ihanete karşı intikam mücadelesi konu edilir ve Mustafa'nın yaptığı itiraflarla kendini adalet karşısında olmasa da vicdanlarda aklama çabası yansıtılır. Aşk uğruna illegal faaliyetlere karışan Mustafa, şerikleri yüzünden sevdiği kızı kaybedince intikam planları yapar. Sevdiği kızı elinden alma teşebbüsünde bulunan Halil Suri adlı düzenbazı öldürerek intikamını alan Mustafa, suç ortağı Hediye hanımı da itiraflarıyla adalete teslim eder:

Kendi kendime diyorum ki “Bu kadar kanlar döktümse haydutluk gibi rezilce maksat üzerine dökmedim ya! Hatta bir öfke, bir kin eseri olarak da şu cinayetleri işlemedim. Belki gerçek durumda cani iken, kendisini en namuslu bir adam

göstermeye çalışan suçlunun kıssasını yapmak üzere adam öldürdüm. (Mithat, 2020, s. 292)

Yervant Otyan'ın *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı polisiye romanında ise intikamın yönü siyasi otorite, faili de bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Romanda dönemin istibdad rejimi sultanı Abdülhamid'in muhalif olarak gördüğü meşrutiyet yanlısı insanları cebren ve hile ile katlettiği konu edilmektedir. Yazar, kocasını ve çocuklarını benzer bir şekilde kaybeden Saliha Hanım'ın muhalif gizli bir örgüte üye olarak Abdülhamid ve rejimden intikam alma çabasını işlemektedir:

Kalbim ve ruhum garaz ve intikam ateşleriyle yanarken çocuklarımı alıp vatanıma dönmek üzere Hudeyde'ye geldim. Fakat canavar Hamid'in cehennemi siyah canı intikam sevdasına doymamış idi. (Odyan, 2019, s. 203)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda dizginlenmesi kolay olmayan intikam duygusunun ifa edilemediği koşullarda, sonraki nesillere vasiyet edildiğine de şahit olunmaktadır:

Çocuklarımın akl-ı baliğ oldukları vakit kendilerine, babalarının cinayetle olan ölümünü ve intikam için yazdığı vasiyetnamesini tamamıyla nakil ve hikaye ettim. İkisi dahi ağlayarak babalarının son arzusunu yerine getirmek için yemin ettiler. (Odyan, 2019, s. 205)

...Hüsnü'nün validesi oğlunun bir suret-i faciada katli hususuna tabii tahammül edemeyerek bütün yeraltı sekenesinden intikam almak için dışarı çıktığı anda Siyah Hüseyin Bey'e he şeyi söyleyecek, haber verecek idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 224)

4.3. Kurgu

Mitolojik dönemlere dayanan Türk halk anlatıları, kendine özgü kurgusal özellikleri ile tarihi süreç içinde değişerek ve gelişerek günümüzdeki formunu alırken geçmişten günümüze sahip olduğu tüm kazanımları bünyesinde barındırmaktadır. Toptancı bir değişimi reddeden, eklemlenerek gelişen bu anlayış içerisinde Türk halk anlatıları kurgusal boyutta olağanüstü, gerçekçi ve yarı gerçekçi kurgu tekniklerini birbirleriyle harmanlayarak okur ya da dinleyici kitlesine ulaşmıştır.

Türk mitolojisinde karşılaşılan yer altı, yer ve gökyüzünde bulunan tanrılar ve olağanüstü vakalarla bezeli fantastik yapı, tarihi zemine oturtulmuş destan anlatılarında da karşılık bulmaktadır. Bu fantastik öğeler, özellikle İslamiyet öncesi Türk destanlarında anlatının temelini oluşturmaktadır. Oğuz Kağan'ın sıra dışı doğumu ve gelişimi ile *Oğuz Kağan Destanı*, Türk ulusunun kurttan türediğinin resmedildiği *Bozkurt Destanı* ve *Türeyiş Destanı*, ağaç kavuğundan türeyişin anlatıldığı Göç Destanı ve olağanüstü mekan algısıyla *Ergenekon Destanı* bu anlatılardan bazılarıdır. İslamiyet'in kabulü ile yeni bir form alan Türk epik destanları, yeni dinin motifleri çerçevesinde şekillenirken menkıbevi özelliklerle donatılmış kahramanlar, olağanüstü vakalar eşliğinde mücadelelerini sürdürürler. Bu grup içinde *Battal Gazi Destanı*, *Danişmend Gazi Destanı* ve *Sarı Saltuk Destanı* vb. anlatıların yanında, *Oğuz Kağan Destanı* ve *Cengiz Han Destanı* gibi epik anlatıların İslamiyet'e adapte edilmiş formları da yer alır.

Epik destan anlatılarından kahramanlık içeren halk hikayeleri anlatılarına geçişte, mevcut olağanüstü unsurlarla bezeli kurgu daha gerçekçi bir zemine oturur (Boratav, 1969, s. 66-67). Bu düzlemde *Dede Korkut Hikayeleri* bir geçiş yapıtı olarak, kurgusunda fantastik unsurlar barındırsa da anlatının olağanüstü olayların yoğunluğundan sıyrıldığı görülür. Bu aşamada destan anlatılarında olağanüstü güç ve varlıklarla savaşılan kahraman, halk hikayeleriyle birlikte toplum içi bireyler ya da tabakalarla mücadele etmeye başlar. *Dede Korkut Hikayeleri*'nde, Tepegöz gibi olağandışı bir canlı varlıkla mücadele kurgusuna rastlanmakla beraber *Deli Dumrul Hikayesi* benzeri toplum içi mücadelelere de yer verildiği görülmektedir.

Fikret Türkmen, Türk halk hikâyelerinin, Anadolu'daki gerçek olaylardan, aşıkların hal tercümelerinden, dini-millî hadiselerden ve klasik hikayelerden doğduğunu belirtir (Türkmen, 1998, s. 488-489). Aşk ve kahramanlık temasının işlendiği halk hikayelerinde, gerçek kişi, mekan, zaman ve vakaların yanında mitoloji, efsane ve menkıbe unsurlarının da yer aldığı yarı gerçek kurgulamaya şahit olunmaktadır. Büyü ve sihir vakalarıyla *Asuman ve Zeycan Hikayesi*, olağanüstü yapılarıyla *Davutoğlu Süleyman Hikayesi*, cadı karakteri ile *Arzu ve Kamber Hikayesi*, zikredilen bu halk hikayelerinden sadece birkaçıdır (Alptekin, 2021, s. 302-311). 17. yüzyıl ile birlikte halk hikayeleri yeni bir forma ulaşarak, merkezi İstanbul olan ve meddahların anlattıkları gerçekçi halk hikayelerine dönüşür. Bu hikâyeler ekseriyetle yerli hayatın işlendiği, zaman zaman da klasik hikâyelerin ele alındığı anlatılardır. Yüce bir duyguyu ihtiva eden aşkın, yerini tutku ve ten zevkine bıraktığı,

zaman zaman mahbubun erkek olduğu, zengin olma ve servet düşkünüğüne sıkça konu edildiği bu hikayeler, nadiren olağanüstü öğeler içerse de gerçekçi bir şekilde kurgulanmışlardır. *Hançerli Hanım, Letaifname, Sansar Mustafa, Tayyarzade, İki Birader, Kanlı Bektaş* gibi realist halk hikayeleri, ilk dönem Osmanlı Polisiye romanlarından özellikle kısa hikayeler (dime roman) halinde tefrika edilen anlatılara, kurgusal boyutta kaynaklık etmektedir. Tüm bu veriler doğrultusunda, Türk halk anlatılarının gelişim sürecinde kurgusal değişimin her merhalesi, Osmanlı polisiye romanlarına bir adaptasyon tekniğinin özgünlüğünde yansıtılmıştır.

4.3.1. Klasik Polisiyenin Gerçekliği

İlk dönem Osmanlı Polisiye romanları, polisiye roman türünün doğası gereği, gerçekçi bir kurgu ile şekillendirilmeye çalışılmıştır. Polisiye roman eleştirmenlerinden Van Dine'nin, klasik polisiye romanlar için ortaya koyduğu yirmi kural içinde, "Polisiyede sorun, kesinlikle gerçekçi yollardan çözümlenmeli" ilkesi yer almaktadır. Türk edebiyatının ilk telif polisiye romanı olan Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrar-ı Cinayat* adlı eseri, bu ilkeye uygun olarak, gerçekçi bir kurgu ihtiva etmektedir. Roman, gerçek bir mekan olan İstanbul Boğazı'nın Karadeniz'e açılan bir bölgesinde yer alan Öreke Taşı kayalıklarında işlenen bir cinayet ile başlar. Cinayet mahallinin profesyonel gözlemlerle tetkik edilmesi, delil ve ipuçlarının cinayet soruşturmasına uygun bir şekilde değerlendirilmesi ve failin izi sürülürken sadece elde edilen verilerden yararlanılması, tam anlamıyla gerçekçi bir kurgunun yansıması olarak dikkat çeker:

Gerek kızın ve gerek Kefalonyalıların elbiselerinde ve yüzlerinde, gözlerinde yırtık ve bere gibi şeylerden eser görülmemesi, bu cinayetin şu sofrada bulunan adamlar arasında ortaya çıkan bir arbede eseri olmadığını ispat derecesinde ima eder. Çünkü birbirine bu kadar yakın olan hasımların kavgasında boğaz boğaza gelmeleri ve birbirinin elbiselerine sarılmak ve yüzlerini, gözlerini yırtmak, boğazlarını sıkmak gibi hareketlerde bulunmaları zaruridir. Bundan dolayı bunlar orada mehtap sefası ederken, Rumeli tarafından kendileri üzerine hücum eden düşmanları tarafından bu cinayet işlenmiş olacağına tereddüde kulunuzca yer yoktur. (Mithat, 2020, s. 26-27)

Yazıldığı dönemde yaşanan gerçek bir vakaya da yer verilen eserde, dönemin mutasarrıfı, romanda olduğu gibi, yaptığı kanunsuzluklardan dolayı ülkeyi terk etmek zorunda kalır (Üyepazarcı, 1997, s. 170-171). Romanda rasyonel bir araştırma sonucu katile ulaşılması noktasında başarı sağlanırken romanın neredeyse yarısının katilin itiraflarına ayrılması ile klasik türden uzaklaştığı görülmektedir. Bununla beraber katilin kazara bir ağaca asılı kalarak feci bir şekilde can vermesi ve romanın sonunda iyilerin mükafatlandırılıp kötülerin cezasını bulması gibi motifler, kurguda masalsı bir hava estirmektedir:

Osman Sabri Efendi size yalnız şu hikayemizin zeminini oluşturan cinayetlerde değil, her işte elinden geldiği kadar gayretle canı gönülden çalışır bir adam olduğundan, gerçi bazı kere yakası bir araştırma komisyonunun eline geçmişse de her araştırmada, incelemede masum olduğunu ispat ederek memurluk rütbesi yüksele yüksele mesleğince en yüksek derecelere çıkmış, hem de helalinden zengin olmuştur. (Mithat, 2020, s. 304)

Fazlı Necib, *Canı mi Masum mu* adlı polisiye romanında bir gencin aşkı ve aile şerefi uğruna babasına atfedilen bir cinayeti aklama çabasını, gerçekçi bir kurgu ile aktarmaktadır. Romanda Osmanlı şehirlerinden Selanik, dönemin yapısal özellikleriyle resmedilirken cinayet de çeşitli diyaloglardan elde edilen rasyonel çıkarsamalarla çözümlenmeye çalışılmaktadır. Romanda yapılan diyaloglar tutarlı olup kurguda boşluk oluşturmadığı görülmektedir:

-Ah beyim, bana niçin bu fena hatıratı tekrar ettiriyor, bu müthiş sözleri söyletiyorsunuz?

-Söyle Mehmet Yazıcı söyle... Bildiğini tamamıyla söyle! Ne olursa olsun ben her hakikatı, her tefsilatı anlamak isterim.

-Bu müthiş vakayı sizin için bilmemek daha hayırlı idi!

-Bana boş yere nasihat edeceğim diye uzatıp durma. Vakayı itmam et ki (tamamla ki) ben biraz rahat edebileyim... Yoksa bu helecan beni mahveder...

-Daha ne kaldı ki... Mademki istiyorsunuz, dinleyiniz. (Necib, 2013, s. 44)

Romanda cinayet çözümlenmesinin yanında aşk, mirasyedilik, servet avcılığı tecrübesiz gençlerin düştüğü bataklık gibi realist halk hikayeleri konularına değinilmekte ve bu yönüyle eser, klasik polisiye romanlarından ayrılmaktadır. Fakat kurgu noktasında gerçekçi bir yol izlenerek ele alınan bu konular, son tahlilde birbirleriyle organik bir bütünlük içerisinde ve birbirlerini destekler nitelikte yer almaktadır:

Hep aşk ve muhabbetten bahsettik. Artık bensiz yaşayamayacağını, ben de kendisini aldatacak olursam la-büdd (mutlaka) intihar edeceğini öyle ciddi, masumane, mukniane bir tavır ile söylüyordu ki benim gibi tecrübesiz, bu kabil kadınlar hakkında hiçbir fikir peyda etmemiş olan bir adamın bunlara inanmaması kabil değildi. (Necib, 2013, s. 90)

Romanda dönemin sosyal, siyasal, kültürel ve ekonomik hayatından izlere rastlanırken ne duygularda ifrat veya tefrite ne de vakalarda olağandışılığa yer verilmektedir. Bununla beraber, romanda sorun hızlı bir şekilde çözüme kavuşturulup halk hikayelerine özgü bir mahiyette, masalsı bir düğünün ardından mutlu bir son ile nihayete ermektedir. Fakat yazarın bu kurgusal tercihi, eserin genel kurgusundaki gerçekliğine etki etmemektedir:

Refik ile Faide bu geceden itibaren mesut olmuş, bakiye-i hayatlarını her gün tazelenen kesb-i kuvvet eden (kuvvet kazanan) bir muhabbetle müsterihen geçirmiş olduklarını söylersek sizi meraktan kurtarmış oluruz, değil mi? (Necib, 2013, s. 228)

Polisiye romanın siyasal eleştirisi ile harmanlandığı, Yervant Odyan'ın *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı romanı neredeyse dönemin gazete, dergi ve kitaplarından toplanmış siyasi olayların yansıtıldığı bir eser görüntüsü verir. Kurgudan öte tarihi bir vesika izlenimi veren romanda, birçok olayın gerçekleştiği zaman, mekan ve hatta olayların içinde bulunan şahıslar, adeta tarih kitaplarında ve devlet arşivlerinde yer aldığı gibidir. Yervant Odyan, romanın kurgusunu Beykoz'da işlenen bir cinayetin üzerine inşa ederken dönemin şartlarını hiçbir zaman göz ardı etmemektedir:

O cinayet hakkında bir satır yazı bile yazamayasınız. Hıfzı Bey'in emri budur. Başka yolda hareket ettiğinizde başınıza büyük bir bela açacaksınız. Yalnız zabıta tarafından verilen resmi bilgiyi yayımlayabilirsiniz. (Odyan, 2019, s. 20)

Odyan, romanını her ne kadar kitap, gazete ve dergilerde karşılaşılabileceğimiz gerçek olaylarla kurgulamış olsa da nadiren olağanüstü kullanımlardan ve kurgulardan kaçamadığı görülmektedir:

Harfleri parmakları altında tekrar çevirdi. İngiliz bu defa zafer kazanmışçasına süratle nida etti. İçinde kilit bulunan taş kendi başına dönüp yarım metre büyüklüğünde bir delik açıldı. McClain süratle “Esrarlı söz Maran-Ata imiş” dedi. Bu iki kelimenin sayesinde kaya hemen açılmış idi. (Odyan, 2019, s. 139)

Bu hayali kurgulardan biri de destan ya da halk hikayelerinde görülen olağanüstü hayvan motifi kullanımıyla gerçekleşmektedir (Alptekin, 2021, s. 297-298). Romanda İttihatçıların mücadelesine dahil olan bir geyik, onlara rehberlik etme görevini üstlenmektedir:

Paşa hususi surette hazırlanmış olan beyaz bir ata binerek çete Resne yolunu tuttu. Geyik dahi yine önde rehberlik ediyordu. (Odyan, 2019, s. 756)

Polisiye romanlar, sebep sonuç ilişkileri doğrultusunda, realist çözümlemeler dahilinde kurgulanır. *TSHAAM* de, genel itibarıyla, gerçekçi bir yaklaşımla vakalar ele alınırken bölümlerin kurgulanmasında olağanüstülüklere pek rastlanmaz. Fakat nadiren bazı bölümlerde masal ve hikayelerde bulunan tesadüfi durumlarla, tahkikat kısa yoldan sonuçlandırılmaya çalışılır. Bu durumlardan biri Körebe adlı bölümde karşımıza çıkar. Avni’nin rastlantı sonucu isimlerini öğrendiği suçluları önceden tanıyor evlerini biliyor olması buna örnektir:

(Ciddiyetle) Ben o üç herifin üçünü de tanır ve oturdukları yerleri de bilirim. Eğer cinayet gece yarısından evvel işlenmezse yakaladık demektir. (Sami, 2021, s. 212)

Süleyman Sudi ve E. Ali’nin ortaklaşa kaleme aldıkları *Gece Kuşları* adlı polisiye serisi gerçekçi ölçütlerde kurgulanan anlatılardandır. Eserde İstanbul’un reel mekanlarında geçen vakalar, hayatın olağan akışına uygun olarak ilerlemektedir. Birbirinden bağımsız iki hikayeden oluşan anlatı genellikle kaçma kovalamaca şeklinde geçmektedir. Macera tadındaki kurgu ile suçun araştırılması ve soruşturulması geri plana atılmış olsa da gerçekçi bir kurgu varlığını hissettirir.

4.3.2. Rasyonaliteden Hayale Açılan Kapı

İlk Türk Polisiye anlatılarında gerçekçi bir kurgu ile inşa edilen romanların yanında gerçekçi çizgi ile hayali anlatıyı bir arada yansıtan kurgu yöntemleri de denenmiştir. Bu ekseninde değerlendireceğimiz ilk eser, Hüseyin Nadir'in yazdığı, 4 ciltten oluşan *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeşleri* adlı polisiye seridir. Ciltlerdeki hikayelerde, batı edebiyatındaki Arsene Lupin karakterinin özdeşi olarak, Türk polisiyesinde Fakabasmaz Zihni karakteri takdim edilmiştir. Batı edebiyatında *Robin Hood* Türk edebiyatında *Köroğlu* özellikleri taşıyan bu karakterler, zeki, kültürlü ve kibar kişilik özellikleriyle sömürülen halkın yanında zalim muktedirin, işbirlikçi eşrafın ve haksız kazançla servet edinmiş zenginlerin karşısında konumlanır. Kaçma kovalamaca maceraları şeklinde kurgulanan ve birbirlerinden bağımsız hikaye bölümleriyle tefrika edilmiş eser, meddah hikayelerinde karşılaşılan kurguya benzer bir tarzda akmaktadır. Romanda dolandırıcılık, sirkat, kaçırma, tehdit, fidye, cana kast etme vb. eylemlerin polis takibatı ve suç faillerinin takibattan kurtulma aksiyonları işlenmekte ve zikredilen bu vakalar reel mekanlarda geçmektedir:

Benim fikrimce katil, sarı saçlıdır ve orta boyludur. Çünkü saldırmasını vurmak için kaldırmış, duvarın şu gördüğümüz yüksek mahaline çarptırmıştır. Bu kadar yüksek bir yere bıçağı temas ettirebilmek için uzun boylu olmak icap eder. Duvara bakınız, sıvaları düşük bir nokta görüyorsunuz ya, işte bu ancak saldırmanın çarpmasından hasıl olabilir. Bıçağı maktülün boynuna indirdikten sonra üzerine eğilmiş, maktul ise can havliyle katilin saçlarını yakalamış ve sıçrarken de arka üstü düşmüş. Yerdeki kanlar üzerinde bir silinti var. Eminim ki bunu, katilin yere düştüğü sırada elbisesi yapmıştır. Sonra katil sokak kapısından çıkmış, sağa teveccüh etmiş ve köşe başında bekleyen otomobiline binerek Erenköy istikametine firar etmiştir. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 193-194)

Yukarıda verilen bölümde görüldüğü gibi romanda işlenen adi bir suçun delil ve izler üzerinden rasyonel bir şekilde analizi ve takibatı yapılmaktadır. Eserin birçok yerinde bu ve benzeri bölümlere rastlamak mümkündür. Hüseyin Nadir, eserinin kurgusunda batının klasik polisiye romanlarında görülen, bilime ve akla dayanan soruşturma tekniklerini kullanmıştır. Ancak aynı hassasiyeti, çete faaliyetlerinin planlamasında, suç aksiyonunun

gerçekleşmesinde, suçlu ve mağdurun tavırlarında, takibat ve takibattan sıyrılma eyleminde göremeyiz:

Çarşambadır, Çarşamba, çarşambadır, Çarşamba” diyerek bir gürültüdür koptu. Bu gürültüyü işiten Ali Efendi karısına dönüp: “Yahu bizi cinler bastı” diye feryat etmeye başladı. Karısı ise: “Efendiii... Bizi basan cin peri değil” “Ya nedir?” “Ne olacak, Çarşamba karısı” (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 314)

Hoca efendi’nin ruhlarla öteden beri ahbaplığı vardır. Her kim ölürse ölsün, odasına çağırıp onun ruhuyla görüşebilir. Duvarda gördüğü resimler, hep böyle ölmüş ruhların resimleridir. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 110)

Eserde Türk mitolojisinde yer alan kötü ruhlardan “Çarşamba Karısı”nın (Koçu, 1971, s. 3761) görülmesi ve şamanların yetisi olan ruhlarla irtibata geçme eylemine benzer, mitolojik kullanımlara rastlanmakta hatta bazı çete faaliyetlerinde sözde menkıbevi meziyetlere sahip şahsiyetlere de yer verildiği görülmektedir:

Uşak üfürükçüden münasip bir tütsü alarak eve avdet etmiş ve Benli Hoca’nın meziyetlerini efendisine methede ede bitirememişti. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 99)

Fakabasmaz Zihni ve avanelerinin detaylı bir plan dahilinde gerçekleştirdikleri illegal faaliyetler ekseriyetle gerçekçi bir bakış açısıyla kurgulanmış olsa da bu aksiyonlar için kullandıkları teknik ve aparatlar ise çoğu zaman rasyonaliteden uzak, hayatın doğal akışına aykırı bir durum arz eder. Her ortamda uluorta ve sık sık kullanılan manyetizma ve hipnoz gibi tekniklerle avını alt etmeye çalışan Zihni ve çetesi, çeşitli sıvı ve sihirli mayi yardımıyla rakiplerini saf dışı bırakmaktadır. Eserde gerçek ve hayali unsurların iç içe kullanılması, yarı gerçekçi kurgusunun bir tezahürü olarak karşımıza çıkmaktadır:

İşte hırsızların başı Fakabasmaz” demesiyle Fakabasmaz o anda manyetizma tesiriyle Cin Ali ile o kadar kalabalık arasından sıvıştı. Sopasını kapam hamallar, Fakabasmaz’a vuruyoruz diye ha bire birbirlerinin kafalarını yarıyorlar... (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 61)

Bu müddet zarfında Fakabasmaz Avrupa’ya kadar ufak bir seyahat icra etmiş esasen bildiği manyetizma ve hipnotizma ilimlerinde son imtihanını vererek avdet etmişti. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 30)

Fakabasmaz yanında taşıdığı şişeyi açıp içindeki mayiden bir parça kilitlerin üzerine akıtmasıyla kilitlerin açıldığını gördü. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 188)

4.3.3. Fantastik Kurgu

İlk dönem Osmanlı polisiye romanları içinde fantastik kurgunun yoğunlaştığı eserler de bulunmaktadır. Bu polisiye romanlar içinde en belirgin olanı, *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye seridir. Eseri oluşturan bölümlerin ayrı ayrı basılıp farklı hikayelerden oluştuğu zannedilse de sebep sonuç ilişkileri, şahıs, mekan, zaman ve olay örgüsü dikkate alındığında, birbirlerinin devamı niteliğinde oldukları görülmektedir. Anlatılar her ne kadar polis, suç ve suçlu üçgeninde kurgulanarak polisiye romanın temel unsurlarını bünyesinde barındırsa da suçun rasyonel araştırma teknikleriyle aydınlatılmasına yer vermemesi hasebiyle polisiye türünden uzaklaşmaktadır. Hikayeler, bir vakanın ardından gelişen gerilim ve korku içerikli maceralar tarzında kurgulanmıştır. Batılı polisiye romanlarında kompleks bir şekilde kurgulanan ve çözümlenmeye muhtaç olan aksiyonlar, *Milli Cinayat Koleksiyonu*'nda masal ve hikayelere özgü tekdüzeliktedir. Eserde, türün başat aksiyonu olan, bir suçun araştırılması bölümü, hayatın rutin akışıyla uyuşmayan özellikler taşımaktadır. Şahitlerin varlığına rağmen kalabalık bir konaktan göz göre göre bir insanın veya değerli bir ziynet eşyasının kaçırılabilmesi buna örnek verilebilir. İlaveten, polislerin gözü önünde karakoldan suçlu kaçırılması, suçlu tarafından beyan edilmesine ve tüm önlemlere rağmen, düğün günü bir gelinin kaçırılması ve üstelik tüm bunların son derece basit ve sıg yöntemlerle yapılması, bu ekseninde verilebilecek birçok örnekten birkaçıdır:

Ben size her şeyi evvelden söylemiş ve her şeyden zat-ı asilalarını haberdar eylemiş olduğum için bu sabah matla olacağınız vaka-i feciaya o kadar müteessir olmayacağınıza emin ve herhalde ümit-varım. İşte ben bu türlü tedabire rağmen devlethaneye girdim ve gelin hanımı aldım. Bu gece güveye giren de bendeniz idim. Damat bey bizi yattığı hab-ı istirahatinde seyrelemekte idi! (Kadri, Sudi, 2021, s. 313)

Yazar, eserin muhtelif yerlerinde, cin-peri masalları, batıl inanç, adet ve geleneklerin suç çetesi tarafından, halkı korkutmak amacıyla kullanıldığını anlatmaktadır. Bu çete, halkı kandırmakla beraber yapılacak illegal faaliyetlere de zemin hazırlamaktadır. Eserdeki bu

durum, Hüseyin Rahmi romanlarında da karşılaşılan batıl inanç ve cehalet eleştirisi düzleminde yer almaktadır:

İstanbul halkı içine garip peri hikâyeleri dev misallerini cin tandırnâmelerini yine kendileri yaparak ahalinin kuvve-i maneviyyesini kırarlar idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 258)

İşte evvelce Agop Ağa'ya görünen kızıl atkılı genç kız da yeraltı şehrinin seknesinden olup bizim gibi insandı. (Kadri, Sudi, 2021, s. 41)

Fakat Hüseyin Rahmi'nin *Gulyabani* ve *Cadı* romanlarında da görülen bu yaklaşım, *Milli Cinayat Koleksiyonu*'nun çeşitli bölümlerinde tamamen zıt bir mahiyette karşımıza çıkar. Masal ve hikayelerde sıklıkla karşılaşılan olağanüstü unsurlarla örülü vakalar, *Milli Cinayat Koleksiyonu* kurgusuna da yansımaktadır. *Görülmemiş Bir Aşk* bölümünde Tilki Salih'in bir görünüp bir kaybolmasını görünmezlik otuyla izah eden yazar, gelenekle modernite arasında sıkışmış bir kişi izlenimi vermektedir:

Ahmet gülerek: Anladın mı, herifler bize oyun oynuyorlar. Duvar da ya bir delik var yahut kendilerini bizden saklıyorlar. Bu otu, Hintli Şeyh bana vermişti. (Kadri, Sudi, 2021, s. 39)

Filhakika kendilerini bi-payan bir göl içinde imdat diye bağırıyor görüyorlar idi. Bu Kara Cadı'nın ilm-i sima ve hokkabazlık ile elde ettiği müthiş bir silahı idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 141)

Velhasıl burası cin, peri memleketiydi. Öyle memleket ki orasını herkes bilir fakat kimse göremezdi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 113)

İçinde sırça köşklerin de bulunduğu İstanbul'un yeraltı dehlizlerinde konuşlanan sirkat çetesi, bu mekanlardan şehrin her köşe bucağına ulaşır ve her türlü illegal faaliyeti gerçekleştirmekte ve en zor şartlarda dahi yer altı dehlizlerine geri dönecek bir giriş bulmaktadır. Yaptıkları bu illegal faaliyetlerde olağanüstülüğün sınırlarını zorlayan çete üyelerinin, hokkabazlık, sihir ve muska gibi irrasyonel yöntemleri de kullandıkları görülmektedir:

Filhakika kendilerini bi-payan bir göl içinde imdat diye bağıyor görüyorlar idi. Bu Kara Cadı'nın ilm-i sima ve hokkabazlık ile elde ettiği müthiş bir silahı idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 141)

4.4. Olay Örgüsü

İlk dönem Osmanlı polisiye romanlarında olay örgüsünü şekillendiren temel olgulardan olan kültürel adaptasyon, yeni bir tür olarak Türk edebiyatına giriş yapan polisiyenin geniş halk kitleleri tarafından benimsenmesine yardımcı olmuştur. Edebiyat ihtiyacını yüzyıllar boyunca halk anlatılarından karşılayan geniş halk kitlelerini gelenekten ve bağlarından koparmadan yeni türe alıştırma çabaları ekseninde kullanılan uzlaştırma metodu ile edebiyat üzerinden yeni bir kimlik tasarlanmıştır. Bu yeni kimlikle de özden uzaklaşmadan, yeni etik ve ahlaki değerler oluşturulmaya çalışılmıştır. Gerek toplum inşasında ve gerek idari anlayışta köklü reformların devreye sokulduğu bu dönemde, halk anlatılarının işlevleri ile modern edebiyat estetiğini harmanlayan Türk edebiyatı, kazandığı yeni donanım ile sürece katkı sağlamıştır (Kekeç, 2011, s. 28-29). Bu çerçevede zikredilen dönem romanlarında halkı bilgilendirme, bilinçlendirme ve arzu edilen hedefe kanalizetme çabaları zemininde şekillendirilen olay örgüleri yanında, halkı eğlendirme temelinde popülist bir anlatım tarzıyla düzenlenen olay örgülerine de rastlanmaktadır. Edebi kaygıdan ziyade ekonomik beklenti içinde oldukları anlaşılan bu tarzdaki yazarlar, özellikle 2. Meşrutiyet sonrası döneme, nitelik olmasa da nicelik bakımından damga vururlar.

4.4.1. Polisiye Tür Kaidelerine Uyma Endişesi ile Şekillenen Olay Örgüsü

Osmanlı polisiye romanlarından 2. Meşrutiyet öncesi yazılan eserlerde, polisiye tür kaidelerine uyma endişesi belirgin bir şekilde hissedilmektedir. İlk telif Osmanlı polisiye romanı olan *Esrar-ı Cinayat'ın* özellikle ilk bölümlerinde olay örgüsü, tam bir suç çözümlemesi ekseninde şekillenmektedir. Birbiri ardına gelişen vakalar, suçun rasyonel bir çerçevede incelenmesine ve aydınlatılmasına zemin hazırlamaktadır. Fakat zaman zaman anlatıya katılan çeşitli konular hakkında verilen bilgilendirme metinleri ve anlatıdaki

araştırmanın sonlandırılıp itirafla suçun deşifre edilmesi, olay örgüsünü amacın dışına çıkarmaktadır.

Fazlı Necib'in kaleme aldığı *Cani mi Masum mu* adlı eser her ne kadar bir polis soruşturması içermese de başkarakterin babasına isnat edilen cinayeti araştırma ve deliller üzerinden suçluya ulaşma çabasını destekleyen vaka zincirleri, klasik polisiyelere yaraşır niteliktedir. Fakat bu anlatıda da aşk temasının zaman zaman suç incelemelerinin önüne geçmesi, olay örgüsündeki kusur olarak değerlendirilebilir.

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanın girişi de mükemmel bir şekilde dizayn edilen cinayet incelemesi vakalarıyla örülmektedir. İşlenen cinayetler, cinayet mahali araştırmaları, elde edilen deliller tam bir klasik polisiye olay örgüsünde karşılaşılan niteliktedir. Fakat bu romanda da anlatı belli bir bölümden sonra başka bir edebi türe evrilmekte ve olay örgüsü de buna uygun bir şekilde değişim göstermektedir. Bu bölümde olaylar tam bir siyasi eleştiri hükmünde şekillendirilmektedir.

TSHAAM, Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeşleri, Milli Cinayat Koleksiyonu ve Gece Kuşları adlı bölümler halinde yayımlanan polisiyeler ise birkaç bölüm haricinde, bu başlıkta yer alacak nitelikleri karşılamamaktadır. Ekseriyetle bir suç çözümlemesi yerine kaçma kovalamaca maceraları şeklinde olayların birbiri ardına sıralanması, polisiye tür endişesinden ziyade bir sonraki başlıkta ele alınacak olan ekonomik endişelerle alakalı bir durumdur.

4.4.2. Ekonomik Beklentiler Çerçevesinde Oluşturulan Olay Örgüsü

2. Meşrutiyet sonrasında görece özgürlük ortamında sayısız gazete, dergi, kitap basımı yapılmıştır (Ulu, 2018, s. 895). Bu duruma bağlı olarak, polisiye roman basımında da artış gözlemlenmiştir. Bu dönem basılan polisiye romanlar, bir polis veya suçlu kahramanın kaçma kovalamaca maceraları şeklindeki kısa hikayelerle, dizi halinde, haftalık veya aylık olarak basılmış ve daha sonraki yıllarda bu kısa hikayeler tek bir kitapta toplanmıştır. Diziler halinde basılan bu kısa polisiye anlatıların ortak özellikleri, 16-48 sayfa hacimlerinde, kağıt ebadı olarak küçük ve kağıt kalitesi olarak da düşük olmalarıdır. Fiziki maliyetlerinin yanında, teknik ve muhtevanın da haftalık veya aylık diziler halinde yayımlanmasından dolayı özensiz olan bu eserler, “dime” roman (On paralık roman)

türüne girmektedir. Amacı, edebi kaygıdan ziyade salt gelir elde etmek olan bu polisiye anlatılarda, edebi şöhrati toplumca kabul edilmiş, maddi beklenti içindeki bazı yazarlar görülmektedir. Bu yazarlar, kariyerlerini zedelememek maksadıyla gerçek isimlerini gizlemiş ve müstear isimlerle bu türde eserler vermişlerdir.

Milli Cinayat Koleksiyonu, Gece Kuşları, Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları, Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeşleri adlı eserler, bu çerçevede düzenlenmiş polisiye anlatılar olarak dikkat çekmektedir. Klasik Polisiye roman anlatılarının başında, bir suçun failini ortaya çıkarabilmek adına iz ve deliller takip edilir, rasyonel çıkarsamalar ve akıl yürütmelerle olay örgüleri organize edilir. Osmanlı polisiyesindeki “dime roman” türü ise ekseriyetle tek zincirden oluşan kahraman ve anti kahramanın kaçma kovalamaca maceraları şeklinde akan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Bu tür polisyelerde şekillendirilen olay örgülerinin çoğunda, suçun faili ve vakanın tüm gizemi anlatının başında okura yansıtılır. Gelişme bölümleri, polisin takibatı ve suçlunun takibattan sıyrılma çabaları, sonuç bölümleri ise suçlunun yakayı ele vermesi veya polisin başarısızlığı ile nihayete ermektedir. Meddah anlatıcısının dinleyicisini düşündürmekten çok, ona duygu alanı yaratma çabasının olduğu bilinmektedir. Polisiye anlatılarında da benzer bir tavırla, yazarın okura anlık keyif verme adına şekillendirilen olay örgüleri vardır. Bu durum okura herhangi bir çözümleme fırsatı da sunmamaktadır.

İzmir’de oldukça önemli bir cinayet işlenmiş, katil yerel polisin araştırmalarına göre İstanbul’a kaçmıştı. Cinayetin ne zaman işlendiğine dair ayrıntılı bilgi elde edilmemişse de Aydın Valisi’nin ilgili makama yazdığı yazıda İzmir Şehri’nin zenginlerinden Sevastopolo ile kızı Anna’yı bir gece feci şekilde öldürerek ortadan kaldıran Meşhur serserilerden Kalın Aleko ile suç ortağı Sümüklü Veli’nin ertesi gün firar ettikleri ve yapılan ayrıntılı incelemeye bakılırsa gidiş yönlerinin İstanbul olduğu belirlenmiştir. (Sami, 2021, s. 233)

TSHAAM adlı polisiye romanın *Mavi Göz* adlı hikayesinin yukarıdaki bölümünde görüldüğü üzere, hikayenin başında cinayetin tüm sırları okura sunulmuştur. *Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeşleri* adlı polisiyenin *Rıhtım Kavgası* adlı hikayesinde de bu sefer suç çetesi lideri Zihni’nin yapacağı illegal faaliyetler anlatının başında okura yansıtılmıştır. Kalan kısımlar kaçma kovalamaca maceraları şeklinde örgülenmektedir:

Fakabasmaz İstanbul ve civarındaki faaliyetleri gibi İstanbul'un mülhakatında da faaliyette bulunmak üzere Gekbuze'ye kadar seyahat etmeye karar vermişti. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 49)

Benzer bir durum *Gece Kuşları* adlı polisiye romanda da görülmektedir. Eserde suç çetesi lideri olan anti kahraman karakter Nahid Sami'nin polis memuruna yapacağı illegal faaliyet, önceden, hatta kendi ağzından bir mektupla aktarılmaktadır. Vakanın kalan kısımları yine kaçma kovalamaca şeklinde devam etmektedir:

Aziz Dostum! Bu akşam seni ziyaret etmeye geldim. Fakat uyuyordun, rahatsız etmek istemedim, yalnız da canım sıkıldı. Kağıtlarını karıştırmaya başladım, çok meraklı şeyler... Tebrik ederim. Bir kısmını tetkik ederek eğlenmek üzere götürüyorum, merak etme birkaç gün sonra posta ile iade ederim. Arz-ı meveddet. N.S. (Sudi, Ali, 2021, s. 39)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiye roman dizisinde de daha ilk diziden itibaren katilin kimliği bellidir ve hiçbir araştırma, soruşturma ve tahkikata ihtiyaç yoktur. Olay örgüsü şekillendirilirken asıl hedef, kimliği belli olan suç failini yakalama macerasıdır:

Bunun üzerine Kanlı Peri derhal sofaya çıktı. Meşin kemeri arasında mevzû' küçük hançerini çıkararak: Letafet Kalfa'nın sağ tarafındaki "şah" damarını kesmiş idi. Letafet Kalfa olduğu yere bir sukut-ı ânî ile yıkıldı. Yalnız zayıf ve boğuk hırıltılardan başka bir şey işitilmiyordu. (Kadri, Sudi, 2021, s. 53)

Kısa hacimli polisiye hikayelerde vakalar sebep-sonuç ilişkisine dayanmayan, basit ve sığ bir geçişkenlikle aktarılmaktadır. Detaylara muhtaç hareketler, davranış ve aksiyonlar masalsı atlamalarla anlatılmaktadır. *Tıflı Hikayeleri* ne benzer bir olay örgüsü ile düzenlenmiş hikayelerde, hayatın normal akışıyla uyumsuz, birbirinden kopuk vakalarla karşılaşılmaktadır:

İçlerinden Dev Süleyman namındaki şahsın yüzünü boyadılar. Çehresini, Hüseyin Bey'in çehresine ve sesini de aynı sadaya tahvil için biraz talim ettirdiler. (Kadri, Sudi, 2021, s. 151)

Yukarıda verilen *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiyede, olay örgüsünü oluşturan zincirlerden birinde, karakoldaki arkadaşlarını kurtarmak isteyen çete üyelerinin planı için

gerekli olan şey, sadece biraz yüz boyası biraz da ses taklidi için kısa bir talimdir. Bu ve benzeri vakalarla örölmüş birçok bölümden birini de *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiye seride görebiliriz. *Fakabasmaz'ın Ölümü* adlı bölümde polis takibatından kurtulmak isteyen Zihni, ölü taklidi yapar. Olay yerine gelen altı polis tabibinden dördü, ölü taklidi yapan Zihni'nin ölüp ölmediğini veya neden ölmüş olduğunu anlayamaz. Fakat iki tanesi sırtına kum torbası vurularak öldürüldüğü raporunu yazar. Bu raporu yazan iki kişi ise tabip kılığına girmiş çete üyeleridir:

Bu dört doktor ile beraber Çamur Şevket ve zabıta doktoru da dahil olduğu halde altı doktor ayrı ayrı olarak Fakabasmaz'ı yere uzatıp muayene etmeye başladılar. Kalbin sekteye uğramasıyla vefat ettiği, kimi hastalığın zatürre olduğundan halası kabil olmadığını ve kimi de netice-i hastalıkla vefat etmiş ise de hastalığın ne olduğu anlaşılamadığı ve Çamur Şevket ile Ekrem Bey ise kum torbasıyla arkasına vurulup ciğerlerinin düşürülmesiyle vefat vukua geldiğini söylediler ve neticede sekte-i kalpten vefat ettiğine dair kanaat getirilip raporu tazmin edildi ve defnine ruhsat verildi. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 234)

TSHAAM adlı polisiyede de peşine düştükleri suçluyu kendilerince bir planla yakalamaya çalışan Avni ve yardımcısı, hasbelkader yola düşürecekleri bir notu alacak olan adamı beklemektedirler. O bekledikleri adamın da onları, yakalamayı planladıkları suçluya götüreceğini ummaktadırlar:

Şimdi sen ben oldun. Ben de her gün sokaklarda görülen herkesin tanıdığı Hintli derviş kılığına gireceğim. (Yazdığı notu uzatarak) Şunu al ve benim elimdeki kalın sopayı kaldırıma kuvvetlice vurulmasını duyduğun an cebinden yere düşür. Elbet onu yerden alacak bir adam bulunacak! İşte o adam bizi Ligor'a götürür... (Sami, 2021, s. 326)

Diziler halinde yayımlanan kısa polisiye hikayelerin olay örgüsünde sık sık görülen bir diğer olgu da tesadüflerlerdir. Hikayenin kısa hacimli tasarlanması vakanın uzatılmasına engel teşkil etmekte, dolayısıyla vakalar arasındaki bağlantılar kısa yoldan tesadüflerle çözüme kavuşturulmaktadır. Türk masalları, meddah anlatıları ve seyirlik oyunların vakalarında bağlantıları sağlayan tesadüfi durumlar, zikredilen türdeki polisiye anlatılarında da varlığını hissettirmektedir:

(Ciddiyetle) Ben o üç herifin üçünü de tanır ve oturdukları yerleri de bilirim. Eğer cinayet gece yarısından evvel işlenmezse yakaladık demektir. (Sami, 2021, s. 212)

TSHAAM adlı polisiyenin *Körebe* adlı bölümdeki tesadüfi durum, Avni'nin rastlantı sonucu isimlerini öğrendiği suçluları önceden tanıyor, evlerini biliyor olmasıyla karşımıza çıkarken Fakabasmaz Zihni de soymayı planladığı zengin bir tüccara ulaşmaya çalışmaktadır. Zihni, bu şahsa tesadüfen, kalabalık bir bölge olan, Tünel-Galata arasında bir mevkide rastlar:

Lakin böyle ani olarak tesadüf ettiği bir yolcuya karşı kuracağı planı ikmal edememişti.

... Fakabasmaz hem gidiyor hem de bu garip tesadüfe hayret ediyordu. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 266)

4.4.3. Bilgilendirme ve Bilinçlendirme Ekseninde Düzenlenen Olay Örgüsü

Türk halk anlatılarının en belirgin işlevlerinden olan eğiticilik ve öğreticiliğin, kutsiyet sahibi şamanların destan anlatılarından masallara, ozan, baksı, aşık, meddah vb. anlatıcıların icra ettikleri hikayelerden Tanzimat romanına kadar anlatılara sirayet ettiği bilinmektedir. Türk halk anlatıları; toplumsal ve kültürel miras aktarımı, inanç ve ideoloji, ahlak ve etik değerler, felsefe, fıkıh, dil, üslup vb. birçok konuda toplumu bilgilendirme ve bilinçlendirme fonksiyonuna sahiptir. *Ergenekon Destanı* nda sabır ve sebat etme, *Dede Korkut Hikayeleri*'nde aile ve boy içi yaşam kurallarına uyma (Kalkışım, 2004, s. 101-108), *Nasreddin Hoca Fıkraları*'nda tasavvufi anlayış (Türkmen, 1989, s. 32), *Bektaşî* anlatılarında sosyal meseleleri idrak etme (Yıldırım, 1999, s. 74), *Karagöz* oyunlarında toplumsal tabakaları kavrama, meddah hikayelerinde büyük şehirlerdeki ahlaki yozlaşmaya karşı mücadele azmi vb. didaktik unsurlar karşımıza çıkmaktadır. Tanzimat döneminde yeni bir medeniyet dairesi ile yakınlaşılmış ve böylece yeni bir kültürel bilgilendirme, bilinçlendirme ihtiyacı doğmuş ve bu ihtiyaç da edebiyat üzerinden giderilmeye çalışılmıştır. Birçok batılı değer, halk anlatılarıyla uzlaştırılan romanlar üzerinden halkla tanıştırılırken polisiye romanlar da bu ekseninde kullanışlı bir enstrüman olmuştur.

İlk Türk polisiye roman olarak anılan Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrar-ı Cinayat* adlı eserinde, ilk bakışta bir suçun aydınlatılması üzerinden vakalar düzenlenmiş olsa da her vaka bir bilgilendirme, bilinçlendirme ve yönlendirme metinleri ile harmanlanmıştır. Mithat, cinayeti takip eden gazeteci üzerinden matbaacılık ve gazetecilik hakkında detaylı bilgiler verirken, suçluların yargılanması sürecinde, geçmiş ve şimdi arasında hukuk sistemi kıyaslamaları yapmaktadır. Yine bir yandan cinayet kurbanına rapor hazırlayan tabipler üzerinden tıbbi gelişmeler hakkında yorumlarda bulunurken diğer yandan felsefeden fıkıha, bürokrasiden siyasete, intihardan kısasa birçok olgu hakkında fikirlerini beyan etmekte ve bu fikirlerini vakaların içine monte ettiği görülmektedir. Çağdaş bir meddah misali, anlatırken öğreten öğretirken eğlendiren yazar, bu çerçevede polisiye türüne özgünlük katmıştır:

İntihar kısas gerektiren bir öldürme suçu olup ancak kısas ve idam cezası da o cinayetin kendisinden ibarettir. Bir adam kendine kıymakla hem bir öldürme fiilinde bulunmuş ve hem de öldürme fiilinin gerektirdiği idam cezasını kendi kendine uygulamış olur. (Mithat, 2020, s. 50)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiye dizinin genel çerçevesini yeraltında bulunan bir suç çetesinin faaliyetleri ve polisin takibatı oluştursa da toplumu rasyonalite noktasında bilinçlendirme çabası, bölümlerde işlenen vakaların neredeyse tamamına sirayet etmiştir. Halkın irrasyonel inanç unsurlarıyla sindirilmesine yapılan eleştiri, olay örgüsünde suç takibatıyla harmanlanmakta ve yeni bir toplumsal algı oluşturulmaya çalışıldığı gözlemlenmektedir:

Hüseyin Bey düşünceye başladı. Bu saraylardan köşklere konaklardan ailelerden kızlar kayboluyor... Sonra herkes bunlara pek garip manalar isnâd ediyorlar... Kimi cinler tarafından kaldırılmış diyorlar. Kimi evliyâlar tarafından alınmıştır!! iddiasını serdediyor. Şimdi hakikat anlaşıldı; Ahalinin iç gözünü bağlayan Kara Cadı her şeyi almıştır. (Kadri, Sudi, 2021, s. 138)

Benzer bir yaklaşım, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* serisinin bazı hikayelerinde de görülmektedir. Zihni dolandıracağı kişileri batıl inançlar kullanarak korkutur ve amacına ulaşır. Hikayelerde batıl inanç dolandırma yöntemi olarak yansıtılsa da alt metninde toplumsal bir eleştiriye görmek mümkündür. Aşağıda verilen *Kesik Kafa* adlı hikayede üfürükçü, *Çarşamba Karısı* adlı bölümde de *Çarşamba Karısı* adlı kötü ruh

kılığına giren Zihni, dolandırma maharetini ustaca sergilerken toplumsal bir meseleyi de görünür kılmıştır:

Uşak üfürükçüden münasip bir tütsü alarak eve avdet etmiş ve Benli Hoca'nın meziyetlerini efendisine methede ede bitirememiştir. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 99)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri adlı polisiye serinin bölümleri, Zihni ve çetesinin illegal faaliyetleriyle örülüdür. Fakat bu macera tadındaki aksiyonlarla beraber haksız elde edilmiş zenginlik ve sömürülerek fakirleştirilmiş halk eleştirisi, toplumu bilinçlendirme maksadının olay örgüsündeki tezahürüdür:

Katlin sebebine gelince: Milletin dışından tırnağından artırıp da Nedim Bey gibi bir memuru iş görsün diye verdiği parayı Nedim Bey suiistimal edip meyhaneciyi zengin etmeye çalıştı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 77)

4.5. Şahıs, Mekan, Zaman

Batı'da 19. yüzyılın ortalarına doğru Sanayi Devrimi ve kentleşmenin edebiyata yansımaları olarak doğan klasik polisiye romanları, dönemin sosyal, siyasal, kültürel ve iktisadi şartlarına uygun olarak, rasyonel bir temelde gelişimini sürdürmüştür. Kent hayatının insanlar üzerindeki etkisi perspektifinde şekillenen klasik polisiye edebiyatı, kapital ekonomi parametrelerin ön planda olduğu kentlerin doğurduğu illegalite ve güvenlik sorunlarına kayıtsız kalmamıştır (Mandel, 1985, s. 24-25). Ortaya çıkan talebe karşılık zemin bulan polisiye roman türü, kent sakinlerine yeni hayattan kesitler sunarken okura mevcut sorunları görünür kılmış ve onları bu sorunların çözümüne ortak etmeye çalışmıştır. Bu çerçevede suç, suçlu ve soruşturma memuru üçgeninde kurgulanan polisiye romanlarda anlatıcı, okura yeni bir misyon yükleyerek bir dedektif gibi anlatıya aktif katılımını hedeflemiştir. Yazar, bu hedefe ulaşmak için, sonucu açık etmeden ve herhangi bir boşluk veya tutarsızlık yaratmadan rasyonel ölçütlerle eserini kurgulama zarureti hissetmiştir. Bu eksende polisiye roman kurgusunun başat niteliği olan rasyonalite, anlatılarında şahıs kadrosu, mekan ve zaman gibi olguların reel bir çizgide ele alınmasına yol açmıştır.

Aynı dönemde Türk edebiyatının sözlü kültür anlatılarında karşılaşılan olağanüstü unsurlar zamanla daha gerçekçi bir zeminde ele alınmış, özellikle yazılı halk anlatıları olarak tanımlanan ve halk hikayeleri ile roman türü arasında köprü görevi gören realist halk hikayelerinde reel hayatın tüm renkleri görülmeye başlanmıştır (Aytaç, 2011, s. 9). Tanzimat döneminde Türk edebiyatına giriş yapan roman türü ile de güncel yaşamın ayrıntılarına değinilmiş 19. yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkan polisiye romanlarla batı anlatılarındaki gerçekçiliğe ve rasyonaliteye yaklaşılmıştır. Her ne kadar batılılaşmanın oluşturduğu yeni temayüller, kısa sürede Türk edebiyatına yansımış olsa da geniş halk kitlelerinin aşına olduğu ve edebi zevkine hitap ettiği halk anlatılarının göz ardı edilmemiş eski ve yeninin harmanlandığı özgün bir yol bulunmuştur. Bu ekseninde Türk edebiyatının batılılaşma sürecindeki çıktılarında biri olan polisiye romanlarda şahıs kadrosu, mekan ve zaman kavramları klasik polisiye romanlarının reel yapısına yaklaşmış aynı zamanda da gelenek ile irtibatını koparmamıştır.

4.5.1. Şahıs Kadrosu

Klasik polisiye romanlarının şahıs kadroları bir vakanın çözümüne ve aydınlatılmasına yardımcı kişilikler çerçevesinde şekillenmektedir. Bu şahıs kadroları ekseriyetle birçok cihetiyle ele alınmakta ve okura çeşitli yönleriyle kişi tahlilleri imkanı sunarak vaka hakkında ipucu ve kanıt elde etmesine ve suçluya akılcı yöntemlerle ulaşmasına zemin hazırlamaktadır. (Vanoncini, 1995, s. 124). Polisiye roman karakterleri belli bir normun dışına çıkamayan sabit tiplerden oluşmaz. İyiden kötüye, doğrudan yanlışla artı eksi kutuplar arasındaki tüm kişilik skalalarında davranışlar sergileyebilirler. Bu özellik, polisiye romanların bünyesinde barındırdıkları gizemin kurgunun sonuna kadar sürmesini sağlamaktadır. Her ne kadar bu türdeki kahraman ve anti kahraman karakterlerin keskin zekası, cesareti ve liyakatı yani üstün meziyetleri okura yansıtılsa da hataları ve zaafı da göz ardı edilmez. Tüm karakterler kalıplaşmış, sabit ve standart davranışların dışına çıkabilirken sergilenen tavırlar rasyonel çizgiden çok da uzaklaşmaz.

Osmanlı polisiye romanlarında karşımıza çıkan şahıs kadrosu klasik polisiye roman karakterlerine benzer bir yapıda kurgulanmaya çalışılmışsa da gelenekten tam olarak ayrılmadığı görülmektedir. Şahıs kadroları kurgulanırken belli birtakım davranışlara hapsedilen karakterler kendilerinden beklenen tavırlar sergilemektedir. Ekseriyetle karakter

ve tip (Kaplan, 2007, s. 5) arasında sıkışmış şahıslar, vakanın gizemini deforme ederken sergilenen irrasyonel davranışlar, okuru çözümleme yapma ediniminden alıkoymaktadır. Karakterlerin kişilik özelliklerini zıtlıklar üzerine kurgulayan ilk dönem Osmanlı polisiye yazarı, suç çözümlenmesinden ziyade suçun yarattığı bireysel ve toplumsal tahribatla ilgilenmiştir. Bu yönelimini klasik polisiye ile halk anlatı türlerini bir potada eriterek gerçekleştiren yazar, özgün bir orta yol bulma çabası içerisinde olmuştur. Osmanlı polisiye romanlarında şahıs kadrolarını başkarakter, norm karakter, kart karakter ve fon karakter başlıklarında ele almak mümkündür.

4.5.1.1. Baş Karakterler

Klasik polisiye romanların bir suçun çözümlenmesi ve aydınlatılması zemininde olumlanan soruşturma memuru ve olumsuz nitelikleriyle suçlu başkarakterlerinin mücadelesi ekseninde kurgulandığını daha önceki bölümlerde irdelenmiştir. Bazı polisiye romanlarda olumlu-olumsuz niteliklerin bu iki başkarakterde yer değiştirdiği görülmektedir (Mandel, 1985, s. 33). Suçlu karakterin illegal faaliyetlerin belli bir ideal çerçevesinde gerçekleştirmesinden dolayı olumlanmakta dolayısıyla soruşturma memuru da onun karşısında negatif konumda yer almaktadır. Türk halk anlatılarında da başkarakterler olan kahraman-düşman mücadelelerine tanık olunur. Her ne kadar zikredilen türlerin başkarakterleri arasında belli oranlarda farklılıklar bulunsa da polisiye romanlarda karakterler arasında görülen olumlu ve olumsuz niteliklerin yer değiştirme hali, halk anlatılarında da karşılaşılan bir durum olarak göze çarpmaktadır.

4.5.1.1.1. Kahraman (Soruşturma Memuru)

Yazılı ve sözlü edebiyat türlerinin şahıs kadrolarında önem bakımından ilk sırada takdim edilen kahraman karakterleri, asırlar boyunca yeni nitelikler kazanarak gelişimini sürdürmüştür. Türk halk anlatılarının kahramanlık konulu eserlerinde istendik davranışlarla idealize edilen alp tipinde bir kahraman figürü görülür. Bu tip, kainata egemen olma ve Türk töresini, adaletini cihana yayma gibi büyük hedefleri kendine misyon edinirken bazı anlatılarda ailesini ve boyunu düşman saldırılarından, esaretten koruma gibi daha mütevazı hedefler uğruna mücadele vermektedir. Kendisine Tanrı tarafından liderlik görevi

verildiğine inanılan ve zaman zaman yeraltı tanrısı Erlik ile de mücadele eden alp tipinin kutsiyet sahibi bir kişilik olarak hatadan ve yetersizlikten münezzehe olduğu var sayılır. İlinde düzeni sağlamakla yükümlü alp tipi, kaosu önleyen ve düzen bozucuları cezalandıran bir lider kişiliktir. Çok çalışmak, ilinde adaleti ve verimi sağlamak, fakire sahip çıkmak, isyan edene boyun eğdirmek, dostu sevindirmek düşmana korku salmak gibi niteliklere sahip alp, olağanüstü şekilde doğar, gelişir ve olgunlaşır (Chirli, 2008, s. 296). Sıradan insanlara nispeten, ziyadesiyle güçlü, dayanıklı, cesur ve savaşçı olan alp tipleri, olağanüstü vasıfları da haizdir. Alp tipi, Türklerin İslamiyet'e geçişiyle birlikte Gazi tipine dönüşür ve mücadelesinde İslam'ı referans alır. İslam'ı yayma görevini üstlenen gazi tipleri Türk yurdunu kafir ve gayrimüslimlerden muhafaza etmekle yükümlüdür ve onlara karşı yaptığı saldırılarda da mal ve ganimet kaygısı taşımaz (Çobanoğlu, 2007, s. 101-102).

Klasik polisiye roman, Batı'da kentsoylu burjuvanın suç olgusuna karşı yaşadığı tedirginlik ve can, mal güvenliği ihtiyacına karşı doğan polis teşkilatının faaliyetlerinin edebiyata yansımalarıyla doğar. Eserlerinde bu teşkilatın üstün vasıflara sahip, zeki, ileri görüşlü ve cesur tahkikat görevlilerinin müthiş tespitleriyle aydınlattıkları suçları konu eden klasik polisiye roman yazarları, Dupin, Sherlock Holmes, Lecoq, ve Hercule Poirot gibi meşhur karakterler yaratmışlardır. Klasik polisiye roman kahramanlarının sahip olduğu özellikler dikkate alındığında mesleğindeki liyakatı, keskin zekası ve cesareti ile ön plana çıksalar da zaman zaman tespitlerinde, aldıkları kararlarda ve kişilik yapılarında hata, zafiyet ve deformasyonlar da bulunmaktadır (Doyle, 2003, s. 225). Bu durum romana gerçekçi bir anbiyans kattığı gibi okura bir dedektif gibi suçun çözülmesinde heyecan verici bir araştırma ve inceleme fırsatı da sunmaktadır.

Osmanlı polisiye romanlarında karşılaşılan kahraman özellikleri her ne kadar Lord Raglan'ın geleneksel kahraman kalıplarında karşılaşılan maddelerle ve kimi alp tipinin olağanüstü nitelikleriyle uyumuna da klasik polisiye roman kahramanının reel çizgilerdeki yapısıyla da tam olarak örtüşmemektedir. Osmanlı polisiye roman kahramanları sergiledikleri gerçekçi tutum ve davranışlarla klasik polisiye roman kahramanlarına yaklaşmış olsalar da kahramanların sahip oldukları hatalardan arındırılmış üstün meziyetlerle ve hatta kimi zaman şahit olunan olağanüstü vasıflarla halk anlatılarının kahraman niteliklerinden izler taşımaktadır.

Esrar-ı Cinayat adlı polisiye romanının kahraman karakteri Mustantik Osman Sabri Efendi, üzerinde araştırma yaptığı vakalarda ipuçları ve delilleri ustaca değerlendirip sonuca ulaşmaya çalışırken kendisine atfedilen üstün zeka kapasitesi okura neredeyse sıra dışı bir nitelikte aksettirilmektedir:

Fakat içi dolu olan kocaman kafaların beyince ve onun gereği olan zekaca zenginliğine gözlerden yayılan zeka atışları işaret eder ki, işte Beyoğlu soruşturma memurlarından Osman Sabri Efendi'nin kafası da bu kafaların en mükemmellerinden birisiydi. (Mithat, 2020, s. 19)

Yazar, Mustantik Efendi'nin zekasını ilm-i kıyafetle betimlerken olağanüstü kıyaslamalarla görünür kılmaya çalışmaktadır. Yazar, bu vasfıyla soruşturma memurunun çözümleyemeyeceği hiçbir vakanın olamayacağı hissini uyandırırken okura destansı bir kahraman profili çizmektedir:

O ateşli gözler hem küçükçe hem yuvarlaktır. Kaşları gözler üzerine yığılmış denebilecek kadar düşük olup bunların altındaki sivrice bir burun ile ince dudaklar ve yumru çene Osman Sabri'nin suratında şeytanlık derecesine varan zekanın açık ve belli alametlerinden sayılır. (Mithat, 2020, s. 19)

Roman kahramanının üstün meziyetleri onu sorgulanamaz bir mertebeye yükseltmiştir. Öyle ki kendisinden hiçbir şartta hatalı ve yanlış bir düşünce ve davranış beklenemez. O mesleğinin zirvesinde eşi benzeri olmayan bir kişiliktir. Dolayısıyla mesleğinde ulaşabileceği her mertebe ona haktır ve bundan şüphe duyulmaz:

Osman Sabri Efendi'nin hakikaten mahir bir soruşturma memuru olduğuna veyahut olabileceğine şüphe edilemez. (Mithat, 2020, s. 33)

Batıdaki klasik polisiye kahraman dedektifinin aksine, onun dünyada eşi benzeri yoktur. Sanki kutsi bir güç tarafından seçilmiş gibidir. İçinde bulunduğu zümreyi düzenler, kalkındırır ve ihya eder. Çevresindeki kurumlar ona ayak uydurabilse mesleğinde onunla rekabet edebilecek kimse yoktur:

Eğer bu kadar meraklı ve gereğini yapan bir memur mükemmel kurumları ve düzenlemeler altında bulunan bir adliye heyeti katında bulunsa dünyada daha iyisi

düşünülemeyecek bir adliye memuru olacağına hiç şüphe kalmaz. (Mithat, 2020, s. 34)

Roman kahramanı Mustantik Osman Sabri Efendi, bir alp gibi vatanperverdir ve cesurdur. Sadakatla bağlı olduğu vatani uğruna hiçbir engelden ve beladan çekinmez. Bu noktada menfi herhangi bir düşünceye yer yoktur:

Sus Necmi sus! Devletine hizmet görmek isteyen vatansever bir memur hiçbir beladan da korkmaz. Çünkü öyle vatansever memurların belaya tutulmaları kaza türünden bir şey olur. Sadakati her ne zaman olsa meydana çıkarak mükafatına da ona göre ulaşır. (Mithat, 2020, s. 278)

Destan kahramanı imkansız imkanı kılar, çaresize çare olur. Yetenekleri ile bulunduğu ortama verim sağlar. *TSHAAM* adlı romanın kahramanı olan soruşturma memuru Amanvermez Avni de sahip olduğu yetilerle çözümsüzlüklere çözüm olan bir kişilik olarak lanse edilmektedir:

Cesedi muayeneye giden doktor ile savcı yardımcısı, sorgu yargıcı ve bizim memurlarımız bu belirsizlik karşısında kalakalmışlar. Bir türlü işe yarar bir fikir ortaya koyamıyorlarmış. Bu konuda da senin yeteneğinden yararlanacağım. Göreyim seni! (Sami, 2021, s. 12)

Amanvermez Avni, fikir ve tavırlarıyla sıra dışı bir karakterdir. Onun hamlelerini ve akıl yürütmelerini kestirmek neredeyse imkansızdır. O, çevresindeki olayları ve nesneleri sıradan insanın algısından farklı bir şekilde yorumlar. Bu durum da onu çevresindeki insanlardan olumlu noktada ayırıştırır:

Herkesi bir hayret almıştı. Beş altı memur birkaç saatten beri burada bulundukları halde Avni'nin gördüğü bulduğu şeyleri kimse aklına bile getirememişti. (Sami, 2021, s. 13)

Soruşturma memuru Amanvermez Avni, yapılan saldırılara cesurca karşılık veren her ölümcül hamleyi bertaraf ederek hayatta kalmayı başarabilen üstün savaş yeteneğine sahip bir alp misali, tuzaklara karşı kendini koruma ve kollama meziyetlerine sahip, yenilmez ve durdurulamaz bir kişiliktir.

Avni ise kuvvetli omuzlarını yıkılma esnasında daha ustalıklı kullanabildiğinden o, dizleri yere dayalı bulunduğu halde dört ayaklı bir durumda kalabilmeyi başarmıştı. (Sami, 2021, s. 19)

Olmazı verimli kılan, dertlere merhem, mağdura derman olan, suçlulara korku salan Amanvermez Avni, olağanüstü nitelikleri ile nam salmış halk dostu bir kahramandır. O, mağlup edilemez ve diz çöktürülemez bir figürdür. Hatta o sıradan bir insanın yaşamak zorunda kalacağı mukadderatla anılamaz. Amanvermez Avni'nin aşağıdaki metinde görülen ölüm haberine verilen tepki, Türk destan kahramanı Alp Er Tunga'nın ölümüne (Kaşgarlı Mahmut 1985, s. 41-42) destanda bulunan saguda verilen tepkiye benzer bir izlenim vermektedir:

Avni ölür müymüş?!... Memuriyet hayatı boyunca en dehşetli tehlikelere göğüs germiş, en yırtıcı canilerle uğraşmış, pek büyük çarpışmalar atlatmışken böyle birdenbire ölüvermesi herkese garip geliyordu. Adeta inanmak istemiyorlardı. Sanki Avni çelikten veya başka bir madenden yaratılmış bir vücuda sahipmiş gibi onun toprağa karışmasını bir türlü akıllarına sığdıramıyorlardı. (Sami, 2021, s. 363)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiye serisinin kahramanı olan Siyah Pençe lakaplı zabıta memuru Hüseyin Efendi, zekası, cesareti ve donanımlarıyla nadide bir karakterdir. Dünyaca ünlü, dedektifliğin piri olarak anılan meşhur Sherlock Holmes bile onun yanında sönük kalmaktadır:

İngiltere'nin Sherlock Holmes'ünden daha büyük bir nam almış olan bu Siyah Pençe, Sherlock Holmes'ten daha zeki, daha cesur, ondan çok faal bir zabıta memuru idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 81)

Siyah Pençe Hüseyin Efendi'ye verilen bu paye, Türk destan kahramanlarına atfedilen eşsizlik özelliği ile örtüşmektedir:

Meşhur Sherlock Holmes, o vakit İstanbul'un asayişini deruhte eylemiş olaydı Londra'daki muvaffakiyetlerini İstanbul'da katiyen ibraz edemez idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 258)

O uzun boylu kadının Siyah Pençe dediği o vakitli devirde, zabıta memurlarının en müthiş ve en faallerinden olan birisiydi. İstanbul'un en müthiş cinayetlerini, ne

müthiş ve esrarengiz vakayiini bulup çıkaran Siyah Hüseyin Bey namında olan bu zabıta memuru, bütün canilerce Siyah Pençe lakabıyla mahud idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 59)

Kara Hüseyin bir katilin katil olduğunu onun gözlerinin içinden anlıyordu. Bir tahkikat Kara Hüseyin'e birçok vakayiin meydana çıkarılmasını intaç ediyordu. İşte Kara Hüseyin böyle emsalsiz bir zabıta hafiyesiydi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 145)

4.5.1.1.2. Anti Kahraman (Suç Faili)

Türk halk anlatılarındaki başkahramanın anti tezi olarak görülen anti kahramanlar, cesaret, güç ve üstün meziyetleriyle mücadele içinde oldukları rakiplerinden hiç de aşağı kalır karakterler değildir. Onlar sıradan bir insan vasıflarında kurgulanmaz (Akyıldız, 2014, s. 18). Olumsuz ve hedef davranışlar taşımayan özelliklere sahip oldukları için kahramanın karşısında konumlanırlar Düşman karakter olarak lanse edilen anti kahramanlar, kurgularda kahramana biçilen olumlu, doğru, ideal nitelikleri parlatır ve daha net bir şekilde görünür kılarlar.

Türk edebiyatının sözlü kültür anlatılarında alp tipi ile kora kor mücadele içinde bulunan, olumlu olmasa da sıra dışı vasıflara sahip anti kahraman tipler, kimi zaman alp kadar anlatıyı sürklase etmektedirler. Bu noktada verilebilecek birçok örnekten biri olan *Koroğlu* hikayeleri anti kahramanlarından Reyhan Arap, ata binmesi, dövüşmesi ve savaşçı kişiliğiyle kahraman kadar güçlü ve sıra dışı bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır (Alptekin, 2021: 132). Bu ve benzeri örneklerdeki olağanüstü niteliklere ve üstün meziyetlere sahip anti kahramanlar, kahramana yenilemeyi yenme, yapılamayanı yapma payesi vermekte ve kahramana eşsizlik ve yeganelik özellikleri sağlamaktadır. Zıtlıkların negatif cihetinde yer bulan anti kahramanlar, her ne kadar güçlü ve cesur olsa da zıtlığın istendik ve pozitif tarafında bulunan kahramana karşı üstünlük sağlayamaz ve bu çerçevede kahramana yüklenen idealler ön plana çıkarılır (Çobanoğlu, 2007, s. 103).

Klasik polisiye romanların anti kahraman karakterleri ise, türün ana teması olan suçun aydınlatılmasında suç faili olarak rol almaktadır. Suç faili olan anti kahraman, zekice planladığı ve sırlarla ördüğü cürümle suçu aydınlatmaya çalışan üstün vasıflı soruşturma görevlisi kahramanı ön plana çıkarmaktadır. Polisiye romanlarda çözülmesi zor bir

suçun karmaşıklığını sağlayan anti kahramanlar, yüce bir idealin olumsuz tarafında bulunmaktan ziyade muamma, sır ve gizem çözmekle yükümlü kahramana faaliyet alanı yaratma görevini üstlenmektedir. Osmanlı polisiye romanlarının belli bölümlerinde lokal olarak görülen bu anti kahramanın profili, ekseriyetle halk anlatılarında karşılaşılan istendik bir davranışın veya hedeflenen bir idealin olumsuz zıttında bulunan anti kahraman tipiyle harmanlanarak sunulmaktadır.

Ebu's-Süreyya Sami'nin *TSHAAM* adlı polisiye serisinin kahramanı Amanvermez Avni'nin mücadele ettiği suçlular genel itibarıyla azılı ve dişli kişiler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu düşman karakterler ele geçirilmesi güç kimseler olup kahramanın zor bir görev üstlenmesine vesile olmaktadır ve bu misyonun tamamlanması kahraman karakterin vizyonunu belirlemektedir:

İstanbul'un hangi köşesinde bir hırsızlık, bir öldürme, bir dolandırıcılık suçu meydana gelse ya doğrudan suç işleyen, ya da suç ortağı olarak altından Ligor çıkar, fakat mümkün değil yakalanamazdı. (Sami, 2021, s. 323)

Türk halk anlatılarında anti kahramanların üstün vasıflarının yanında sıra dışı güçlere de vakıf oldukları bilinmektedir. Bu sıra dışı yetiler anti kahramanın gücüne güç katarken ona yenilmesi neredeyse mümkün olmayan bir nitelik kazandırmaktadır. *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye serisinin anti kahramanı Kara Cadı da bu sıra dışı vasıflarıyla karşısındakileri etkisiz hale getirirken onunla mücadele eden karakterlere ekstra meziyetlerle donanmış olma zaruriyeti vermektedir:

Bu Kara Cadı'nın ilm-i sima ve hokkabazlık ile elde ettiği müthiş bir silah idi. Yalnız böyle bir hareketin nakıslığı onların yani kendisinin gayr-i insanların aynı tesirat altında kalmasıdır. (Kadri, Sudi, 2021, s. 141)

Ben Kara Cadı'yım. Öldükten sonra üzerimden kara kedi geçmiş ben de onun üzerine cadı oldum. (Kadri, Sudi, 2021, s. 82)

Kahraman ve anti kahraman karakterleri arasındaki güç dengesi kurguya coşkun bir nitelik kazandırırken okura heyecan verici bir okuma edimi de sağlamaktadır. Üstün vasıflı karakterlerin birbirleriyle rekabeti, karakterlerin değer ve ününü belirlerken kendilerinin gelişimlerine de zemin oluşturmaktadır:

Biz böyle adamları. Haydi bakalım, eğer senin gibi karşımızda bir rakip olmasa idi belki biz de sanatımızı gösteremezdik. Sizin sayenizde temin-i şöhret ettiğimiz için sizi seviyoruz. (Kadri, Sudi, 2021, s. 156)

Bu meçhul ve esrarengiz şahsı, karilerimiz tanımakta güçlük çekmeyeceklerdir. Bu şahıs, pek büyük roller ifa ederek Siyah Hüseyin Bey'in başına bela kesilmiş olan yeraltı sekenesinden Dev Süleyman namındaki bir şahıs idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 203)

Benzer durum Hüseyin Nadir'in *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiye roman serisinde Fakabasmaz ve Amanvermez adlı karşıt karakterler arasında da görülmektedir:

Nasıl ki Fakabasmaz en mahir ve en ele avuca sığmaz bir hırsız kethüdası ise Amanvermez de o derece polislikte ve en usta hırsızların derdestinde mahir idi. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 214)

Klasik polisiye romanlarında karşılaşılan anti kahramanlar (suç failleri) keskin zekaları, kurnazca davranışları ve ince planlamalarıyla aksiyon almakta ve bu özellikleri ile arkalarında suça dair herhangi bir ipucu ve delil bırakmamaktadırlar. Anlatıda da bu nitelikler ön planda bulundurularak gizem ve muamma yaratılmaktadır. Soruşturucu vasfındaki kahramana biçilen rol ise bu gizem ve muammayı rasyonel bir soruşturma tekniğiyle çözme görevi olmaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında, batıdaki polisiye anlatılarının aksine, anti kahramana yüklenen fazladan geleneksel özellikler bulunmaktadır. Bunların başında ise suçluların etik ve ahlaki açıdan düşük yapıda bulunmaları gelir. Bu kurgulamalardan maksat, halk anlatılarının eğitici ve öğretici olma işlevine benzer bir tavır takınmaktır. Böylece anti kahramanlar üzerinden hedeflenen toplumsal değerlerin zeminini oluşturmak ve ideal olanı göstermek de amaçlanır:

Köstere Cemal İstanbul bıçkınları arasında en ahlaksızı, en rezili idi. Bıçkınların da ahlaklısı, rezil olmayanı bulunur mu diyeceksiniz. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 201)

... Rakiplerimiz bizi ezmek ve bizi derdest ederek aleme teşhir etmeye çalışırken biz ittihatımız, azmimiz sayesinde öyle meşher-i rezalet olacak değiliz. ...ve maksadın ittihat ile iş görmek olduğunu ve sahtekarların akıbeti her daim böyle olacağını,

sahtekarlık ve dolandırıcılıkla safdil ahaliyi iğfal edenlerin böyle öldürebileceklerini söyledi ve sözü takibata getirdi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 342-343)

4.5.1.1.3. Kahramana Dönüşmüş Anti Kahraman (Halkçı Çete Lideri)

Modern döneme kadar kahraman, içinde bulunduğu toplumun düzenini sağlamayı kendine misyon edinen, etik ve ahlaki değerleri üst seviyede bulunan, istendik davranışlarla topluma yol gösteren, ideal sahibi, mücadeleci ve üstün vasıflarla bezenmiş bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanayi Devrimi ile değişen sosyal yapıda, sermayenin ön planda olduğu kapital düzenin kent yaşamı, yeni insan profillerini ortaya çıkarmıştır. Bu yeni insan, düzene ayak uyduramayan, sistemin çarkları içinde ezilen, organizasyonlar şemalarında yer bulamayan, topluma yabancılaşmış, gelir sıkıntısı ile muzdarip ve çaresiz geniş kitlelerden oluşmaktadır. Bu kitleler zamanla düzen karşıtı eylemlerle var olma çabası içine girer. Bu düzen karşıtlığı, üst gelir sınıfına ve onların kadrolarına karşı yürütülen illegal faaliyetler çerçevesinde gerçekleşir. (Mandel, 1985, s. 10-15). Ekonomik adaletsizliği kendi adaleti ile dengelemeye çalışan insanların ortaya çıktığı bu dönemde, hırsızlık, dolandırıcılık, gasp ve bu uğurda işlenen cinayetler çoğalmaya başlar. Bu illegal faaliyetlerden elde edilen maddi değerlerin bir kısmının fakir bölgelerde paylaşımı ile yeni bir çark oluşur. Var olan bu durumun edebiyata yansısı da kaçınılmaz olur. Fransız edebiyatında Maurice Leblanc'ın yarattığı polisiye roman kahramanı Arsene Lupin karakteri, yeni kahraman tipinin prototipi olarak kurgulanır. Eskinin anti kahramanı, yeni dönemin kahramanı olan bu karakter, zeki, kibar, eğitilmiş, şık görünümlü ve hayattan keyif almayı bilen bir hayduttur. Arsene Lupin karakteri, yaşam tarzı ile, ihtiyaçları ve yaşam kaliteleri kesintiye uğratılan kitlenin bir anda dikkatini çeker. Yaptığı illegal faaliyetlerin neredeyse tümü siyasi müktedire ve sermaye egemenlerine karşı gerçekleştiren Lupin karakteri, fakir ve çaresize yardım etmekten de geri durmaz (Mandel, 1985, s. 33). Leblanc'ın yarattığı yeni karakter okur kitlelerinde büyük bir ilgi görürken kısa sürede yayımlanan romanları büyük tirajlara ulaşır.

Lupin karakterinin namı tüm dünyaya yayılırken bu karakterin özdeşleri yaratılmaya çalışılır. Türk edebiyatında da Fakabasmaz Zihni, Nahid Sami, Cingöz Recai vb. kahramanlara dönüşen anti kahraman karakterlerle kurgulanan romanlar, polisiye okur kitlelerinin ilgi odağı olur. 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan bu sevimli ve

sempatik haydut tipi aslında yeni bir figür değildir. 12. yüzyılda doğduğu tahmin edilen İngiliz halk hikayelerinden Robin Hood'un aynı isimli kahramanı zenginden çalıp fakire veren bir halk kahramanı olarak kurgulanır. Bu halk kahramanının Arsen Lupin ve temsil ettiği kahraman tipiyle birçok noktada benzeşmektedir. Türk halk anlatılarında da siyasi erkin zulmüne karşısında mücadele eden Koroğlu ve Dadaloğlu halk hikayesi kahramanlarını bu kategoride değerlendirmek mümkündür. Hatta bir halk kahramanı olan Keloğlu dahi Osmanlı toplumunda, zulüm karşısında herkesin her şey olabilme yetisini yansıtır. Seval Şahin, günümüz Türkçesine çevirdiği *Gece Kuşları* adlı romanın önsözünde polisiye romanlarda dönüşüm gösteren anti kahramanların halk hikayelerindeki karşılığını şu şekilde aktarmaktadır:

İyi haydut hikayeleri sadece topluma karşı bir isyan değil aynı zamanda bir öğretiyi de içlerinde barındırırlar. Halk hikayelerinin çok kullandığı bu kahraman haydutların hayatı halk için aynı zamanda bir ibret yeridir. Bu tarz iyi haydut hikayelerinin anlatıldığı kitaplar iyi ve kötü doğru ve yanlış arasındaki ilişkiyi de verir. (Sudi, Ali, 2021, s. 15)

Aynı önsözde Şahin, yaratılan bu anti kahramanın bir destan kahramanı niteliğinde, savaş döneminde ulusal bir kahraman formatında, halkı harekete geçirme fonksiyonu perspektifinde kurgulandığını belirtmektedir:

Osmanlı aydınının bütün Tanzimat boyunca peşinde olduğu halka ibret göstererek ders verme çabasının bir ürünü olarak faaliyetlerini sürdürmeye devam etmektedir. Bunun yanı sıra savaşa girmiş bir devletin halkı için kahramanlar yaratma görevini de üstlenmektedir. Nahid Sami'nin devlete düşman olan ülkelerin hazinelerini boşaltarak sağlayacağı yarar ile bir ulusal kahraman halini alma düşüncesindedir. Yabancılar karşı yaratılan bu yerli kahramanlar aynı zamanda halk için bir mobilizasyon işlevini görür. (Sudi, Ali, 2021, s. 15-16)

Nahid Sami karakteri bir hayduttur. Fakat bu hayduta iyi niteliği kazandıran olgu, onun yaptığı yasadışı faaliyetlerin bir kısmının düşman ülkelere karşı olmasıdır. Düşman ülkelerin hazinelerine yaptığı hırsızlık girişimleriyle bu ülkelerin ekonomilerine darbe vuran Sami, bu ülkeleri zayıflatır ve dolaylı olarak da kendi vatanına ve dünyaya fayda sağlar:

Parasız Türkiye'den başka muharebeye girişebilen bir devlet yoktur. Ben de epeyce zamandan beri Sırbistan'a gitmek istiyordum. Herifler Avrupa'yı rahat bırakmıyor. Eğer paralarını yok edersem belki biraz uslanırlar. (Sudi, Ali, 2021, s. 71)

Kimi zaman ulusal bir kahramandan öte evrensel bir kahramanın motifleriyle kurgulanan Nahid Sami'nin yaptığı faaliyetlerin derinliği, kahramana dönüşmüş bu antikahramandan beklentileri yükseltir. Ondan, Türk Devleti'ne ve dünyaya sorun çıkartan ülkelere bela olması arzu edilir:

Tevekkeli değil, iki aydan beri görünmemişti. Bari Bulgarların hazinelerini boşalta idi de bütün dünya rahat edeydi? Heriflerin paraları kalmazsa rahat dururlar, sulhu ihlal etmeye kalkmazlar. (Sudi, Ali, 2021, s. 30)

Gece Kuşları adlı polisiyenin iyi haydutu Nahid Sami, Fransız polisiye roman kahramanı Arsene Lupin karakterinin Türkiye'deki karşılığı olarak kurgulanmış bir ulusal kahramandır. Bu kahraman zabıtaya yapacağı illegal faaliyetleri beyan edecek kadar cüretkar ve Lupin karakteri kadar kibar bir şahsiyettir:

Aziz Dostum!

Bu akşam seni ziyaret etmeye geldim. Fakat uyuyordun, rahatsız etmek istemedim, yalnız da canım sıkıldı. Kağıtlarını karıştırmaya başladım, çok meraklı şeyler...

Tebrik ederim. Bir kısmını tetkik ederek eğlenmek üzere götürüyorum, merak etme birkaç gün sonra posta ile iade ederim. Arz-ı meveddet N.S. (Sudi, Ali, 2021, s. 39)

Polisiye romanlarda haydut ve eşkıya niteliklerine sahip anti kahraman, kahramana dönüşüp olumlandığında onun takibatını üstlenen polis memuru düşman konumuna düşer. Bu noktada Osmanlı polisiye edebiyatında iyi haydut karakterinin öncülerinden Fakabasmaz Zihni'nin takibatını yapan TSHAAM adlı polisiye serisinin meşhur kahramanı zabıta memuru Amanvermez Avni, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisyede kahramanın düşmanı pozisyonunda rol alır. Aşağıdaki bölümde Amanvermez Avni, Fakabasmaz Zihni'ye karşı duygularını tanımlarken adeta onu yücelterek üstün yeteneklerini takdir etmektedir:

Amanvermez kulaklarına inanamıyordu. Filhakika mesleği icabı Fakabasmaz’a karşı müthiş bir kin besliyordu. Fakat kalben de bu kurnaz adamı takdirden nefsinı menedemiyordu. Adeta onu seviyordu. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 200)

Ulan, şu kadar senedir polis hafiyesiyim, elimden kurtulan hiçbir kimse olmadığı halde bu herifi nasıl kaçırttığıma şaşıyorum. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 217-218)

Namı tüm şehre dalga dalga yayılan Fakabasmaz Zihni, kanun dışı etkinliklerini kabullenmekten çekinmez. Hatta bu faaliyetleriyle övünür. Çünkü o düzen karşıtı bir çete reisidir. O düzenin irileştirdiği her unsura düşmandır ve onların alt edilmesi mübahtır. Halk hikayelerinin eşkıya kahramanı Köroğlu misali, zulüm eden devlet erkânı da olsa aksiyon almaktan çekinmeyen Zihni, hedefi ve amacı noktasında her şeyi göze alabileceğini aleni olarak beyan etmektedir:

Benim ismim Zihni’dir. “Fakabasmaz” diye meşhurum. On iki senedir, İstanbul’da dört banka, yirmi sekiz köşk ve on altı apartman soydum. Yirmi kişiden fazla insan kestim. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 38)

Fakabasmaz Zihni’nin şöhreti, bütün İstanbul’un afakını tutuyordu. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 119)

Sınırsız bir özgüvene sahip Zihni, meziyetlerinin farkındadır. Öyle ki bu meziyetler iş bitirici, yenilmez, bileği bükülemez ve alt edilemez olağanüstü kahraman özelliğinin karşılığına denk gelmektedir:

Senin merkez polisin değil ya, dünyanın polisleri yan yana gelseler beni enseleyemezler. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 38)

Beni zabıta tanımaz, çünkü hiç ele geçmedim. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 49)

Bu hırsız bizim müdüriyette herkes biliyor fakat kimse tanımıyordu. Son bir sene zarfında türedi. Yirmi kişiden fazla adam soydu. Bir türlü ele geçmiyor. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 53)

Çünkü hiçbir iş yoktu ki Fakabasmaz’ın elinden kurtulsun... (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 113)

Fakabasmaz Zihni için kimi zaman da olağanüstü varlıklarla özdeşleştirilerek yapılan betimlemeler, Türk destan kahramanı Oğuz Kağan tasvirlerine yaklaşmaktadır. Oğuz Kağan Destanı'nda ayakları öküz ayaklarına, beli kurt beline, omuzları samur omzuna, göğsü ayı göğsüne benzetilen destan kahramanı (Ergin 1988: 13-14), insanüstü bir varlık görünümüyle resmedilirken, romanda Fakabasmaz Zihni aktarımının Oğuz Kağan'dan pek de eksik kaldığı söylenemez:

Gözleri halka gibi büyüyerek, dişleri birbirine çarparak karşısında duran bu cin gibi insana, masallarda ismini işittiği devlere benzeyen gayritabii ve fevkalbeşer mahluka benziyordu. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 40)

Fakat Zihni'nin bir çelik gibi sertleşen pençeleri, Şakir Bey'in omuzlarına yapıştı ve onu karyolasına oturttu. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 68)

Zihni'nin avaneleriyle ilişkileri bir destan kahramanının atlı yoldaşlarıyla olan ilişkisinden farksızdır. Karşılıklı güven, sadakat, sevgi ve saygıya dayanan bu ilişki, çetenin dinamiğini ve organik bütünlüğünü sağlayan en önemli faktördür. Bu ilişkide lider, kimi zaman otoriter kimi zaman da motive edici olmalı ve her durumda bütün adamlarına karşı adi ve eşit mesafede bulunmalıdır. Zihni, çete üyelerine karşı tüm bu doneleri uygulayan bir lider olarak uğrunda can verilecek kadar sevilmede ve sayılmaktadır:

Fakabasmaz kuvvetli bir ruhiyat mütehasısı idi. Emri altında bulunanları idare etmeyi pek güzel bilirdi... İcabına göre onları taltif, takdir ve teşvik eder, icabına göre de sert bir amir kesilirdi. Haksızlığı hiç sevmez, adaletten ayrılmazdı. Maiyeti kendisini o kadar severdi ki uğrunda terk-i hayat etmeyi bile istisgar ederler ve hatta bunu büyük bir şeref addederlerdi. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 32)

Lider şahsiyetin özelliklerinden biri de oluşabilecek kaoslara karşı tecrübeli, bilgili, etkileyici ve soğukkanlı olmasıdır. Bu özellikler grup üyelerini kendilerini güvende hissetmesini sağladığı gibi liderin coşkuyla onaylanmasına da olanak verir:

Yaşasın Fakabasmaz" nidaları koca salonu çınlattı ve alkışlar arasında Fakabasmaz kürsi-i hitabete çıkıp o geceki vaka hakkında avanesini tenvir etti ve her sözü avanesinin alkış tufanlarıyla karşılandı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 184)

Bir önceki bölümde *TSHAAM* adlı polisiyenin polis kahramanı Amanvermez Avni'nin ölümüne verilen tepki ile Türk destan kahramanı Alp Er Tunga'nın ölümünü karşısındaki hüznü anlatılan saguda verilen tepkinin benzerliğinden bahsetmiştik. Aynı benzerlik Fakabasmaz'ın ölüm haberi geldiğinde çete üyelerinin verdikleri tepkide de görülür:

Çünkü öteden beri namı teknil İstanbul ve mülhakatına Anadolu ve Rumeli afakına yayılan ve ele avuca sığmaz ve zabitanın pençesine geçmez Fakabasmaz'ın böyle nagihani ölümü herkesin kalbinde büyük bir yara açmış ve böyle bir vücudun ani bir surette vefatı herkesi dağdar eylemişti. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 258)

Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrar-ı Cinayat* adlı romanı konuyu işleyiş açısından iki ayrı bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, işlenen bir cinayetin Roman kahramanı Mustantik Osman Sabri Efendi tarafından aydınlatılmasını içerirken, ikinci bölüm, cinayetleri işleyen Mustafa isimli katilin itiraflarını barındırmaktadır. Kalpazan lakabıyla anılan Mustafa, itiraf bölümünde kendisini cinayet işlemeye iten sebepleri aktarırken anti kahramanken kahramana dönüşmektedir. Kendisine yapılan büyük haksızlıkların intikamı adına işlediği cinayetleri bir bir sıralarken kendisinin esasında ne denli üstün vasıflara ve ruhaniyete sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Mustafa'nın yaşadıklarının destansılığını gösteren aşağıdaki bölümde onun, kahramanlığı hak eden yeganeliğinden söz edilmektedir:

İşte sen bunu yapamayacağın için Mustafa olamazsın ya! Sırf sen değil hiçbir kimse bunu yapamayacağı için değil midir ki bugün bütün İstanbul halkının dilinde Hazerfen Mustafa namı destan olmuştur? Eğer bu fedakarlık pek çok adamlarda görülmüş olsaydı hiç hükmü kalmayarak Mustafa da kahramanlar derecesine varamazdı. (Mithat, 2020, s. 297)

Mustafa, Lord Raglan'ın klasik kahraman kalıplarında bulunan kahramanın babasının soylu olması kalıbına uygun bir karakter olmasa da, ilmi faaliyetler noktasında hazerfen lakabı kazanmış asil bir babanın oğlu olarak lanse edilmektedir:

Babam Hazerfen Mehmet Çelebi namıyla meşhurdu. Hem de gerçekten Hazerfendi. Saatçilik, kuyumculuk gibi ince meslekler ve fizikçilik, kimyacılar gibi nazik ilimler, kanun ve kurallarıyla babamın adeta birer türlü eğlencelerine hizmet ederdi. (Mithat, 2020, s. 161)

Hazerfenzade olmak dolayısıyla nasıl bir adamın oğlu olduğumu şu kadarcık bir tarifim ile görüp anladıktan sonra babamın adına ne derecelere kadar layık olduğumu da şimdi göreceksiniz. (Mithat, 2020, s. 162)

Yervant Otyan'ın *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı romanında, baskıcı yönetimiyle halka zulüm ettiği öne sürülen Sultan Abdülhamid'e karşı verilen mücadele konu edilmektedir. Köroğlu ve Dadaloğlu halk hikayesi kahramanları gibi halka zulüm eden siyasi erke karşı duruşun konu edildiği roman, tek bir dominant kahraman karakter üzerinden kurgulanmasa da kahramanlardan biri olan kadın kahraman Saliha Hanım'ın müthiş mücadelesine sahne olmaktadır. Azmi, sağlamlığı ve cesareti ile resmedilen Saliha Hanım yüksek yaradılışlı bir kimliğe sahiptir:

Halbuki onun vücudunun güzelliğini tahrip eden o ızdırap onun ruhuna zayıflığa uğratamadıktan başka yüksek bir yaratılış ile meçhul olan büyük adamlarda olduğu gibi, onun sağlamlık ve cesurluğunu daha ziyade artırmıştı. (Odyan, 2019, s. 48)

Bu kadın ne garip bir mahluktur. Bir Türk kadınının bu gibi fikirlerde bulunabilmesi böyle işlere karışarak hayatını tehlikeye atması nasıl tasavvur olunabilir? (Odyan, 2019, s. 56)

4.5.1.2. Norm Karakterler

Anlatılarda birinci derece kahramanların hemen ardından gelen norm karakterler, ana kahraman kadar donanıma sahiptirler. Şahsına verilen belli başlı fonksiyonları ifa etmekle yükümlü norm karakterler, kurguda amaç olmaktan çok bu amaca ulaşmak için bir araç rolündedirler. Norm karakterler, dramatik eylemleri oluşturan değerleri, kahramanın yanında izdemsal etkiye sağladığı destek ile görünür kılarlar. Bu karakterler, düz ve tek boyutlu bir tipoloji olabileceği gibi multi özelliklerde ve derin bir yapıda da kurgulanabilirler (Korkmaz, 1997, s. 237) Norm karakterler, anlatıda eklemlenen kişiler olarak kahramanın hata, kusur ve noksanlıklarını absorbe etmekle yükümlü olup onları pasif olduğu zamanlarda destekleyip etkin hale getirmektedirler.

Klasik polisiye romanlarda norm karakterler ekseriyetle kahramanın yardımcıları ve sevgilisi ile anti kahramanın işbirlikçileri ve avanelerinden oluşmaktadır. Bu karakterler

anlatıda kimi zaman kahraman kadar etkin, bağımsız ve nevi şahsına münhasır roller alırken kimi zaman da kahramana bağımlı ve düz kalıplarda yer almaktadırlar. Anlatıda kahramanı asiste etmekle görevli norm karakterler, kahramanlar ile kart ve fon karakterler arasında köprü vazifesi görmektedirler. Klasik polisiye romanlardaki norm karakterlerde görülen dual özellikler, Osmanlı polisiye romanlarındaki norm karakterlerde de bulunmaktadır. Fakat Türk halk anlatı özelliklerinin etkisi altındaki Osmanlı polisiye romanlarında norm karakterlerin daha bağımlı ve düz tipolojilerden oluştuğu görülmektedir.

4.5.1.2.1. Kahramanın Yardımcıları

Klasik polisiye romanlarda kahramanın yardımcıları iki ayrı kategoride değerlendirilebilir. Bunlardan ilki, vaka soruşturmalarında da her daim kahramanın yanında bulunan, muavin konumundaki yardımcıdır. Bu yardımcıları anlatılarda genelde tek bir kişi olarak yer almaktadır. Diğerleri ise aynı kurumda çalışan meslektaşlarıdır. Bu grupta bulunan karakterler daha seyrek olarak anlatıya katılmaktadır. İlk kategorideki kahramanın muavini olan yardımcı karakteri, norm karakter kadrosu içinde incelemek yerinde olacaktır. Sherlock Holmes'in yardımcısı Dr Watson, Hercule Poirot'un yardımcısı Yüzbaşı Arthur Hastings vb. yardımcı karakterler, kahraman konumundaki soruşturma baş memurunun direktifleri doğrultusunda aksiyon alırken kimi zaman Dr Watson örneğinde olduğu gibi, eksik öngörülerini ile kahramanın dahiyaneliğini parlatırlarken, (Doyle, 2003, s. 72) kimi zaman da onun eksiklerini, hatalarını örtmekte, ona yapılan veya yapılabilecek saldırıları önlemekte, hatta bazen de soruşturmaya başkahraman kadar etkin bir şekilde müdahil olmaktadır. Başkahramanı kendisine rol model olarak gören yardımcısı, ona sadakatle bağlı bir kişiliktir. Amirinin eğitici ve öğretici kimliğini benimseyen, ondan mesleği hakkında kazanımlar elde etmeye çalışan yardımcı karakter, ona olan hayranlığını da gizlemez. Bazı anlarda ise parlak fikirleri ve ince zekası ile başkahramanın övgüsünü ve takdirini alırken cesareten ve sadakatten ödün vermez.

Türk kahramanlık anlatılarında kahramanın yardımcıları pozisyonunda kırk tane yoldaşı bulunmaktadır. İtina ile seçilmiş yoldaşlar, kahramana sadakatle bağlı savaşçı tiplerdir. Kahramanı canları pahasına korumaya çalışan bu karakterler, savaşta ve barışta

her daim kahramanın yanında yer almaktadırlar. Kahramanın da sıkı sıkıya bağlı olduğu yiğitleri onun için çok büyük önem taşımaktadırlar (Yıldırım, 1998, s. 149-157). Örneğin *Manas Destanı* yiğitlerini kaybeden Manas için artık yaşamanın bir anlamı yoktur ve evliyalardan tek dileği yiğitlerinin diriltilmesidir. Osmanlı polisiye romanlarında başkahraman olan soruşturma memurunun yardımcısı görevindeki karakterler, klasik polisyelerdeki rol ikizine çok yakın vasıflara sahip olmakla beraber, kimi anlatılarda kahraman yoldaşlar gibi daha sınırlı yapıda ve herhangi bir özerkliği olmaksızın var olmaktadır. Mustantik Osman Sabri Efendi'nin yardımcısı Köse Necmi, Amanvermez Avni'nin muavini Arif, Siyah Pençe Hüseyin Efendi'nin yardımcısı Abdal Ahmet vb. karakterler bu bağlamda verilebilecek örneklerden sadece birkaçıdır. Destan kahramanlarının yardımcı karakterlere duyduğu derin sevginin izleri söz konusu polisyelerdeki kahraman ilişkilerinde de görülür.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyesinde soruşturma memuru Osman Sabri Efendi'nin yardımcısı rolündeki Necmi karakteri, soruşturma esnasında çeşitli yöntemler kullanarak elde ettiği bulgularla amirine önemli ipuçları sağlamakta ve soruşturmanın salahiyyetine önemli katkılar sunmaktadır. Bu çerçevede başkahramanın norm kadrodaki etkin ve aktif yardımcısının müdahaleleriyle sonuca vardığı görülmektedir. Ahmet Mithat Efendi'nin *Esrar-ı Cinayat* adlı romanında başkahraman Müstantik Osman Sabri Efendi'nin yardımcısı Köse Necmi'nin, çeşitli yöntemlerle izini sürdüğü cinayette elde ettiği veriler o kadar kilit bir öneme sahiptir ki amirini heyecan içinde bir meraka sürüklemektedir:

Daha doğrusunu isterseniz geldiği zaman tebdilikıyafetken şimdi asıl kendi kıyafetine giriyor. Çünkü Osman Sabri “Aman Necmi! Elbiseni değiştirinceye kadar sabredemeyeceğim. Nasıl bir iz bulabildin mi? Çabuk söyle de meraktan kurtulayım. (Mithat, 2020, s. 42)

Başkahramanın yardımcısı rolündeki karakterin, kahraman kadar olmasa da kendine özgü vasıf ve yetenekleri bulunmaktadır. Sahip olduğu sıra dışı vasıf ve niteliklerle anlatıya renk katan bu karakter, ekseriyetle kendisine verilen vazifeyi hakkıyla yerine getirebilmektedir:

İşte bizim Hafiye Necmi böyle bir ak ağadır ki, tebdilikıyafette dahi ustalığı olmakla kadın kıyafetine girdiği zaman hiçbir kimsenin tanıyamayacağı kadar mükemmel bir kocakarı olur. (Mithat, 2020, s. 44)

Halk anlatılarında başkahraman ile yardımcısı arasındaki ilişki sınırsız güven ve itimata dayanmaktadır. Bu güven ilişkisi hiçbir şekilde şüpheyne mahal vermez ve sorgulanamaz. *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyede amir ve yardımcısı arasında da karşılaşılan bu ilişki kimi zaman klasik polisiye romanlarında karşılaşılan dedektif yardımcısının amirine karşı eleştirel yaklaşımı çizgisinde ufak tefek tereddütler içermektedir:

Gerçi Osman Sabri'nin ağzından her ne söz çıksa Hafiye Necmi canıgönülden inanır idiyse de ilk defa olmak üzere Osman Sabri'nin bu sözüne inanmakta tereddüt etti. (Mithat, 2020, s. 110)

Osmanlı polisiye roman yazarının, halk anlatılarındaki kahraman yardımcısının sorgusuz itaatkarlığı ile klasik polisiyelerde karşılaşılan sorgulayan dedektif yardımcısını bir potada erittiği görülmektedir. Bu durum *TSHAAM* adlı polisiyenin *Kara Katil* başlıklı bölümünde de göze çarpmaktadır. Amanvermez Avni'nin bir tiyatro oyununda işlenen cinayeti biraz da talihe güvenerek çözümlemeye çalışması, yardımcısı Arif tarafından hayretle karşılanmaktadır:

Avni artık bu izin sürülmesini rastlantıya bırakmaya mecbur olduğunu kendi kendine itiraf ederek asıl görevi olan tiyatro gözetleme işine devam etmiş olmak üzere cinayet olayının üçüncü gecesi verilecek bir oyunda hazır bulunmak için önlem almaya başladı. Fakat bu kez bir seyirci olarak bulunmak istemedi ve direktörün uygun görmesiyle tam bir loca garsonu kimliğine büründü. Arif'e bu fikrini söylediği zaman o, hayret etti. Aktör ve aktristi gözetlemek için bu zahmete niçin ihtiyaç duyduğunu anlamadığını söyledi. (Sami, 2021, s. 169)

Yardımcısının eleştirel yaklaşımı kahraman polis memuru için çok fazla bir anlam ifade etmemektedir. Çünkü o asırlar boyu süregelen güçlü, zeki ve hatalardan münezzeh bir kahraman profilinin devamıdır. Bu noktada yardımcısına düşen, dominant bir kişilik olan roman kahramanına cebren de olsa onay vermektir:

Arif! Sen bugün biraz hırçın görünüyorsun... Ve unutuyorsun ki polisin başarısı çoğunlukla talihin yardımıyla oluyor. Hareket noktası da sana şimdi garip görünen hislerdir. Haydi bakalım bu düşüncelerimi onayla! (Sami, 2021, s. 170)

Fakat kahraman, yardımcısının kendisi gibi düşündüğünü gördüğü anlarda iltifatlarla bezeli sevecenliğini sakınmaz. Kahraman, her şeyi hakkıyla bilen, düşünen ve icra eden bir kişilik olarak yardımcısını kendi yolunda yürüdüğü noktada takdiri hakettiğini düşünmektedir ve yardımcı da kahramanın izinden yürüdüğü ölçüde var olmaktadır:

Arif sordu:

-Efendi! Odunların bu yıkılma durumunu kazaya mı bağlayacağız? Avni çırağının bunu düşünecek kadar zekaya sahip olduğunu anlayarak sevindi.

-Aferin Arif! Dedi, ben de o fikirdeyim! (Sami, 2021, s. 20)

Nadiren kahraman yardımcılarının anlatılarda kahramanın önüne geçtiği de görülmektedir. Aşağıdaki bölümde kahraman yardımcısı, klasik polisiye anlatılarında tasvip edilmeyen aşk temasının baş aktörü rolüyle ön planda bulunmaktadır:

Arif'le karşılaşabileceğimi hiç de ummazdım... Ah... Ben ona o kötülüğü yaptıktan ve o Pertev olacak züppe için onu bir paçavra gibi yırtıp attıktan sonra ne yüzle ismini söyleyebildim?... Ne yüzle kendimi tanıtabildim? O... O ise hala eski Arif. Hala o eski melek... (Sami, 2021, s. 429)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiyenin kahraman karakteri zabıta Siyah Pençe Hüseyin Bey'in yardımcısı Abdal Ahmed de sahip olduğu donanımlar ile kahramanın yardımcısı pozisyonunu hak etmiş bir norm karakterdir. Bu donanımları ile usta-çırak ilişkisi içinde bulunduğu roman kahramanının üstün yeteneklerini perçinlerken okurda bu ikilinin yenilmez bir armada olduğu hissi uyandırmaktadır:

Gönderdiği adamlardan Abdal Ahmed namında olan memur gelmişti. Hüseyin Bey, Ahmed namında, son derece kurnaz ve faal bir memura suret-i mahsusada abdallık isnad eylemiş idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 94)

Halk anlatılarında kahramanın yardımcısı üstün niteliklere sahip olsa da kahraman tipi ile kıyas edilemez bir konumdadır. Sahip olduğu konumda daha ziyade kahramanın

yönlendirmeleriyle meziyetlerini sergileme olanağı bulan kahraman yardımcısı, *Milli Cinayat Koleksiyonu* serisinin aşağıdaki bölümündeki Hüseyin Bey-Abdal Ahmed diyalogunda görüldüğü üzere liderinin taltif ve takdirine mazhar olma mücadelesi vermektedir:

Hüseyin Bey, sitayiş-kar bir surette ellerini Abdal Ahmet’e uzattı ve: ”Ahmed, nazarımda, o kadar büyük bir mevkiye sahipsin ki bu takdirimi, yarın maddi bir surette icra edeceğim. Pekala, devam et. (Kadri, Sudi, 2021, s. 100)

Kahraman yardımcısının gösterdiği sıra dışı başarılar, onun norm karakter statüsü zemininde değerlendirilmesini ve aynı zamanda kahraman tipinin yüceltilmesini destekler. Bu noktada kahraman yardımcısının meziyetleri, üst makamdaki kahramanın muktedirliği temelinde kabul görür:

İşte kararakolu oynatan bu müthiş herifi, Ahmed tek başına yakaladı. Artık Ahmed’in iktidarını hepimiz teslim etmeliyiz. (Kadri, Sudi, 2021, s. 104)

Bu başlık altında işlenecek diğer kahraman yardımcısı norm karakteri, kahramana dönüşen anti kahraman yardımcısıdır. Bu norm karakterler de kurguda her daim kahramanı asiste etme görevini üstlenirken kahramana sadakatla bağlı, nevi şahsına münhasır kişiliklerdir. *Gece Kuşları* adlı polisiye romanın kahramanı Nahit Sami’nin yardımcısı olan Refik, liderine sadık itaatkar bir karakterdir. Bu sadakatının temelinde ise zor durumlarda liderinin kendisine yaptığı iyilikler ve fedakarlıklar yatmaktadır. Nasıl ki Manas’ın, yiğitlerinin menfaati için yaptığı fedakarlıklar, güven telkin edip grubun birliğini güçlendirirken (Ögel, 1998, s. 502) Nahit Sami de çaresizlik içindeki Refik’i birçok noktada düze çıkararak çetesine ve kendisine samimiyetle bağlı zeki ve yetenekli bir kişi katma çabasıdadır:

“Şimdi ismimi söyleyebilirim. O sirkati ika ederek sizi kurtaran şahsın ismi: Nahid Sami’dir.” “Sami... Sami... Demek... Veriniz elinizi öpeyim, demek ki muhterem üstadın karşısında imişim.”

“Anlaşıldı ya? Badema kumpanyama dahilsin. O emri bilakayd ve şart icra edeceksin. Şimdi paran yok değil mi?”

“Maatteessüf”

“Al şu yirmi lirayı, haydi git Yanni’ye avdet et. Lazım olduğu vakit ben seni bulurum.” (Sudi, Ali, 2021, s. 52)

Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeşleri adlı polisiye serinin başkahramanı Fakabasmaz Zihni, en has adamı Cin Ali olmak üzere yüzlerce çete üyesine önderlik yapmaktadır:

Zihni’ye çıraklık edenlerin adedi de yüzden fazlaydı. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 119)

Her biri farklı yeteneğe sahip bu avanelerin isimleriyle musamma kişilik özellikleri bulunmaktadır. Bunlar çeşitli lakaplarla anılırken bazılarının lakaplarıyla anılan isimleri şu şekildedir: Böcek Rüştü, Kirpi Fikret, Kız Halit, Solucan Hüseyin, Topuz Ahmet, Pire Tevfik, Yıldız Rukiye, Pisbıyık Kamil, Benli Cemile, Alyanak Sabiha, Tavşan Şükrü, Fıskı Rüştü, Kraliçe Ulviye, Turşu Fahri, Deve Şükrü, Yırtık Fikret, Kopuk Ahmet, Açıkgoz Hurşit, Çıplak Lütfi, Yanardöner Mustafa, Pire Kemal, Kabakçı Hüseyin, Yanık Ahmet, Cırtlak Necati, Cihanyandı Müjgan, Fındıkçı İffet, Çölek Tevfik, Fırlama Fikret, Yanık Mustafa Çamur Şevket, Kaymak Muazzez, Fındık Aliye, Pamuk Müjgan, Çolak Ahmet, Köse Kerim, Timsah Yaşar, Fındık Süleyman, Çapulcu Şakir, Yanbacak Hüseyin, Akrep Mehmet, Camgöz Hayri, Piç Servet, Ayıboğan Şükrü, Kıcıkırık Ahmet, Kara Hüseyin, Tavukayağı Şükrü, Tahtabiti Rüştü, Püskülsüz Ahmet, Tavşan Recep, Horoz Kamil, Kız Mehmet, Düdük Mehmet, Kör Murat, Demirkıran Lütfi, Cafcaf Halil.

Yardımcılarını kendine özgü motivasyonlarla aksiyonlarına angaje eden Fakabasmaz Zihni, her birinin yeteneklerinden yararlanmayı bilir. Planladığı illegal organizasyonlardan elde ettiği gelirleri yardımcılarını ile paylaşmayı aksatmayan Zihni, onlara gösterdiği lütuf ve inayetlerle güven ve saygı kazanmayı bilmiştir. Zihni, sahip olduğu en büyük gücün, kendisine sadakatla bağlı üstün meziyetli yardımcılarını olduğunun farkındadır ve bunu da dile getirmekten geri durmaz:

Aşk olsun benim kahraman avanem. Ben sizin gibi becerikli ve işgüzar bir avenenin reisi olmakla bahtiyarım. Bizim avanelerin her biri sizin gibi kahraman arkadaşlar olduktan sonra hiçbir vakit benim için yeis ve keder olamaz. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 341)

Fakabasmaz Zihni’nin en yakın yardımcısı Cin Ali olup neredeyse her aksiyonda Zihni’nin yanında ve yakınında bulunmaktadır. Son derece cesur, uyanık ve zeki bir karakter olan Ali, ustası için gözünü budaktan esirgemez. Zihni’ye bağlılığını kimi zaman

canını ortaya koyarak gösteren Cin Ali, yeri geldiğinde de ustasının plan ve tasarıları dahilinde can almaktan çekinmez:

Abdullah Efendi'nin itikadat-ı batılaya inandığını bilen Fakabasmaz Zihni: Bir gece ruhlar gelip seni öldürecek diye Abdullah Efendi'nin sekteikalbiyeden vefatını hazırlamış ve filhakika muavini Cin Ali, elinde kızgın bir demir parçasıyla ve korkunç bir ölü kıyafetinde gece yarısı Abdullah Efendi'nin karşısına dikilmiş ve zavallıyı korkusundan cansız olarak yatağa düşürmüştür. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 114-115)

Fakabasmaz Zihni'nin bir diğer yardımcısı ise güzelliğiyle avına yaklaşan, zekası ve kurnazlığı ile onu alt eden Hayriye karakteridir. Hayriye, kendisine tebliğ edilen vazifeyi hakkıyla icra eden bir çete üyesidir ve liderine de hayranlığı ile birlikte gizli bir aşk beslemektedir:

Hayriye, kurnazlıkla ve desisekarlıkta misli bulunmaz bir mahluktur. Bu müstesna zekasıyla beraber teshir edici bir güzelliği de vardı. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 120)

Fakabasmaz Zihni'nin yardımcıları geniş donanımları ile her bir noktaya sızabilecek kabiliyete sahiptirler. Bazen bir iş adamı veya tüccar, bazen muhasebeci veya din adamı bazen de adli tıba sızan bir hekim olarak karşımıza çıkabilmektedirler. Bu özellikleriyle de Fakabasmaz Zihni'nin işlerini oldukça kolaylaştırmaktadırlar:

Fakat beni polis tabibi muayene ederken kalbimi durduruyordum. Çamur Şevket tarafından muayene edilirken kalbimi hareket ettiriyordum. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 263)

4.5.1.2.2. Kahramanın Sevgilisi

Klasik polisiye romanlarında önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere ana tema bir suçun aydınlatılmasıdır. Bu eksende polisiye anlatılarda bir aşk konusunun işlenmesi makbul görülmemektedir. Dolayısıyla anlatılarda kadın-erkek ilişkileri bir aşk hikayesinden ziyade suç soruşturmalarında yardımcı bir unsur olarak kurgulanmaktadır. Örneğin Sherlock Holmes'in sevgilisi olarak geçen Irene Adler adındaki zeki ve kurnaz kadın, polisiye serinin sadece *Bohemya'da Skandal* adlı hikayesinde yer almaktadır. Yine

kahramana dönüşmüş anti kahraman karakter olan Arsen Lupin, kadınlara düşkünlüğü ile yansıtılan bir kişiliktir. Lupin'in Henriette ve Anet Lambal adındaki sevgililerinin anlatılarda suç organizasyonlarında yer aldığı görülmektedir. Suç organizasyonunun belirli aşamalarında rol alsalar da Lupin'in sevgilileri daha ziyade kahramanın çapkınlıklarının bir yansıması olarak anlatılara katılmaktadırlar. Kimi zaman çetesi içinden kimi zamanda da planladığı illegal organizasyonlarda karşılaştığı kadınlardan sevgililer edinen Lupin, onları değerli ziynet eşyaları ve hediyelerle şımartmaktadır. Bununla beraber kahramanın sevgilisinin bulunmadığı birçok polisiye anlatı da bulunmaktadır.

Osmanlı polisiye romanlarında Sherlock Holmes karakterinden esinlenen Amanvermez Avni karakterinin ve Arsene Lupin'den esinlenerek yaratılan Fakabasmaz Zihni'nin benzer etkinlik ve niteliklere sahip sevgilileri bulunmaktadır. Amanvermez Avni'nin yardımcıları kadrosunda da yer alan Karoline karakteri, tıpkı Sherlock Holmes'in sevgilisi gibi güzel, zeki ve kurnaz bir kişiliktir:

Saygıdeğer okuyucuları düşünceden kurtarmış olmak üzere Avni'nin Karoline diye çağırdığı bu esmer, fakat şirin ve zeki kadının kim olduğunu özetle anlatalım. (Sami, 2021, s. 292)

Amanvermez Avni ile Karoline'nin ilişkisi serinin *Ölü* ve *Sessiz Tabanca* adlı bölümlerinde örtük bir şekilde okura yansıtılır. Bu bölümlerde ikilinin sevgili olma durumu anlatıda net olarak hissettirilmeyip yazarın anlatıyı keserek durumu izah etmesiyle okura aksettirilir. Bu yönüyle yazarın, klasik polisiye romanlarda aşk konusunun işlenmemesi kuralına uymaya çalıştığı görülür:

Burada şu noktayı açıklayalım ki Karolin'in Avni'ye yardımda bulunduğunu, onunla pek ciddi ilişkisi olduğunu Anderya bilmediği gibi eski çırağı olan Arif de aralarındaki sırra vakıf değildi. (Sami, 2021, s. 305)

Arsene Lupin karakterine öykünerek kurgulanan Fakabasmaz Zihni karakteri de tıpkı Lupin gibi kadınlara düşkün bir kişiliktir. Anlatılarda hem çetesi içerisindeki yardımcılarından hem de çeşitli aksiyonlarda tanıştığı kadınlardan sevgili edinen Zihni, ilişkilerini yüce bir aşkın yansımasından ziyade çapkın bir mizaç gereği yaşamaktadır. Bu noktada serinin yazarı Hüseyin Nadir'in de polisiye anlatısının sınırlı bölümlerinde değindiği sevgililik durumu ve aşk konusuna detaylıca yer vermeme titizliği gösterdiği

yorumu getirilebilir. Zaten yazarın Arsene Lupin serilerine öykündüğü de bilinmektedir. Bu minvalde yazarın edilgen bir sevgili kullanımı, karakterin norm kadro içinde yer almasına sebep olmaktadır:

Fakabasmaz Zihni'nin Hayriye üzerinde pek büyük bir tesiri olduğu için, bu kadın yakışıklı ustasının emirlerini yerine getirmek için cephe-i harpte zabıtine itaat eden bir neferden daha fazla muti olurdu. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 120)

Hatta yazarın klasik polisiye kurgularına yaraşır bir şekilde sevgiliyi polisiye aksiyonu etkileyen yardımcı bir unsur olarak kullandığı da görülmektedir. Serinin *Fakabasmaz Zihni'nin Çapkınlığı* adlı bölümünde Zihni'nin başka bir kadına ilgi duyduğunu öğrenen Hayriye, onu ihbar eder ve müthiş bir polisiye aksiyonun fitilini ateşler:

Şuna emin olunuz ki benim gözümünden hiçbir şey kaçmaz. Bizim Hayriye'nin kıskançlık saikasıyla size gelip her şeyi anlattığını ve benim kim olduğumu size söylediğini, sizin de bunu Kızıltoprak zabıtasına haber verdiğinizi biliyorum. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 152)

Klasik polisiye romanlarına uyumlu kurgulanan sevgili karakterlerinin bulunduğu Osmanlı polisiye anlatılarının yanında bazen halk anlatılarından etkilenecek şekilde şekillendirilen sevgili tipleri de görülmektedir. Bir düşman karakterin engellemesi sonucu kavuşamamanın ızdırabını yaşayan bu kahraman sevgilisi profilleri bir polisiye karakterden ziyade halk hikayesi tipine yakın bir görünüm içerisindedir. *Canı mı Masum mu* adlı romanın Faide adındaki sevgili karakteri, annesinin aşığına hasmane tutum sergilemesinden dolayı aşığı olan Refik'e kavuşamamakta ve Refik ile vuslata erememenin ızdırabını yaşamaktadır:

Evlenmek, Refik'ten başka bir erkeğin zevcesi olmak, Refik'ten büsbütün kat-i ümid etmek hatıratı bütün hissiyatını teheyyüc ediyor, kalbini kabartıyor, boğazına tıkanıyor, ruhunu tazib eyliyordu. (Necib, 2013, s. 164)

Benzer bir sevgili karakteri, *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyede de görülmektedir. Romanda Peri adındaki sevgili karakteri, Hediye ve Halil Suri adlarındaki düşman karakterlerin desiseleriyle aşığı Mustafa'dan ayrı kalmanın hüznünü yaşamakta ve bu hileler sonucunda aşığı katil, kendi de maktul olmaktadır:

Nihayet Peri'nin cesedi üzerinde ağlamak yatkınlığına daha fazla uygun olacak bir şekilde tekrar ağlamaya başladım. Hem de bu sefer hüngür hüngür ağladıktan fazla ölünün arkasından ağlaması için para ile tutulan Arap karıları gibi üzüntünün artmasına destek olmak için Peri'nin faziletlerini ve meziyetlerini sayar ve saydıkça ağlar, ağladıkça sayardım. (Mithat, 2020, s. 230-231)

Bu örneklerden anlaşıldığı üzere Osmanlı polisiye yazarları, belli noktalarda aşk temasını suçun aydınlatılması temasına eklemleyerek batı tipi klasik polisiyeye öykünürler. Aynı zamanda, geleneksel halk anlatılarının aşk temine yoğun bir şekilde vurgu yaparak batı polisiyesinin güzergahından ayrılır ve özgün Osmanlı polisiyesini yaratmış olurlar. Bunu yapmaktaki temel motivasyon, kuşkusuz ki geleneksel anlatılara aşına olan polisiye okurunu etkilemektir.

4.5.1.2.3. Suçluların İşbirlikçileri

Batı'da sanayileşme ile yeni yaşam şartları ortaya çıkmıştır. Fabrika ve imalathanelerin kurulduğu alanlar kentlere dönüşmüş ve işçi ihtiyacı doğrultusunda çeşitli bölgelerden kentlere çalışmak için insan sirkülasyonu gerçekleşmiştir. Heterojen bir yapı içinde şekillenen bu yeni yerleşim alanlarının kendine özgü kuralları çerçevesinde çalışma, güvenlik ve vatandaşlık kaideleri güncellenmiş, bireysellik ön plana çıkmıştır. Artık modern olarak tanımlanan yeni hayatta birey yalnız, içe kapanık, tedirgin ve karamsar bir ruh haline bürünmüştür. Bu örselenmiş ruh hali, sosyal hayatın tüm alanlarında varlığını hissettirirken suç vakalarının zemininde de ekseriyetle bireyin psikolojik durumu yer almıştır. Kent hayatının meydana getirdiği şartların sebebiyet verdiği suç vakalarının odağına toplumdaki, dolayısıyla toplumsal kültür ve ahlaktan kopmuş tinsel hastalıklı bireyler oturmuştur. Artık bilindik katalog suçların yerini sadistçe işlenen, çözümlenmesi güç vakalar almış, ortaya çıkan bu durumun edebiyata yansısı uzun sürmemiştir. Bu çerçevede Arsene Lupin serilerini ve türevlerini ayrı tutarsak, Batı klasik polisiye romanlarında resmedilen illegal faaliyetler, çıkar amaçlı organize bir yapıdan, dolayısıyla işbirliğinden ziyade marazi ruh haline sahip bireyler tarafından gerçekleştirilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme devletin tercihidir ve devlet eliyle gerçekleştirilmeye çalışılan bir olgudur. Sanayi Devrimi'ni ıskalayan imparatorluk içinde,

batıdaki kent yaşamından farklı bir şehirleşme ile ortaya çıkan bir hayat tarzı gelişmektedir. Modern hayatın motiflerini taşıyan özellikle başkent İstanbul gibi büyük şehirlerde birey-toplum ilişkileri batıdan farklı bir mahiyette gelişme göstermiştir. Türk aile yapısının sürdürüldüğü şehir hayatında toplumsal değerler korunmuş, aile birliği içinde bireyselleşme sınırlı bir ölçüde kalmıştır. Türk sosyal hayatında var olan ve asırlar boyu süregelen aile ve akraba bağları, iç içe yerleşim anlayışını, şehir hayatına taşımıştır. Bu durum Türk ahlak yapısının, etik değerlerinin, gelenek ve dini inançlarının korunmasına vesile olmuştur. Dolayısıyla toplumun ve toplum içindeki bireyin tinsel deformasyonu batıdaki kent hayatına kıyasla daha sığ kalmıştır. Bu noktada şehirlerdeki suç kataloğunda büyük bir farklılaşma görülmemiştir. Töre ve namus cinayetleri, çıkar amaçlı sirket, gasp, adam kaçırma ve cinayet gibi suç vakaları varlığını sürdürürken suç failinin ekseriyetle organize bir yapı ve işbirliği içinde hareket ettiği görülmektedir. Osmanlı polisiye anlatılarında suçlu profili tercihleri bu ekseninde, batıdaki örneklerle uyum içinde olmakla beraber kendi toplumsal yapısına da kayıtsız kalmamıştır. Klasik polisiye anlatılarında suçun bireyselleşmesine karşın Osmanlı polisiyesinde Türk halk anlatılarından günümüze kadar ulaşan organize yapı içerisinde suçlunun, işbirlikçileri ile birlikte ele alındığı görülmektedir.

Esrar-ı Cinayat adlı romanda kandırılarak illegal işlere bulaştırılan ve aynı kişiler tarafından sevdiği kız elinden alınan Mustafa'nın işlediği cinayetlerin soruşturulması anlatılmaktadır. Mustafa'yı bu kötü şartlara sürükleyen, servetini illegal faaliyetlerle kazanmış Hediye adındaki zengin bir kadındır. Hediye'nin bu uğurda kandırdığı Mustafa, zengin ve ahlaksız bir kişilik olan Halil Suri ve bürokrat Mecdeddin Paşa ile işbirliği yapmıştır. Suç vakası bireysel görülmekle beraber temelinde sosyal, ahlaki ve siyasi bir yozlaşma bulunmaktadır. Anlatıda işbirlikçilerden Mutasarrıf Mecdeddin Paşa, kalpazanlık, tehdit ve şantaj gibi cürümlere karışmış Hediye Hanım'ın ve avanelerinin soruşturulmalarını önlemekle görevlidir:

Mecdeddin Paşa'yı bir dalgınlık aldı. Hayrete, dehşete bir büyük iç sıkıntısına işaret edebilecek belirtiler birbirini takip ederek yüzünü kaplardı. Nihayet amirane bir tavır takınarak dedi ki:

-Sabri Efendi sana bir şey söyleyeceğim. Hediye Hanım'ın ismini bir burada benim yanımda sözünü ettin. Bir daha başka yerde sözünü etmeyeceksin! Eğer o isme bir kan sürecek olursan kendini yok bil! (Mithat, 2020, s. 37)

Hediye Hanım devletin bürokratına o kadar cüretkar ve amirane davranmaktadır ki bir mektupla Mutasarrıf Paşa'ya kendisini soruşturmaya yeltenen Mustantik Osman Sabri Efendi'nin sürgün edilmesi talimatını vermektedir:

İki gözüm Mecdeddin! Osman Sabri midir? Ne köpektir? Hala şunun hırıltısını kesemeyecek misin? Bizim Bohçacı Zihnet gittikçe gözüme giriyor. Benim aleyhimde o koca kafalı çapkının kurduğu düzenlerden beni daima haberdar ediyor. Bu pis herife meydan verecek olursak bize pek çok kötülükler yapabilir. Bana kalırsa herifi yalnız kovmakla kurtulamayız. Trablusgarp' a mı olur? Yemen çöllerine mi uygun görülür? Nereye ise sürmeli, anladın mı Paşacığım? (Mithat, 2020, s. 140)

Cani mi Masum adlı romanda gece hayatına düşkün bir kişi olan Ömer Bey, zengin dayısının gözdesi olan abisini gözden düşürmek ve dayısının işlerinin başına geçebilmek için abisi Ahmed Bey'i kötü yollara düşürme çabası içine girer ve bunda da başarılı olur. Abisini gece hayatına sokarak aşüfte bir kadına aşık olmasını sağlayan Ömer Bey, hem Ahmed Bey'in gözden düşmesini hem de dayısının öldürülmesinin Ahmed Bey'in üzerine yıkılmasını sağlar. Bu sayede abisinden ilelebet kurtulur ve dayısının mirasına konar. Ömer Bey, bu planında gece hayatından arkadaşları ve Katina adındaki hafif meşreb bir kadın ile işbirliği içinde bulunmaktadır:

Katina diyordu ki: Ben seni şimdiye kadar aldattım. Çünkü seni asla sevmiş değilim. Bir erkeği kendine öyle esir olacak kadar sevecek safdil kadınlardan değilim. Ben az zamanda çok tecrübeler görmüş, erkeklerin mahiyetini tamamıyla tanımış bir kadını... Biraderin sefahat alemlerinde bana tesadüf, benimle buluşturacağı genç bir beyi iğfal eder, onu taht-ı nikahına almaya mecbur edersem bana yüz lira vermeyi teklif eylemişti. (Necib, 2013, s. 115)

Aynı eserde babasını aklamaya çalışan Ahmed Bey'in oğlu Refik Bey ile amcası Ömer Bey'in kızı Faide birbirlerine aşık olurlar. Fakat bu ilişkiye onay vermeyen Faide'nin annesi Naciye Hanım, mirasyedi bir tip olan Cevad Bey ve Esma Molla adındaki çöp çatan bir yancı kadın ile işbirliği yaparak oluşabilecek bir izdivacı engellemeye çalışır:

Bu kızı Cevad'a almaya fikren karar vererek Naciye Hanım'a hulul etmek için oraya daha sık devamla, bu ahlaksız kadını daha ziyade ahlaksızlık etmek için bin türlü hudalar tertip etmeye başladı. Filhakika maksadına da muvaffak olmuştu. (Necib, 2013, s. 134)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiyede İstanbul'un dehlizlerine konumlanan çıkar odaklı sirkat, adam kaçırma ve cinayet gibi illegal faaliyetleri olan bir suç örgütünün takibatı konu edilirken örgüt Kanlı Peri, Kara Cadı ve Dev Süleyman adlarında kişilerin önderliğinde aksiyon almaktadır. Bu yeraltı örgütünün birçok noktada işbirliği yaptığı kişiler bulunmaktadır. Bunlardan biri de zabitanın içinde görev alan bir kişidir:

Tilki Salih... Bizim en değerli adamlarımızdan, kendisiyle iftihar ederdik. Lakin bu defa kuyuyu meydana verdi. Bittabi kaçtı. Karakolun yürümesini, cinleri kendisi uydurdu. (Kadri, Sudi, 2021, s. 108)

Yeraltı çetesi o kadar organize olmuş bir örgüttür ki Zabıta Müşiri'in konağına kadar sızan işbirlikçileri vardır:

Fakat Çopur Halil nam şahsın paşa konağında altı yedi aydan beri sadık bir uşak sıfatıyla hizmet eylemiş ve konağın tertibatına vesairesine dair ahz-ı malumat etmiş olması ve bunların her dediklerini hemen icra eyledikleri hususu cümlesini tiril tiril titretmekte idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 282-283)

TSHAAM adlı polisiye seride bireysel ölçekte işlenen suçların yanında organize suçlarda da bulunmaktadır. *Yanmış Adam* adlı bölümde Arsen zengin amcasının mirasına konmak için işbirlikçisi Markar'a amcasını öldürtür. *Kör Ebe* adlı bölümde servet avcısı Faik Bey kör bir ebe ile işbirliği yapmaktadır. *İskeletler Arasında* adlı bölümde ise randevuevi sahibesi Habibe Hanım ile Halid'in işbirlikleri anlatılmaktadır.

4.5.1.3. Kart Karakterler

Anlatılarda doğal ana özelliklerini koruyup değişim göstermeyen kart karakterler, tek bir mahiyeti imlerler ve anlatının duygusal deviniminde çatışma oluşturma amaçlı kullanılırlar. Tek boyutlu ve reaksiyonları statik olan kart karakterler, tek bir düşünce ve hissin vücut bulmuş halidir (Stevick, 1988, s. 184). Okura aşına olan bu kalıp karakterler,

zihinlerdeki duygu ve düşüncelerin canlanmasını sağlarken yazarın vakaları dramatize etmesinde elverişli bir unsur olarak yer alırlar. Daha ziyade hedef nesneye ulaşmaya mani, karşı kuvvet olarak kullanılan kart karakterler sabit formların değişmez elemanıdır. Derinliği olmayan alelade bir tipoloji olan kart karakterler egemen anlayışı sorgulamayan, doğruları aramayan, itaatkar bir yapıya sahiptirler. Osmanlı polisiye romanlarında kart karakterler, cimriliği ve çıkarları doğrultusunda her melaneti yapacak tihniyete sahip zengin tipler, zevk ve eğlence hayatına düşkün mirasyedi gençler ve olağanüstü varlıklar vasıtasıyla karşımıza çıkmaktadırlar.

4.5.1.3.1.Tacirler

Batıda Sanayi Devrimi, sermaye merkezli bir dünya düzeninin fitilini ateşlemiş, kapitalist ideolojinin merkezine de sermaye sahipleri oturmuştur. Tüm değerler bu yeni anlayış çerçevesinde güncellenirken toplum, alt, orta ve üst gelir sınıfları şeklinde kategorize edilmiştir. Zamanla gelir adaletsizliği, zikredilen gelir grupları arasında sosyal çatışmaya zemin hazırlarken çatışmanın odağına emek sömürüsü olmuştur (Deane, 1988, s. 82). Klasik polisiye romanların da beslendiği bu sosyal çatışma, özellikle *Arsene Lupin* serileri ve türevlerinde çatışmanın bir tarafında konumlanarak yansıtılmaktadır. “Zenginden alıp fakire veren” İngiliz Halk Hikaye kahramanı Robin Hood tipinin bir uzantısı olarak sermaye sahiplerine karşı halkın yanında konumlanan Arsene Lupin karakteri yaptığı illegal organizasyonlarda üst gelir kesimi hedef almaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu’nda hem Sanayi Devrimi’nin dışında kalmanın sonucu hem de gücün tek sahibi olan padişahın mutlak hakimiyetinden dolayı toplum gelir gruplarına bölünmemiştir. Her ne kadar iltizam sahibi kişilerin, bürokrat ve saraya yakın çevrelerin gelirleri diğerlerinden ayrışsa da mutlak hakim olan padişahın yanında, edilgen konumda olmuşlardır (Sayar, 2000, s. 138). Bu eksende Osmanlı polisiye romanlarında özellikle Arsen Lupin serilerine öykünerek kurgulanan *Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeştleri* adlı serilerde kapitalist düzenin etkilerini tam olarak hissetmeyen topluma ve dolayısıyla okura farklı bir zengin profili ile yaklaşılmaktadır. Yazar Fakabasmaz Zihni’nin karşısına koyduğu sermaye sahibi tacir karakterleri nekes, hain, dalavereci, hovarda, menfaatperest ve zalim gibi ahlak dışı kişiliklere hapsederek kart karakterlere dönüştürmüş ve bu karakterler üzerinden oluşturduğu çatışmayı kullanarak dramatik aksiyonu kurmayı

hedeflemiştir. Anlatılarda bu karakterler Fakabasmaz Zihni'nin illegal davranışlarına müstehak kimseler olarak algılatılırken Zihni ise idealize edilir.

Fakabasmaz Zihni'nin aksiyon aldığı ahlaksız tacirler arasında faizcilik yaparak milletin parasını hiç eden Hacı Ahmet, savaş döneminde komisyonculuk yaparak halkın parasına göz diken Şakir Bey, fakir ve fukaraya en ufak bir hayrı dokunmayan manifaturacı Kamil Bey, geçimsiz bir ihtiyar olan Abdullah Efendi, çapkın bir adam olan tüccar Macit Bey, nekes bir kişi olan bedestenin meşhur antikacılarından Hacı Salih Efendi, bünyesinde hiçbir Müslüman çalıştırmayan, dalavereci bir şahıs olarak bilinen Eğinli Ali Efendi, fakir fukaraya yüksek faizle para veren ve halkı bu yolla sömürmeye yeltenen David Efendi, pinti ve katı kalpli tüccar Hasan Ağa, her ay düşmana düzenli yardımlarda bulunan Müslümanların emlaklarını yok pahasına alan ve aynı zamanda Müslümanlara türlü türlü hakaretler eden tüccar Barba Yanko, Rumlara ianelerde bulunan tüccar Ali Bey ve kadınlara zaafi bulunan tüccar Abid Bey yer almaktadır:

Netice-i tahkikatta Yanko'nun her ay düşmana iane verdiği ve düşman amaline çalışıp Müslümanların emlak ve akarını yok pahasına aldığı velhasıl Müslümanlara yapmadığı hakaret kalmadığı anlaşıldı. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 161)

Esrar-ı Cinayat'ta tüccarlığın yanında kalpazanlık, kaçakçılık, tehdit ve şantaj gibi gayrimeşru işlere bulaşmış Halil Suri Bey, *Cani mi Masum mu*'da sefahat alemlerine dalmış zevk ve eğlence hayatına düşkün ahlaksız bir kişilik olan Jack Bazergan, *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı seride pinti bir sarraf olan Agop Efendi bu başlıkta örnek verebileceğimiz diğer isimlerdendir:

Hediye Hanım ilk önce Halil'i bana Sur ahalisinden gayet zengin bir tacir olmak üzere tavsiye ve takdim ederek, mesleğinin de kuyumculuk olduğunu söylemişti. Halil Suri'nin züğürt adam olmadığı ortaya çıktı. Ancak kazandığı paraları ne elinin hüneri ve ne de alnının teri karşılığında kazanmayıp hilekarlık kuvveti semeresiyle kazanıldığını pek kolay anlayabildim. (Mithat, 2020, s. 175)

Bununla birlikte anlatılarda herhangi bir olumsuz niteliği telaffuz edilmeyen, sadece zenginliği ile anlatıda yer alan ve illegal eylemlere maruz kalan tacirler de bulunmaktadır. *Cani mi Masum mu*'da yeğeni tarafından öldürülen, ismi belirtilmeyen dayı karakteri, Rum kuyumcu Mişelides Efendi, *TSHAAM*'da servetini ele geçirmek isteyen yeğeni

tarafından öldürülen Sarraf Keseliyan, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeşleri* serisinde Tüccar Kalpakçıyan Efendi, Balık Pazarı sarraflarından Agop Bey, Tüccar Afif Bey, İstanbul'a ticari alış veriş için gelen Mudanyalı saf bir köylü olan Hüseyin Ağa, Sultanhamamı'nda Vartanaki Han'da ticaret yapan Simonaki Efendi ve Tüccar Nikolaki Efendi adlı tacir karakterler anlatılarda sadece soyulmak ya da cinayete kurban olmak noktasında anlatıya katılırlar:

Büyük Ada'da oturan meşhur sarraf Kesilyan'ın üç günden beri kaybolduğu, ailesi tarafından polise haber verilmiş ve Ada polis komiserliğince soruşturmaya başlanmıştır. Adı geçen bir ihtiyar annesiyle yatılı okullardan birinde öğrenci olan yeğeninden başka kimsesi yoktu... Eğer vefatı anlaşılırsa seksen bin lira kadar tahmin edilen nakit serveti ve mülklerinin tek varisi yeğeni olacaktır. (Sami, 2021, s. 31)

Osmanlı polisiye yazarları, Osmanlı polisiyesindeki kart karakterlerden olan tacirleri ele alırken ortaya koydukları özellikler bakımından halk anlatılarındaki kötü tipi olumsuzlaştırma yöntemini uygulamışlardır.

4.5.1.3.2. Paşalar

Osmanlı'da devletin, merkezi yönetimin güçlü yapısı, saray ve çevresini yönetimde ön plana çıkarmış, özellikle imparatorluğun çeşitli birimlerinin başında bulunan paşalar, dönemin muktedir ve egemenleri arasında yer almışlardır. Dönemin sosyal ve siyasal şartlarına uygun olarak Osmanlı polisiye romanlarında da paşa karakterleri sıkça karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında paşa karakteri, halk anlatılarında da çokça karşılaşıldığı üzere, adaletli veya zalim karakterler olmak üzere iki yapıda görülmektedir. Daha ziyade kart karaktere uygun bir şekilde adaletsizliği ve zalimliği ile anlatıların şahıs kadrosunda bulunan paşalar, kimi zaman da varlıklı şahsiyetler olmaları münasebetiyle sadece servetlerine yapılan saldırılarla görünür kılınırlar.

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda İzzet Paşa, Necib Melhame Paşa, Fehim Paşa, *TSHAAM* da ismi verilmeyen Mabeynci Paşa, *Fakabasmaz Zihni'nin Següzeşleri* adlı seride Fethi Paşa ve her ne kadar anlatıdaki etkinliği ile norm kadro içinde bulunan *Esrar-ı Cinayat* adlı romandaki Mecdeddin Paşa, zalimlikleri ile anlatıda

yer bulmaktadırlar. Bunlar yaptıkları zulümlerle okurda duygusal etki alanı oluşturlarken yazar tarafından dramatik aksiyonda çatışmanın bir unsuru olarak da kullanılırlar:

Said Ebbussemek'e Necip Melhame Paşa vazifesini icra etmesi için emir verdi. Derhal Sudanlı zenci kırbacı ile sandalyesinde bağlı olan zavallı kadına fena surette vurmaya başladı. Fakat Saliha Hanım sabır ile bütün bu darbelere dayanıp ne feryat ne fğan etti ne de yüzünden işkence çektiğine dair bir alamet göründü. Saliha Hanım'ın nazik vücudunun o kadar darbelere dayanabileceğine insan akıl erdiremezdi. (Odyan, 2019, s. 245)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes'te Ziya Paşa ve *Milli Cinayat Koleksiyonu*'nda Zaptiye Müşiri Paşa anlatılara olumlu nitelikleriyle yansırken, *Milli Cinayat Koleksiyonu*'nda Selami Paşa, *TSHAAM*'da Ramiz Paşa, *Fakabasmaz Zihni'nin Següzeştleri* adlı seride Nadir Paşa, Zahir Paşa ve Ramiz Paşa anlatılarda olumlu ya da olumsuz nitelikleri belirtilmeden mağdur edilmiş karakterler olarak yer almaktadırlar:

Nadir Paşa yatağının içinde, gözleri hadekalarından fırlamış, saçları dimdik ve vücudunun her uzvu gerilmiş bir halde dönüyor, kıvranıyor, inliyordu. Polislerin Yaklaştığını görünce büyük bir cebr-i nefis ile dedi ki: Beni öldürdüler, yüz bin liralık mücevharat çekmecemi alıp gittiler... (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 32)

Halk hikayelerinde de paşa tiplerinin, Osmanlı polisiye anlatılarında olduğu gibi, olumlu ve olumsuz vasıflarla anlatıya katıldıkları görülmektedir. Osmanlı polisiye romanlarında, halk hikayelerinden *Kenan ile Hanzade* hikâyesinde Celal Paşa, *Nevruz Bey* hikâyesinin Abdül Yılmaz anlatmasında Kerim Paşa ve *Köroğlu Silistreli Hasan Paşa Kolu*'nda Bolu Beyi vb. zalim paşa tiplerine rastlamak mümkündür (Şahin, 2023, s. 446-468). Osmanlı polisiye yazarı, sözlü anlatılarda da karşılığı olan geleneksel tipleri bu yeni türe adapte etmiştir.

4.5.1.3.3. Mirasyediler

Özellikle meddah hikayelerinde sıklıkla rastladığımız mirasyedi karakterlerle tüm Şark edebiyatı halk anlatılarında da karşılaşmak mümkündür. Hem aşık anlatılarında hem de meddah anlatılarında görülen mirasyedi karakterler, zengin babalarının vefatı sonrası

hayat tecrübesizliklerinin de etkisiyle kendilerine kalan serveti, yanlarındaki dalkavuklara uyarak fütursuzca harcayıp tüketirler ve beş parasız kalırlar (Nutku, 1976, s. 124). Boratav'a göre aşıkların uzun süre İstanbul'da kalmaları ile aşık anlatılarına giren mirasyedi karakteri, (Boratav, 1988, s. 125) meddah anlatıları ile bazen gerçek hikayelerden alıntılanan ve daha gerçekçi düzlemde işlenen bir figür olmuştur. Bu karakterler servetlerini çevresindeki dalkavuklarla tüketirken kimi anlatılarda da zengin, ahlaksız kadınların eline düşmektedirler. *Karagöz ve Orta Oyunları*'nda Çelebi karakteri ile de karşılaştığımız mirasyediler, anlatılarda belli başlı niteliklerle anılmaktadır.

Halk hikayelerinde Ali Bezirgan'ın oğlu Mahmut, Hoca Valeh'in oğlu Maksud, İbrahim Bey'in oğlu Kahraman adlı tipler, babalarından kalan miraslarını har vurup harman savurmakta ve servetlerini tüketmektedirler. *Tıflî Hikayeleri*'nden *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*, *Hikâye-i Cevrî Çelebi*, *Letâ'ifnâme*, ve *İki Birader* adlı hikayelerdeki Süleyman, Abdi, Yusuf, Hasan ve Hüseyin karakterleri mirasyedi olarak anlatılarda yer almışlar, hayat tecrübesizlikleri ve yanlış dost seçimleri ile zor duruma düşmüşlerdir.

Tanzimat dönemi Türk edebiyatında yanlış batılılaşma ekseninde anlatılara katılan mirasyedi karakterler *İntibah* adlı romanda Ali Bey, *Araba Sevdası* adlı romanda Bihruz Bey ve *Felatun Bey ile Rakım Efendi* adlı romanda Felatun Bey karakterleriyle var olurken Osmanlı polisiye romanlarında hırsızlık, dolandırıcılık, kaçırma ve öldürme gibi suçlarla yer almaktadırlar. Halk anlatılarında belli başlı sabit niteliklerle yansıtılan bu karakterler, Osmanlı polisiyelerinde anlatıya dahil oldukları andan itibaren bu sabit özelliklerini gösterirler. Böylece okurda belli bir imajın etrafında, belli bir duygu ve düşüncüyü sembolize ederler. Bu çerçevede mirasyedi karakterleri anlatılarda kart karakter kadrosuna dahil etmek mantıklı bir seçenektir. Osmanlı polisiye romanlarında ekseriyetle mağdur pozisyonunda yer alan mirasyediler kimi anlatılarda da miras avcısı rolünde görülmektedirler.

Esrar-ı Cinayat'ta Mustafa, fen ilimleriyle isim yapmış bir babanın oğlu olan ve kendisi de babasının yolunda hezarfen unvanı ile anılır olmuş kart karakterlerden daha etken bir karakterdir. Her ne kadar diğer mirasyedi karakterlerden farklı olarak Mustafa'ya babasından miras olarak yüklü bir nakit yerine muteber bir meslek kaldıysa da Mustafa'nın hayatı babasının ölümüyle cehenneme döner. Hediye adında kocasının serveti ile zengin olmuş ahlaksız bir dul kadının ağına düşen Mustafa, kalpazanlık işine bulaşır. Hediye

Hanım'ın beslemesi Peri'ye aşık olan Mustafa, Hediye ve ortağı Halil Suri'nin hileleri ile sevgilisinden de olurken durumu hazmedemez ve bir dizi cinayetin de faili olur. *Hançerli Hikâye-i Garîbesi*'nde Hançerli Hanım-Süleyman-Kamer ilişkisi, bu eserde Hediye-Mustafa-Peri ilişkisi ile benzerlik gösterirken anlatıların sonu birbirlerinden ayırır. Süleyman'ı mutlu bir son beklerken Mustafa ve sevgilisini ölümle nihayetlenecek bir son karşılar:

Şimdiye kadar hatırlatmamış olduğum için şimdi hatırlatayım ki babamın vefatından sonra dünyada yalnız anasız babasız değil hiçbir kimsesiz kalmıştım. (Mithat, 2020, s. 174)

Cani mi Masum mu adlı romanda Cevad Bey karakteri, bir mirasyedi olarak zevk ve sefa alemlerinde ve gece eğlencelerinde babasından kalan serveti tüketirken aynı zamanda servet avcısı rolünde zengin bir babanın kızı ola Faide ile evlenip, kızın babasının servetine ulaşma hesapları yapmaktadır. Tam bir mirasyedi ve servet avcısı niteliklerine sahip Cevad, sınırlı nitelikleri ile okur bakış açısında belli başlı kalıpları imlerken kart karakter yapısına uygundur:

Cevad Bey bir mirasyedidir. Öyle bir mirasyedi ki bu vasfın tamam son derecesine vasıl olmuş, pederinden kalan yirmi, otuz bin lira servetinin sonuna gelmiş, bugün bir parasız kalmıştır. (Necib, 2013, s. 132)

Aynı romanın bir başka mirasyedi karakteri, Nihad Bey'dir. Ömer Bey'in oğlu olan Nihad Bey, babasının vefatından sonra aile servetini kumarda ve gece eğlencelerinde harcamaya başlamıştır:

Oyuna başlandı. Bakara tournant (bir çeşit iskambil oyunu) oynanıyordu. Nihad Bey, zavallı safdil mirasyedi bu kumarcılar içinde kemal-i itimad ile oynuyor, hiçbir şeye dikkat etmiyordu. (Necib, 2013, s. 149)

TSHAAM adlı polisiyenin *Kanathlı Araba* bölümünde kadınlara zaafı olan gece eğlencelerinin müdavimi bir mirasyedi olan Celal Bey'in arkadaş edindiği ve servetine göz diken kişiler tarafından çeşitli hilelerle kandırılıp sonunda katledildiği anlatılmaktadır. Güzel bir kadın ile tanıştırılacağı yalanına kanan Celal Bey'in hayatı mirasyedi özelliklerine birebir uygunluk içinde kararırken anlatıda dramatik aksiyondaki çatışmayı sağlamadaki beklentileri rolü itibarıyla karşılamaktadır:

İşte hikayemizin gerçekleştiği yılda Celal tam yirmi yedi yaşında bulunuyordu. Babasından kalan büyük servetin sahibi olduğu gibi Ramiz Paşa'nın bütün varlığını ve harcamalarını da elinde tutuyordu. Her gün sel gibi avuçlarına doğru akıp gelen bütün bu paraları hiçbir kontrole tabi olmaksızın harcıyor, refahıyla, mutluluğuyla bütün İstanbul gençlerini imrendiriyordu. (Sami, 2021, s. 113)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri adlı polisiye serisinin *Sislerde Bir Siyah Nokta* adlı bölümünde babasından kalan mirası kumarhanelerde yiyen Mahir Bey adlı mirasyedi karakterin Zihni tarafından nasıl kapana sokulduğu anlatılırken,

Mahir Bey, kırk yaşlarında, gayet zeki, cidal bir mirasyedi idi. Adada dört tane köşkü, Beyoğlu'nda apartmanları vardı. Fakat kumarda şansı ekseriya ters gittiği için parasız kalıyor, istikraza mecbur oluyordu. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 99)

Beşiktaş Cinayeti adlı bölümde babasından kalan mirası hovardalıkta ve eğlencede harcamakta olan Behram Bey, Zihni'nin avanelerinden güzel Rukiye tarafından ayartılırken kendisini kötü bir son beklemektedir:

Mirasyedi Behram Bey, eline geçen paraların sonunu düşünmeksizin dün yüzlerce lira sarf ederken bugün binlerce liraya veda ediyordu. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 92)

4.5.1.3.4. Hafifmeşrep (Kadın) Karakterler

Osmanlı polisiye romanlarında kart karakter olarak işlenen bir diğer unsur, hafifmeşrep kadındır. Halk anlatılarında sadakatı, cömertliği, namus ve iffeti ile ön plana çıkan kadın karakterler, gerektiğinde düşmana karşı mücadele veren kahraman bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. *Dede Korkut Kitabı*'nın önsözünde kadın, misafirperverliği ve cömertliği ile övülürken (Ergin, 1984, s. 18) *Saraç İbrahim Hikâyesi*'nde Yahudi bir kervancı tarafından kaçırılan kadının kocasına olan sadakatı, iffet ve namusu için verdiği mücadele anlatılır (Oğur, Taş, 2013, s. 236). Buna mukabil kimi zaman cimriliği, dedikoduculuğu, ara bozuculuğu ve memnuniyetsizliği ile anlatılara dahil olan kadın karakterler de bulunmaktadır.

Halk şairleri olan aşıkların İstanbul'a gelip burada uzun süre ikamet etmeleri ve şehir hayatı hakkında gözlem ve izlenimler edinmeleri, yeni bir kadın profilinin halk anlatılarına

girmesini sağlamıştır. Realist halk anlatıları olarak ortaya çıkan yeni halk anlatı formlarında kadın, hedonist anlayışın bir parçası olarak kimi zaman zevk ve menfaat uğruna aldatan, zulüm eden, gönül çelen ve illegal işlere bulaşan bir karakter olarak yer almaktadır. *Meşhûr Tıflî Efendi ile Kanlı Bektâş'ın Hikâyesi*'nde Kanlı Bektaş, *Hançerli Hanım Hikâye-i Garîbesi*'nde Hürmüz, *Letâ'ifnâme*'de Rabia, *Tayyârzâde Hikâyesi*'nde Gevherli ve *Sansar Mustafa Hikâyesi*'nde Rukiye adlı karakterler, çıkar ve şehvetleri zemininde hareket eden, hafifmeşrep kadınlar olarak anlatılarda rol almaktadırlar (Sayers, 2005, s. 104).

Tanzimat sonrası romanlara birçok noktada kaynaklık eden realist halk anlatıları, şahıs kadrosu olarak da romanlara temel oluşturmaktadır. Yukarıda zikredilen kadın karakterlerin özdeşlerine, ekseriyetle yanlış batılılaşma ekseninde, tecrübesiz gençleri ağına düşüren kadınlara Tanzimat sonrası romanlarda da rastlamak mümkündür. *İntibah* adlı romanda Mahpeyker, *Aşk-ı Memnu*'da Firdevs, *Araba Sevdası*'nda Periveş, *Felatun Bey İle Rakım Efendi*'de Polini karakterleri, toplumun ahlak anlayışına muhalefet eden kadınlardır. Benzer yapıdaki kadın karakterlerin Osmanlı polisiye romanlarında kimi zaman suçun kühündeki etken bir kişi olarak norm kadroda, kimi zaman da kurbanı kandırmada yardımcı bir unsur olarak kart karakter grubunda yer aldığı görülmektedir.

Esrar-ı Cinayat adlı polisiye romanın şahıs kadrosunda bulunan Hediye Hanım, zengin bir kocadan kalan mirasla varlıklı bir hayat sürmektedir. Çeşitli hukuk dışı işlere de bulaşmış olan Hediye Hanım, servetine servet katmış ve elde ettiği güçle bürokrasi iş ve sosyal hayattan insanları kontrolü altına almıştır. Servetinin yanında zekasını ve güzelliğini de kullanan Hediye, kontrolü altına aldığı kişiler arasına gönlünü hoş edecek erkekleri de eklemiştir. Gönlünü hoş eden Mustafa'yı illegal işlerinde de kullanan Hediye, bu noktada Mustafa'nın yanında bulundurduğu beslemesi Peri ile ilişki yaşamasına müsaade eder. Fakat menfaatleri doğrultusunda bu ilişkiyi bitirmek için hileli yollara başvurur. Birçok noktada *Hançerli Hanım Hikayesi*'ndeki Hürmüz karakteriyle örtüşen Hediye karakteri, Hürmüz-Süleyman- Kamer ilişki üçgeninin kötü yüzü Hürmüz gibi, Hediye-Mustafa-Peri üçgeninde de olumsuz kadın nitelikleri sergilemektedir. Anlatıdaki konumu ve etkinliği ile norm kadro içinde değerlendirilmesi daha uygun olan Hediye karakterinin sonu da Hürmüz'ün sonuna benzemektedir:

Hediye benim her ihtiyacımı karşıladığından ve benim ona hizmetim ise utanmayı, namusu ve hatta iffeti, kadın haklarını, kanunlara, nizamlara uygun ayaklar altına almak zahmetine katlandıktan sonra, başka hiçbir zahmete sebep olmadığından, önceleri Hediye'nin bir gönüllü esiri iken şimdi adeta para ile satın alınmış kölesi olmuşum. (Mithat, 2020, s. 173)

Milli Cinayat Koleksiyonu şahıs kadrosunda bulunan Kanlı Peri ve Kara Cadı karakterleri, yeraltında kurulan sirkat çetesinin önderlerindendir. Bu karakterler, gerek menfaatleri için gerek hoşlandıkları erkekleri elde etmek için sirkat, cinayet ve kaçırma vb. eylemler gerçekleştirmektedirler. Kocasından kalan konağını batakhaneye çeviren, hoşlandığı erkekleri buraya çeken ve hapseden, ardından ailelerinden fidye isteyen *Tayyârzâde Hikâyesi*'ndeki Gevherli'nin benzeri davranışlar sergileyen bu anne-kız, son derece acımasız bir kadın profili sergilemektedirler. Aşağıdaki bölümde Kanlı Peri, annesi Kara Cadı'dan hoşlandığı bir erkeği kaçırp kendisine getirmesini istemektedir:

Ben mutlaka öleceğim diyordu. (***) civarındaki menfeze yakın konakta bir genç delikanlı var. Ela gözlü, karpuz gibi bir genç... İşte anacığım, onu da siz alınız bana getiriniz dedi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 59)

Gevherli karakterine benzer bir kadın da *TSHAAM* adlı serinin *İskeletler Arasında* adlı bölümde bulunmaktadır. Bu bölümdeki Habibe karakteri randevuevi işletmekte ve buranın müdavimlerinden bazılarını hapsedmekte ve öldürmektedir. Anlatıda her ne kadar cinayetlerin neden işlendiği açıklanmasa da Habibe'nin davranışlarının yine Gevherli'nin tutumu ile benzerlikler taşıdığı görülmektedir:

Avni yarım saat sonra Habibe Hanım'ı özel dairesinden sessiz, sedasız çıkarmış kapının önünde beklemekte bulunan arabaya bindirmiş, yolda canı sıkılmasın diye Nazlı'yı da onun yanına katmıştı. Arif onları Zaptiye Nezaret'i'ne doğru götürürken Anderya da Çapa Çeşme'si Karakolu'ndan gerektiği kadar polis ve jandarma getirterek evi kuşatma altına aldırılmış, içerideki erkekli kadınlı yaratıkların kimliklerini belirlemekle uğraşmaktaydı. (Sami, 2021, s. 441)

Hediye, Kanlı Peri, Kara Cadı ve Habibe dominant kadın karakterler yanında Osmanlı polisiye anlatılarında varlıkları ya da mirasyedi gençleri dolandırmak isteyenlerin planladıkları organizasyonda kullanılan güzel, alımlı, gönül çelen kadınlar da

bulunmaktadır. “*Cani mi Masum mu*” adlı romanda Katina, *TSHAAM*’da Roza, Kamelya ve Nermin, *Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeşleri* serilerinde Hayriye, Rukiye ve Müjgan isimli karakterler, fahişe veya çete üyesi olarak anlatılara girerler ve sadece gönül çelen yapıları ile okura algılatılarak tam bir kart karakter özelliği taşırlar:

Kamelya yüzünden sönen ocaklar, yuvasız ve öksüz kalan dullar ve çocuklar düzinelerle sayılır, aşklarından ise bölükler, taburlar oluşturulabilirdi.

...Özet olarak, Beyoğlu gençliğinin nehirler gibi akıp giden paraları ve hayatları kısmen bu kadının dolmak, taşmak bilmeyen hazinelerine taşınır, o da israf ve sefalette hemen hemen o gençlerle rekabet edercesine davranarak, milyoner olması gerekirken geçimini sağlamada bir türlü ortalamanın üstüne çıkamazdı.

...en önemli mirasyedileri yahut büyük miktarda mirasa konacakları yiyip yutan Kamelya idi. (Sami, 2021, s. 63-64)

4.5.1.4. Fon Karakterler

Fon karakterler, anlatıda toplum hayatının düzenini, renklerini ve akışını velhasıl anlatı ortamını nesnel bir şekilde sunan dekoratif unsurlardır. Anlatının işleyişine ve yapısına etki etmeyen fon karakterler, figüran özelliklerinde, sosyal yaşamdaki realiteyi görünür kılan unsurlardır. Olay örgüsünde edilgen bir yapıda yer alan bu karakterler, anlatının akışını değiştirmeyen statik bir yapı ile sunulurlar. Maddi ve manevi özellikleri sınırlı bir şekilde aktarılan fon karakterler, sadece okura gerçeklik duygusunu vermek için kullanılırlar. Yazar, söylemek veya açıklama yapmak istediği olguları fon karakterler üzerinden okura aktarırken kurgulanan çatışmada yer almazlar (Korkmaz, 1997, s. 300).

Osmanlı polisiye romanları şahıs kadrosu içinde yer alan fon karakterler, yazarın genel olarak suç mahalini ve suç ortamını okura gerçekçi bir şekilde aksettirmek için kullandığı dekoratif bir unsurdur. Bu karakterler anlatının akışında herhangi bir değişiklik yaratmazken ekseriyetle vakanın olduğu ortamın sosyal yapısını görünür kılarlar. Fon karakterlerin, genel ortamı tam olarak yansıtmaları onların toplum içinde yer alan reel kişilikler olmasıyla doğru orantılıdır. Bu noktada Osmanlı polisiye anlatılarında bulunan fon karakterlerin, mahalle, semt ve şehir ortamını renkli ve gerçekçi ölçütlerde sunan

Karagöz ile Hacivat ve *Orta Oyunu* gibi seyirlik oyunlarda bulunan tiplerden izler taşıması şaşırtıcı olmayacaktır. Osmanlı polisiye anlatılarında fon karakterin, çoğunlukla mahalle ve semt sakinleri, işyeri ve konak çalışanları olarak yer aldığı görülmektedir. İstanbul'da geçen vakalarda şehir, yerleşik hayatın sakinleri ve dışarıdan gelenlerle renkli bir mozaik olarak resmedilir. Mahalle ve semt sakinleri, işyeri ve konak çalışanları ise vakaların geçtiği ortamı betimlemede yardımcı bir unsur olarak kullanılmaktadır. Tuluat oyunları karakter özellikleri gösteren Osmanlı polisiye romanlarındaki fon karakterlerini, Anadolu kişileri, Anadolu dışından gelenler, Müslüman olmayan kişiler ve eğlendirici kişiler olarak kategorize etmek mümkündür (Sakaoğlu, 2011, s. 176).

4.5.1.4.1. Anadolu Kışiler

Türk seyirlik oyunlarında yer alan Anadolu kişilerden Kastamonululu ve Kürt tipler, Osmanlı polisiye romanlarının fon karakter kadrosunda da bulunan unsurlardır. *TSHAAM* serisinin *Yanmış Adam* adlı bölümünde cinayetin işlendiği mahale yakın bir fırında çalışan ve odun taşımakla vazifeli Kastamonulu Osman ve Safranbolulu Ömer karakterleri, Türk tuluat oyunlarında karşılaştığımız Anadolu tiplerden Kastamonulu oduncu tipi ile özdeşleşmektedir:

Ertesi günü Ahırkapı'daki beylik fırının memuru hatırlıca bir makamdan gelen tavsiye üzerine işe iki yeni işçi almıştı. Bunlardan biri elli, elli beş yaşlarında kır saçlı ve sakallı bir Kastamonulu, diğeri yirmi dört, yirmi beş yaşlarında Safranbolulu bir hödük idi. (Sami, 2021, s. 15)

Kastamonulu oduncu tipi, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiye serinin *Koruluk Cinayeti* adlı bölümde daha üst statüde, kereste ticareti yapan Hüseyin Ağa karakteriyle de yer almaktadır. Kastamonulu Hüseyin Ağa, kereste ticaretine en temelden başlayıp dükkan sahibi kereste tüccarlığına kadar yükselmiş bir kişi olarak anlatıya katılmaktadır:

Pederi Hüseyin Ağa, İstanbul'da kereste ticaretine başladığı zaman Unkapanı civarındaki küçük bir kereste dükkanının taht-ı isticarında bulundurmuş ve nihayet ticaretini ilerleterek dükkanının mutasarrıfı olmuştu. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 174-175)

Karagöz ve Hacivat oyunlarında hamallık, konak bekçiliği, seyis ve aşçı yamaklığı ile tanıdığımız Kürt tipi, söyleneni anlamaz ve bozuk Türkçesi ile oyunlara dahil olur. Genellikle Haso ismi ile anılan bu tipler, saf, çocuksu ve iyi huylu bir kişilik çizerler. *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiyenin *Kara Cadı* adlı bölümünde bir konakta seyislik yapan Haso ve Cano karakterleri, Kara Cadı adlı yeraltı örgüt liderini yakalarlar. Bu esnada Kara Cadı ile girdikleri diyalog, Haso ve Cano'nun doğulu şivelerini ve saflıklarını görünür kılarken anlatıya eğlenceli bir mizah ortamı sunmaktadır:

“Vay başıma gelenler... Cadı nene kuzum. Biz ölede ne iş göreceğiz?”

“Ağaların beygirlerini tımar edeceksiniz.”

Haso, iki eliyle başını tutarak:

“Vayy... Ba... Bam... Ölede yine seyislik mi yapacağız?” dedi ve sonra Cano'ya dönerek:

“Aha Cano ben hasta olmaya tövbe etsem acaba dua makbul olur mu?” (Kadri, Sudi, 2021, s. 77)

Haso adındaki Kürt karakter, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* serisinin *Rıhtım Kavgası* adlı bölümünde hamal olarak anlatıya katılmaktadır. Anlatıda polis tarafında aranan Fakabasmaz Zihni'yi tanıyan ve yakalamaya çalışan Haso ve arkadaşları saflıklarının kurbanı olmaktadır:

Bunun üzerine Sirkeci civarında ne kadar hamal varsa tekmili sopalarla Haso'nun bulunduğu yere koştular. Haso bunlara: “İşte hırsızların başı Fakabasmaz!” demesiyle Fakabasmaz o anda manyetizma tesiriyle Cin Ali ile o kadar kalabalık arasından sıvıştı. Sopasını kapam hamallar; Fakabasmaz'a vuruyoruz diye ha bire birbirlerinin kafasını yarıyorlar... (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 61)

TSHAAM romanının *Mavi Göz* adlı bölümünde de demiryolu işçisi olarak işlenen Kürt karakter, anlatıda yine aynı bozuk şive ile Amanvermez'e yardımcı olmaya çalışmaktadırlar:

-Mühendisler deyiler ki: Buraya gelip de bu iş eden adam şeytanarabasıyla gelmiş, gitmiş! İzleri varmış!

-Tuhaf şey!

-Peki! Siz şimdi nereye gidersiniz?... Ahşam oldu... Böyle yazılarda korkmirsiniz?
(Sami, 2021, s. 263)

4.5.1.4.2. Anadolu Dışından Gelenler

Tuluat oyunlarında bozacı, bahçıvan, bostancı, kır bekçisi, korucu rollerinde karşılaştığımız Arnavut tipi, dürüstlüğü ve mertliği kadar, cahilliği ve öfkesi ile tanınır. Kabadayılık taslamaktan geri durmadığı gibi zora gelince kaçmayı bilen bir karakterdir. *TSHAAM* adlı romanın *İskeletler Arasında* adlı bölümünde Arnavut bir bozacının sesi tüm sokağa yayılmaktadır:

Biraz kalın ve adeta davudi sesli ve yakışıklı bir Arnavut delikanlısı, gür sesiyle geceleri oraları çınlatıyordu. Haydi bozaaa! Kaymak gibi! Ekşi de var tatlı daaa!...
(Sami, 2021, s. 441)

Sinirli bir kişilik olan Arnavut tipi, cüretkar, atak ve saldırgan tavırlarla göze çarpmaktadır. *Cani mi Masum mu*, *TSHAAM* ve *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı romanlarda bu saldırgan kişiliklerini yansıtan Arnavut tipleri, sert kayaya çarptıklarını anladıklarında geri adım atmayı da bilmektedirler:

Okuyucular elbette anlamışlardır ki prens, yani Avni, Arnavut'un biriyle uğraşırken öteki Arnavut'u tutanlar Arif ile Anderya idi. (Sami, 2021, s. 314)

Tuluat oyunlarında bulunan ve Anadolu dışından gelenler arasındaki muhacir tipi, Hüsmen Ağa veya Mestan Ağa olarak isimlendirilen, arabacılık veya pehlivanlık yapan karakterlerdir. *Milli Cinayat Koleksiyonu* serisinin *Ani Felaket* bölümünde yer alan muhacir tipi Hüsmen Ağa da arabacılıkla iâşesini kazanmaktadır:

“Hüseyin Bey kaşlarını çatarak: “Hüsmen Ağa” dedi. “Bu eşyaları sen mi taşıdın?”

“Bir lakırtı söylesin ki bu yaşıma geldim daha işitmedim.”

“Neden Hüsmen Ağa?”

“Abe neden olacak beğim. Beş Baga daha cebimdedir. Beş kayma verdin.” (Kadri, Sudi, 2021, s. 150)

Gölge oyununun Acem tipi ise tefeci, antikacı veya halı tüccarı olup, eğlenceli ve cömerttir. *TSHAAM* serisinin *Yanmış Adam* bölümünde bulunan Acem karakter, esasında tebdil-i kıyafet etmiş Amanvermez Avni olup tefeci bir adamın tefeci ortağı rolündedir:

-Kimdir o?

Pencereden görünen baş yine içeriye haber verdi:

-Tefecidir nedir? Galiba Hasan'ın ortağıdır...

Kapı açıldı. Acem girdi. (Sami, 2021, s. 40)

4.5.1.4.3. Müslüman Olmayan Kişiler

Karagöz ve Orta Oyunu'nun Yahudi, Rum ve Ermeni tipleri, Osmanlı polisiyelerinde sıkça rastlanan karakterler olup, fon karakterlerden ziyade kart karakter grubu içinde değerlendirilmelidir. Fakat bu kişilerin sahip oldukları kültürel, sosyal ve bireysel özelliklerin anlatılarda fon etkisi yarattığını da belirtmek gerekir. Oyunlarda Müslüman olmayan kişiler içinde bulunan Yahudi tipler, daha çok Samuel ve Mişon isimleri ile anılmakta, sarraflık ve tefecilikle iştigal etmektedirler. Nekes, kurnaz ve korkak bir kişilik olan Yahudi tipler, bozuk bir Türkçe ile konuşturulurlar. *Abdülhamid* ve *Sherlock Holmes* adlı romanın Yahudi karakteri Samuel, hem ismi ile hem de taşıdığı kişilik özellikleri ile tuluat oyun kadrosundaki Yahudinin prototipi gibidir:

Yarım saat sonra kapı açılabilirdi. Komiser en evvel içeri girdi. En sonra giren ise son derece kurnazlığa rağmen korkaklıkta dahi birinci derecede bulunan Musevi Samuel oldu. (Odyan, 2019, s. 616)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri serisinin *Beyazıt Sirkati* bölümünde yer alan Yahudi bir tüccar olan David Efendi de hesaplı ve tutumlu olmaktan daha ziyade cimrilik vasıfıyla anlatılarda görünür kılınmaktadır:

David Efendi'nin en çok heves ettiği şeyey, nakit mevcudunun fazlaşması ve aynı zamanda israfattan ictinab etmesi idi. Bu böyle olduğu gibi debdebe ve tantanadan

hazetmez ve yaya olarak Beyazıt'tan Galata'ya, Ömer Abid Hanı'na gider ve beş kuruşun hatta on paranın sarf edilmemesine gayret ederdi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 52)

Seyirlik oyunlarda terzi, tüccar, doktor veya eczacılık ile uğraşan Rum tipi için Nikolaki, Hıristaki Efendi, Niko ya da Kiryako isimleri kullanılır. *TSHAAM* adlı polisiye serinin *Yanmış Adam* bölümünde yer alan Yani Demircioğlu karakteri de Rum bir terziyi canlandırmaktadır.

Yarım saat sonra Voyvoda Caddesi'ndeki terzi Yani Demircioğlu'nun dükkanında bulunuyordu. Dükkana girerek alçak gönüllü bir tavır aldı. Başında kasketi çıkarıp Rumca terziyi selamladı... (Sami, 2021, s. 37)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri serisinin *Şişli Cinayeti* adlı bölümünde yer alan Rum karakter hem tüccardır hem de ismi Nikolaki'dir. Aynı bölümde yer alan bir diğer Rum karakter ise Teofilos'dur:

Nikolaki Efendi, akşamüzeri yazıhanesinden çıktığı vakit muhakkak Galata'da Mumhane Caddesi'nde, Teofilos'un birahanesine uğrar; bir buçuk iki saat kadar kafası dumanlandıktan sonra evine dönerdi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 327)

Tuluat oyunlarında ekseriyetle kuyumculuk mesleğiyle meşgul olan Ermeni tip, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı seride kuyumcu Agop ve Minasyan isimleriyle anlatıya katılırlarken, *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı seride kuyumcu Agop olarak yer bulmaktadır:

Bir gece saat yediyi geçiyordu. Cevahir bedesteninde oldukça büyük bir şöhrete malik olan Agop Ağa sıcaktan uyuyamadı. (Kadri, Sudi, 2021, s. 24)

4.5.1.4.4. Eğlendirici Kişiler

Seyirlik oyunlarda eğlendirici kişiler, çengi, çalgıcı, rakkase, hokkabaz, hayalci veya canbaz olarak düğünlerde ve kutlamalarda ortaya çıkarlar. Osmanlı polisiye romanlarında düğünlerin vazgeçilmezi olan eğlendirici karakterler tam anlamıyla bir fon karakter niteliği

taşımaktadırlar. *Milli Cinayat Koleksiyonu* serisinin *Esrarengiz Bir Düğün* alı bölümünde zikredilen tüm bu karakterleri bir düğün sahnesinde görmek mümkündür:

Düğüne iki gece kalmış idi. Çalgıcı takımları, hokkabazlar ve o vaktin halinde meşhur olan hayalci Davud Efendi tutulmuş, konağın içinde aynı zamanda icra edilecek olan iki düğünün de tertibatı icra ve ikmal edilmiş ve hatta Karagöz perdesi bile kurulmuş idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 287)

Eğlendirici kişiler, *Cani mi Masum mu* romanında çengi olarak, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* serisinin *Kadıköy Cinayeti* bölümünde ise çalgıcı olarak, eğlence ve düğünlere renk katmaktadırlar:

Çengileri raksı hakikaten Frenkleri hayran edecek derecede mahirane idi. (Necib, 2013, s. 87)

“*Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri*” serisinin “*Babıali Cinayeti*” bölümünde de eğlendirici kişilerden rakkase tipi karşımıza çıkmaktadır:

Cin Ali cebinden bir şişe çıkarıp kapağını açacağı esnada salona rakkaselerden Matmazel Hayranuş girip de salonda yabancı bir şahsın bulunduğunu ve diğer zevatın bihuş yattığını ve ikisinin kollarıyla boyunlarının bağlı olduğunu görünce korkudan avazı çıktığı kadar feryat etmeye başladı. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 29)

Osmanlı polisiye romanlarının şahıs kadrosunda eğlendirici kişilerin yanında sıkıntılı ve sorunlu kişilere de yer verilmektedir. Bu karakterlerden biri olan ve seyirlik oyunlardan aşına olunan, külhanbeyi tipidir. Argo bir dil kullanan bu tipler, kendilerine has jargonları ile tanınırlar. *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* serisinin *Kadıköy Cinayeti* bölümünde ismi verilmeyen bir külhanbeyinin argo naralarıyla sokak inlemektedir:

Aman... Aman... Aaaaaaman.. gazeline sokaktan geçen birkaç külhanbeyinin “Heeeeeyt be imanım. Yaşa be Gaco... Ne kıyak aynalı keriz be... mukabeleleri Fakabasmaz’ı büsbütün hiddetlendirdi. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 189)

Osmanlı polisiye romanlarının şahıs kadrosuna dahil olmuş fakat seyrek şekilde rastlanılan kişileri de eklemek gerekir. Bu kişiler polisiye anlatıların muhtelif bölümlerine serpiştirilmiş, anbiyansa renk katan tiplerdir. Yaver, ebe, bekçi, arabacı, uşak, aşçı, kahya, bohçacı, sütnine, kethüda, bahriyeli, kocakarı, fırıncı, musahip, türbedar, eşraf, kunduracı,

çilingir, muhtar vb. kişiler, anlatılarda etkisiz ve sınırlı niteliklerle yansıtılırken dönemin sosyal hayatı hakkında izler sunmaktadırlar.

4.5.2. Mekan

Mekan, polisiye anlatıların şahıs kadrosuna sosyal, ruhsal ve maddesel olarak tesir etmektedir. Dolayısıyla ortam, vakanın çözüm lisanı niteliğine sahiptir ve roman kişilerinin şahsiyetlerinin şekillenmesinde, sosyal ve iktisadi yapısının görünür kılınmasında işlevseldir (Kolcu, 2006, s. 23). Mekan, vaka ve hâlin aktarılmasında ergonomik bir eleman olarak algıyı ve sosyokültürel devinimi teşhir eden bir katmandır. Polisiye anlatılarda okurun metinle olan alakasının sürekliliğini ve dinamizmini sağlamak adına mekanların realist bir çizgide sunulmasına önem verilmelidir. Suç mahalini tasvir ederken oluşabilecek müphem durum, okurun gerçeklik algısına muhalefet edeceğinden olay mekanının realist bir çerçevede ele alınması elzemdir. Klasik polisiye romanlarındaki başat olgu suç çözümlemesidir. Çözümleme, pozitif bilimler ekseninde analiz, sentez ve determinasyon ile ulaşılabilen reel bir neticedir. Bu noktada ana sorunsalı rasyonel çözümleme ile doğru sonuca ulaşmak olan polisiye romanlarda, okurun da bu çözümleme sürecine dahil edilmesi amaçlanmaktadır. Polisiye romanda, bir suçun çözümlenmesini dedektif ve okurun eş güdümlü olarak ele alması ve yazarın sunacağı rasyonel delil ve ipuçları ile sonuca ulaşması beklenir (Chandler, 1991, s. 16-19). Okurun okuma edinimindeki motivasyonuun diri tutulması için doğru ve akılcı verilerle işlenen anlatılar, herhangi bir belirsizlik ve muğlaklık durumu yaratmamalı, ulaşılabilecek sonuç hatalı veya eksik kılınmamalıdır. Bu düzlemde vaka çözümlenmesinde verilerden birini teşkil eden mekan tasvirleri, eksiksiz ve abartıdan uzak bir şekilde sunulup, ortamın sosyal, bireysel, kültürel, fiziki, psikolojik ve ekonomik yapısı net bir şekilde yansıtılmalıdır. Bununla beraber mekan tasvirleri sadece vaka ile alakalı olmalıdır. Gereksiz, konu dışı tasvirlerden kaçınılmalıdır. Polisiye roman eleştirmenlerinden Van Dine, polisiye anlatılar için ortaya koyduğu yirmi kuraldan birinde, mekan tasvirinin gerçekçi yapıyı sağlamadaki öneminden bahseder ve gereksiz tasvirlerin anlatı akışının insicamını bozduğunu, okur motivasyonunda dağınıklığa sebebiyet verdiğini belirtmektedir (Vanoncini, 1995, s. 124).

Osmanlı polisiye romanlarında mekan tasvirlerinin anlatılarda detaylı ve hacimli bir şekilde ele alındığı görülmektedir. Eserlerde mekanlar, klasik polisiye roman kıstaslarına

uygun bir şekilde betimlenmeye çalışılsa da geçiş döneminin kültürel ortamında bir uzlaştırma metodu çerçevesinde, halk anlatılarının betimleme geleneğinden izlere rastlanmak da mümkündür.

Türk destanlarında kullanılan mekanların belli bir kısmı “yeraltı”, “gün değmez” ve “kar yağmaz” gibi mitolojik özelliklere sahip yerler olsa da ekseriyetle gerçek yer isimlerine hayali veya kurgusal nitelikler eklenerek, gerçeğimsi ölçütlere çekilmiş ortamlardır. Derinliksiz bir şekilde aktarılan bu mekanlar, kimi destanlarda inandırıcılığı arttırmak için detaylandırılır. Destanlara nazaran daha algılanabilir mekanların yer aldığı halk hikayelerinde ise mekan reel dünyadır. Halk hikayelerinde her ne kadar günümüzde dahi kullanılan mekan adlarına yer verilse de, modern anlatı betimlemelerine göre bu mekanlar, sığ, detaysız ve realist çizgiden uzak bir şekilde irdelenir. Bununla birlikte kimi halk hikayelerinde, efsane ve menkıbelerde karşılaşılan tayyimekan kullanımına da rastlanmaktadır. Halk hikayelerinin devamı olan realist halk anlatılarında, özellikle yazma ve litografya hikayelerde, mekanların daha gerçekçi ve detaylı betimlemelerine yer verilmektedir. Osmanlı polisiye romanlarında Tanzimat döneminin siyasi ve kültürel ortamının dualitesi gereği mekanlar, realist ve hayali olmak üzere iki ayrı boyutun uzlaştırılarak iç içe geçtiği bir anlayışta sergilenmektedir.

4.5.2.1. Somut Mekanlar

Polisiye romanlarda somut mekan kullanımının iki temel fonksiyonu vardır. Bunlardan ilki, inandırıcılık işlevidir. Böylece anlatıda reel mekanların aktarılması ile kurgunun ve okurun gerçeklik algısının uyumlu hale getirmeyi sağlar. Bu noktada daha anlaşılabilir, kabul edilebilir ve içselleştirilebilir bir kurgu ile okurun okuma ediminde motivasyonu sağlanabilir. Somut mekanların polisiye romanlardaki diğer işlevi ise kanıtları destekleyici olmasıdır. Somut mekanlar vaka çözümünde sağlıklı ve rasyonel bir veri olarak sabit deliller içermektedir. Okurun roman kahramanı ile eşgüdümlü olarak bu deliller üzerinden sonuca ulaşması, kurgunun tutarlılığı zemininde okurda çelişkisiz bir çözümleme fırsatı sunmaya yardımcı olmaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında somut mekanlar, açık ve kapalı alanlar olmak üzere iki kategoride tasvir edilmektedir. Açık mekanlar; şehir, semt, mahalle, sokak, cadde, mezarlık, mesire alanları vb. gerçek hayattaki konum ve adlarıyla anlatılarda yer bulurken kapalı mekanlar; apartman, konak,

ev, oda, otel, iş hanı, dükkan, hapisane, kuyu, mahzen vb. muhtemel ortamlarla resmedilmektedir.

4.5.2.1.1. Gerçek Hayattaki Açık Mekanlar

Osmanlı polisiye romanlarında bulunan mekanlar klasik polisiye romanlarına uygun olarak, çoğunlukla günümüz mekanlarından seçilmektedir. Bu mekanlar günümüzde de aynı koordinatlarda bulunmakta ve aynı adlarla anılmaktadır. Ahmet Mithat'ın *Esrar-ı Cinayat* adlı eserindeki mekan betimlemeleri ile klasik polisiye romanın işlevine uygun mekan tasvirleri her zaman uyuşmamaktadır. Buna rağmen, romanda günümüzde de aynı isimle anılan ve konumda bulunan mekanlar kullanılmaktadır. Romanda inandırıcılığı arttırma çabası içinde olduğu anlaşılan yazar, birçok noktada İstanbul'un muhtelif mekanlarını kullanır. Anlatıda geçen Öreke Taşı, nam-ı diğer Kanlıkaya, günümüzde de aynı isim ve konumda var olan bir yerdir. Günümüzde Öreke Kayalıkları olarak anılan mekan, İstanbul'un Sarıyer İlçesi'ne bağlı, Rumeli Feneri Köyü'nde bulunmaktadır ve çeşitli dönemlerde Kanlıkayalar, Kocataş, Körtaş, Mavikayalar, Kızılkayalar, Orakiye ve Öreke gibi adlarla anılmıştır. *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyenin başlangıcında betimlenen ve konunun zeminini oluşturan cinayet mahali Öreke Kayalıkları, şekil yapısı itibarıyla vakayı soruşturmakla görevli Mustantik Osman Sabri Efendi'ye cinayetin nasıl işlendiğine dair ipuçları verir. Bu yönüyle de klasik romanlardaki mekan tasviri işlevine uyumlanır:

Sofrada içki takımlarının bulunduğu yer Kanlıkaya'nın kuzey tarafı, yani Karadeniz sahilidir. Öldürülen kızın cesedi öyle bir vaziyette yere düşmüş ki sol tarafından yaralı olduğu halde başı batı tarafına yani Kanlıkaya'nın Rumeli tarafına gelmek üzere yıkılmış. Bu halde kız vurulmadan önce arkası Karadeniz tarafına çevrilmiş olarak duruyormuş ve kendisini yıkan darbe ise kızın sol tarafında, yani kayanın doğu yönü olan Anadolu tarafındaki sahil semtinde duran bir adamın darbesi olacağına şüphe kalmamıştır. (Mithat, 2020, s. 26)

Anlatının yukarıdaki bölümünde tam bir klasik polisiye roman ölçütünde tasvir edilen mekan, sadece cinayetin çözümüne odaklanılarak betimlenmektedir. Bu bölümde mekanın gereksiz detaylara girilmeden, sadece ipucu elde etmek için bir veri olarak kullanıldığı görülmektedir. Fakat romanın yazarı Ahmet Mithat Efendi'nin, aynı mekan

hakkında, klasik polisiye romanlarda tasvip edilmeyen, cinayet ile ilgisi olmayan detay bilgiler vermesi de gözlerden kaçmamaktadır. Bu açıdan, geleneksel anlatı performansına yaklaşan Ahmet Mithat'ın, polisiye romanda bir meddah misali farklı konulara yönelmesi ve dinleyicileri bilgilendirme amacı aşağıdaki metne şu şekilde yansımaktadır:

Boğaz'a girerken sancak bordası hizasında kalan bu taş a niçin "Öreke Taşı" adı vermiş olduklarını bir türlü anlayamamışızdır. Bir zamanki kadınların pamuk sandıkları fırıldak gibi örekeler ile bu kaya arasında ne benzerlik görüldüğünü biz kimseden öğrenememiştir. (Mithat, 2020, s. 10)

Ahmet Mithat Efendi'nin mekan betimlemelerinde yerel renkleri de bir Karacaoğlan neşvesiyle resmettiğini görmek mümkündür. Bu betimlemeler her ne kadar suç soruşturmasına doğrudan bir katkı sağlamasa da suç mahalindeki sosyal ve kültürel ortamı okura aktarmada etkilidir:

Yaz mevsiminde bazı meraklılar buraya mehtap seyretmeye gelirler. Sakin havalarda Karadeniz üzerini mehtabın gümüş renkli ışıklarıyla parlar görmek gerçekten gönüllere ferahlık verir. (Mithat, 2020, s. 12)

Cani mi Masum mu adlı romanda da Balkan coğrafyasından renkli mekan betimlemeleri ile karşılaşmaktadır. Bu mekan betimlemeleri ekseriyetle coğrafyanın tabi güzelliklerini yansıtmakla sınırlı kalmış, cinayet hakkında herhangi bir veri sunmamasından dolayı da anlatıda detay konumuna düşmüştür:

Vardar Nehri'nin yukarı cihetlerini tanır mısınız? Hani şu Geyveli'ye doğru dağlar kenarından ca-be-ca (yer yer) ormanlar içinden geçtiği yerleri! Buraları ne kadar latiftir. Bilmem denizlerin yeknesak menazırına (manzaralarına) alışmış olduğumdan mıdır nedir süratle akan bir nehir sahilinde, latif bir çınar ağacı altında, bir kaya üzerinde oturduğum derin bir sükûnetle nehrin sevhilindeki (kıyılarındaki) kayalata öperek adacıkları kucaklayarak tatlı bir şırıltı ile aktığını temaşa ettiğim vakit gönlümde hasıl olan neşat (sevinç) ve inbisatı (gönül ferahlığını) hiçbir zaman deniz kenarında hissetmemişimdir. (Necib, 2013, s. 15)

Fazlı Necib, yaptığı mekan tasvirlerinde realist yaklaşım bir kenara, zaman zaman romantik eserlere taş çıkaracak bir yaklaşım sergilemektedir. Klasik polisiye romanlarının

temel amacına aykırı olan bu betimlemeler okura bir polisiye hikayeden öte romantik bir anlatı izlenimi vermektedir:

İremcik bahçesinin o vakitki halini, letafetini anlatmak için ne söylesem hakkıyla tasvire muvaffak olamam. Sekiz, on dönüm kadar bir mahalli istila eylemiş olan bu bahçe küçük bir orman denilebilecek surette azametli ağaçlarla dolu idi. Ağaçların altında taraf taraf çimenlikler, güzel tarhlarla en kıymettar çiçekler, öbek öbek güller, yaseminler, leylaklar ekilmiş, gezilecek yollara gayet kalın çakıl ferş olunmuş, ötede beride havuzlar, adalar, küçük çağlayanlar inşa ve tertip edilmiş hasılı sanatla her ne yapmak mümkün ise hiçbir fedakarlık diriğ olunmamıştı. (Necib, 2013, s. 81)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda İstanbul'un neredeyse tüm semt, mahalle, sokak ve hatta yükseltileri, anlatının muhtelif bölümlerinde yer bulurken bu bölümlerden bir tanesi tam bir çözümleme verisi barındırmaktadır. Anlatıda Sultan Abdülhamit, kendisine yapılması muhtemel bir saldırıyı önlemek için Sherlock Holmes'i İstanbul'a davet eder. Saldırı girişiminde bulunmasından şüphelenilen komita, sultanın her yaptığından bir şekilde haberdar olmaktadır. Sherlock Holmes bunun kaynağını araştırdığında sarayın konumu ile ilgili bir durum dikkatini çeker. Çıkarsamalarını ve incelemelerini bu mekânsal veri üzerinden şekillendirir:

Sultanın sarayı sairlerinden görülmez surette hayret edici bir mevkide ve bütün payitaht gözü önündedir, vesveseli bir padişah için hakikaten hayret vericidir. Fakat karşı taraftaki mevki Yıldız'ı özel olarak izlemek için inşa edilmiştir yöyle değil mi?

İngiliz Anadolu tarafını göstererek:

Acaba karşı tarafta bulunan mahal Üsküdar değil midir?...

...Ancak Yıldız'a karşı kötü planlarda bulunmak için Çamlıca Tepesi kadar uygun diğer bir tepeye sahip değilsiniz zannederim. Çamlıca Tepesi adeta Yıldız Sarayı'na hakimdir. Ben böyle görüyorum. (Odyan, 2019, s. 105)

Odyan'ın, yukarıda belirtilen mekânsal öngörüü kurgularken *Sherlock Holmes* serilerinden etkilenmiş olabileceği düşünülebilir fakat anlatının tümü dikkate alındığında, mekan tasvirlerinin zaman zaman polisiye amacından uzaklaştığını ve yazarın polisiye detaya düştüğünü görebiliriz:

İki arkadaş bir müddet sükut ile pencereden Boğaziçi'ne doğru baktılar. Denizin yüzü, mehtabın ziyaları altında, efsunane bir güzel manzara arz ediyordu. Deniz nemli idi. Anadolu sahillerinden hafif veserin bir rüzgar esmekte idi. (Odyan, 2019, s. 29)

Birbirlerinden bağımsız bölümler halinde yayımlanan Osmanlı polisiye anlatılarında günümüz mekanlarına sıklıkla rastlamaktayız. Fakat bu eserler, “dime” (on paralık) roman özelliklerinde kurgulanmış, kısa hacimli hikayelerden oluşmakta ve çoğunlukla suç çözümlenmesinden ziyade, suçlu ve polis arasındaki kaçma-kovalamaca maceralarıyla geçen anlatılardır. Dolayısıyla metinlerde işlenen günümüz mekanlar, bu aksiyonların sahnesi konumundadır. Suçlunun kaçtığı, polisin kovaladığı metinlerde sergilenen mekanlar, ekseriyetle İstanbul'un semt, mahalle, sokak, cadde, iş hanı, konak ve mesire alanları olup, bu bağlamda inandırıcılığı sağlasa da suç çözümlmelerine yeterince veri sağlayan bir unsur olmaktan uzaktır. *TSHAAM*, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* ve *Gece Kuşları* adlı polisiye serilerinde karşılaştığımız macera sahnesi mekanlarına bu çerçevede verilebilecek en bariz örneklerden biri *TSHAAM* adlı polisiye serisinin *Boyacı* adlı bölümünde görülmektedir. Amanvermez Avni ile bölümün suçlu karakteri Ligor arasında gerçekleşen kaçma-kovalamaca sahnelerinin mekanı İstanbul'un tanınmış muhitleri olup, polisiye anlatıya suç çözümlemesi noktasında katkısı oldukça sınırlı düzeyde kalmaktadır:

Araba kuş gibi uçuyordu. Dolmabahçe'ye gelince durdu. Avni atlayarak yol üzerindeki ağaçlardan birine işaretini yapıp tekrar arabasını sürdü. Kabataş İskeleyi'nde yine işaretini çizdi. Galata'ya varıncaya kadar bu işi dört beş defa yaptı. Karaköy'de etrafına bakındı, kimseyi göremedi, Voyvoda Caddesi'ne saptı. Karakolun önünde durarak yere atladı, yine etrafına bakınıp karakola daldı. (Sami, 2021, s. 344)

Bölümler halinde hazırlanan polisiye romanlarda mekan kullanımı, duygusal ambiyans oluşturmada da kullanılan bir enstrümandır. *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiye romanın *Karacaahmet Mezarlığı Cinayeti* adlı bölümünde Karacaahmet mezarlığı tasvirinin bir cinayetin delil ve ipuçlarını barındırması beklenirken, söz konusu mekan sadece bir korku ortamı yaratmada kullanılmaktadır:

Mezarlık uzaktan karanlık, siyah, ağaçları gökyüzüne kadar dimdik uzanmış, sık, korkunç, derin, ucu bucağı olmayan bir ormanlık gibi görünüyor; daha manzarası bile ruha korku ve ürperti getiriyordu. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 31)

4.5.2.1.2. Muhtemel Kapalı Mekanlar

Klasik polisiye romanlarında mekan kavramı ile ilgili temel beklenti, bir soruşturmanın çözümünde okura yardımcı somut bilgiler sunmasıdır. Bu noktada yazar, vaka hakkında okurun araştırma ve inceleme motivasyonunu harekete geçirecek detaylar verirken, olay mahalini titizlikle işlenmekte ve suç failine ulaşmak için delil ve ipuçlarını mekanın fiziki şartlarına uygun olarak resmetmeye çalışmaktadır. *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiye serinin *Kadıköy Cinayeti* adlı bölümünde işlenen bir cinayet incelenirken, delil ve ipuçları mekanın şartlarına uygun bir şekilde değerlendirilir ve suçlu hakkında önemli veriler elde edilir. Anlatıdaki soruşturmanın bir iç mekan incelemesi ile açıklığa kavuşturulduğu görülmektedir:

Benim fikrimce katil, sarı saçlıdır ve orta boyludur. Çünkü saldırmasını vurmak için kaldırmış, duvarın şu gördüğümüz yüksek mahaline çarptırmıştır. Bu kadar yüksek bir yere bıçağı temas ettirebilmek için uzun boylu olmak icap eder. Duvara bakınız, sıvaları düşük bir nokta görüyorsunuz ya, işte bu ancak saldırmanın çarpmasından hasıl olabilir. Bıçağı maktülün boynuna indirdikten sonra üzerine eğilmiş, maktul ise can havliyle katilin saçlarını yakalamış ve sıçrarken de arka üstü düşmüş. Yerdeki kanlar üzerinde bir silinti var. Eminim ki bunu, katilin yere düştüğü sırada elbisesi yapmıştır. Sonra katil sokak kapısından çıkmış, sağa teveccüh etmiş ve köşe başında bekleyen otomobiline binerek Erenköy istikametine firar etmiştir. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 193-194)

Buna mukabil *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiye seride genellikle kapalı alanlar cinayet hakkında veriler içermekten ziyade anlatıda korku ve dehşet iklimi yaratmak için ele alınmaktadır. Kuyu ve mahzen gibi kapalı alanların meçhul yapısı üzerinden yansıtılan bu duygu ortamı, kimi zaman da Zihni ve çetesinin güçlü, gizemli ve organize yapısını görünür kılmak için kullanılmaktadır:

Fakabasmaz kapıyı kapayıp matbahtan bahçeye geçti ve bahçenin altında bulunan içtimagaha inmeye başladı. Otuz dört merdiven aşağı indikten sonra ince bir koridordan geçip elektrikle tenvir edilmiş ve seksen kişilik bir salona dahil oldu. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 183)

Kapalı mekanların vaka incelemesinde kullanıldığı Osmanlı polisiyelerinden biri de *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı eserdir. Romanın başında Kandilli’de terk edilmiş bir hanede işlenen cinayetin olay yeri incelemesinde cinayetin işleniş şekli ile ilgili bilgiler vardır. Bu bilgilere ulaşılırken olayın vuku bulduğu kapalı ortamın mekânsal verilerine dikkat edildiği gözden kaçmamaktadır:

Hanenin aşağı katında denize bakan geniş bir oda içinde üç insan cesedi kanları içerisinde yan yana serili duruyordu. Birinin göğsüne doğru derince bir kama darbesi, ikincisinin ense kökü ile kaburgasına iki kama darbesi indirilmiş ve üçüncüsü ise bir demir parçası veyahut kalın bir sopa ile indirilen birkaç darbe tesiri altında kafası yarılmıştı. Muhtelif izlere nispetle maktullerin başka odada katledildikten sonra diğer maktullerin bulunduğu odaya naklolunmuştu. (Odyan, 2019, s. 17)

Aynı romanda yapılan bazı kapalı mekan tasvirlerinde ise delil ve ipucu incelemelerinden ziyade dönemin siyasal ortamının yansımaları görünür kılınmaktadır. Adeta bir siyaset tarihi niteliğindeki bu polisiye romanın mekanlarının merkezinde doğal olarak Yıldız Sarayı bulunmaktadır. Fakat anlatıda geçen bu iç mekanla ilgili tasvirler cinayet çözümlenmesine yardımcı bir unsur olmaktan çok dönemin siyasi anlayışını yansıtan bir ortamdan öteye geçmemektedir. Bu mekanlardan biri olan Yıldız Sarayı’nın mahzeninde acımasız soruşturmalar geçer ve dönemin kasvetli ortamı resmedilir:

Yıldız Sarayı’nın alt katlarındaki mahzen içinde bir araştırma komitesi teşkil etmiş ve köşenin birine tahtadan yapılmış ve örtüsüz bir masa üzerine kağıt parçaları, mürekkep ve birkaç tane kalem konulmuştu. Masanın etrafından üç tane hasırdan adı sandalye bulunuyordu. Bütün bu mahzeni aydınlatmak üzere masanın üstünde bulunan iki mum yeterli sayılıp Necib Melhame’nin arzusu üzerine alt kattaki mahzenin bu gibi döşenmesiyle pek korkunç bir hal almıştı. (Odyan, 2019, s. 240)

Açık mekan betimlemeleri tabiat güzellmelerinden ileri gitmeyen *Cani mi Masum mu* adlı romandaki kapalı mekan kullanımları polisiye amaca uygunluk ihtiva eder.

Anlatıdaki cinayet mekanı incelemesinde muhtemel suç failleri hakkında somut ipuçlarının aktarıldığı hane tasviri, okura cinayetteki muammayı çözmede destekleyici bir unsur olarak yer almaktadır:

Odaya girdiler. Tavanlara örümcek yuvaları istila etmiş, duvar köşelerine kuşlar müteaddid (türlü türlü) yuvalar yapmış, zemini toz toprak kaplamıştı.

Odada eşya namına hiçbir şey yok. Bomboş idi. Kırık camlardan mütemadiyen rüzgar giriyor, acı acı sedalar çıkıyordu.

Refik Bey:

-Merhum bu odada mı katl olunmuş? Dedi.

-Evet şurada yatıyordu.

Mehmet Yazıcı parmağıyla odanın bir köşesini gösterdi, ki orada maktulün hayalini görecekmış gibi başını çevirip bakmaya cesaret edemiyordu. Odanın ittisalindeki (bitişişindeki) odaya bir kapısı vardı ki açıktı. Refik Bey buraya doğru yürüyerek dedi ki:

-O zaman şu odada kim ikamet ediyordu?

-Kimse oturmazdı. Merhumun istirahat odası gibi bir şey idi.

Bu odadan da diğer üçüncü odaya bir kapı vardı ki o da açıktı. Refik Bey burayı da geçti. Kendisini takip eden Mehmet Yazıcı:

-Ya bu odada? Sualini irad etti.

-Bu odada Ömer Bey yatardı.

-Ya pederim?

-Pederiniz karşı cihette sizin yattığınız odanın ittisalindeki odaları işgal ederdi.

Bu üçüncü odadan dahi diğer bir kapı vardı ki çiftliğin ambarı üzerinde bulunan büyük terasa açılırdı. (Necib, 2013, s. 48)

Klasik polisiye romanlarda kapalı mekan tasvirleri olağanüstü nesne ve olgular içermez. Kapalı mekanlardaki her detay, suç delili ve ipucu için kullanılabilir bir enstrümandır. Akıldışı unsurlar ya da eksik betimlemeler suçun çözümlenmesine engel olan yanlış yönlendirmelerdir. Okuru anlatıdan koparan bu yönlendirmeler, açığa çıkarılmaya çalışılan muamma için tutarsız veriler içerir. *TSHAAM* adlı polisiye serisi ekseriyetle bir suçun soruşturulmasından çok kim olduğu önceden açıklanan suçlunun yakalanmasına odaklanmaktadır. Dolayısıyla kapalı mekan incelemeleri klasik polisiye anlatılarına nazaran daha sığ kalmaktadır. Fakat soruşturma ve takibatın işlendiği bazı bölümlerde klasik polisiye romanlardaki kapalı mekan incelemelerine taş çıkartacak nitelikte kurgulamalara da rastlanmaktadır. Romanın *Kara Katil* adlı bölümünde Avni, tiyatro locasında işlenen bir cinayetteki gizemi, mekan incelemelerinden elde ettiği bir delille açığa çıkarmaya çalışmaktadır:

Arif indi. Avni de garsonu beklerken olayın olduğu locanın önünde geziniyordu. Alışkın olduğu üzere duvarları, kapıları, döşemeleri, tavanları inceliyor gibi binanın gözüne görünen kısımlarına bakıyordu. Sabir Bey'in cesedinin bulunduğu locanın kapalı kapısıyla önündeki asfalt döşeme arasında görünen çukurca bir çizikte büyük bir iğneye benzeyen bir şey parlıyordu. Dikkatini çekti. Eğildi, aldı. Biraz ötede kısık ayarda yanmakta olan hava gazı lambasının yanına giderek iğneyi inceledi. İğne düştüğü zaman yaşmış ki üzerine yer yer toz bulaşmıştı. (Sami, 2021, s. 152-153)

İç mekan incelemelerinde suçun aydınlatılmasına yardımcı en tutarlı betimlemenin *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyede yer aldığını söylemek abartılı bir yorum olmayacaktır. Ahmet Mithat Efendi, zaman zaman kapalı mekan tasvirlerinde gereksiz detaylara girse de aşağıdaki bölümün cinayet incelemesinde olduğu gibi, cinayet sırrını çözecek veriyi mekanın içine yerleştirmede maharet göstermektedir:

Ben de deminden beri buna dikkat ediyordum. Mutlaka şu yüz takımının masası halka altına kadar çekilerek ve onun üzerine de iskemle konularak bu tip şu halkaya takılmış. Kilime dikkat ediyor musun Necmi kilime? Üzeri mermer kaplı olan ağır masa çekilip buraya kadar getirilirken kilimin kadifeleri üzerine nasıl iz bırakmış. (Mithat, 2020, s. 65)

4.5.2.2. Muhayyel Mekanlar

Klasik polisiye roman eleştirmenlerinin tamamının, türün nitelikleri hakkındaki ortak görüşü olan, rasyonel temellere dayanma kuralını tezin muhtelif yerlerinde zikretmiştik. Türün ana teması olan bir suçun aydınlatılması zemininde olağanüstülüğe yer yoktur. Polisiye anlatılarda akıldışı, olağanüstü ve mitsel kullanımlar, sonucun nereye varacağı belli olmayan görecelik ve çözümsüzlük oluşturur. Bir gizemin, muammanın çözülmesi rasyonel incelemeler ve araştırmalarla yapılmalıdır ki anlatı sürecinde tutarsızlıklar önlenmeli ve bu eksenle okurun da sürece kendi çözümlemeleriyle katılımı sağlanmalıdır. Bu çerçevede klasik polisiye anlatılarına temelden aykırı olan sıradışı muhayyel mekan kullanımına rastlamak mümkün olamamaktadır. Gerçek kişiler, reel zaman, rasyonel veriler ve sabit sonuç ilkesiyle ilerleyen polisiye roman kurgusuna uygun olarak, mekanların da soyutluktan uzak, algılanabilir yerler olması gerekir.

Osmanlı Polisiye romanlarında da genel olarak türün nitelikleri doğrultusunda somut mekan algısına dikkat edildiği gözlemlenmekle beraber kimi anlatılarda muhayyel mekan kullanımına rastlanmaktadır. Bu durum, yazarların polisiye kurgunun organik bütünlüğü sağlamadaki yetersizliğine bağlanabileceği gibi, yeni türe alışma aşamasındaki okura, geleneksel motiflerle uzlaştırılmış mutedil bir yol bulma arayışı olarak da değerlendirilebilir. Bazı Osmanlı polisiye romanlarında somut mekanların yanına serpiştirilmiş, algıları zorlayan muhayyel mekanlarla karşılaşmaktadır. Ekseriyetle bu mekanların, türün gizem ve muamma içermesinden kaynaklı olarak, korkulan, bünyesinde sırlar barındıran ve mitsel kozmolojide adı geçen “yeraltı”nda toplandığı görülür. Bununla beraber seyrek de olsa olağanüstü mekan değişimleri ve yolculukları anlatılarda yer bulmaktadır.

4.5.2.2.1. Yeraltı

Erişilebilirliği sınırlı bir katman olan yeraltı, bünyesinde sırlar barındıran bir mekan olarak, insanlara tarih boyunca korku, merak ve keşfetme duyguları zerk etmiştir. Bilinmez ve karanlık yapısı ile olumsuz ve kötü olguları çağrıştıran yeraltı, ceza kavramı ile de irtibatlandırılmaktadır. Hayatın ve düzenin hüküm sürdüğü yeryüzüne mukabil, ölümü ve düzen karşıtlığını imgeleyen yeraltı, reddetme, meydan okuma ve muhalif olma gibi

eylemlerin kaotik mekanıdır. Ulaşım yetersizliğinin vermiş olduğu muğlaklıktan dolayı fantastik öğelerle ilişkilendirilen yeraltı, dinler tarihinde ve halk bilimlerinde de sıklıkla yer bulan bir mekandır (Güneş, 2010, s. 129) Kimi inanç sistemlerinde aydınlık ve sınırsızlık algısı ile ilahi ve nurani varlıkların bulunduğu varsayılan ve cennet inancı ile irtibatlandırılan gökyüzünün karşı cihetinde konumlandırılan yeraltı, meçhul ve karanlık yapısı ile kötü ruhların ve varlıkların hüküm sürdüğü cehennem mekanı olarak da kabul görmektedir. Türk inanç sistemlerinden Şaman inancında, yeryüzü, gökyüzü ve yeraltı olmak üzere üç katmana bölünen evrenin, yeraltı katmanında insanların ruhunu çalıp kaçırarak ve onları emrinde çalıştıran, kötülüklerin tanrısı Erlik ve onun yardımcıları olan kötü ruhlar yaşamaktadır. Şaman inancında korkulan ve çekinilen bir mekan olarak yeraltı, kültürel aktarım sürecinde günümüzde dahi insan muhayyalesinde olumsuz nitelikleriyle yer almaktadır (Güneş, 2010, s. 127)

Klasik polisiye romanlarında yeraltının olağanüstü öğelerle resmedilmesi yapısı gereği mümkün değildir. Bu romanlarda yeraltı; mahzen, kuyu, dehliz vb. yapılarla ve akılcı yaklaşımlarla görünür kılınmakta ve genellikle meçhul vakaların geçtiği mekan olarak yer almaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında da benzer yaklaşımlarla ele alınan yeraltı, kısmen olağanüstü vakaların geçtiği, sıradışı mekanlar olarak da kurgulanmaktadır. Bu sıradışı mekanlar *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiyede mitolojik motiflerle birleşerek anlatıya dahil edilmektedir. Eserde İstanbul'un yeraltı dehlizlerinde kurulmuş bir şehir vardır ve sakinlerinden bazıları cinler ve perilerdir:

Velhasıl burası, cin ve peri memleketiydi. Öyle bir memleket ki orasını herkes bilir fakat hiç kimse göremezdi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 113)

Eserde bahsi geçen bu yeraltı şehri, sanki bir şaman betimlemesi şeklinde yansıtılmış, semavi dinlerdeki cehennem tasvirlerine benzer unsurlarla bezenmiş bir imaj sergilenmiştir:

Bu dehşetengiz mahzenin ortasında bir yağ mumu, bir hezar-kandil gibi sönmemeye amade bir surette parlıyordu.

Sonra bunların üzerinde, altında, uçlarında henüz can çekişen kızlar, insanlar, delikanlılar muavenet- i ebedi davet eden nazarlarıyla bu karanlık mezbehanenin serseri hayatını temsil ediyordu.

Siyah Hüseyin Bey oraya gitmek istedi fakat görünüyordu ki yol yok, bir adım ilerisi katran, zifir ile doldurulmuş. Burada katranları, zifirleri geçen kim bilir belki zebaniler mevcut çünkü nev-i beşer bir adım bile ilerleyemez idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 111-112)

İçinde masalsı sırça köşklerin bulunduğu bu yeraltı şehrinde, bir polisiye takibatın yapılması ancak modern anlatı ile geleneği uzlaştırma çabasının bir getirisi olarak değerlendirilebilir:

Çünkü dehlizde iken pek kavi olan hafızasıyla cihetleri, merkezi, Kara Cadı'nın cam köşkünün mevkiini tamamıyla anlamıştı. (Kadri, Sudi, 2021, s. 125)

Türk mitolojisinde yeryüzündeki tüm kuyu, dehliz, sarnıç, menfez, mağara, çukur ve girintiler yeraltına girmek için kapı vazifesi görmektedir. Gerçek hayattan olağanüstülüğe geçiş noktaları olan bu mekanlar, *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiyede aynı vazife ile birçok kez karşımıza çıkmaktadır:

Kız, beşiği alır almaz merdivenlerden aşağı inmişti. Aşağıda birkaç kapının açılıp kapandığı işitildi. Kız doğruca kebir sarnıçtan menfeze girmiş, yine yeraltı memleketine dahil olmuştu. (Kadri, Sudi, 2021, s. 46)

Ben büyük bir paşa konağında hizmetçiyim. Bizim aksi bir hanım var. O, beni gece gündüz döver. Ödüresiye döver, ben de canımdan bıktım. Kaldırıp kendimi kuyuya attım. Bir gözümü açtım ki buradayım. (Kadri, Sudi, 2021, s. 48)

Yeraltının sıkça mekan olarak kullanıldığı bir diğer polisiye roman, *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* serisidir. Bu polisiye seride yeraltı kullanımı, kuyu, dehliz ve mahzenden ibarettir:

Fakabasmaz, hemen köşedeki piyanonun arkasında asılı duran kalın bir Acem halısına koşarak kaldırdı. Altından dar bir dehlize açılan bir yol gördü. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 223)

Bahçedeki şahıs iki üç saat koştu. Nihayet zıplayarak kuyunun içine girdi. Saat de nısfülleli geçmişti. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 85)

Hasan Ağa'yı derin bir uykuya daldırıp sofadan aşağıya inip bahçeye çıktı ve kuyudan aşağıya inip ortadan kayboldu. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 90)

Söz konusu romanda yeraltı, çoğunlukla, Zihni ve çetesinin toplanma mekanı olarak kullanılmakta ve çete üyelerinin bu mekana ulaşımı akıldışı yol ve geçitlerden sağlanmaktadır.

Akşam saat on raddelerinde avanesi yavaş yavaş yeraltındaki sıçan yollarından birer ikişer gelip Fakabasmaz'ın etrafında toplandılar. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 64)

Vay canına..." diyordu. "İçeriden hakikaten sesler geliyor. Hakkı sen bu işe ne dersin, bu yeraltında insanlar var. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 189)

Halkın muhayyalesinde kötülüklerin arketipi olan yeraltı, ulaşılması ve erişilmesi zor, korkulan ve çekinilen bir mekandır. Dolayısıyla illegal faaliyetler ile hırsızlık, cinayet, kaçırma, gasp vb. aksiyonları organize eden Fakabasmaz Zihni için en elverişli mekan, ıssız ve تنها bir yer olan yeraltıdır.

İstanbul'un işlek yerlerinde benim birçok tahtazzemin ikametgahlarım vardır. Yeraltında yaşamayı pek severim. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 174)

Yeraltı mekanının olağanüstü bir şekilde yansıtıldığı bir diğer anlatı da *Abdülhamid* ve *Sherlock Holmes* adlı eserdir. Fakat bu eserdeki olağanüstülük yeraltına geçişte sıradışı bir mekanizma kurgusu ile görünür kılınmaktadır.

Görünür ki yeraltındaki gizli bir makine ayağımın basması ve ağırlığı sebebiyle hareket ediyor ve bir kimse içeri girdiğinde kaya kapanıyor. Başka bir basınç ile de açılması lazım gelir, fakat asıl mesele benim karanlıkta mahpus kalmaklığımdır. (Odyan, 2019, s. 140)

Kara Mustafa halkayı çevirir çevirmez altındaki taş yerinden oynayıp bir tarafa devrildi. Kare şeklinde bir mahzen ağzı açıldı. (Odyan, 2019, s. 614)

Bununla beraber anlatıda Sultan Abdülhamid'e yapılması planlanan suikast girişiminin mekanı da yeraltıdır. Yeraltına inşa edilen yollarla saraya geçiş sağlamaya çalışan komitacılar, olağanüstü ve esrarengiz bir suikast girişimine yeltenmektedirler:

Diğer taraftan yeraltı yolları komitacıların esrarengiz ve meçhul kuvvetleri müstebidi dehşetten dehşete koyuyor. (Odyan, 2019, s. 627)

4.5.2.2.2. Tayyimekan

Tayyimekan kavramını, erişilmesi ve ulaşılması kısa sürede mümkün olmayan mekanlar arası geçiş, mekan değiştirme ve bir mekandan başka bir mekana zaman sınırlaması olmaksızın gidip gelme şeklinde açıklayabiliriz (Devellioğlu 2004, s. 1042). Olağanüstülüklerle örülü bu kavrama, genellikle efsane ve menakıbnamelerde, seyrek de olsa, halk hikayelerinde rastlanılabilir. Savaşa destek, zor durumdaki bir kişiye yardım ve acil bir duruma müdahale amacıyla gerçekleşen tayyimekan mefhumu, genellikle İslami motifler içermektedir.

Klasik polisiye romanlarında yapısı ve nitelikleri gereği karşılaşılması mümkün olmayan tayyimekan mefhumu, Osmanlı polisiye romanlarında sadece bir eserde görülmektedir. *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye seride, iki bölümde geçen tayyimekan kavramı, ihtiyaç duyulan destek veya yardım nedeniyle değil, yeraltı suç çetesinin organize ettiği soygunlarda halkı kandırmak için kullandığı bir dolandırıcılık aksiyonu olarak yer almaktadır. Serinin *Yeraltı Şehrinde Bir Cinayet* adlı bölümünde büyük bir fırtınanın kendisini Çin Maçın'den İstanbul'a getirdiğini iddia eden yeraltı çete üyelerinden Dev Süleyman, halka inandırdığı bu sözde müşkül durumunu kullanarak bir elmas soygunu tertiplemektedir:

“Sizin memleket neresi?” dedi. “Sen ne vakit geldin?”

“Bilmem. Ben yataktan sabahleyin kalktım. Tarlamıza giderken beni fırtına aldı. (Elleriyle işaret ederek) Havada dolaştıra dolaştıra buraya attı.” (Kadri, Sudi, 2021, s. 201)

Serinin *Kanlı Peri* adlı bölümünde annesinin doğumu için ihtiyaç duyduğu bir doktoru cin-peri hikayeleriyle kandıran Kanlı Peri adındaki çete üyesi, doktoru uzak mekanlara zaman mefhumu olmaksızın gittiğine inandırmaktadır:

İki gün sonra gelmekliğim icap eder ama burası bizim İstanbul'a kaç senelik yoldur onu bilmem diyordu. (Kadri, Sudi, 2021, s. 43)

Öyle zannediyorum ki Pariz'den öteye gittik. Birçok yerlerden geçtik dağlardan tepelerden aştık. Pariz'e bir uğradın ise... Bizim oğlanı bir göreydin. Ne halledir? (Kadri, Sudi, 2021, s. 44)

Bununla beraber romanın *Siyah Pençe* adlı bölümünde mekanlar arası olağanüstü geçiş yerine, mekanın sihir yoluyla değişimine rastlanmaktadır:

Tilki Salih... Bizim en değerli adamlarımızdan, kendisiyle iftihar ederdik. Lakin bu defa kuyuyu meydana verdi. Karakolun yürümesini, cinleri kendisi uydurdu. Zaten sihirbazdır, böyle şeyler kendisi için pek adidir, o bazen duvarları yürütür. (Kadri, Sudi, 2021, s. 108)

4.5.3. Zaman

Klasik polisiye romanlarında zaman, gerçek zamandır ve net bir tarih aralığını ihtiva eder. Anlatı zamanının, içinde bulunduğu dönemi tüm detaylarıyla yansıttığı polisiye romanlarda, geçmiş, mevcut an ve gelecek, reel zeminde, bağlantılı ve organik bir bütünlük içinde birbirini takip eder. Anlatıda geçen olaylar, içinde bulunulan dönemi yansıtmakla beraber, vaka zamanı titizlik içinde ele alınır ve olayların zaman aralıklarında tutarsızlıklara kesinlikle musammaha gösterilmez. Vaka zamanında yapılacak herhangi bir hata, suçun çözülmesi noktasında yanlış öngörülere sebep olacağından, anlatıyı temelinden etkileyebilir. Soruşturmalarda çok kısa bir an bile suçun analizinde yanlış tespitlere yol açabileceğinden dolayıdır ki zaman mefhumu, polisiye romanlarda kilit önem taşımaktadır. Vaka zamanının delil, ipucu ve çözümleme verisi olarak önem taşıdığı polisiye anlatılarda genel akış da kritik ehemmiyete sahiptir. Klasik polisiye romanlardaki zaman akışı genellikle kronolojik olmakla beraber yer yer geri dönüşlerle desteklenmekte, böylelikle kurguda geçmiş ve şimdiki an birbirine bağlanırken, suçun aydınlatılması bağlamında geleceğe ışık tutulabilmektedir.

İncelediğimiz Osmanlı polisiye romanlarının tamamında, eserlerin yazıldığı dönem ile kurgu arasında paralellik görülmektedir. Anlatıda verilen tarihler ve edinilen bilgiler bu durumu ispatlamaktadır. Romanlardaki genel akış, klasik polisiye romanlara benzer bir şekilde kronolojik olmakla beraber, geri dönüşlerle de karşılaşılmaktadır. Anlatılarda vaka zamanı ve vakalar arası geçiş zamanlarının gerçekçi bir tutum içinde işlenmesine mukabil,

nadiren halk anlatılarında görülen ve kalıplaşmış ifadelerle gerçekleştirilen zaman atlamalarına da rastlanmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde zaman kavramı; dönem-kurgu ilişkisi, vaka zamanı, genel akış ve geleneksel anlatı zamanı alt başlıkları ile incelenecektir.

4.5.3.1. Dönem-Kurgu İlişkisi

İlk telif Osmanlı polisiye romanı olan ve 1884 yılında yayımlanan *Esrar-ı Cinayat* romanı ardından yayımlanan polisiye romanlar sınırlı sayıda kalırken, özellikle 2. Meşrutiyet dönemi ile bu sayının arttığı gözlenmektedir. Osmanlı polisiye romanları, yayın tarihleri ile de paralel olarak, yazıldıkları dönemler hakkında birçok malumat barındırmaktadır. Özellikle 1. Meşrutiyet'in askıya alınması sonrasındaki istibdad dönemi şartları, Osmanlı polisiye romanlarına yansırken, dönemin gerçekliğinin tarihler verilerek aktarıldığı dahi görülmektedir:

Bin iki yüz şu kadar hicri senesine tesadüf eden temmuz ayının on yedinci Salı günü idi ki İstanbul'da basılan gazetelerin birisinde ve iç haberler kısmında şu yazı okundu: (Mithat, 2020, s. 12)

Zaman mefhumunun tam bir gerçeklik içinde sunulduğu *Esrar-ı Cinayat* adlı romanın yukarıdaki bölümünde gün, ay ve sene verilerek eserin yazıldığı tarih ve bu tarihteki realitenin ortaya koyulduğu görülmektedir. Metinde verilen zaman dilimi miladi takvimin 1785-1884 yılları arasına denk gelmektedir. Eserin basımının 1884 yılında yapıldığı düşünüldüğünde, yazarın zaman konusundaki tutumu netleşmektedir. Bununla birlikte eserde gazetecilik konusunun hacimli bir şekilde ele alındığı ve Ahmet Mithat Efendi'nin gazetecilik yönü dikkate alındığında, bu tarihin bir realiteyi de gözler önüne serdiği söylenilebilir. Ahmet Mithat Efendi'nin gazetecilik tecrübelerini eserine yansıtması doğaldır. *Tercüman-ı Hakikat* adlı gazetenin kurucusu olan yazar, gazetecilikte olgunluğu bu dönemde yakalamıştır. *Tercüman-ı Hakikat*'ın yayın hayatının sürdüğü 1878-1921 yıl aralığı, yukarıdaki metinde verilen tarihle örtüşmektedir ve anlatıda zikredilen gazetenin *Tercüman-ı Hakikat* olma ihtimalini güçlendirmektedir.

Gazetecilik faaliyetlerinin yanında dönemin hukuk sistemi hakkında da doyurucu izahatlara rastlanmaktadır. Eski hukuk sistemi ile dönemin hukuk sistemi kıyaslamasının yapıldığı anlatıda, romanın basım yılına yakın bir zamana denk gelen, 1. Meşrutiyet

döneminde Sultan Abdülhamid tarafından gerçekleştirilen hukuki ıslahatların övüldüğü görülmektedir:

Eski usulde ise genel haklar kadar mükemmel olarak yapılabilmek şöyle dursun, özel hakların bile kaybedilmesi sık gerçekleşirdi. (Mithat, 2020, s. 39)

İşte bu görüşlere dayalıdır ki bundan önce kanuni adaletçe Faruk sıfat olan Padişahımız Efendimiz Hazretleri'nin bunca meşhur ıslahatları arasında en önemlilerinden birisi de adliye ıslahatları olduğunu söylemiştik. (Mithat, 2020, s. 40)

Anlatının bir başka bölümü ise devrin çalışma ve tatil günleri hakkında bilgi içermektedir. Dönemin tatil gününün Cuma olduğu, polisiye anlatının aşağıdaki metninde görülebilmektedir:

O günkü Cuma günü polisin tatil olacağı düşüncesi işe derhal girişmeye engel olmuştu. Bundan dolayı ertesi günü Muharrir Efendi Galatasaray'a giderek bazı dostlarından Osman Sabri Efendi'nin kim olduğunu sordu. (Mithat, 2020, s. 18)

Polisiye romanın yanında siyaset tarihi özelliği taşıyan *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı roman, bu yönüyle bünyesinde tarihi gerçeklik barındırmaktadır. Siyaset tarihinde istibdad olarak adlandırılan Sultan Abdülhamid'in baskı yönetiminin ağır bir şekilde eleştirildiği polisiye romanda, dönemin tarihi gerçekliği kurmaca ile sentezlenerek yansıtılmaktadır. Eserde işlenen cinayetler serisinin temelinde siyasi mücadeleler ve çekişmeler yatmaktadır:

1904 senesi Ağustos'unun yirmi birinci Cumartesi günü İstanbul'da yayımlanan sabah gazeteleri memleket haberleri sırasında bir cinayetin meydana geldiğini bildiriyor. (Odyan, 2019, s. 17)

Eserin 1911 yılında basıldığı dikkate alındığında, 1908 yılında 2. Meşrutiyetin ilanı ve 1909 yılında 2. Abdülhamid'in tahtan indirilmesi sonrasındaki görece özgürlük ortamında yazıldığı görülmektedir ki bu durum, romanın bu denli ağır bir siyasi eleştiri barındırabilmesine olanak sağlar. Yukarıdaki metinde verilen cinayet tarihi ise 1.Meşrutiyet kararlarının askıya alınıp baskı yönetiminin en ağır bir şekilde hissedildiği

zaman aralığına denk gelmektedir. Roman, tarihte istibdad olarak adlandırılan bu dönemde işlenen cinayetleri konu etmektedir.

Süleyman Sudi ve E. Ali'nin ortak kaleme aldıkları *Gece Kuşları* adlı polisiye roman 1914 yılında yayımlanmıştır ve bu tarih 1. Dünya Savaşı'nın başlangıç yılıdır. Savaş, Avusturya-Macaristan veliahtı Ferdinand'ın Sırp milliyetçileri tarafından öldürülmesi sonucu başlamıştır ve savaşın en büyük tahribatı Avrupa kıtasında yaşanmıştır. *Gece Kuşları* adlı polisiyenin bu duruma atıfta bulunulan aşağıdaki metninde yazar, Sırpı Avrupa için bir tehlike görmektedir:

Parasız Türkiye'den başka muhabereye girişebilen bir devlet yoktur. Ben de epeyce zamandan beri Sırbistan'a gitmek istiyordum. Herifler Avrupa'yı rahat bırakmıyorlar. Eğer paralarını yok edersem belki biraz uslanırlar. (Sudi, Ali, 2021, s. 71)

Eserde yayım yılından birkaç yıl önce gerçekleşen Balkan Savaşları'na (1912-1913) da atıfta bulunulmuş ve Osmanlı'ya karşı savaşan, dönemin etkili gücü Bulgaristan, kurgusal zeminde durdurulmaya çalışılmıştır:

Tevekkeli değil, iki aydan beri görünmemişti. Bari Bulgarların hazinelerini boşalta idi de bütün dünya rahat edeydi? Herifler paraları kalmazsa rahat dururlar, sulhu ihlal etmeye kalkmazlar. (Sudi, Ali, 2021, s. 30)

2. Meşrutiyet sonrası yayımlanan polisiye romanlardan *TSHAAM* adlı polisiyenin *Sessiz Tabanca ile İskeletler Arasında* adlı bölümlerinde ve *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiyenin *Yıldız Sirkati* adlı bölümünde 2. Abdülhamid yönetimine eleştirel bir bakış açısıyla yer verildiği gözlemlenmektedir.

Avni sarayda tam bir ay kalarak geceli gündüzlü sorgulandı. Rusyalı kontesle ortak hareket etmek ve padişahı aldatmak suçlarıyla itham olunuyordu. Zavallı bu bir ay zarfında çektiği sıkıntıyı ömründe ve en tehlikeli anlar geçirdiği zamanlarda bile çekmediğinin kendi de kabul ediyordu. (Sami, 2021, s. 318)

4.5.3.2. Vaka Zamanı

Polisiye romanlarda kurguya temelden etki eden unsurların başında vaka zamanının geldiğini söyleyebiliriz. Vaka zamanı, polisiyenin ana teması olan suç çözümlemesinde meydana gelebilecek paradoksları önleyebileceği gibi, oluşabilecek çelişkilerin temelini de teşkil edebilir. Son derece dikkat ve titizlik isteyen vaka zamanı, Osmanlı polisiye yazarlarının da inceden inceye işlediği bir mefhumdur. Bu yazarlardan Ahmet Mithat Efendi, *Esrar-ı Cinayat* adlı romanının genelinde vaka zamanına ve vakalar arasındaki zamanlamalara bir adli tabip hassasiyetiyle yaklaşmaktadır. Eserin, özellikle polisiye romanlarda büyük önem taşıyan, suç mahallerinin araştırılması bölümlerinde, dakikalar hatta saniyelerle ifade edilecek vakalar arası geçişler dikkatlice ele alınmaktadır:

Bu adam diğerlerinden önce vurulmuştur. Çünkü ikinci Kefalonyalı arkasından yaralı olduğu halde yüzü üzeri düşerek, onun da başı doğuya ve ayakları batıya isabet ediyordu ki mutlaka arkadaşı öldürülerek yere düştükten sonra kendisi kaçarken yine kayanın Rumeli tarafındaki sahil üzerinden atılan kurşunla vurulmuştur. (Mithat, 2020, s. 26)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı polisiye eserde de olayların akışında herhangi bir zamanlama hatasına rastlanmamaktadır. Kurguyu sekteye uğratacak vakit geçişlerini engellemek için hassasiyet gösterilmektedir. Romanın aşağıdaki bölüm metninde kişinin olay yerine varma zamanı, olay anı ve o mahaldeki bekleme süresinin dikkatlice tertip edildiği görülmektedir:

Bir ara ümit keserek bu beyhude zahmeti terk ile bir sigara yakıp saatine baktı. Dörde yaklaşıyor, sabahtan yani yaklaşık yedi saatten beri buradayım. Bu adamlar dahi dört saattir burada, ihtimale göre kayalardan oyulmuş gizli bir yerde toplanmışlardı. (Odyan, 2019, s. 139)

Yervant Odyan'ın, romanda tüm olay ve aksiyonları, gün, saat ve hatta dakikalar vererek aktardığı görülmekte ve bu sayede kurguda en ufak bir çelişkiye mahal bırakmadan gerçekliği yakalama amacı güttüğü algılanmaktadır. Yazarın zaman kavramı hakkındaki bu tercihi, eserinde realist çözümlemelere muhtaç bir cinayet soruşturmasına yer vermenin yanında, tarihsel bir gerçekliği de aktarma çabası ile açıklanabilir:

Bundan önce hikaye etmiş olduğumuz vakalardan iki gün sonra, bir Pazar günü Abdülhamid şafak vakti keyifli bir halde uykusundan uyanmış idi... (Odyan, 2019, s. 150)

Cani mi Masum mu adlı polisiyede cinayet, an be an teşhir edilirken vaka zamanı belli bir plan dahilinde kurgulanmaktadır. Cinayet vakasının detaylandırılması suçun hangi şartlarda ve gerçeklikte işlendiğinin somut göstergesi olmaktadır:

Biraderim o gece saat beş raddelerinde çiftlikten hayvanını alarak firar etti. Saat sekizde Hayri, Hüsrev ve Süleyman çiftliğe geldiler. Kendilerine kapıyı açtığım, içeri aldığım zaman hayf u halecanımdan titriyordum. Onları dayımın yatak odasına kadar isal ettim. Fakat ben içeriye girmeye cesaret edemedim. Yanındaki odada titreyerek bekliyordum. Boğuk bir hırıltıdan başka bir şey işitilmedi. Bir yarım saat sonra bunlar beriki odaya girdiler. (Necib, 2013, s. 192)

Kısa hikaye bölümleri halinde yayımlanan polisiye anlatılarda da vaka zamanlarının yadsınmadığı görülmektedir. Fakat bu anlatılarda vaka ve vakalar arası bu geçişlerin suçun aydınlatılmasında bir veri olmaktan çok, kronolojik akışı sağlamada kullanıldığı görülmektedir:

Bu akşam yine köprüden Adalara'a hareket eden son vapurda Amanvermez'de bulunuyordu. ...Gece alaturka iki vardı.... Büyükkada'nın maden yönündeki şimdilik sönük kireç ocaklarından birinin civarındaki kayaların üzerinde iki kişi yan yana oturmuş bir şeyler konuşuyorlardı. (Sami, 2021, s. 54)

Sekiz on dakika kadar süren bir gayretten sonra kapının üst kısmı parçalandı. Zabıta memurları, bir insan geçecek kadar geniş bir boşluk açtıktan sonra sıra ile dışarıya fırladılar. (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 33)

4.5.3.3. Genel Akış

Genellikle zamanın kronolojik aktığı polisiye romanlarda zaman zaman geriye dönüşlerle çözümlemelere kanıt getirme çabası içine girildiği görülmektedir. *Esrar-ı Cinayat* ve *Cani mi Masum mu* adlı romanlarda da genel akış bazen geri dönüşlerle akronik bir yapıya dönüştürülmektedir. Bu yöntemle geçmişten deliller sunularak anın

aydınlatılmasına çalışılmaktadır. Bu eserlerin özellikle suç failinin itiraflarının veya mağdur edilen kişinin açıklamalarının aktarıldığı bölümleri sık sık geri dönüşlerle desteklendiğine şahit olunmaktadır:

Ben ki Kalpazan Mustafa'yım. Bir zamanlar namım Hezarfenzade Mustafa Bey idi. Babam Hezarfen Mehmet Çelebinamıyla meşhurdu. Hem de gerçekten hezarfendi. Saatçilik, kuyumculuk gibi ince meslekler ve fizikçilik, kimyacılık gibi nazik ilimler, kanun ve kurallarıyla babamın adeta birer türlü eğlencelerine hizmet ederdi. (Mithat, 2020, s. 161)

Benim bu zamanlardaki halimi, hissiyatımı anladın. Bir de meselenin diğer cihetini dinle: Ben ne kadar işi gücü sever heva vü hevesten beri (uzak), çalışkan bir genç idiysem biraderim Ömer Bey ber-akis o derece mübtela-yı işret ü sefahat (içki ve eğlence düşkünü) hadid (hiddetli) haris, inatçı bir çocuktur. (Necib, 2013, s. 68)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı roman muhtevası gereği, tarihi kronolojiye sıkı sıkıya bağlı bir yapı arz eder. Bu kronolojik zaman akışı yer yer geri dönüşlerle kesilmektedir. Bu sayede sebep-sonuç mefhumu güçlendirilirken, anlatı geçmişten deliller sunularak genişletilmektedir:

Bir hayli günlerden beri, eşimi eşimi zindandan kurtarmak veyahut bir kere olsun yüz yüze kendisi ile konuşabilmek için boş yerine bir çare aramakta iken, günün birinde akşam vakti hapisane adamlarından birisi gizlice gelip beni bularak eşim tarafından bir not getirdi. (Odyan, 2019, s. 202)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiye seride geri dönüşler, bu defa, yeraltının nasıl suç çetesinin barınma ve aksiyon alanı olduğuna dair oluşum sürecini aktarmada kullanılmaktadır:

Seksen sene evveline rücu edelim. O vakitler İstanbul'da su yolcu Derviş Ağa vardı. Bu adam sanatında son derece meraklı olmakla beraber gece gündüz zeminindeki su haznelerini, o vasi sarnıcı ziyaret eder, oraların en karanlık yerlerine nüfuz eder, her tarafını araştırır idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 37-38)

“Dime” roman niteliklerinde yazılan *TSHAAM*, *Gece Kuşları* ve *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı serilerde de kronolojik akış ile birlikte geri dönüşlere yer

verilmektedir. Fakat bu anlatılardaki geri dönüşler ekseriyetle suç çözümüne yardımcı bir unsur olmaktan uzaktır. *TSHAAM* adlı serinin *İskeletler Arasında* adlı bölümünde, bir aşk hikayesinin anlatıldığı kısımda geri dönüşe yer verilirken, diğer iki romanda rakibini kızdırmak veya övünmek maksatlı yazılan itiraf mektupları, yine geridönüşlerle yansıtılmaktadır:

Evet, Arif bir melekti. Onu bir şeytana değiştirdim... Ben Arif'i nasıl bir paçavra gibi atıverdim, onun ricalarına yalvarmalarına kulak vermedimse, Pertev de bana tıpkı öyle davrandı. (Sami, 2021, s. 429)

Aziz Dostum!

Bu akşam seni ziyaret etmeye geldim. Fakat uyuyordun, rahatsız etmek istemedim, yalnız da canım sıkıldı. Kağıtlarını karıştırmaya başladım, çok meraklı şeyler...

Tebrik ederim. Bir kısmını tetkik ederek eğlenmek üzere götürüyorum, merak etme birkaç gün sonra posta ile iade ederim. Arz-ı meveddet N.S. (Sudi, Ali, 2021, s. 39)

4.5.3.4. Geleneksel Anlatı Zaman

Halk anlatı türlerinden olan destan, masal, efsane ve halk hikayelerinde zaman mefhumuna ehemmiyet verilmediği gibi, zaman genellikle bir tarihe vurgu yapacak kadar açık değildir. Çoğunlukla belirsiz bir zamanı ihtiva eden bu anlatılarda, herhangi bir dönem belirtilir. Buna mukabil, bazı halk anlatılarında zaman, anlatıda bahsedilen tarihi bir olay veya tarihi bir şahsiyet üzerinden algılanabilir. Kahramanların aksiyonları ve yolculukları, vakalar arası geçişler ve uzun zamanı kısaca ifade etmek gibi durumlar, kalıplaşmış sözlerle ifade edilir. “Günün birinde, vaktin birinde, çok eski zamanlarda, gel zaman git zaman, masallarda zaman tez geçer, ... yıl geçmiş varsayalım, yedi, dokuz, kırk sayıları” ile tamlanan zamanlar vb. kalıplaşmış ifadeleriyle halk anlatılarında sıkça karşılaşılmakta ve zaman kavramı belirsizleşmektedir (Oğuz 2008, s. 141). *Tıflı hikayeleri*’nde zaman kavramı bu kalıplaşmış ifadeler aktarılsa da gerçekçi zaman kullanımlarıyla da karşılaşılmaktadır. Realist halk hikayelerinde, özellikle de yazma ve litografya hikâyelerde zaman kavramı, daha reel bir çerçeveye oturtulsa da belirsiz zaman mefhumunun kullanıldığı görülmektedir.

Osmanlı polisiye romanlarında zaman kavramının gerçekçi ölçütlerle yansıtıldığı önceki başlıklarda belirtilmişti. Fakat bu romanlarda, halk anlatılarında karşılaştığımız kalıplaşmış sözlerle ifade edilen zaman kavramındaki belirsizlik, nadiren de olsa rastlanılan bir olgudur. İlk Osmanlı polisiye romanı olan *Esrar-ı Cinayat*'ın yazarı Ahmet Mithat Efendi, eserinin türü itibarıyla zaman kavramını tam olarak gerçekçi bir zeminde kurgulamıştır. Klasik polisiye romanlarındaki zaman anlayışını titizlikle eserine uygulayan yazar, suç analizinde en ufak bir tutarsızlığa mahal vermeme çabası içindedir. Yazarlığının yanında eğitici, öğretici vb. birçok misyonu üstlenen Ahmet Mithat, dönemin şartlarını aktarmaktan ve çeşitli dönemlerle kıyaslamalar yapmaktan geri durmamış, bunu yaparken de tarihi gerçeklikten uzaklaşmamıştır. Fakat çağdaş meddah olarak anılan yazarın, zaman kavramında da bu kimliğine uygun hareket ettiği bölümler seyrek de olsa dikkatlerden kaçmamaktadır. Birçok eserinde geleneksel anlatılarla modern anlatıları uzlaştırma çabası içinde olan Ahmet Mithat'ın polisiye tür gibi reel ölçütlerden ödün verilmeyen anlatılarda bile aynı yolu izlemesi, dönemin kültürel şartları ile ilintilidir. *Esrar-ı Cinayat*'ın sonuç bölümünde cinayet aydınlatılmış ve suçlular hak ettiği cezaya çarptırılmış, velhasıl anlatı sona ermiştir. Fakat yazar, masallardaki “iyiler kazanır, ödüllendirilir” ve “kötüler kaybeder, cezasını bulur” motifini genişletmeye kararlıdır. Bu çerçevede yazar, iyilerin ve kötülerin yıllar sonraki halini aktarma çabası içine girer ve bunu yaparken de kaçınılmaz olarak halk anlatılarının kalıplaşmış ifadelerine sarılarak, uzun zamanı kısaca ifade etmeye çalışır:

“Kadınlar derler ki “Masallarda zaman tez geçer” Biz de şu beş, on yılı geçmiş varsayalım.”

“Şu zavallı kadını gördünüz mü? Gösterişli dairede, kul halayık sahibi bir kadındı. Düşmez kalkmaz bir Allah derler.” (Mithat, 2020, s. 302-303)

Fazlı Necib'in *Cani mi Masum mu* adlı polisiye eserinin, vaka zamanları, vakalar arası geçişleri ve yazıldığı dönem ile ilişkileri yönünden gerçek ve net bir zaman algısı ile kurgulandığı görülmektedir. Herhangi bir zamanlama tutarsızlığının görülmediği eserin sonunda, suç aydınlığa kavuşturulmuş ve suçlu ortaya çıkarılarak polisiye türdeki amaca ulaşılmıştır. Fakat yazar bununla da yetinmeyip halk hikayelerinde de karşılaşılan “mutlu son” motifi ekseninde, bir iki satırla geçirilemeyecek kadar uzun sürecek olan mutluluk halini, birkaç satırla okura aksettirmeye çalışmaktadır:

Refik ile Faide bu geceden itibaren mesut olmuş, bakiye-i hayatlarını her gün tazelenen, kesb-i kuvvet eden (kuvvet kazanan) bir muhabbetle müsterihen geçirmiş olduklarını söylersek sizi meraktan kurtarmış oluruz, değil mi? (Necib, 2013, s. 228)

Polisiye romanlarda mekan algısının ele alındığı bölümde, tayyimekan olgusu bir alt başlıkta, örnek metinler verilerek işlenmişti. Esasen tayyimekan kavramı bünyesinde tayyizaman kavramını da barındırmaktadır. *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye seride, ulaşılması uzun zaman alacak uzak bir yere kısa sürede varılmasının aktarıldığı bölümler, mekânsal düzlemde olağanüstülük içermekle beraber, zaman kavramında da sıradışılık arz etmektedir:

İki gün sonra gelmekliğim icap eder ama burası bizim İstanbul’a kaç senelik yoldur onu bilmem diyordu. (Kadri, Sudi, 2021, s. 43)

Öyle zannediyorum ki Pariz’den öteye gittik. Birçok yerlerden geçtik dağlardan tepelerden aştık. Pariz’e bir uğradın ise... Bizim oğlanı bir göreydin. Ne halledir? (Kadri, Sudi, 2021, s. 44)

“Sizin memleket neresi?” dedi. “Sen ne vakit geldin?”

“Bilmem. Ben yataktan sabahleyin kalktım. Tarlamıza giderken beni fırtına aldı. (Elleriyle işaret ederek) Havada dolaştıra dolaştıra buraya attı.” (Kadri, Sudi, 2021, s. 201)

4.6. Motifler

Osmanlı polisiye romanları, motif yapısı itibarıyla bünyesinde hem halk anlatı motiflerini hem de klasik polisiye roman motiflerini barındırmaktadır. Esasen birbirlerine oldukça zıt mahiyet ve işlevlere sahip bu motiflerin aynı eserde buluşması tam bir uzlaş ve adaptasyon çabasının bir sonucudur. Bu dönem edebiyatının modu yeni bir medeniyete intibak aşamasındaki topluma, gelenek ve modernitenin bir potada eritilip sunulmasıdır. Bu eksen de kurgulanan polisiye eserlerde, rasyonel suç çözümlemeleri, zaman zaman halk anlatılarında bulunan olağanüstü, harikulade ve sıradışı motifler eşliğinde sonuca ulaştırılmaktadır. Kanıt, ipucu ve deliller üzerinden akıl yoluyla aydınlatılmaya çalışılan suç olgusunu, halk anlatı motifleriyle uzlaştırmak bir çelişki olarak görülse de bu yapıda

kurgulanan eserlerin halkın teveccühüne sunulması ve okur tabanında karşılık bulması bir maharet göstergesidir. Çalışmanın bu bölümünde incelenecek motifler, çoğunlukla halk anlatılarında görülmekle birlikte, bazı motifler, nadiren de olsa klasik polisiyelerde karşılık bulmaktadır.

4.6.1. Sihir

Sihir, Türk halk anlatılarında da bulunan, fakat klasik polisiyelerde hiçbir karşılığı olmayan bir motiftir (Küçükboyacı, 1988, s. 3-4). Sihir motifinin, epik destan ve halk hikayelerinde birçok örneği bulunmaktadır. Bu örneklerden sihir yoluyla eşyaya hükmetme, farklı bir kimlikte görünme, görünmezlik, üfürük vasıtasıyla sihir yapma, büyüleme vb. sihir motiflerinin Osmanlı polisiye romanlarına yansımaları görülmektedir. Suç takibatını zorlaştırabilecek bu motif, Osmanlı polisiye romanlarında özellikle de *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* ve *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı eserlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

4.6.1.1. Sihir Yoluyla Nesnelere Hükmetme

Milli Cinayat Koleksiyonu polisiye serinin *Siyah Pençe* adlı bölümünde, Tilki Salih adındaki yeraltı suç çetesi üyesi, sihir kullanarak karakolun duvarlarının hareket etmesini sağlamakta ve yakalanan çete üyesi arkadaşlarının karakoldan firar etmesine yardımcı olmaktadır:

Tilki Salih... Bizim en değerli adamlarımızdan, kendisiyle iftihar ederdik. Lakin bu defa kuyuyu meydana verdi. Karakolun yürümesini, cinleri kendisi uydurdu. Zaten sihirbazdır, böyle şeyler kendisi için pek adidir, o bazen duvarları yürütür. (Kadri, Sudi, 2021, s. 108)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri adlı polisiye serinin üçüncü ve dördüncü ciltlerinde, sihir motifi sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Üçüncü cildin *Fakabasmaz'ın Manyetizma Oyunu* adlı bölümünde Fakabasmaz Zihni, çeşitli sihir yöntemleri kullanarak dolu fiçilerden sıvının akmamasını sağlamakta, ateşte bekletilen suyun kaynamasını

önlemekte, çizdiği para resmini gerçek banknota tabancayı patlıcan ve kabağa çevirmektedir:

Fakat öbür fiçı ve daha öbürleri, velhasıl bütün mahzendeki fiçılar tamamen boşalmıştı. Tahta musluklarından bir damla bira dahi akıyordu. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 24)

Bardağı boşaltmak için şişeyi eğdi. Şişe yine boştu. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 25)

Kahve ocağının başına geçti. Nar gibi kırmızı ateşlere cezveyi sürdü ve başında bekledi. Beş dakika... On dakika... Bir çeyrek saat geçtiği halde su kaynamıyor, hatta buz gibi duruyordu. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 25)

Kahveyi isteyen müşterinin selamı var... Cezveyi kaynatacaksın” dedi. O anda cezvede su fıkır fıkır kaynamaya başladı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 26)

Cebinden bir kurşun kalem çıkardı. Masanın üzerine iki dakika içinde yüz kuruşluk bir varaka-i nakdiye resmi yaptı.

...Masanın üzerindeki lira resmi canlanmış, parmaklarının arasında duruyordu. Bu artık bir resim değil, makineden yeni çıkmış bir lira idi. (Nadir, Cilt 3, 2022, 27)

Şapkalı elinde bir tabanca değil, bir patlıcan tutuyor, tetiği diye mütemadiyen sapını çekiyordu.

...Tabanca yere düşer düşmez yine revolver olmuştu.

...Tabanca bu sefer kabak olmuştu. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 29)

4.6.1.2. Görünmezlik

Klasik polisiye romanlarda suçun aydınlatılması teknik olarak suçluya ulaşmakla mümkün olmaktadır. Bu noktada polisiye anlatılarda suçlunun yakalanabilir ve ulaşılabilir olması elzemdir. Dolayısıyla görünmezlik gibi sihir motiflerinin varlığı, suçluya ulaşmayı engelleyici bir faktör olarak, polisiye anlatılara aykırı bir durum teşkil etmektedir. Türk halk hikayelerinde karşılaşılan görünmezlik motifi örneği *Kızıroğlu Mustafa Bey*

hikayesinde, Paşaoğlu'nun sihirle görünmez olması şeklinde zuhur ederken, *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiyede benzer bir mahiyette yer almaktadır:

Bu cihette. Şimdi bir şey görünmüyor. Demin müthiş bir gölge gibi bana baktı, adeta gece beni takdis eden periye benziyordu, dedi. Şimdi görünmüyor. Eliyle bana, bir şey söyleme diye işaret etti. Hepsi bu kadar. (Kadri, Sudi, 2021, s. 175)

Anlamadın mı, herifler bize oyun oynuyorlar. Duvar da ya bir delik var yahut kendilerini bizden saklıyorlar. Bu otu, Hintli Şeyh bana vermişti. Ben de zekasına gıpta ettiğim Tilki Salih'e bir miktar verdim. (Kadri, Sudi, 2021, s. 177)

Deliğe girdi. Ben ise korkarak odama koştum. Fakat her yeri boş buldum. (Kadri, Sudi, 2021, s. 180)

Kendi şahsını saklayabiliyorlar. Belki bilirsiniz Hind fakirleri, bu oyunların her nevini yaparlar. İşte bu da onların zeki bir çırağı. (Kadri, Sudi, 2021, s. 181)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeşleri serisinin *Fakabasmaz İstanbul'da* adlı bölümünde de Zihni, organize ettiği bir soygunda görünmezlik sihri sayesinde amacına ulaşmaktadır:

Fakabasmaz kapının açılmasıyla beraber içeriye daldı ve elinde tuttuğu küçük kutunun kapağını açıp Kara Hüseyin'in yüzüne üfledi. Kara Hüseyin kapının önüne geleni evvelce görmüştü. Fakat o esnada karşısındakini göremiyordu. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 233)

4.6.1.3. Üfürükçü ve Cinci Hoca Vasıtasıyla Yapılan Sihirler

Bu sihir çeşidi anlatılarda üfürük, nefes ve geleceği görme şeklinde, üfürükçü hocalar ve müneccimler tarafından gerçekleştirilmektedir. Anlatılara müşkül bir vaziyeti düzeltme sihri şeklinde yansıyan bu motif, halk hikayelerinden *Ali İzzet Hikayesi*'ndeki Hüseyin'in adlı kahramanın belinin, Pir'in üflemesiyle açılması şeklinde karşılık bulmaktadır. Ezoterik unsurlar barındıran bu sihirler, bazı polisiyelerde de aldatmak ve kandırmak amaçlı kurgu unsuru olmakta ve batıl inanç eleştirisi noktasında değerlendirilmektedir. *TSHAAM*

serisinin *Kanatlı Araba* adlı bölümünde Amanvermez Avni, suç failine ulaşmak için nefesi güçlü bir ocak süpürücüsü kılığına girmektedir:

Eğer süpürülecek ocak yoksa okunacak hasta var demek... Benim nefesim bire birdir, bir kere okuyayım, Hüda'nın izniyle bir şeyi kalmaz! (Sami, 2021, s. 114)

Nihayet paşa kendini ocakçıya okutmaya karar vererek: Hadi oku bakalım! (Sami, 2021, s. 115)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda da üfürük yoluyla gerçekleştirilen sihir motifinin, Sultan Abdülhamid'e yapılan eleştiriler kapsamında yer aldığı görülmektedir. Eserde Sultan'ın üfürükçü hocalardan medet umması ve onların yönlendirmesi ile kararlar alması ağır bir şekilde eleştirilmektedir:

Abdülhamid mevcudiyetini tehdit eden bütün tehlike ve felaketleri defetmek üzere sihirbazlığa ve keşiflere müracaat eder idi. Yıldız'da hepsinden ziyade faydalı, kudretli efendisinin rüyalarını sihirli bir şekilde yorumlayan ve çeşitli keşiflerde bulunan ihtiyar Ebulhüda bulunmakta idi. Abdülhamid saatlerce zeki ihtiyar ile salonda kapanıp onun sihirleriyle fena cinleri kovmaya ve onları hiçbir şey yapamaz bir hale gelmeye çalışırdı. (Odyan, 2019, s. 308)

Her tarafta bedeninizi ortadan kaldırmak için alçaklık eden düşmanlar vardır. Bunlar her taraftan gittikçe çoğalmaktadırlar... Evet cinler öyle diyorlar. Onlar Dersaadet'e ulaşıyorlar ve Yıldız'dan içeri bile dahil oluyorlar. Kudretli Efendim! Kaçınız! İşte kutsal vücudunuza yaklaştılar, lakin hayır! Hayatınızı ihlal edemezler. Hayır! Cüret ve cesaret edemiyorlar.

Ebulhüda yüzünü şiddetle döşemeye vurarak yüzüstü düştü, düşüşün çıkardığı sada Abdülhamid'i titretti.

Düşüşün şiddetinden bayılmış gibi bir vaziyet ile büyücü beş dakika kadar alnını yerden kaldırmadı. Sonra birdenbire başını kaldırarak gözlerini açıp uzun müddet soluğunu tutmuş bir kimse gibi nefes almaya başladı. (Odyan, 2019, s. 311)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri adlı serinin *Kesik Kafa* adlı bölümünde de Zihni, üfürükçü hoca kılığına girerek avına yaklaşmakta ve bu yöntemiyle sonuca ulaştığı görülmektedir:

Orada bir Benli Hoca var. Tütsü alıp geleceğim. Tütsüsüz bir gece değil bir dakika bu evde duramam. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 99)

Uşak üfürükçüden munasip bir tütsü alarak eve avdet etmiş ve Benli Hoca'nın meziyetlerini efendisine methede ede bitirememiştir. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 99)

Halit, efendisinden evvel hocanın önüne koşarak cübbesinin eteğini yakaladı ve yüzüne gözlerine sürerek öptü. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 103)

Hem o kadar tanınmış bir zattır ki kadınlar onun ayaklarını öperek dertlerine derman isterler. Hastalığa da bakar mı? Hastalığa da söz mü? Koleraya tutulmuş üç ihtiyar adamı ölümden kurtardı. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 108)

Hoca efendi'nin ruhlarla öteden beri ahbablığı vardır. Her kim ölürse ölsün, odasına çağırıp onun ruhuyla görüşebilir. Duvarda gördüğü resimler, hep böyle ölmüş ruhların resimleridir. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 110)

Saraçhane başındaki Benli Hoca ise Fakabasmaz Zihni'den başka kimse değildi. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 114)

4.6.1.4. Manyetizma ve Hipnotizma

Genellikle hedef kişiyi tesir altına almak için kullanılan bu sihrin halk hikayelerindeki karşılığı *Yaralı Mahmut Hikayesi*'nde görülmektedir. Hikayede Mahmut, sihir tesiri altındaki sevgilisi tarafından yaralanmaktadır. Sadece *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiyede görülen manyetizma ve hipnotizma, kurguda Zihni'nin Avrupa'da eğitimini alarak öğrendiği ve suç aksiyonlarında kullandığı bir sihirdir. Esasında manyetizma ve hipnotizma rasyonel bir yöntem olmasına rağmen, anlatıya bir sihir niteliğinde yansımaktadır. Anlatıda herhangi bir yöntem uygulanmadan, salt sihirli bir çubukla yapılan manyetizma ve hipnotizmanın, bu yönüyle bir sihir çeşidinden öteye geçemediği görülmektedir:

Bu müddet zarfında Fakabasmaz Avrupa'ya kadar ufak bir seyahat icra etmiş esasen bildiği manyetizma ve hipnotizma ilimlerinde son imtihanını vererek avdet etmişti. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 30)

İnsanları istediği zamanda uyutma ve onlara her arzusunu yaptırma sanatları, ilimleri olan hipnotizma ve manyetizmayı tamamen öğrendim. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 31)

Fakabasmaz; Amerikalı milyarder kıyafetinde otele dahil olmuş, fabrikatörün karısını manyetizma etmiş, ona gerdanlığını kendisine teslim etmesini nazarları ile emretmiş ve muvaffak olmuş, şimdi de kocasını ziyaret arzusu ile otel hizmetçisi kıyafetine girmişti. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 39)

İşte hırsızların başı Fakabasmaz” demesiyle Fakabasmaz o anda manyetizma tesiriyle Cin Ali ile o kadar kalabalık arasından sıvıştı. Sopasını kapamamaları, Fakabasmaz’a vuruyoruz diye ha bire birbirlerinin kafalarını yarıyorlar... (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 61)

Tabir-i fennisiyle manyetizma edilmişlerdi. İşte polisleri manyetizma eden bu bey Fakabasmaz Zihni idi. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 79)

Fakabasmaz elindeki teşbihiyle koca sarrafı manyetizma ediyor; ne kadar parası olduğunu, paraların nerelerde bulunduğunu birer birer kendisine manyetizma ile söyletiyordu. ...o derece manyetizma edilmişti ki kendi eliyle sandığın anahtarını Fakabasmaz’a verip: “İsterseniz bir hamal çağırıp sandığı götürünüz.” bile demişti. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 114)

Gerek halk gerekse polisler manyetizma edilmiş olduklarından Fakabasmaz’ın çıktığını dahi görememişlerdi. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 116)

David Efendi’nin saklı olan paralarını birer birer söyletti ve manyetizma tesiriyle madam kalkıp yüklüğü açarak para dolu sandığı Fakabasmaz’a gösterdi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 65)

4.6.1.5. Sihirli Nesneler

Osmanlı polisiye anlatılarına yansıyan sihirli nesneler, doğal olarak sihir motifinin sıkça kullanıldığı, *Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeştleri* ve *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye anlatılarda yoğunlaşmaktadır. Halk hikayelerinde toprak, ağaç, taş, ev, su, gül,

elma, nar, saç, tüy, elbise, mendil, bilezik ve yüzük gibi nesnelere yüklenen sihir, Osmanlı polisiyelerinde değnek, mayi, toz ve ot gibi nesnelerle zikredilmektedir.

Hemen cebinde taşıdığı manyetizma aleti olan bir karış uzunluğundaki değneği çıkarıp beyi tamamen manyetizma etmişti. Bey kendinden geçip Fakabasmaz’a şu izahatı vermeye başladı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 56)

Odada Fakabasmaz yalnız kaldığından elindeki bir karış değneğin hareket ve tesiriyle polisler gözlerini açtılar, karşılarında Fakabasmaz’ı gördüler. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 85)

Fakabasmaz yolda cebinden manyetizma değneğini çıkardı. Polise bazı şeyler söyleyerek polisin nazar-ı dikkatini kendisine celbettikten sonra elindeki değnekle polisi manyetizma etmişti ki akşam karanlığı da çökmüştü. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 134)

Değneği çıkarıp gişe başında yalnız bulunan Rus’u manyetizma edip anahtarı üzerinde duran açık kasayı karıştırdı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 135)

Fakabasmaz yanındaki manyetizma değneğini çıkarıp gerek jandarma efradıyla zabiti gerekse polislerle etrafında biriken halkın tekmilini manyetizma edip etrafındaki halktan ve parktan dışarı çıktı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 137)

Fakabasmaz mücevharatla beraber odadan dışarıya çıkmadan evvel yanında bulundurduğu kutu içindeki sihirli tozu yüzüne sürüp kapıdan dışarı çıktı. Dışarı çıkar çıkmaz karşısına cariye Feleknaz rast geldi. Fakat Feleknaz, Fakabasmaz’ı görmüyor, Fakabasmaz ise Feleknaz’ı gözünden kaçırmıyordu. Nihayet harem tarafından saray tarafına geçti ve yüzündeki sihirli tozun kuvvetiyle Cevahir Ağa’nın odasına girdi. Odada işine gelen bazı kıymettar şeyleri toplayıp ve Cevahir Ağa’nın kendisine ait nişanları alıp dışarıya çıktı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 189)

Fakabasmaz manyetizma değneğini cebinden çıkarıp Sultan Abdülhamit’e gözükmeden ve manyetizmasının kuvvetiyle saray halkı görmeden sokağa çıktı ve doğru Okmeydanı’ndaki avanesinin yanına gitti. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 196)

Fakabasmaz yanındaki değneği çıkarıp Hasan Usta'yı paraların yerini söylemesi için manyetizma etmiş ve karısını da müddet-i muvakkate için bayıltmıştı. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 89)

Fakabasmaz yanında taşıdığı şişeyi açıp içindeki mayiden bir parça kilitlerin üzerine akıtmasıyla kilitlerin açıldığını gördü. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 188)

Bunları gören Cin Ali, hemen Akrep Mehmet'in omuzuna çıkıp beraberinde taşıdığı bir nevi mayi ile camları eritti ve aşağıdan çuvalı çekerek bahçeye indirdi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 33)

Sen bavuldan esrarengiz mayiyle dolu ilaç şişesini çıkar! Hazır bulundur! (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 107)

Sıra baklavaya geldi. Evvela Fakabasmaz cebinden çıkardığı ufak bir şişede şarabi renkte bir mayii önündeki bardağa boşalttı, sonra Cin Ali ile aynı mayiyle dolu bir şişe kendi çıkarıp bardağına döktü ve her ikisi baklavayı yemeden birer kadeh kendilerince malum olan mayii sersem olmamak için içtiler. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 113)

Cin Ali, Fakabasmaz'ın emri üzerine vapura girdikten sonra şişeyi çıkardı. Ve dimağı uyuşturucu, akıl ve fikri zayı edici suyun şişesini alıp vapurun matbahına girdi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 117-118)

Fakabasmaz taşlığın penceresindeki demir parmaklığı ikinci bir şişedeki mayiyle eritti ve camını de elmasla keşip içeriye girdi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 255-256)

İhsan kollarını sıvadı, şişenin kapağını açıp Nikolaki Efendi'nin burnuna tuttu. Nikolaki Efendi kokladığı ruhun tesiriyle birdenbire gözlerini açıp yatağın içine oturdu, İhsan sormaya başladı: Nikolaki Efendi, senin dört yüz bin liranın yeri nerededir? (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 336)

4.6.2. Harikuladelikler

Harikuladelik, terim anlam olarak, benzeri olmayan, eşsiz, olağandışı, tabiatüstü ve sıradışı gibi tanımlamalarla ifade edilmektedir. Karşılaşılması ender, hatta imkansız olay

ve olguları niteleyen bu terim, aklın sınırlarını aşan, irdelenemeyen ve çözümlenemeyen vaka, nesne ve varlıkları tanımlamaktadır. Hayal gücünün bir ürünü olarak reel hayatın özüne aykırılık teşkil eden harikulade sıfatına, bir motif olarak yazınsal eserlerde sıkça karşılaşılmaktadır. Bilimin gelişmediği dönemlerde tabiatı, ölümü ve bilinmezi tanımlamak için başvurulmuş harikuladelikler, hayatın iptidai dönemlerinden günümüze, seyrelerek de olsa varlığını sürdürmektedir. Destan, masal, efsane ve halk hikayelerinde kronolojik sıralamaya uygun bir şekilde azalarak günümüze ulaşan harikuladelik motifi, bugün de fantastik kurmaca eserlerde hüküm sürmektedir.

Önceki bölümlerde de bahis olunduğu üzere, rasyonel çözüm odaklı bir muhtevaya sahip olan klasik polisiye romanlarda harikuladeliklere rastlamak temel bir hata olarak değerlendirilmektedir (Chandler, 1991, s. 16-19). Araştırma, inceleme, irdeleme, değerlendirme, sentezleme ve çözümleme gibi aklın ve bilincin ön planda olduğu türde paradoksal bir durum yaratacak olan harikuladelik motifi, dönemsel olarak sosyal, kültürel ve iktisadi geçiş sürecinde bulunan Osmanlı'da ve dolayısıyla edebiyatında, kültürel adaptasyonu kolaylaştıran yardımcı bir unsur olarak yer almıştır. Bu noktada Osmanlı polisiye yazarları her ne kadar çelişkili bir hâl yaratsa da polisiye anlatılarda harikuladelik motifini olay, kişi ve nesne zemininde kullanmaktadırlar.

4.6.2.1. Sıradışı Hadiseler

Milli Cinayat Koleksiyonu serisinin *Görülmemiş Bir Aşk* adlı bölümünde, avuç içinden peyda olan ışık vakasına rastlanmakta ve bu ışık hadisesi ile cinlerin ve perilerin ortaya çıkışları ile bağlantı kurulmaktadır. Klasik polisiye romanlarda karşılaşılmaması mümkün olmayan bu olağandışı hadise, ancak Osmanlı polisiye romanlarının kendine özgü yapısının bir getirisi olarak değerlendirilebilir:

Ve avucunun içinden donuk bir ışık peyda oldu. Elindeki saate baktı, pür-taaccüb: “Ya, daha üç saniye var. Bu da zaman mı? Belki cinlerle perilerin en doğru zamanları var. Bunlar ve müthiş kuvvetleri bir iltizam bir itaat sayesinde olabilir. Zaten erenlerden olan bu mukaddes ruhlar, ancak muti, itaatperver insanlardır. Evet, zaten hocam bunu söylüyor. (Kadri, Sudi, 2021, s. 161)

Aynı romanın *Yeraltı Şehrinde Bir Cinayet* adlı bölümünde rüzgarın etkisiyle Çin'den İstanbul'a gelen bir kişinin zaruri yolculuğundan bahsedilir. Anlatıda bu sıradışı yolculuk vakası her ne kadar bir aldatma unsuru olarak kurgulansa da benzer bir durum, bir halk anlatısı olan *Davudoğlu Süleyman Hikayesi*'nde karşılaştığımız Süleyman'ın rüzgarı kullanarak yaptığı seyahatleri akıllara getirmektedir:

Bilmem. Ben yataktan sabahleyin kalktım. Tarlamıza giderken beni fırtına aldı. (Elleriyle işaret ederek) Havada dolaştırı dolaştırı buraya attı. (Kadri, Sudi, 2021, s. 201)

Samatya civarında bir kahveye bu akşam meçhülulahval bir şahıs gelmiş. Beni rüzgar attı, ben ta Çin'den geliyorum demiş. (Kadri, Sudi, 2021, s. 215)

Kanlı Peri adlı bölümde ise yeraltı dünyasına yapılan bir olağanüstü geçişten bahis olunmaktadır. Önceki bölümlerde açıkladığımız halk anlatılarında kuyu-yeraltı ilişkisinde kuyunun yeraltına geçişte bir kapı vazifesi gördüğü dikkate alındığında, anlatıdaki kuyudan yeraltı dünyasına inme vakası, halk hikayesi motifi olarak değerlendirilebilir:

Ben büyük bir paşa konağında hizmetçiyim. Bizim aksi bir hanım var. O, beni gece gündüz döver. Öldüresiye döver, ben de canımdan bıktım. Kaldırıp kendimi kuyuya attım. Bir gözümü açtım ki buradayım. (Kadri, Sudi, 2021, s. 48)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda muammalı, şifreli ve esrarlı bir ibare ile açılan büyük bir kayadan yeraltına geçiş aktarılmaktadır. Bu yeraltı mekanı gizli bir örgütün toplandığı bir sığınak olsa da mekana girişte fantastik bir teknik kullanılması, rasyonelliği zayıflatmakta ve anlatıyı halk anlatısı motiflerinin dünyasına çekmektedir:

McClain süratle “Esrarlı söz Maran-Ata imiş” dedi. Bu iki kelimenin sayesinde kaya hemen açılmış idi. (Odyan, 2019, s. 139)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştləri serisinin *Karanlıklar İçinde* adlı bölümündeki olağanüstü vakayı, ölüp dirilme motifi ekseninde görürüz. Halk hikayelerinden *Elif ile Mahmut Hikayesi*'nde Mahmut'un tekrar dirilmesi ile görünür kılınan bu motif, anlatıda öldürülüp ziynet eşyaları çalınan kişinin tekrar dirilip yaşadıklarını anlatması ile vuku bulmaktadır:

Beni öldürdüler, yüz bin liralık mücevherat çekmecemi alıp gittiler... (Nadir, Cilt 2, 2021, s. 32)

Bu durum, sıradışı ve fantastik bir hadisenin klasik polisiyedeki suç unsurunu yaratan nedenlerden biri olarak kullanılmaması ilkesine aykırıdır. Osmanlı polisiye yazarları, halk anlatılarının fantastik, gerçek dışı motiflerini bilinçli olarak kullanmışlar ve böylece batıdaki klasik polisiyeden ayrılan özgün bir model oluşturmuşlardır.

4.6.2.2. Harikulade Nitelikte Kahramanlar

Çalışmanın şahıs kadrosu bölümünde kahraman ve düşman karakterlerin olağanüstü niteliklerinin halk anlatılarındaki karşılığı irdelenmişti. Bu sıra dışı nitelikler, yenilmezi dize getirme, gücü bir başka güç üzerinden yüceltme şeklinde anlatılara yansımaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında olağanüstü kahramanlardan biri olan Amanvermez Avni, tonlarca ağırlıktaki odunlar üstüne yıkıldığında olağandışı bir güç sergileyerek canlı kalmayı ve yığından kurtulmayı bilmiştir:

Avni ise kuvvetli omuzlarını yıkılma esnasında daha ustalıklı kullanabildiğinden o, dizleri yere dayalı bulunduğu halde dört ayaklı bir durumda kalabilmeyi başarmıştı. (Sami, 2021, s. 19)

TSHAAM serisinin *Ölü* adlı bölümünde Avni'nin nitelikleri sıralanırken karşımızda bir polisiye roman kahramanından öte bir destan kahramanı betimlemesi yapıldığı görülmektedir.

Avni ölür müymüş?!... Memuriyet hayatı boyunca en dehşetli tehlikelere göğüs germiş, en yırtıcı canilerle uğraşmış, pek büyük çarpışmalar atlatmışken böyle birdenbire ölüvermesi herkese garip geliyordu. Adeta inanmak istemiyorlardı. Sanki Avni çelikten veya başka bir madenden yaratılmış bir vücuda sahipmiş gibi onun toprağa karışmasını bir türlü akıllarına sığdıramıyorlardı. (Sami, 2021, s. 363)

Milli Cinayat Koleksiyonu serisinin *Ani Felaket* adlı bölümünde anlatının karşı kahramanı Kara Cadı'nın insanüstü güçlerle bezenmiş bir karakter olarak kurgulandığı görülmektedir:

Bu Kara Cadı'nın ilm-i sima ve hokkabazlık ile elde ettiği müthiş bir silah idi. Yalnız böyle bir hareketin nakışlığı onların yani kendisinin gayr-i insanların aynı tesirat altında kalmasıdır. (Kadri, Sudi, 2021, s. 141)

Fakabasmaz Zihni karakteri de insanüstü niteliklerle tasvir edilen anti kahramanlardan birisidir. Bu karakter betimlemesi ile roman, destan veya masal türü olarak takdim edilse yadırganmaz:

Gözleri halka gibi büyüyerek, dişleri birbirine çarparak karşısında duran bu cin gibi insana, masallarda ismini işittiği devlere benzeyen gayritabii ve fevkalbeşer mahluka benziyordu. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 40)

Fakat Zihni'nin bir çelik gibi sertleşen pençeleri, Şakir Bey'in omuzlarına yapıştı ve onu karyolasına oturttu. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 68)

4.6.2.3. Olağanüstü Yapı ve Mekanlar

Klasik polisiye romanlarda olağanüstü yapı, nesne ve mekanlar bir çözümleme verisi olmaktan öte, bir çelişki ve tutarsızlık unsurudur. Osmanlı polisiye anlatılarında bu kullanımları, ekseriyetle yeraltı şehirleri, bu şehirlere giriş çıkış mekanları ve buralarda inşa edilen sırça köşkleri bünyesinde barındıran *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye anlatıda görmek mümkündür:

Siyah Hüseyin Bey, oraya gitmek istedi fakat görünüyor ki yol yok, bir adım ilerisi katran, zıfır ile doldurulmuş. Burada katranları, zıfırları geçen kim bilir belki zebaniler mevcut çünkü nev-i beşer bir adım bile ilerleyemez idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 112)

Velhasıl burası, cin ve peri memleketiydi. Öyle bir memleket ki orasını herkes bilir fakat hiç kimse göremezdi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 113)

Oraya yaklaşmasını kendisi için gayr-i mümkün addediyordu. Çünkü orada muhakkak tehlike mevcut idi. Fakat kendisine has bir cesaretle ilerledi. Köşkün etrafında kimse yoktu. Kapısı camdan idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 113)

4.6.2.4. Tabiatüstü Varlıklar

Cin, peri ve kötü ruhlar, Osmanlı polisiye romanlarının bir kısmında karşılaşılan tabiatüstü varlıklardır. Bu varlıklar anlatılarda bir suç organizasyonunun aldatma unsuru olarak yer aldığı gibi kimi zaman da bunların gerçek varsayılarak şahıs kadrosuna eklendiği görülmektedir. *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı serinin aşağıdaki bölümünde bu tabiatüstü varlıklar batıl inanç eleştirisi zemininde değerlendirilmektedir:

Kanlı Peri'nin menakıb-ı caniyanesi söylenmekte, her evin köşesine bucağına kırmızı şerbetler dökülmekte, bütün mesakinin sakfi tütsü dumanlarına maruz bırakılmakta idi. O tarihte İstanbul'un bütün bakıcıları perileri bağlamak, onlara ziyafet çekmek için halktan delikli parlak altınlar, beneksiz siyah tüylü tavuklar, kırk bir günlük kuzular alarak küplerini iyice doldurmaya başlamışlardı. (Kadri, Sudi, 2021, s. 57)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri'nde ise serisinde tabiatüstü varlıklar suç organizasyonuna aldatıcı, yardımcı bir unsur olarak kullanılmakta ve soyulacak kişi korkutularak hedefe ulaşılmaktadır:

“Çarşambadır, Çarşamba, çarşambadır, Çarşamba” diyerek bir gürültüdür koptu. Bu gürültüyü işiten Ali Efendi karısına dönüp: “Yahu bizi cinler bastı” diye feryat etmeye başladı. Karısı ise: “Efendiii... Bizi basan cin peri değil” “Ya nedir?” “Ne olacak, Çarşamba karısı” (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 314)

Osmanlı polisyelerinde tabiatüstü varlıkların aksiyonlara gerçek ve etkin bir varlık addedilerek katıldığı anlatılar da bulunmaktadır:

Nasıl olacak, eviniz tekin değil gece yarısından sonra ecinniler basıyor. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 98)

Ne olacak, benim yetişkin bir kızım vardır. Zavallı kızım iki senedir iyi saatlere olsunların elinde... (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 201)

Aaa, korkmayın hemşire! Sizden evvel o evde çilingirinkiler oturmuştu, onlardan işittim. İyi saatte olsunlar bahçede dolaşırlarmış. Kimseye zararları olmamış. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 84)

Görüldüğü üzere, Osmanlı polisiye yazarı, tabiatüstü unsuru (batıl inanç olarak görüp) hem eleştirmiş, hem de bu unsuru polisiye kurgunun malzemesi yapmıştır. Bu durum, 19. yüzyılın getirdiği ikircikli bakışın yansıması olduğu gibi, bazı Osmanlı polisiye yazarının batıdaki klasik polisiye tekniğine tam anlamıyla intibak edememesini veya bilinçli olarak ikircikli bir adaptasyon ortaya koyduğunu da gösterebilir.

4.6.3. Aldatmalar

Osmanlı polisiye romanlarındaki aldatma eyleminin işlenişi, klasik polisiye romanlarındaki ile benzeşmektedir. Bunun temel sebebi, aldatma kavramının insanlık tarihi boyunca belli başlı farklılıklar teşkil etse de genel olarak yakın nitelikler içermesidir. Polisiye romanlarda aldatma eylemi, genel itibarıyla kıyafet değiştirme, yalan söyleme, kandırma ve çeşitli hileli yollara başvurma gibi yöntemlerle uygulanırken, kaçma, yakalama ve şahsiyeti yaralama gibi sonuçlara zemin hazırlamaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında kandırma eylemi çoğunlukla olağanüstülük içeren batıl inançlar noktasında gerçekleşirken, bu aldatma yönteminin bir önceki bölüm olan olağanüstülük motifinde değerlendirmesi daha uygun bir seçenek olacaktır. Osmanlı polisiyesinde aldatma motifleri; tebdil-i kıyafet, şahsiyeti rencide edici tavırlar, ve çeşitli hilelerle, halk anlatılarının benzer motifleriyle de örtüşecek şekilde ortaya çıkmaktadır.

4.6.3.1. Tebdil-i Kıyafet

Halk hikayelerindeki kahramanlardan Köroğlu, Telli Nigar, Deli Mehtar, Turnatel Hanım, Beyrek, Hurşit, Tahir, Ali Şir, Ebulharis, Ebalisınan, şah, padişah ve vezirler tarafından, (Alptekin, 2021, s. 319-320) *Tıflî Hikayeleri*'nde ise Tıflî ve 4. Murat tarafından gerçekleştirilen tebdil-i kıyafet eylemi, Osmanlı polisiye romanlarında en fazla rağbet gösterilen aldatma yöntemidir. Klasik polisiye romanlarında da sıkça karşılaşılan bu aldatma eylemi, hem suçluyu yakalamada soruşturma görevlisinin hem de soruşturma görevlisinden kaçma mücadelesinde ve suç organizasyonunda bir unsur olarak suç failinin kullandığı bir yöntemdir. Bu motif, klasik polisiye tekniğinde hem suçlu hem soruşturucu tarafından kullanılmaktadır. Ancak tebdil-i kıyafetten kasıt, doğrudan bir başkasının kılığına girmektir. Bu eylem mistik bir biçimde gerçekleşmez. Osmanlı polisiyesinde de

kılık değiştirme aynı klasik polisiyedeki gibi yer alır. Bu yönüyle, masallarda ve halk hikayelerinde gördüğümüz gerçeklikten uzaklaşan kılık değiştirme yöntemleri, Osmanlı polisiye roman yazarının çok da kullanmadığı motiflerdendir. Bunun yerine, klasik polisiyenin de benimsediğı ve fakat halk anlatılarında da görülen gerçekçi kılık değiştirme motiflerini tercih etmiştir. İnceleme içinde yer alan tüm polisiye anlatılarda karşılaşılan bu tarz tebdil-i kıyafet eyleminin bazı romanlarda, hatta bu romanların küçük bir sekansında dahi defalarca yer aldığı görülmektedir. *Esrar-ı Cinayat*'ta Mustantik Osman Sabri Efendi'nin yardımcısı Köse Necmi, romanın kendisi için ayrılan bölümlerinin çoğunda tebdil-i kıyafet vaziyetinde bulunmaktadır:

“Daha doğrusunu isterseniz geldiğı zaman tebdilikıyafetken şimdi asıl kendi kıyafetine giriyor. Çünkü Osman Sabri “Aman Necmi! Elbiseni değiştirinceye kadar sabredemeyeceğim. Nasıl bir iz bulabildin mi? Çabuk söyle de meraktan kurtulayım.” (Mithat, 2020:42).

Bu sabah Bohçacı Zihnet kıyafetiyle hanımın konağına gittim. (Mithat, 2020, s. 109)

Gece Kuşları adlı polisiyede hem soruşturma memuru hem de suç failleri sıklıkla kıyafet değişiklikleri ile birbirlerini aldatmaya çabalamaktadırlar:

Köprüye çıktıkları zaman Sami Refik'e “Sen buradan bir arabaya bin, doğrudan küçük odamıza çık, kibar bir Fransız şekline gir sonra beni Bizans Lokantası'nda bekle. (Sudi, Ali, 2021, s. 72)

şimdi Rasim Bey kırk yaşlarında kumral saçlı, kumral bıyıklı, koyu mavi gözlüklü bir kalem efendisine, Rami de sarı saçlarıyla, sarı bıyıkları ile çiftte yakalığı, ipek papyon kravatıyla yirmi yaşlarında kibar bir delikanlıya benziyordu. (Sudi, Ali, 2021, s. 112)

Amanvermez Avni ve yardımcıları da suçlu takibatında kıyafet değişikliği faaliyetini hiçbir zaman yadsımayan soruşturma ekibi olduklarını gösterirler:

(Birden bire Arif'e hitapla) fırınlarda çalışan işçi kılığına gir! Avni bu emri Arif'e vermekle beraber kendisi de bir dolabın başına geçip şeklini ve kıyafetini değiştirmeye başladı. (Sami, 2021, s. 15)

Avni olanca hızıyla çalışma odasına gidip üzerindeki elbiseyi attı ve yeni bir kat kostüm giymekle beraber başına kırk çok, siyahı az saçlı bir peruk, yanaklarına da aynı renkte bir sakal ve bıyık uydurup sair kısımlarını da o yüze uydurduktan sonra sofaya çıkıp hayali uşağına: (Sami, 2021, s. 33)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı serinin kaçma kovalamaca aksiyonlarında zaman zaman hem yeraltı sekenesinin hem de soruşturma görevlilerinin tekmiil tebdil-i kıyafet gezdiği görülmektedir:

Dev Süleyman'a akşamdan paşa merhumun kürk ve entarisi giydirilmiş, beline lahuri şal takılmış olduğu için kıyafetini tamamıyla saklayabilmiş idi. Bu tebdil-i kıyafet Dev Süleyman için bir ganimet idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 216)

Nihayet başka bir hafız bulmaya gittikleri vakit Siyah Hüseyin Bey, başına bir sarık ve arkasına bir cüppe koyarak nim bir surette tebdil-i kıyafet ile paşanın yanına çöktü ve sesini mümkün mertebe değiştirerek Yasin okumaya başladı. (Kadri, Sudi, 2021, s. 327)

Kalabalık arasında konağa dört kişi dahil olmuştu ki bunlar Dev Süleyman, Ayı Memiş, Tırtıl Tahir, Malak Hüseyin tebdil-i kıyafetle idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 334)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda nadiren de olsa tebdil-i kıyafet eylemine rastlanılmaktadır:

Belki de iki gün evvel, hayal ile çehresine siyah ve kalın bıyıklar koyup gözlüğü çıkaralım. Tuhaf şey o vakit zanneder isem tam Ziya Paşa'ya benzeyecek. (Odyan, 2019, s. 260)

Osmanlı polisiye anlatılarında tebdil-i kıyafetin en fazla uygulandığı polisiye anlatı *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* serisidir. Fakabasmaz ve avaneleri, serinin hemen hemen her bölümünde kıyafet değişikliği yaparak takibattan sıyrılmakta veya hedeflerine kilitlenmektedirler:

Fakat polisler karşılarında cübbe ve sarık altına gizlenen ve çenesini sakal ile kapatan hocanın Fakabasmaz olduğunu bilmiyorlardı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 283)

Şöyle boyuma posuma, gözlerimin içine, dişlerime bir bakınız çünkü bunlar değişmez, Fuat Efendi'ye benziyor muyum? Fuat Efendi'yle Fakabasmaz Zihni aynı adamdır. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 69)

Bu sırada Fakabasmaz Zihni, odanın bir köşesinde duran sandığı açarak içinden bir polis elbisesi çıkardı ve büyük bir süratle üzerine giydi. Kırık bir ayna karşısında çehresini de biraz değiştirdikten sonra bahçeye çıktı. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 91)

Fakabasmaz Zihni, elini cebine soktu. Bir takım siyah kıl çıkardı. Aynanın karşısına geçerek yirmi dakika uğraştı. Siyah sakallı bir adam haline girdi. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 161)

4.6.3.2. Şahsiyeti Rencide Edici Aldatmalar

Polisiye romanlarda aldatmalar suç organizasyonunda, suç takibatında ve takibattan kurtulma faaliyetlerinde kullanılan bir yöntemdir. Osmanlı polisiye romanlarında da bu maksat üzere gerçekleştirilen aldatma eylemi, zaman zaman kişiliklere saldırı boyutunda yer almaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında aldatma motifi, aldatılmanın vermiş olduğu aşağılanmalara karşı verilen reaksiyonlar ve aldatanın rakibine kurmak istediği psikolojik üstünlük zemininde de ele alınırken, kimi zaman da cinayetlerin temel sebebi olmaktadır. *Esrar-ı Cinayat* adlı roman, sevdiği kız uğruna suça bulaştırılan ve aldatılmanın vermiş olduğu ruhsal çöküntü ile intikam duyguları filizlenen bir kişinin işlediği cinayetler zemininde kurgulanmaktadır:

Hayır yalan söylemeyeyim. Ellerim titremiyorlar değil. Titriyorlar. Fakat aşk şiddetinden değil. Öfke şiddetinden. Çünkü alemde ne bela çektimse bana o zalim çekirmiştir. Onu gördüğüm güne kadar namusuma zerre leke gelmemişken, beni en rezil bir canı eden, gerek doğrudan doğruya ve gerek dolayısıyla hep odur. (Mithat, 2020, s. 166)

Osmanlı polisiye romanlarında bu bağlamda en çok karşılaşılan aldatmalar, suç çetesi liderleri olan anti kahramanların soruşturma memurlarına karşı yaptıkları aldatmalardır. Yaptıkları aldatma eylemlerini bir üstünlük payesi olarak gören anti kahramanlar, soruşturma memurlarının liyakatını tahkir edici ve aşağılayıcı mektuplar

yazıp, yaptıkları aldatma eylemini beyan ederek onlara karşı psikolojik üstünlük kurmaya çalışırlar. Bu nasıl aldatıldıklarını beyan eden mektuplar, şahsiyeti zedelenen soruşturma memurlarının ani reaksiyonlarına zemin hazırlarken çatışmanın şiddetini de körüklemektedir. *Gece Kuşları* adlı polisiyenin suç çetesi lideri Nahid Sami, evine girip gizli dosyalarını çaldığı Tahkikat Müdürü Rasim Bey’e gönderdiği mektupta onu nasıl aldatıldığını açıklarken, onunla dalga geçerek şahsiyetini rencide etmekten de geri durmamaktadır:

Azizim Dostum!

Bu akşam seni ziyaret etmeye geldim. Fakat uyuyordun, rahatsız etmek istemedim, yalnız da canım sıkıldı. Kağıtlarını karıştırmaya başladım, çok meraklı şeyler... Tebrik ederim. Bir kısmını tetkik ederek eğlenmek üzere götürüyorum, merak etme birkaç gün sonra posta ile iade ederim. Arz-ı meveddet. N.S. (Sudi, Ali, 2021, s. 39)

Esasen bir Arsen Lupin davranışı olan kendini yüceltici, rakibini tahkir edici aldatma beyanı eylemi, Fakabasmaz Zihni’nin de uyguladığı bir metottur. Fakabasmaz Zihni yaptığı suç organizasyonlarından sonra polis merkezlerine gönderdiği mektuplarla faaliyetlerini nasıl ve neden yaptığını ifşa ederken karşı tarafa da psikolojik baskı kurmaktadır:

Memur Bey

David Efendi’nin yüz elli bin lirasını ak namıyla alan benim ve bu da maiyetimde Mehmet Ağa namıyla istihdam edilen avanemden Camgöz muavenetiyle olmuştur. Sebebi ise David Efendi namındaki Musevinin fakir fukaraya tahammül edilmesi gayrikabil olan bir faizle para vermiş olmasıdır. Aldığım yüz elli bin lirayı fakire ve muhtaç-ı muavenet olanlara taksim ettim. Tekmil malumat bundan ibarettir... Fakabasmaz Zihni (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 71)

TSHAAM serisinin *Boyacı* adlı bölümünde sirkat ustası Pis Bıyık Ligor’un yazdığı, Amanvermez Avni’yi ciddiye almadığını gösteren ve yapacağı soygunu beyan eden mektubu, polis amirinin sinirlerini harekete geçirmektedir:

Dostum Amanvermez!

Beni izlemeye ve yakalamaya Zaptiye Nezareti tarafından görevlendirildiğinizi ve bu önemli işi sizin de kabul ettiğinizi şimdi haber aldım. Zekanızı ve yaptıklarınızı çok beğenen biri olduğum için sizi bu büyük zahmetten kolaylıkla kurtarmak isterim. Bu hafta içinde bir kasa kırmayı, içindeki epey önemli bir miktar parayı almayı tasarladım. Planlarımı yaptım... Günah benden gitsin diye size dostça haber veriyorum. Eğer bu önemli operasyon sırasında birbirimizle karşılaşabilirsek kendimi mutlu olmuş kabul edeceğim!

Azat Kabul Etmez Müşteriniz Pis Bıyık Ligor (Sami, 2021, s. 325)

Şahsiyeti en fazla örseleyen mektup ise *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiyede yeraltı sekenesinden Dev Süleyman'ın polis memuru Siyah Pençe Hüseyin Bey'e yazdığı mektup olsa gerektir. Yaptığı düzenbazlıkları anlattığı mektupta Dev Süleyman, Hüseyin Bey'i hararet dolu sözlerle aşağılamaktadır:

Siyah Hüseyin Bey!

Sizin gözünüzün önünde Zincabi Elması'nı aldım. Maharetinize hayran oldum. Siz aşçıbaşayı kemal-i ehemmiyetle karakola götürdüğünüz bir sırada Dev Süleyman da kemal-i iftihar ile meskenine avdet ediyordu.

İki bin tane Siyah Hüseyin Bey olsa, biz yine istediğimizi icra ederiz...

Zavallı sizlere o kadar acıyorum ki...

İmza Dev Süleyman (Kadri, Sudi, 2021, s. 221)

4.6.3.3. Çeşitli Hileler

Polisiye romanların zeminini oluşturan suç ve suç çözümlemeleri, doğası gereği bünyesinde çeşitli hileler barındırmaktadır. Gerek suç organizasyonunda gerek suç takibatında amaçlanan hedeflere ulaşmada kullanılan hile motifi, tarih boyunca tüm anlatılarda, zamanla teknik olarak değişimlere uğrasa da işlevselliği sabit kalmıştır. *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiye romanda suç takibatını yürüten Osman Sabri Efendi ve ekibinin, suç failine ulaşma gayesiyle, saf görünme ve danışıklı dövüş gibi çeşitli hilelere başvurduğu görülmektedir.

Biraz avanak görünürsem şayet güven kazanırım diye düşündüm. (Mithat, 2020, s. 45)

... Mutasarrıf Paşa'nın Osman Sabri aleyhinde bir çeşit düşmanlık ve kinine meydan vermemek için gazeteci ve soruşturma memuru arasında “danışıklı dövüş”ü ispatlamak için düzenlenmiş bir tedbir olduğu anlaşılmıştır. (Mithat, 2020, s. 10)

Milli Cinayat Koleksiyonu serisinin *Esrarengiz Bir Düğün* adlı bölümünde Dev Süleyman adlı yeraltı çetesi üyesi, tertiplediği bir hile ile rakiplerinin güvenini kazanıp ardından da hedefine ulaşmaktadır. Dev Hüseyin komiser yardımcısı Abdal Ahmet'i kendi kurduğu haydut çetesinin elinden kurtarmış ve polisin güvenlik çemberi kurduğu, zaptiye müşirinin konağındaki düğüne sızarak gelini kaçırmayı bilmiştir:

Ahmet Bey'i hanesinden kaldıran adamlar, filhakika yeraltı sekenesinden idi. Fakat durup durup da bu rolü neden icra eylediler? Bu maksat doğrudan doğruya zaptiye müşirinin konağına bir suret-i duhul düşünmek idi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 300)

TSHAAM serisinin *Ölü* adlı bölümünde Amanvermez Avni, kendisinin öldüğünün haberini yaymış ve bu sayede kalpazanlık ve cinayet gibi suçlara karışmış bir şebekeyi çökertmeyi başarmıştır. Benzer hileyi Fakabasmaz Zihni'nin de *Fakabasmaz'ın Ölümü* adlı bölümde kullandığı gözlemlenmektedir:

Şimdilik Avni yine ölmüşler arasındadır. Kulunuz, Amanvermez Avnisifatıyla değil, önceden piyasaya sahte para sürücü olarak çalıştıkları halde yarından itibaren hem para basan hem de piyasaya sürenler olarak işe başlayacak olan kalpazan çetesinin önemli üyelerinden Bursalı Hüsrev Bey sıfatıyla yüce huzurunuzda bulunmaktayım. (Sami, 2021, s. 379)

Cani mi Masum mu adlı romanda çalışkanlığı ile zengin dayısının teveccühünü kazanmış ağabeyini kıskanan Ömer Bey, ağabeyini dayısının gözünden düşürmek için türlü hilelere girişir. Gece hayatından tanıdığı Katina adındaki bir aşüfteyi, abisini ayartmak için kullanan Ömer Bey, düzenlediği hile dolu planlarla amacına ulaşmaktadır:

Katina ile münasebetimizin dördüncü ayında idi ki dayımın bana karşı olan muamelesinin birden bire değiştiğini hissettim. Her defa Selanik'te Katina'nın yanına birkaç gece kalıp da çiftliğe geldiğim zaman beni gayet abüs bir çehre ile

istikbal ediyor, pek nadir olarak söz söylüyordu. Sözlerinde eser-i iğbirar his ediyordum. (Necib, 2013, s. 97)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeşleri polisiye serisinin *Kadın Parmağı* adlı bölümünde Fakabasmaz Zihni de avanelerinden güzelliği, etkileyiciliği ve hilekarlığı ile bilinen Hayriye'yi kullanarak bir soygun planlamaktadır. Hayriye'nin hileleriyle baştan çıkarılan tüccarın tüm birikimleri hiç edilir:

Fakabasmaz Zihni'nin Hayriye'ye anlattığı bu plan mucibince İstanbul'un sayılı zenginlerinden birinin daha serveti, hayatı, saadeti müthiş bir tehlikeye giriyordu. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 121)

4.6.4. Ödül ve Ceza

Türk halk anlatılarının temel motiflerinden olan ödül ve ceza motifleri, “iyiler kazanır ve ödüllendirilir”, “kötüler kaybeder ve cezalandırılır” şeklinde zuhur etmektedir. Osmanlı polisiye romanlarında da karşılaşılan bu motifler, mansıp alma ve taltif etme gibi ödüllendirmelerle ve azletme, sürgüne gönderme, hapsetme ve öldürme gibi cezalandırmalarla görünür kılınmaktadır.

4.6.4.1. Mansıp Alma

Arapça bir kelime olan mansıp, Türkçe’de atanılan makam, birine nasip olan pay anlamına gelmektedir. *Oğuz Kağan Destanı*, *Manas Destanı*, *Battal Gazi Destanı* ve *Dede Korkut Hikayeleri* vb. halk anlatılarında karşılaşılan mansıp alma, kahramanın göstermiş oldukları cengaverlikler sonrası boyuna ve iline kağan olması şeklinde görülmektedir. Osmanlı polisiye romanlarında ekseriyetle soruşturma memurlarının mansıp alması, soruşturmalarda göstermiş oldukları başarılarla müteakip kendilerine verilen bir ödül olarak karşımıza çıkmaktadır. *Esrar-ı Cinayat* adlı romanda göstermiş olduğu başarılarla Öreke Taşı cinayetini aydınlığa kavuşturan Mustantik Osman Sabri Efendi, başarılarının karşılığında mansıp almaktadır:

Osman Sabri Efendi ... memurluk rütbesi yüксеle yüксеle mesleğince en yüksek derecelere çıkmış, hem de helalinden zengin olmuştur. (Mithat, 2020, s. 304)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda her ne kadar politik zeminde ele alınsa da istibdad rejimine karşı verdiği mücadeleleriyle ve istibdad sonrası vatan için yapmış olduğu başarılı hizmet ve çalışmalarıyla mansıp alan Sai Bey, nezaret makamına kadar yükselmektedir:

Sai Bey ise İstanbul'a gelince ilk günleri ahaliye hürriyet ve meşrutiyeti anlatan anlatan birçok konferanslar ve payitahtın muhtelif yerlerinde kulüpler, cemiyetler tesisine çalıştı ve çalışmasında son derece muvaffakiyet elde ettikten sonra diploması alemine atıldı. Bu zat idarede bulunarak vatana hizmet için sırf bir vatanperverlik ve merdanelik hissi ile hizmetlerde bulunmak emeliyle hatta nezaret mevkisine kadar yükselmiştir. (Odyan, 2019, s. 762)

4.6.4.2. Taltif Etme

Taltif, sözlükte nişan, madalya vererek ya da aylığını artırarak ödüllendirmek anlamına gelmektedir. Halk hikayelerinden *Keloğlan'ın Köroğlu'nun Atını Kaçırması*, *Latif Şah Hikayesi*, *Yaralı Mahmut Hikayesi* ve *Tahir ve Zühre Hikayesi* adlı anlatılarda padişah tarafından taltif edilen kahramanlara rastlanmaktadır (Alptekin, 2021, s. 340). Osmanlı polisiye romanlarında taltif etme yine mansıp alma gibi gösterilen bir başarı karşılığında kişiye verilmektedir. Osmanlı polisiye romanlarından *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiye serisinin *Yıldız Sirkatı* adlı bölümünde, her ne kadar bir suç çetesi lideri olsa da saraydaki bir güvenlik açığının ortaya çıkardığı için 2. Abdülhamid tarafından *Fakabasmaz Zihni*, taltif edilir:

Sultan Hamit'in hoşuna *Fakabasmaz*'ın bu kadar cüretkar bir hareketini itiraf etmesi gitmişti.

Oğlum, sana her ay bir cep harçlığı verilmesini irade edeyim de sen o cep harçlığını al, bu gibi işlerden artık vazgeç. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 193)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı romanda ise padişaha yapılması öngörülen bir saldırıyı açığa çıkarmak için İngiltere'den getirilen McClain, yaptığı tahkikat sonucu çeşitli komite üyelerini ortaya çıkarmış ve padişah tarafından alacağı ücretten fazlası taltif edilerek ödüllendirilmiştir:

Birkaç dakika sonra İngiliz, padişahın huzuruna gelir. Abdülhamid, ona “Etmış olduğunuz hizmetten son derece memnun oldum ve bunun ispatı için size iki bin lira hediye ediyorum” der. (Odyan, 2019, s. 187)

4.6.4.3. Azletme

Görevliyi görevinden alma anlamındaki azletme sözcüğü, polisiye romanlarda karşılaşılan bir ceza yöntemidir. Genellikle yetersizlik veya suistimal gibi durumlarda bir üst mevki tarafından alt kadro için devreye sokulan bu ceza yöntemi, *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyede Mustantik Osman Sabri Efendi’nin Mutasarrıf Necdeddin Paşa tarafından görevini suistimal ettiği gerekçesiyle azledilmesi eylemiyle görünür kılınmaktadır:

Beyoğlu polisi soruşturma memurlarından koca kafa demekle bilinen Osman Sabri Efendi bazı yağlıkçılardan güya gelinler için olmak bahanesiyle elmas kaldırmayı adet edinerek, bu yolla iki bin liralık kadar elmas dolandırdığı sözü edilen esnafın itibarlılarından Hacı Sadullah Efendi tarafından meydana gelen şikayet üzerine anlaşılmakla, yukarıda adı geçen Osman Sabri Efendi derhal memuriyetinden alınıp kovularak, sonra sorgulanma ve yargılanmasına bakılmak üzere gözaltına alındığı... (Mithat, 2020, s. 115)

Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeştleri polisiye serisinin *Yıldız Sirkati* adlı bölümünde Sultan Abdülhamid’in, Fakabasmaz Zihni’nin saray mensubu kişileri soyup ardından Yıldız Sarayı’ndaki zafiyeti sultana anlatması üzerine Zaptiye Nazırı Öküz Ali Paşa’yı azlettiği görülmektedir:

Siz hangi işin failini meydana çıkarırsınız! İşte Cevahir Ağa’nın eşyalarını çalan adam karşımda oturuyor. Rüştü Bey’in evinin soyulması yine şu karşımda oturan adam tarafından tertip ediliyor ve hırsız yine bunun vasıtasıyla senin evindeki odadan kaçıyor. Siz asayiş ve inzibatı böyle mi temin edersiniz? Neden sükut ediyorsun? Demek izhar-ı acz eyliyorsun? O halde seni azlettim. Çık dışarıya. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 195-196)

Sultan Abdülhamid, *Abdülhamid* ve *Sherlock Holmes* adlı romanda da asayiş sağlamada yetersiz kalan paşa ve bürokratların yanında kendi rejimine muhalif devlet

görevlilerinin vazifelerinden atılmalarını irade buyurmaktadır. Bu durum, rejim karşıtlığını temsil eden Saliha Hanım'ın ağzından şu şekilde ifade edilmektedir:

Abdülhamid kendi zulüm ve haksızlığına öncelikle mekteplerden hürriyetperver muallimlerin atılması ve yerlerine kendi hafife ve dalkavuklarından olan kimselerin tayini ile başladı. (Odyan, 2019, s. 206)

4.6.4.4. Sürgün

Sürgün, yaşanan mekandan uzak ve istenilmeyen bir yere cebren gönderilmek veya göçe zorlanmak anlamına gelip genellikle devlet yönetimi ve bürokraside uygulanan bir ceza yöntemidir. Halk hikayelerinde de rastlanılan sürgün etme eylemi *Kıramanşah Hikayesi*'nde Mahbub Hanım'ın, *Tahir ile Zühre Hikayesi*'nde Tahir'in, sürgün cezasına uğratılması ile karşımıza çıkmaktadır (Alptekin, 2021, s. 341). Klasik polisiye romanlarında hemen hiç karşılaşılmayan bu motif, Osmanlı polisiyesinde sıkça göze çarpar. Osmanlı polisiye romanlarından *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı romanda Sultan Abdülhamid, kendisine karşı cephe alan komita üyelerine sürgün cezası verirken onun politik bir hamle ile bu kararı aldığı hissi uyandırılır:

Ben de kudretli sultanın zannındayım, tehlikeye sevk edilip başka birtakım olaylara mahal verilir. Bununla birlikte zannımca onları sürgün etmek en ala bir vasıttır. (Odyan, 2019, s. 269)

Esrar-ı Cinayat adlı polisiyede ise bir sürgün eylemi olmasa da art niyetli düşüncelerle bezeli bir sürgün beklentisi bulunmaktadır. Anlatıda, Hediye karakteri, kendisini sıkıştıran Mustantik Osman Sabri Efendi'nin sürgüne gönderilmesini talep eden bir mektubu Mutasarrıf Paşa'ya teslim eder:

İki gözüm Mecdeddin! Osman Sabri midir? Ne köpektir? Hala şunun hırıltısını kesemeyecek misin? Bizim Bohçacı Zihnet gittikçe gözüme giriyor. Benim aleyhimde o koca kafalı çapkının kurduğu düzenlerden beni daima haberdar ediyor. Bu pis herife meydan verecek olursak bize pek çok kötülükler yapabilir. Bana kalırsa herifi yalnız kovmakla kurtulamayız. Trablus'a mı olur? Yemen çöllerine mi uygun görülür? Nereye ise sürülmeli, anladın mı Paşacığım? (Mithat, 2020, s. 140)

4.6.4.5. Hapis, Kürek Cezası ve İdam

Hapsetme cezası, hem polisiye anlatılarda hem de halk anlatılarında sıklıkla karşılaşılan bir ceza yöntemidir. Hapsetme, devlet iradesi sonucu suçluya uygulanan bir ceza olup esaret altına alma eylemi ile zıt bir mahiyet taşır. Keza esaret altına alma, suçluların belli bir amaç uğruna uyguladıkları illegal bir eylemdir. Çalışmanın bu alt başlığında bahsedilecek ceza motiflerinden hapsetme, emniyet kurumlarının suçlular için uyguladığı bir cezalandırma yöntemidir.

TSHAAM adlı polisiye serisinin *Kanatlı Araba* bölümünde suçlulardan Koço, onun annesi ve hemşiresi, *İskeletler Arasında* adlı bölümde Nazlı karakteri hapis ile cezalandırılır. *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı seride ise Fakabasmaz Zihni ve avanelerinden bazıları, *Milli Cinayat Koleksiyonu* polisiyesinde Kara Cadı ve ismi verilmeyen yeraltı suç çetesi üyeleri, zaman zaman polise yakalanıp hapse konulsalar da firar etmeyi başarmışlardır. Bununla beraber *Esrar-ı Cinayat* adlı romanın başkahramanı Mustantik Osman Sabri Bey, haksız yere hapse atılırken haklılığı ibraz edildikten sonra serbest kalmıştır. Fakat *Gece Kuşları* adlı polisiyenin suçlu karakteri Nahid Sami aynı şansa sahip olamayacaktır:

Nahid Sami müstehziy-ane:

“Bonsoir Müfettiş Bey!” dedi. “Ben de yarın sabahleyin sizi ziyaret edecek, birkaç gün tevkifhanede ikamete müsaade etmenizi rica edecektim. Çünkü hapishanelere ait bir eser yazmak istiyorum!”

Rasim Bey, Nahid Sami'nin bileklerine kelepçeleri geçirdi:

“Artık bunların modası geçti kuzum!” dedi. (Sudi, Ali, 2021, s. 163)

Osmanlı'da söz konusu dönemdeki cezalardan biri de kürek cezasıdır. Dönemin romanlarına da konu olmuş kürek cezası, *TSHAAM* serisinin *Kanatlı Araba* adlı bölümünde Nicoli, *Ölü* bölümünde Eksenos, Yorgidis, Kleo, *İskeletler Arasında* bölümünde randevu evi patroniçesi Habibe adlı karakterlere uygulanırken, *Esrar-ı Cinayat* adlı polisiyenin kötü karakteri Hediye Hanım da aynı ceza uygulamasına mahkum edilmektedir:

Hediye Hanım her ne kadar bazı öldürme meselesinde, kalpazanlık ve dolandırıcılık gibi suç konusunda doğrudan doğruya suçlu kabul edilmedi ise de bunlardan tamamen uzak, aklanmış da görülmedi. Suç fiillerinin birkaçında birden parmağı olması dolayısıyla kanunen hafif ceza olmak üzere, üç yıl süresiyle küreğe konulmasına hükmolundu. (Mithat, 2020, s. 278)

Halk hikayelerinden *Tahir ile Zühre Hikayesi*, *Hatemi Tal Hikayesi*, *Gündeşlioğlu Hikayesi*, *Raznihan ile Mahfiruze Hikayesi* vb. halk anlatılarında karşılaşılan idam cezası, Osmanlı polisiye romanlarından *TSHAAM* serisinin *Yanmış Adam* adlı bölümünde Arsen, *Kamelya'nın Ölümü* bölümünde Yanko, *Ölü* bölümünde Pandelli, *İskeletler Arasında* bölümünde Halit karakterlerine uygulanmaktadır:

...Berber Yanko'nun tasarlayarak değil öfkeye kapılarak Kamelya'yı öldürdüğüne... Fakat Kamelya'nın annesini ve aşçıyı öldürmemek için düşünebilecek vakti olduğuna kanaat getirerek bu yönden idamına oybirliğiyle ve mahkumun yüzüne karşı karar verdi. (Sami, 2021, s. 100)

Bunun yanı sıra suç örgütü lideri Fakabasmaz Zihni'nin kendince suçlu bulduğu bazı kişileri Köroğlu misali öldürerek cezalandırdığı görülmektedir. Fakabasmaz Zihni, halkı kandırarak parasını hiç eden, onların emeklerini sömüren ve vatana ihanet eden bazı zenginleri öldürerek cezalandırmayı kendine hak görmektedir:

Katlin sebebine gelince: Milletin dışından tırnağından artırıp da Nedim Bey gibi bir memuru iş görsün diye verdiği parayı Nedim Bey suiistimal edip meyhaneciyi zengin etmeye çalıştı. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 77)

4.6.5. Aşk

Çalışmanın önceki bölümlerinde klasik polisiye romanlarda aşk kavramının bir tema veya alt tema olarak işlenmemesinin bir kural olduğu, çeşitli polisiye roman eleştirmenlerinin tespitleri alıntılanarak belirtilmişti. Klasik polisiye roman kurallarına aykırı olarak, Osmanlı polisiye romanlarında aşk temasının işlendiği, hatta halk anlatılarında karşılaşılan motiflerle ele alındığı görülmektedir. Osmanlı polisiye

anlatılarında bu aşk motiflerini; ilk görüşte aşık olma, resimde görerek aşık olma ve aynı evde büyüyenlerin aşkı olarak tasnif etmek mümkündür.

4.6.5.1. İlk Görüşte Aşk

Halk hikayelerinde ilk görüşte aşık olma, aşk motifleri içinde en fazla karşılaşılan motiftir. *Demircioğlu Reyhan Arap Hikayesi*, *Kızıroğlu Mustafa Bey Hikayesi*, *Celali ve Mehmet Bey Hikayesi*, *Latif Şah Hikayesi*, *Sevdakar Şah ile Gülenaz Sultan Hikayesi*, *Melikşah ile Güllühan Hikayesi*, *Bey Böyrek Hikayesi*, *Hurşid ile Mahmihri Hikayesi*, *Derdiyok ile Zülfisiyah Hikayesi*, *Ülfetin Hikayesi*, *Arzu ile Kamber Hikayesi*, *Ercişli Emrah ile Selvi Han Hikayesi*, *Karaca Oğlan Hikayesi*, *Gül ile Ali Şir Hikayesi*, *Davudoğlu Süleyman Hikayesi*, *Ferhat ile Şirin*, *Yusuf ile Züleyha*, *Zaloğlu Rüstem*, *Hikayat-ı Kısas-ı Mihr ü Vefa* adlı halk hikayeleri bünyelerinde ilk görüşte aşk motifi barındırmaktadır (Alptekin, 2021:346-347). Osmanlı polisiye romanlarından *Esrar-ı Cinayat*'ta geçen Mustafa ile Peri'nin aşkı da halk hikayelerine benzer bir şekilde ilk görüşte cereyan etmektedir:

Peri'yi görür görmez Hediye'ye" bu benim" dedim. (Mithat, 2020, s. 173)

Peri benim kızım olmak derecesinin üst tarafına ulaştı. Sevgilim mi oldu zannedersiniz? Daha kendisi ilk gördüğüm günden beri sevgilimdir. (Mithat, 2020, s. 174)

4.6.5.2. Resimde Görerek (Suret Üzerinden) Aşık Olma

Halk hikayelerinden *Köse Kenan ile Dana Hanım Hikayesi*, *Adil Şah Hikayesi* ve *Elif ile Mahmut Hikayesi* adlı anlatılarda görülen resme bakarak aşık olma motifi, (Alptekin, 2021, s. 346) *TSHAAM* adlı polisiye serisinin *Kanatlı Araba* adlı bölümünde de karşımıza çıkmaktadır. Fakat bu anlatıdaki resme bakarak aşık olma durumunun, *Tifli Hikayeleri*'nde karşılaşılan servet avcılığından, yani dolandırıcılık organizasyonundan ileri gitmediği görülmektedir:

Bu paranın beş yüz lirasıyla henüz yüzünü görmeyi başaramadığı fakat fotoğrafına bakmak suretiyle kendisine tutulduğu hayali Müslüman kıza sunulmak üzere bir

gerdanlık, bir çift bilezik, bir çift gayet ağır küpe satın aldırılmışlardır. (Sami, 2021, s. 139)

4.6.5.3. Aynı Evde Büyüyen Aşıklar

Arzu ile Kamber ve *Tahir ile Zühre* adlı halk hikayelerde karşılaşılan aynı evde büyüyen aşık motifleri, *Cani mi Masum mu* adlı romanda aynı evde büyüyen Refik ile Faide arasında yaşanan aşk ile karşımıza çıkar:

Refik'in ilk nazarda dikkat ve muhabbetini celp eden yalnız Faide Hanım olmuştu. Nihad Bey'in iki yaş küçük hemşiresi olan bu güzel hanımı Refik dört beş yaşında mini mini bir yavrucak bırakmış, İstanbul'da, Viyana'da bulunduğu müddetçe bu kızcağızı düşünmemişti. Evde on altı yaşında bir dil-rüba görünce mütehayyir (hayran) oldu. (Necib,2013, s. 29)

4.6.6. Çeşitli Motifler

Osmanlı polisiye romanları, bünyesinde halk anlatılarında sıklıkla karşılaşılan muhtelif motifleri barındırmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde Osmanlı polisiye romanlarında yer alan çeşitli halk anlatı motifleri; formulistik sayılar ve renkler, mutlu son, tesadüf, esaret, rüya, yanlış anlama, meydan okuma, ölüm anı itiraf, ve zenginden alıp fakire verme başlıklarıyla ele alınacaktır.

4.6.6.1. Formulistik Sayılar ve Renkler

Türk halk anlatılarında bir, iki, üç, dört, yedi, dokuz ve kırk sayıları formulistik sayılar olarak sıklıkla kullanılmaktadır (Sömen, 2019, s. 29). Mitolojik ve dinsel bir alt yapıya sahip olan bu sayılar, anlatılarda geleneksel, mistik ve felsefi kavramları imlemektedirler. Halk anlatılarında formulistik sayılardan biri olan kırk, mitolojik görüşe göre ebediyyen var olacağına inanılan kırkları ve kırk erenleri tamlayan bir sayı olarak kutsiyet nitelemektedir. *Arzu ile Kamber Hikayesi*'nde iki aşık ölümlerinin ardından

mezardan güvercin şeklinde çıkararak kırklara karıştır (Alptekin, 2021, s. 361). Bu çerçevede TSHAAM polisiye serisinin *İskeletler Arasında* adlı bölümünde kırklara gönderme yapılmaktadır:

Haberin okunması bittikten sonra kaşıkçı, arkadaşına sordu:

-Latif! Ne dersin?

-Allah derim! Herif kırklara karışmış! (Sami, 2021, s. 413)

Kırk sayısının tekamüliyeti imlemesi, aynı serinin *Yanmış Adam* adlı bölümünde bir deyimle, bu kez olumsuz ifade ile görünür kılınmaktadır:

Acaip! Fakat bazı insanların birden bire huy değiştirdikleri de vardır. Hatta böylelerine de bizde “kırkından sonra azan!” derler. (Sami, 2021, s. 28)

Türk halk hikayeleri ve destanlarında zamanı en iyi anlatanlardan biri olarak kabul edilen yedi rakamı, (Sömen, 2019, s. 45) *Dede Korkut Hikayeleri*’nden *Kanlı Koca oğlu Kan Turalı Boyu* hikayesinde şu şekilde kullanılır: “Yedi yıllık al şerab içürdiler.” (Özçelik, 2020, s. 363). TSHAAM serisinin *Yanmış Adam* bölümünde de yazarın, yedi yıl zaman kullanımının halk anlatılarındaki formulistik sayı motifi ile ilgili olduğu hissini uyandırmaktadır:

Yedi senedir yanında çalıştığım efendimi öldürerek zengin olacaktık... Fakat kısmet değilmiş, bu kadar işte... (Sami, 2021, s. 58)

Türk halk anlatılarında renklerin de çeşitli nitelemelerle kişileri tamladığı bilinmektedir. Bu renklerden olan kara, şaman inancında karanlığıyla yeraltını ve burada yaşayan kötülükler tanrısı Erlik ve onun yardımcıları olan kötü ruhları imlemektedir (Güngör 2002, s. 267). *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı polisiye romanın yeraltında kurulmuş olan suç çetesi önderlerinden Kara Cadı, ismi, yaşadığı mekan ve etkinlikleri ile halk anlatılarında kullanılan kara rengini tam olarak karşılamaktadır:

Kara Cadı’nın mahall-i vakada bıraktığı işaret siyahtı; (Kadri, Sudi, 2021, s. 115)

4.6.6.2. Mutlu Son

Osmanlı polisiye romanlarından bazılarında karşılaşılan mutlu son motifi, klasik polisiye romanlarından farklı bir nitelikte yansımakta ve daha ziyade Türk halk hikayeleri ve masallarında karşılaşılan mutlu son motifine benzer mahiyetler taşımaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında son, suçun aydınlatılmasından öte karakterlerin vakadan sonraki hayatlarının nasıl idame ettiğiyle ilgilenmekte ve haklı olanın istikbaldeki mutluluğuna odaklanmaktadır. *Cani mi Masum mu* adlı roman, çeşitli kısıtlamalardan dolayı bir türlü kavuşamayan iki aşğın evlilikliği ile nihayetlenmektedir. Bu yönüyle masallardaki “onlar erdi muradına” tarzındaki mutlu son motifine gönderme yapar:

Refik ile Faide bu geceden itibaren mesut olmuş, bakiye-i hayatlarını her gün tazelenen, kesb-i kuvvet eden (kuvvet kazanan) bir muhabbetle müsterihen geçirmiş olduklarını söylersek sizi meraktan kurtarmış oluruz, değil mi? (Necib, 2013, s. 228)

Esrar-ı Cinayat adlı polisiyenin sonuç bölümünde suç aydınlatılmış, suçlular hakettiği cezaya mahkum edilmişlerdir. Fakat yazarın mutlu son kurgusu, cinayetin çözümlenmesinden ziyade Mustantik Osman Sabri Bey’in gelecekteki kariyer ve servetle örülü müreffeh yaşamını ihtiva etmektedir:

Osman Sabri Efendi... rütbesi yüксеle yüксеle mesleğince en yüksek derecelere çıkmış, hem de helalinden zengin olmuştur. (Mithat, 2020, s. 304)

Polisiye roman türü içinde değerlendirilse de siyaset tarihi kitabı özellikleri taşıyan *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı eser de mutlu sonla nihayete ermektedir. Fakat buradaki mutlu son, muhtevası romanın başında işlenen cinayet serilerinin aydınlatılmasından çok bir devletin siyasi devinimi ile igilidir. Eserin sonunda Abdülhamid rejimi yıkılmış, özgürlüklerle bezeli bir dönem beklentisi içine girilmiştir. Anlatıda mutlu son, Sherlock Holmes’in Çamlıca Tepesi’nde kendi kendine yaptığı hitabet vasıtasıyla aktarılmaktadır ve 2.Meşrutiyet’in ilanı ve İngiltere-Osmanlı dostluğu içeriklidir:

Mazinin kötülüklerini temizlemek, Osmanlı milletini eski şan ve ululuğuna kavuşturmak için çalışan, işte yine biz İngilizleriz. Ey Osmanlı milleti! İngilizleri sev! Zira seni seven onlardır. Ve sen Ey İngiltere! Ey meşrutiyet idaresinin mucidi olan millet! Osmanlılara hakiki meşrutiyetlerini kurmak için medeniyetin, dostluğun

uhdene verdiği vazifeyi yap! Ey hür Osmanlılar! Ey meşruti Türkiye! Seni tebrik ederim! (Odyan, 2019, s. 764)

4.6.6.3. Parola ve Şifre

Polisiye romanlarda suç organizasyonunun ve tahkikatının gizliliğini ve üyeler arasında iletişimi sağlamada kullanılan parola ve şifreler, soruşturmalarda bir iz hükmünde değerlendirilerek, suçun çözümüne yoğunlaştırılan bir işarettir. Halk hikayelerinde de karşılaşılan bu işaretler, birçok anlatıda bir gerçeğin gizlendiği veya anlam kazandığı izlerdir. *Varaka ve Gülşah Hikayesi*'nde yüzük sayesinde Varaka Gülşah'ın sarayda olduğunu anlar. Köroğlu, *Köse Kenan ile Dana Hanım Hikayesi*'nde kılıç ve pazubent sayesinde Hasan Bey'in oğlu olduğunu anlar. *Kan Kalesi Cengi Hikayesi*'nde üzeri yazılı bir taş Davutoğlu Süleyman tarafından gönderilmiştir. Örnekleri çoğaltabileceğimiz parola ve şifre işlevindeki işaretler, Osmanlı polisiye romanlarında da sıklıkla görülmektedir:

Bu mektup şöyle yazılmıştır:

“şimte nimey ayamyık anınac nizimipeh elyibebes kılçnaksık, şimtişi afatsum üknüç mudlo namşip enzi miğidrev niçi irep neb.”

Bu mektup Muharrir Efendi katında en fazla meraka sebep olacak şeylerden olmak üzere kabul edilerek şu fikrini açıklayınca Müstantik Efendi dedi ki:

-Yalnız en fazla meraka sebep olacak değil, belki mevcut cinayet sahiplerini meydana çıkarmak için adliye soruşturmaları yapılmasınca da en fazla işe yarayacak bir şey varsa o da budur. (Mithat, 2020, s. 30)

“-Ben sana onu okuyuvereyim! Önce saatine bak! Kaç?

-On bir!

-Tamam! İlk harfi nedir?

-Büyük (A)

-Bu “Avni” demek! İkinci harf ne?

-Küçük (a)

-Bu da “Arif”! Sonra ne var?

-Bir ok!

-Girdi demek. Sonunda (11) var değil mi? O da saat on birde anlamına geliyor. Şimdi bu işaretlerden bir cümle oluşturalım:

“Avni saat on birde bu eve girdi چراغی Arif de burada” (Sami, 2021, s. 237-238)

Bu sabah Doktor Salim Paşa ile Doktor Simon Bey marifetiyle cesetler incelendiği sırada birinin sağ memesinin altında koyu mavi renginde bir alamet gördük. Bu alamet Fransızca M.A. yazılarından ibaret olup alt tarafında 1 rakamı vardı.” (Odyan, 2019, s. 22)

Son parola “iki nakıs idi”dir. Nihad’a söyle hepsine tebliğ etsin. (Sudi, Ali, 2021, s. 127)

Büyük kuş kafese sığmadı. Küçüğü koyalım.

Büyüğün tüyleri dökülmüş, dikkat et! Hastalanmasın?

Nalbant Sirkeci!..

Sirkeci...+

!?!..

Derhal anladı. Reis, Rasim Bey’i kafese koymak istemiş ve kaçırmıştı. Küçüğe gelince o zaten kafeste idi. Fakat dökülen tüyler ne demek olacaktı? (Sudi, Ali, 2021, s. 139)

Aynı istimbotta bulunanlara hitaben: -Taş! Diye bağırdı. Bir ses cevap verdi: -Sizi bekliyoruz. Avni’nin söylediği kelime önceden kararlaştırılmış bir parola idi. (Sami, 2021, s. 29)

Dikkatini yöneltti. (S) 9.30, (A) şifresini okudu. Başını kaşıyarak kendi kendine söylendi. -Sağ imiş! Dokuz buçukta, yani bir çeyrek evvel buradan aşağı doğru geçmiş. Fakat nereye?

Arif’in işaretine göre yürüdü. Boğazkesen’e yaklaştığı sırada bir işaret daha gördü: (Ç), (B), (A). Bu işaretleri şu şekilde yorumladı: -Çocukla beraber aşağıya doğru... (Sami, 2021, s. 247)

Gördüğün zaman, yanına sokul ve selam vererek üç defa (A) harfini söyle! Şöyle: a, a, a. O sana derhal sorar, ne istiyorsun der. Sen bu defa yalnız bir kere (A) derssen seninle beraber gelir. (Sami, 2021, s. 255)

Aralarında daha önceden belirlenmiş olan parola gereğince kepenklere aralıklı olarak üç kez vurdu. İçeriden cama vurulduğu anlaşılan üç darbe ile cevap verildi. Bu işaret tehlike yok anlamını taşıyordu. (Sami, 2021, s. 342)

4.6.6.4. Tesadüf

Hayatın beklenmedik ve tanımlanamayan olumlu ya da olumsuz deviniminin ifadesi olan tesadüf kavramı, özellikle rasyonalizm öncesi dönem anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Klasik polisiye romanlarının çözümlemeye dayalı yapısına aykırı bir kavram olan tesadüf, (Küçükboyacı, 1988, s. 4) halk anlatı niteliklerinden kopamamış olan Osmanlı polisiye romanlarında da görülür. Tesadüf motifi, özellikle kurgu bütünlüğünün sağlanamadığı veya kısa bölümler halinde yayımlanan “dime” tarzı eserlerde sıklıkla görülmektedir. *TSHAAM* serisinin *Yanmış Adam* adlı bölümünde, üzerlerine tonlarca odun devrilmesine rağmen Avni ve yardımcısı tesadüfler silsilesi sayesinde hayatta kalmışlardır:

Gerçekte ecelleri gelmemiş olacak ki, yıkılma anında bir iki odun dikine düşmüş, Avni ile Arif’in omuzlarına dayanarak çadırımsı bir şekil almış olmakla kalan odunlar da bunların üzerine aynı şekilde döküldüğünden ezilmemişlerdi. (Sami, 2021, s. 18)

Abdülhamid ve Sherlock Holmes adlı polisiye romanda dedektif McClain’in peşine düştüğü şahıs, İstanbul gibi büyük bir şehirde bir vapur yolculuğu esnasında, tesadüfen karşısına çıkmaktadır:

Yalnız vapurun hareketi esnasında dört tarafına bir göz gezdirdiğinden tam yanında siyah sakallı faal ve parlak gözlü bir papazın oturmuş olduğunu görmüş idi. (Odyan, 2019, s. 132)

Aynı tesadüfi karşılaşma, *Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeştleri* adlı polisiye seride de görülmektedir. Zihni, aradığı şahsı İstanbul’da nasıl bulacağını kara kara düşünürken, bu

şahıs birden karşısında belirmektedir. Fakat bu tesadüfî karşılaşma Fakabasmaz Zihni'ye bile fazla gelmektedir:

Lakin böyle ani olarak tesadüf ettiği bir yolcuya karşı kuracağı planı ikmal edememişti.

... Fakabasmaz hem gidiyor hem de bu garip tesadüfe hayret ediyordu. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 266)

Yine *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı romanda Afife adındaki karakterin her başı dara düştüğünde yardımına Hüseyin karakteri yetişmekte ve bu kurtarma aksiyonu tesadüfler içermektedir:

Afife bu müşfik sadayı ilham-ı rabbani gibi dinledi. En güç bir zamanda güzel Hüseyin kendisinin yardımına yetişmişti. Ne tesadüf! (Odyan, 2019, s. 580)

Fakat Hüseyin nasıl beraber geldiniz? Sabahleyin Afife'nin eziyetlerde olduğunu söylememiş mi idin?" Hüseyin kahramanca bir vaziyet alarak: "Evet söylemiştim. Fakat tesadüf kendisini kurtardı. (Odyan, 2019, s. 581)

Klasik polisiye romanları ile Osmanlı polisiye anlatıları arasındaki tesadüf kavramına bakış farklılığı en belirgin olarak *Esrar-ı Cinayat* adlı romanın aşağıdaki bölümünde görülmektedir. Klasik polisiye romanlarının keskin zekasına güvenen dedektifi, Osmanlı polisiye romanlarında tesadüflerle örülü talihine güvenen bir soruşturma görevlisine dönüşmektedir:

Ve unutuyorsun ki polisin başarısı çoğunlukla talihin yardımıyla oluyor. Hareket noktası da sana şimdi garip görünen hislerdir. Haydi bakalım bu düşüncelerimi onayla! (Mithat, 2020, s. 170)

4.6.6.5. Esaret

Özgürlük, tarihi süreçte kendine özgü yaşam tarzı ile Türk toplumunun en belirgin özelliklerinin başında gelmektedir. Atlı-göçebe hayatının bir yansıması olan başına buyruk yaşam tarzı, Türk topluluklarının karakteri olmuştur. Tarih boyu her daim bağımsız bir devlet çatısı altında yaşam sürmüş olan Türkler için esaret, toplumsal bilinçaltına sirayet

etmiş, kabul edilemez bir olgudur. Bu minvalde esaret temasının Türk halk anlatılarında süreklilik arz etmesi, toplumun bağımsız ve özgür karakterinin sekteye uğratılma korkusundan ileri gelmektedir. Türk mitolojisinde, destanlarında ve halk hikayelerinde sıklıkla işlenen esaret teması, kimi zaman yeraltı tanrıları tarafından esir edilmiş bir Türk'ün ruhunun Şaman tarafından kurtarılma çabasıyla, kimi zaman düşman tarafından esir alınan bir Türk beyinin cengaverleri tarafından kurtarılma mücadelesiyle, kimi zaman da arzulanan şahsı elde etme isteği ile resmedilmektedir. *Dede Korkut Hikayeleri*'nin başat teması olan esaret (Gayıbov, 2008, s. 132-133), *Demircioğlu-Reyhan Arap*, *Köse Kenan-Dana Hanım*, *Asuman ve Zeycan* adlı halk hikayelerinde de ele alınmaktadır.

Esaret, ilk dönem Türk polisiye romanlarında da sıklıkla görülmektedir. Bu dönem polisiyeleri içinde esaret konusunun yoğun bir şekilde yansıtıldığı eser, Vassaf Kadri ve Süleyman Sudi'nin ortaklaşa yazdığı *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı romandır. Romanın *Kanlı Peri*, *Kara Cadı*, *Görülmemiş Bir Aşk*, *Esrarengiz Bir Düğün* ve *Dirilen Cenaze* adlı bölümlerinde çete tarafından kaçırılan erkek ve kadın karakterlere rastlanmaktadır. Eserde kaçırma vakaları genellikle çıkar ve hırsızlık amaçlı olup bazen de beğenilen, arzu edilen şahsa yönelik gerçekleşmektedir:

İşte bak bu gece yeni gelen bir kız onların hizmetçisi imiş. Onunla beraber gece konağa gideriz. O kızı alır buraya getiririz. (Kadri, Sudi, 2021, s. 49)

(***) civarındaki menfeze yakın konakta bir genç delikanlı var. Ela gözlü karpuz gibi bir genç... İşte anacığım onu da siz alınız bana getiriniz dedi. (Kadri, Sudi, 2021, s. 59)

Sen hırsız kumpanyasındansın onu anladım. Bu kadar genç kızları, genç delikanlıları alıp nereye götürüyorsun. (Kadri, Sudi, 2021, s. 82-83)

Esaret, Hüseyin Nadir'in telif eseri *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri* adlı polisiyede bulunan *Karacaahmet'te Korkunç Bir Gece* adlı hikayede de ele alınmaktadır. Fakabasmaz Zihni ve suç çetesi tarafından fidye amaçlı kaçırılan ve esir tutulan zengin bir paşanın oğlu, fidyenin ödenmesi karşılığında serbest kalırken, taraflar arasında şaşırtıcı bir şekilde dostluk kurulur:

Latife değil Paşam, Fakabasmaz Zihni bendeniz. Oğullarınızın üçü de benim evimdedirler... İki gün evvel gönderdiğim mektuptaki beş bin lirayı şimdi bana

vermezseniz bir daha oğullarınızdan hiçbirini göremeyeceksiniz. Verirseniz, bu gece her üçü de serbest bırakılacaklar. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 180)

Aynı romanın *Ölüm Yolcusu* adlı bölümünde de illegal çıkar sağlama amaçlı adam kaçırma vakası ile karşılaşılır. Zengin bir adamın tek varisi olan yeğeni, Fakabasmaz Zihni ve adamları tarafından kaçırılarak alıkonulur. Rahmi adındaki yeğenden cebren amcasının serveti hakkında bilgi alan Zihni, amcanın servetini ele geçirmekte zorlanmaz:

Fakabasmaz Zihni'nin adamları Rahmi'yi hapsetmişlerdi. Ertesi sabah Fakabasmaz Zihni, mahpusun yanına getirilmesini emretti. Rahmi yüzü sapsarı, gözleri bir yumurta akı gibi bulanmış, hırsızın karşısına oturdu. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 210)

4.6.6.6. Rüya Motifi

Mitolojik kökene sahip rüya motifinin Türk mitolojisinde de önemli bir işlevi bulunmaktadır. Şamanlık yolundaki Şaman adayının macerası, rüyada görülen, ölmüş bir Şaman'ın telkinleri ile başlar (Günay, 1992, s. 12). Ayrıca aşıklık geleneğindeki, sıradan insan rolünden sanatçı kişiliğe geçiş de yine kompleks rüya motifleri vasıtasıyla olur (s. 116). Rüya, Şamanlıkta, seçilmişliği ve sırra ermişliği gösterir. İslam inancında da rüyalar, mistik ve kutsi nitelendirilerek rüya tabirlerine yönelinmiş ve Türk halk anlatılarına yansımıştır. Osmanlı polisiye anlatılarından *Abdülhamid ve Sherlock Holmes* adlı romanda da karşılaşılan rüya tabiri eylemi, Sultan tarafından ciddiyle dikkate alınmaktadır:

Abdülhamid mevcudiyetini tehdit eden bütün tehlike ve felaketleri defetmek üzere sihirbazlığa ve keşiflere müracaat eder idi. Yıldız'da hepsinden ziyade faydalı, kudretli efendisinin rüyalarını sihirli bir şekilde yorumlayan ve çeşitli keşiflerde bulunan ihtiyar Ebulhüda bulunmakta idi. Abdülhamid saatlerce zeki ihtiyar ile salonda kapanıp onun sihirleriyle fena cinleri kovmaya ve onları hiçbir şey yapamaz bir hale gelmeye çalışırdı. (Odyan, 2019, s. 308)

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri serisinin *Fakabasmaz'ın Türbedarlığı* adlı bölümünde Zihni, yapacağı hırsızlık için planladığı türbedarlık görevine, gördüğü bir rüya üzerine yeltendiği yalanını uydurmaktadır:

Hiç olmazsa rüyada gördüğüm vecih üzerine kendilerinin hizmetinde bulunayım dedim. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 281)

Evvelce bir gece Fakabasmaz uykusu arasında bir derviş görmüş bu dervişin delaletiyle Eyüp'ün türbesine gitmiş ve sandığın altını kazarak derviş bu paraları Fakabasmaz'a göstermiş... (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 293)

4.6.6.7. Yanlış Anlama

Türk seyirlik oyunlarından *Karagöz ve Hacivat*'ta karşılaştığımız yanlış anlamadan kaynaklanan atışmalar, bir mizah unsuru olarak Karagöz'ün reaksiyonları üzerinden izleyicilere yansıtılmakta ve Osmanlı polisiye romanlarında da bu atışma diyaloglarıyla karşılaşılmaktadır (Balcı, 2005, s. 26). Benzer bir durumu *Milli Cinayat Koleksiyonu* adlı serinin *Kara Cadı* adlı bölümünde, Kara Cadı ile Doğulu karakterler olan seyisler arasındaki diyalogda görmek mümkündür:

Cano başını sallaya sallaya... Cadıya bakarak:

Örget bize ki ölmeyende" dedi!

Cadı:

Peki size bir muska yazarım kıyamete kadar hasta olmazsınız" dedi.

Cano, yine canı sıkılmış gibi bir halde:

Herkese kıyamet gelende biz niye ölmeyeceğiz? (Kadri, Sudi, 2021, s. 77).

4.6.6.8. Ölüm Anı İtiraf

Kişinin öleceğini anladığı vakit, çıkardan ve yalandan münezzeh bir şekilde doğruyu olduğu gibi itiraf etmesi şeklinde vuku bulan bu durum, polisiye romanların kompleks çözümleme kurgusuna aykırı bir kolaycılık sağlasa da Osmanlı polisiye romanlarında karşılaşılan bir eylemdir. TSHAAM serisinin *Yanmış Adam* adlı bölümünde cinayet faillerinden Markar'ın ölüm anında yaptığı samimi itiraflarla cinayetin aydınlatıldığı görülmektedir:

Bu melun çocuk beni de kandırdı. Zengin amcasını öldürerek servetine konacaktık... İşte burada, birkaç adım kadar ötede bir hafta kadar evvel, zavallı efendimizi gafil avlayarak bu habis bıçakladı, evet, ben de yardım ettim... Artık öleceğimi hissediyorum... Onun için her şeyi doğru söyleyeceğim... (Sami, 2021, s. 57)

Tarlabaşı'ndaki (Roza)nın bu cinayetle ilgili bilgisi ve ortaklığı var mı? –Hayır! Ben ölürken yalan söylemem. (Sami, 2021, s. 58)

Milli Cinayat Koleksiyonu adlı polisiye serinin *Çin Guguklu Saat* bölümünde ise Dev Süleyman tarafından oğlu öldürülen yeraltı çetesi üyelerinden bir annenin ölüm anı itirafları aktarılmaktadır:

Kadın karakola geldiği vakit birkaç kelime söyleyebildi.

“Ben” dedi, “yeraltı mahalinden idim. Orasını basınız... Oğlumu da vurdular.”

Bir memur:

“Hanım” dedi. “Kim Vurdu?”

“Dev Süleyman beni vurdu...” Kadın teslim-i ruh eylemiş idi.” (Kadri, Sudi, 2021, s. 249)

4.6.6.9. Zenginden Alıp Fakire Verme

Zalim devlet ekabirine ve zengin eşrafa karşı ezilen halkın yanında olan ve mücadele eden *Köroğlu Hikayeleri*'nde gördüğümüz bu motif, (Boratav, 1984, s. 104) İngiliz halk anlatılarından *Robin Hood*'da da karşılık bulmaktadır. Klasik polisiye romanlarda Arsen Lupin karakterinin yer aldığı anlatılarda varlığını sürdüren bu halkçı tutum, Osmanlı polisiye anlatılarında Fakabasmaz Zihni karakterinin temel hedeflerinden birini teşkil etmektedir. Sosyal adaletin sağlayıcısı misyonunu üstlenen bu karakterlerin hedefi, doğal olarak sömürü düzeninin baş aktörleri olmaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında ekseriyetle *Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştləri* adlı eserde yer alan “zenginden alıp fakire verme” motifi, serinin birçok bölümünde sahne almaktadır:

Yalnız sana şu kadarını söyleyeyim ki benim soyduğum ve öldürttüğüm adamların hepsi namussuzdur. O komisyoncu Şakir dedikleri herif, Harb-i Umimiye'de milletin

parasını çaldı, cezasını çekmedi. Yaptığım muameleye layıktı. Bu Hacı Ahmet de edepsizin biriydi. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 39).

Çünkü bu parayı bana verecek olursanız evvela ben bunun yarısını kendim için ayırdıktan sonra yarısını da Aksaray'daki fukara şehit ailelerine dağıtacağım. (Nadir, Cilt 1, 2021, s. 48)

Benim paralarını ve daha sair kıymettar eşyalarını aldığım adamlar hep hasud ve cimri adamlardır. Ve bunların paralarını da dullar cemiyetine, fakirlere, yetimlere, bikeslere ve malullere veriyorum. Aldığım para ile geçinen bu gibi aciz sınıfı bundan memnundur. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 194)

Bunları aldığımın esbabı ise sizin pek fukarayı düşünmez bir şahıs olduğunuzdan baki yirmi bin lira kadar bir paranızın da muntazırıyım. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 212)

Arkadaşlar! Bilirsiniz ki biz fakir fukaraya lazım gelen muavenette bulunuyoruz. İcap eden işlerde fakir fukaranın, dulların, yetimlerin, doğruluktan ayrılmayanların müstefid olmalarına çalışıyoruz. (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 324)

Fakabasmaz ise Köse Kerim'den teslim aldığı yüz on altı bin küsur liranın külliyyetli bir kısmını dullar ve yetimler ve fukara cemiyetlerine iane suretiyle mazrufen gönderiyordu... (Nadir, Cilt 3, 2022, s. 352)

Fakabasmaz, David Efendi'nin son derece zengin olduğunu etraftan tahkik etmekle beraber bir takım saf Müslümanlara da fahiş bir menfaat mukabilinde para ikraz ettiğini öğrenmiş idi. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 60)

David Efendi namındaki Musevi'nin fakir fukaraya tahammül edilmesi gayrikabil olan bir faizle para vermiş olmasıdır. Aldığım yüz elli bin lirayı fakirlere ve muhtaç-ı muavenet olanlara tahsil ettim. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 71)

Neticede on para üstüne on taklak kılıp fakir fukaraya zekat ve sadaka vermediği gibi katı kalpli bir şahıs olduğunu da öğrendi. Hasan Usta'nın bu nekesliği Fakabasmaz'ı müteessir ettiği gibi fakir fukara düşmanlığı da hiddetini tahrik etti. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 88)

Netice-i tahkikatta Yanko'nun her ay düşmana iane verdiği ve düşman amaline çalışıp Müslümanların emlak ve akarını yok pahasına aldığı velhasıl Müslümanlara yapmadığı hakaret kalmadığı anlaşıldı. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 161)

Fakabasmaz canı değildir, bikeslerin, yoksulların şefkat babasıdır. Elimizden geldiği kadar kimsesizlere malullere iane verimiz. Bizim yüzümüzden geçinen binlerce fukara vardır. (Nadir, Cilt 4, 2022, s. 2)



SONUÇ

Toplumların ve bireylerin sahip oldukları kültürel yapılar, onların hayatı algılamalarında ve anlamlandırmalarında öncül rol oynamaktadır. Kültürlerin de sürekli devinim içindeki dünyada zemin bulabilmesi, benzer dinamizmi bünyelerinde barındırmaları koşuluna bağlıdır. Medeniyetlerin istikrarı, sahip oldukları kültürel özellikleri korumalarıyla irtibatlı olduğu kadar, kültürlerini hayatın gelişim ve değişimine uyumlu hale getirmeleriyle de ilişkilidir. Bu çerçevede, kültürlerin kalıcılığı ve tekamülü için muhafaza etme ve uyum sağlama fonksiyonlarının eş zamanlı olarak sağlanması gerekmektedir. Her iki işlevi karşılayan kavramın adı da hiç kuşkusuz ki kültürel adaptasyondur.

Asya'dan Avrupa'ya kadar yayılmış Türk kültür yapısı; step kültürü, İslam kültürü ve modern batı medeniyeti kültürü unsurlarının birbirleri üzerine eklemlenmesi doğrultusunda gelişim göstermiştir. Türkler, çoğu zaman öz kültür varlıklarını temel olarak kabul etmişler ve aynı zamanda çeşitli faktörlerden dolayı etkileşim içinde bulundukları farklı kültürel değerleri de bu temel üzerine inşa etmişlerdir. Bu sayede özgün, dinamik, renkli ve mukavemetli bir kültürel form oluşturmuşlar; gelişmelere ve farklılıklara kolayca intibak edebilmişlerdir. Türklerin kültürel adaptasyon ekseninde oluşturdukları kültürel formunun son merhalesi, modern batı kültürü olmuştur. Bu kültür, Türk kültürüne dual özellikler kazandırmış, duygu ile düşünceyi, gerçek ile hayali, doğu ile batıyı bir potada eritebilme kapasitesi sağlamıştır. Batı kültürü ile etkileşim sürecinde, sahip olunan kazanımlara yeni değerler eklenerek politikadan, bilime, hukuktan eğitime, ekonomiden sağlığa, sanattan edebiyata bir dizi yeniliklere kapı aralanmıştır.

Bu minvalde, ilk aşaması devlet iradesiyle başlatılan yeni sürece halkın da katılımını sağlamak için enformasyon işleviyle edebiyat elverişli bir araç görülmüştür. Türk edebiyatına, düşüncenin hakim olduğu batılı edebi türler eklenerek, bilgilendirme ve yönlendirme faaliyetleri gerçekleştirilmiştir. Bu faaliyetlerin geniş halk kitlelerinde karşılık bulması için de, yeni batı kökenli edebiyat türleri, halkın aşına olduğu geleneksel sözlü anlatı türleri ile uzlaştırılarak yeni edebi formlar oluşturulmuştur. Özellikle Tanzimat döneminde, batılı bir edebiyat türü olan roman ile halk anlatıları kaynaştırılarak halka yeni değerler tanıtılmaya çalışılmış ve bu türün birçok alt türünde telif eserler verilmeye

başlanmıştır. Bu alt türler arasında modern batılı hayatın kültürel kodlarını barındıran polisiye roman türü de bulunmaktadır.

Geleneksel sözlü kültür anlatılarıyla edebiyat ihtiyacını karşılayan geniş halk kitlelerinin, Osmanlı polisiye romanlarıyla karşılaşmadan önce, bu türle irtibatlı olgu ve unsurlar hakkında hiçbir altyapıya sahip olmadıklarını söylemek gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır. Esasında birçok halk anlatısında, klasik polisiye roman niteliklerini karşılayan özellikler bulunmaktadır. Suç, suç mağduru, suç faili ve suç failinin yakalanıp cezalandırılması ekseninde gelişen ve suç çözümlemesinden ziyade kaçma-kovalamaca macerası şeklinde ilerleyen *Tıflı Hikayeleri*, “dime” romanlarla ilişkilendirilebilir. Kökleri *Robin Hood* hikayelerine dayanan *Arsen Lupin* serilerinden öykünerek tasarlanan, Fakabasmaz Zihni ve Nahid Sami gibi karakterler, halk hikayesi kahramanlarından Köroğlu ve Dadaloğlu ile birçok ortak özelliğe sahiptir. Keskin ve pratik zekası ile sır, muamma ve problemlere ivedilikle çözüm getiren Keloğlu’nın, klasik polisiye roman dedektiflerinden aşağı kalır bir yanı yoktur. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Fakat verilebilecek tüm örneklerin klasik polisiye roman olgularıyla kısmi benzerlikler taşıdığını belirtmek gerekir. Dolayısıyla bu örnekleri Osmanlı polisiye okurunun klasik polisiye romanları içselleştirmesine yardımcı anlatılar olarak değerlendirmek daha ayakları yere basan bir yorum olacaktır.

Bünyesinde kent, birey ve rasyonalite gibi modern kavramları barındıran klasik polisiye romanların, Türk edebiyatında okur zemini bulması tam bir kültürel adaptasyon faaliyeti yürütülerek gerçekleştirilmiştir. Kültürel adaptasyonla şekillendirilen Osmanlı polisiye roman formunda, Osmanlı polisiye yazarının üzerinde durduğu ilk yöntem, klasik polisiye roman muhtevasının zeminini oluşturan modern batılı yaşamın kültürel kodlarını, Osmanlı polisiye okurunun dünya algısıyla uyumlu hale getirmek olmuştur.

Batıda, Sanayi Devrimi, makineleşme, kentleşme, kapitalizm, rasyonalite çerçevesinde şekillenen ve bireyin ön plana çıktığı yeni bir düzen oluşmuştur. Bu yeni kent hayatı koşullarından doğan güvenlik zaafları, kentlere özgü suç kataloğunun oluşmasına sebebiyet verir. Yeni düzene ayak uydurmakta güçlük çeken ve ruh sağlığı bozulan birey, bu suç kataloğunda bazen fail bazen de maktul konumundadır. Dönemin şartlarından ve ihtiyaçlarından doğan klasik polisiye romanlar, kentlerdeki bu güvenlik endişeleri ve bireyin marazi ruh halinin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Zikredilen dönemde

Sanayi Devrimi'nin dışında kalan Osmanlı İmparatorluğu'nda ne kentleşmeden ne de kapitalist düzenin yalnızlaştırdığı karamsar bireylerden bahsetmek mümkündür. Türk toplum yapısının, aile birliğinin ve geleneksel ahlaki değerlerin korunduğu imparatorluk düzeninde suçlar, ekseriyetle namus, töre, intikam alma, itibar kaybı ve istihkar etme temelinde işlenmektedir. Osmanlı polisiye romanları da klasik polisiye romanlarda olduğu gibi bireyin işlediği suçlar doğrultusunda şekillenmektedir. Fakat bu suçlar, toplumundan kopmuş bireyin işlediği kent kökenli sorunlardan ziyade ait olduğu toplum ve topluluklarla sıkı bağları olan bireyin duygusal ve ahlaki zaaflarından kaynaklanmaktadır. İlk dönem Osmanlı polisiye romanlarında karşılaşılan suç niteliklerinin klasik polisiye romanlardan farklılaşması, suç çözümlenmesi ile birlikte suçun sosyal ve ahlaki boyutunun da ele alınmasını beraberinde getirmiştir.

İnsanlık tarihi kadar eski olan suç anlatıları tarihi, birçok yerel ve ulusal edebiyatta, eski yazıtta ve halk anlatısında yer almaktadır. Bu anlatılarda ekseriyetle suçun kendisi, bir başka söylemle suça neden olan toplumsal ve ahlaki sebepler konu edilmektedir. Türk halk edebiyatında da karşılaşılan ve suçun sebeplerini ve sonuçlarını irdeleyen anlatılar bulunmaktadır. Suçun altyapısına yoğunlaşan tüm bu anlatıları genel olarak suç edebiyatı kapsamında değerlendirmek mümkündür. Suç edebiyatı ile bünyesinde yine suç olgusunu barındıran modern dönemin polisiye romanları arasındaki ayrıştırıcı fark ise klasik polisiye romanların yapısı gereği sadece suçun çözümlenmesine ve aydınlatılmasına odaklanmış olmasıdır.

Klasik polisiye romanlarda işlenen bir suç ile ortaya çıkan gizem ve muamma, kanıt ve ipuçları takip edilerek, rasyonaliteden uzaklaşmadan, akıl yürütülerek açığa çıkarılır. Baştan sona bir suç soruşturmasının rasyonel araştırmalarla aydınlatılması temelinde kurgulanan klasik polisiye romanlar, ekseriyetle suç failinin yakalanıp adalete teslim etmesiyle neticelenmektedir. Suçun önündeki sır perdesini aralayarak suçluya ulaşmanın temel amaç olduğu klasik polisiye romanlarda, suç çözümlenmesini örtecek veya suç çözümlenmesi ile ilişkili olmayan herhangi bir konunun bulunması kabul edilemez. Osmanlı polisiye romanları da bir suçun çözümlenmesi temelinde kurgulanırken aynı zamanda da suçun toplumsal ve ahlaki cihetiyle de ilgilenilmektedir. Halk anlatılarında yer alan aşk, kahramanlık, ahlak ve adalet gibi kavramlar, polisiye anlatılarda bazen suç incelemeleri aralarında anlatı kesilerek bazen de suçun çözümlenmesinin ardından, yeni bir bölüm formatında kullanılmaktadır. Halk anlatıları muhtevası ile klasik polisiye roman odağının

kaynaştırılmasıyla ortaya çıkan Osmanlı polisiyesindeki bu özgün form, birbirinden farklı türler arasında köprü vazifesi görmüştür. Bu özgün formun oluşmasındaki en kritik görev, kuşkusuz ki canlı performans anlatıcı niteliklerini koruyan yazara düşmektedir.

İlk dönem Osmanlı polisiye yazarı, romanın iki işlevine önem vermiştir. Bunlardan ilki eğitime işlevi olup diğeri de eğlendirme işlevidir. Esasen batıdaki klasik polisiye romanlarda da yazar, romanın eğlendirme işlevi ekseninde, bir gizemi aydınlatma arzusu ve heyecanı içindeki okura dedektif gibi çözümleme imkanı sunmaktadır. Fakat aynı yazarın, okuru bilgilendirme ve kanalize etme gibi yönelimleri bulunmamaktadır. Keza polisiye romanlarda, kendi çözümleme meziyetlerini test etme arzusundaki okurun bir muammayı çözerken yazarın etkisi altında kalması kabul edilemez bir tutumdur. Buna mukabil Osmanlı polisiye romanında yazar, yeni batılı değerlerin halka aktarılması doğrultusunda meddah ile modern yazar niteliklerini aynı anda sergilemektedir. Modern bir yazar özellikleriyle rasyonel zeminde kurguladığı suç çözümlemelerini, zaman zaman bilgilendirme metinleriyle kesen Osmanlı polisiye yazarı, bir meddah gibi fikirlerini teatral bir coşkunlukta dile getirmektedir. Anlatılarda kimi zaman kendini gizleyerek eserini okurun algısına teslim eden yazar, kimi zaman da çeşitli nidalarla okura kutsiyet sahibi bir destan anlatıcısı gibi seslenerek, bilgilendirme, eğitime ve yönlendirme görevini ifa eder. Anlatıların belli bölümlerinde ahlakçı bir tutumla müdahaleci, belli bölümlerde de bir gözlemci kadar pasif konumda bulunabilen Osmanlı polisiye yazarı, bilinçli bir şekilde uyguladığı adaptasyon yöntemiyle Osmanlı okurunun intibak edebileceği özgün bir polisiye roman formu oluşturma çabasıdadır. Bununla birlikte dönemin dualitesi arasında sıkışıp kalan, polisiye roman yazma kapasitesi sınırlı olan yazarların yeterlilikleri dahilinde, bilinçsizce şekillendirdikleri polisiye romanlarla da karşılaşmaktadır. Fakat bu durum, polisiye roman yazımında, kültürel adaptasyonun belli bir amaç doğrultusunda, bilinçli bir şekilde kullanıldığı görüşüne gölge düşürecek boyutta olmamıştır.

Osmanlı polisiye romanlarında halk anlatısı unsurlarını, kültürel adaptasyon ekseninde bilinçli kullanan yazar ile henüz klasik polisiye roman yazma yetisine yeteri kadar sahip olmayan yazarın ayrımı ve farkı, eserlerde karşılaşılan olağanüstü ve harikulade öğelerin kullanımında belirginleşmektedir. Çalışmanın muhtelif bölümlerinde de bahsedildiği üzere, klasik polisiye romanlar, bir suç çözümlemesi temelinde kurgulanmakta ve okurun bu çözümlemeye bir dedektif gibi müdahil olması hedeflenmektedir. Suçun aydınlatılması sürecinde, delil ve ipuçları takip edilerek yapılan

rasyonel araştırma sayesinde suç failine ulaşmak ana gayedir. Araştırma ve incelemelerden elde edilen verilerin akıl süzgecinden geçirilerek değerlendirilmesi için tüm etkinlik ve bulguların mantıklı bir temele oturtulması elzemdir. Keza kurguya yansiyacak olağanüstü ve sıra dışı unsurlar, çözümlemede birçok tutarsızlığa kaynaklık etmektedir. Dolayısıyla klasik polisiye romanlarda olağanüstü unsurların bulunmaması gerekliliği ana kurallardandır.

Osmanlı polisiye romanlarında, kurgu, zaman, mekan ve şahıs kadrolarında karşılaşılan olağanüstü unsurlar zaman zaman suç çözümlemelerini sekteye uğratmakta ve suçun aydınlatılmasında paradokslar oluşturmaktadır. Klasik polisiye romanların genel akışına aykırı olan bu bilinçsiz kullanımlar, anlatıları roman türünden uzaklaştırıp fantastik macera türüne yaklaştırmaktadır. Osmanlı polisiye romanlarında, batılı değerlerle etkileşim kapsamında batıl inanç eleştirileri sıkça karşılaşılan bir durumdur. Fakat bazı polisiye roman yazarlarının hem batıl inanç eleştirisi yapıp hem de suç çözümlemesinde batıl inanç yansımalarından faydalanarak sonuca ulaşmaya çalıştığı görülmektedir. Polisiye roman kurgulama kapasitesiyle irtibatlı olması muhtemel bu bilinçsiz yönelim, entegrasyon ve adaptasyon amacı içermemektedir. Buna mukabil Osmanlı polisiye edebiyatında, Türk halk anlatılarında karşılaşılan olağanüstü öğeleri, suç incelemesi, araştırması, soruşturması, çözümlemesi ve aydınlatılması süreçlerinde herhangi bir çelişki oluşturmaktan kullanan yazarlar da bulunmaktadır. Bilinçli tercihlerle salt kültürel adaptasyon ekseninde, iki farklı kültürün iki farklı türünü bir potada eriterek özgün bir form oluşturmayı hedefleyen bu yazarlar, okurun yeni türe intibakını kolaylaştırıp okur tabanı oluşturma ve aynı zamanda kültürler arası uzlaşıya da katkı sağlama gayesiyle hareket etmişlerdir.

Bu amaç doğrultusunda, İlk dönem Osmanlı polisiye yazarının, klasik polisiye romanların ana teması olan suç çözümlemesinin yanında, Türk destanlarındaki kahramanlığı ve milli duyguları, halk hikayelerindeki aşkı, masallardaki adaleti, menakıpnamelerdeki ahlakı, bir alt tema olarak kullandığı da görülmektedir. Klasik polisiye romanlardaki realist zeminde şekillendirilen olay örgülerini, halk anlatılarındaki hayali öğelerle destekleyen ilk dönem Osmanlı polisiye yazarı, kurguda okura sunduğu çözümleme imkanıyla eğlendirici ve muhtelif konularda verdiği bilgilendirme metinleriyle de eğitici rol üstlenmiştir.

Şahıs kadrosu tercihlerinde, polisiye roman kahramanını Türk destan ve halk hikayeleri kahramanları nitelikleriyle destekleyen Osmanlı polisiye yazarları, bazı eserlerdeki alt kadroları da meddah hikayeleri, *Karagöz* ve *Orta Oyunu* gibi Türk seyirlik halk oyunlarının alt kadrolarında bulunan renkli ve reel karakterlerden seçmiştir. Klasik polisiye romanlarda yer alan gerçek zaman ve mekan mefhumunu, ara sıra Türk destanlarında yer alan hayali ve mitolojik mekanlar, Türk efsanelerinde görülen tayyi mekan ve tayyi zaman kavramıyla uzlaştırarak sunan Osmanlı polisiye yazarı, Türk halk anlatılarında bulunan birçok motifi de polisiye anlatıların yapısı içerisinde eriterek kullanmıştır.

Osmanlı polisiye yazarının adaptasyonla oluşturdukları bu form, halk anlatıları yadsınmadan ve klasik polisiye romanların nitelikleri deforme edilmeden özgünlük kazanmıştır. Modern batı kültürüne entegrasyon ve intibak sağlama hedefleri doğrultusunda, zemindeki geleneksel Türk kültürü, yeni gelen batı kültürü değerlerine adapte edilmiştir. Osmanlı polisiye romanları ise böyle bir süreçte kendine has ve rafine niteliklerle doğmuştur. Teknik, tema, motif, kahraman modelleri gibi pek çok ekseninde halk anlatı izleri taşıyan Osmanlı polisiyesi, bu intibakın zeminini halk kitlelerinde (okurda) bulmuştur.

Yukarıda ifade edilen tüm bu bulgular ışığında, Osmanlı polisiye romanlarının özgün bir tür olarak karşımıza çıktığını söylemek mümkündür. Bu çalışma, Türk edebiyatındaki batılı bir türü, belli bir sınır içerisinde ve kültürel adaptasyon kavramıyla ilişkilendirerek incelemiştir. Bu çalışmanın, kültürel adaptasyon kavramı üzerinden Türk edebiyatındaki pek çok modern türün yeniden değerlendirilmesi için bir zemin sunacağı düşünülmektedir.

EK BÖLÜM

Roman Özetleri

Esrar-ı Cinayat (1884-Ahmet Mithat Efendi)

Esrar-ı Cinayat romanı, İstanbul Boğazı'nın Karadeniz'e açılan bir bölgesinde bulunan Öreke Taşı (Kanlıkaya) adlı kayalıklarda meydana gelen ve ikisi erkek biri kadın olmak üzere üç kişinin katledildiği bir cinayet vakasının haber alınmasıyla başlar. Cinayeti soruşturmakla görevlendirilen Müstantik Osman Sabri Efendi ve yardımcısı Köse lakaplı Hafiye Necmi, vaka hakkında elde ettikleri delilleri amirleri Mutasarrıf Mecdeddin Paşa'ya rapor ederlerken bu bulguların gazetecilerin de eline geçtiğini anlayınca şaşkına dönerler. Gazetelerin olay hakkındaki günlük yayınları sayesinde kamuoyunda büyük yankı uyandıran cinayete, romanda ismi verilmeyen gazete ve muharriri etkin bir şekilde müdahil olur. Gazete muharririnin Mutasarrıf Mecdeddin Paşa'dan cinayet ile ilgili bilgileri tedarik ettiğini anlayan Osman Sabri Efendi, soruşturmanın selameti için farklı yöntemler geliştirir. Osman Sabri Efendi olay yeri incelemeleri doğrultusunda elde ettiği deliller sayesinde, öldürülen kızın, İstanbul'un tanınmış simalarından Hediye Hanım'ın konağının mensuplarından olduğu bilgisine ulaşır ve bunu Mutasarrıf Paşa'ya iletir. Mutasarrıf bu duruma çok öfkelenir ve Osman Sabri Efendi'den Hediye Hanım'ı bu soruşturma ile ilişkilendirmemesini ister. Birkaç hafta sonra Beyoğlu'nda yaşanan, ilk anda intihar olduğu zannedilen bir vaka daha görülür. Osman Sabri Efendi bu vakaya da müdahil olur ve olayın intihar değil bir cinayet olduğunu ve hatta Öreke Taşı cinayetiyle bağlantılı olduğunu tespit eder. İki cinayette elde edilen deliller çerçevesinde, cinayetlerin, yasadışı işlere bulaşmış Hediye Hanım, Halil Suri, Kalpazan Mustafa ve Hediye Hanım'ın beslemesi Peri arasındaki aşk ve ihtiras kaynaklı sebeplerden meydana geldiği ortaya çıkarılır. Hediye Hanım ile gönül ilişkisi olduğu ve Hediye Hanım tarafından kullanıldığı anlaşılan Mutasarrıf Mecdeddin Paşa, bu durum üzerine kendisinin de zarar görebileceği endişesiyle Osman Sabri Efendi'yi ilk önce görevden azleder daha sonra da soruşturma kaynaklı bir durumdan dolayı hapse atar. Osman Sabri, güvenini kazandığı gazete muharriri ile ortak birtakım planlar yaparak cinayetleri aydınlatmaya çalışır. Osman Sabri'nin yardımcılarıyla gazetede yayımlanan cinayet haberleri ile cinayete karışanlar ve

Mecdeddin Paşa köşeye sıkışır. Tam bu sırada cinayetleri işlediği ortaya çıkarılan Kalpazan Mustafa, kaçtığı yurtdışından itiraf mektupları gönderir. Gazeteye gönderdiği altı itiraf mektubu ile cinayeti tüm ayrıntıları ile anlatır. Mustafa'nın Hediye tarafından kandırıldığı ve Halil Suri'den dolayı da evleneceği Peri'den ayrıldığı, tüm bu cinayetleri intikam için işlediği ortaya çıkar. Romanın sonunda Hediye Hanım mahkum edilir ve daha sonra da sefil bir hayat sürer. Mustafa kaza sonucu ölür. Mecdeddin Paşa ülkeden firar eder. Osman Sabri Efendi de terfi alır.

Canı mi Masum mu (1901-Fazlı Necip)

Katil bir babanın oğlu olarak bilinen Refik Bey, velisi olan amcası Ömer Bey tarafından büyütülmüş ve eğitim masrafları karşılanmıştır. Viyana'da tıp eğitimini tamamlayan Refik Bey, memleketi Selanik'e geri döner. Amcasının titizlikle yetiştirdiği Refik Bey, zamanla Ömer Bey'in de arzu ettiği bir aşka tutulur. Ömer Bey, Refik'in eğitimi sonrası kızı Faide ile evlenmesini arzu etmektedir. Zamanla birbirlerine olan aşkları gün yüzüne çıkan Refik ve Faide de aynı beklenti içindedirler. Fakat bu ilişkiye Ömer Bey'in eşi Naciye Hanım karşı çıkmaktadır. Kızının katil bir babanın oğluyla izdivaçta bulunmasını istemeyen Naciye Hanım, Refik Bey'i geçmişin bu karanlıklar içinde kalmış vakası ile hakir görmektedir. Kendisinin ve ailesinin şerefini lekeleyen, yıllarca içini kemiren mazide kalmış bu olay karşısında Refik Bey, yaşanan vakaya tam anlamıyla vakıf olma maksadıyla çetin bir mücadeleye girişir ve sanki bir dedektif gibi vakanın izini sürmeye başlar.

Refik Bey'in babası Ahmed Bey, babasının vefatı sonrasında annesi ve kardeşi ile Selanik'in zenginlerinden olan dayısına sığınmış, kısa sürede dürüstlüğü ve çalışkanlığı ile dayısının güvenini kazanmıştır. İlerleyen yıllarda evlenip aile kuran ve dayısının ticarî yükünü epeyce hafifleten Ahmed Bey, az zamanda işlerin başına geçer ve başarılı hamleleriyle dayısının gözbebeği olur. Ahmed Bey'in aksine kardeşi Ömer Bey aşk ve iştret hayatına dalmış, yaşamını gece eğlencelerinde harcamaktadır. Ömer Bey bu yaşantısı ile dayısının tepkisini çekmekte ve mirastan men ile tehdit edilmektedir. Bu durum Ömer Bey'i kara kara düşündürmekte ve dayısının tek vasisi olarak görülen ağabeyi Ahmed Bey'e karşı içten içe kıskançlık beslemektedir.

Fakat kısa bir süre sonra her şey tersyüz olur. Ahmed Bey, davet edildiği bir gece eğlencesinde Katina adında hafif meşreb bir kadınla tanışır ve ona ilgi duymaya başlar. Erkekleri baştan çıkarmakta oldukça maharetli bir kadın olan Katina, Ahmed Bey'i kendisine tutkuyla aşık eder. Ailesini ve işlerini bu kadın yüzünden ihmal etmeye başlayan Ahmed Bey de gece hayatında boy göstermeye başlar. Zamanla her şeyini Katina uğruna terk etmeye hazır kör bir aşık haline gelen Ahmed Bey, Katina ile belli bir sermaye ile kaçma planları yapar. Çiftin onay verdikleri kaçış için planladıkları gece kusursuz bir şekilde ilerlemekte, aşıklar planladıkları şekilde Selanik'i terk etmektedirler. Fakat aynı gece vuku bulan bir olay Ahmed Bey'i artık geri dönülmez bir yolculuğun öznesi yapmıştır. Aynı gece Ahmed Bey'in dayısı, beraberce yaşadıkları çiftlik evinde öldürülmüş ve fail olarak da Ahmed Bey bir numaralı zanlı olarak ilan edilmiştir.

Selanik'ten uzaklaştıktan sonra bir otele yerleşen Ahmed Bey ve Katina belli bir müddet mutlu bir hayat yaşasalar da bu mutluluk kısa sürer. Katina, Ahmed Bey'in kurmayı planladığı yeni bir hayat için beraberinde getirdiği sermayeyi çalarak Ahmed Bey'i terk eder. Yaşadıklarına inanamayan Ahmed Bey, hem uğruna tüm varlığını feda ettiği aşkı için terkedilmenin hüznünü hem de eşini ve çocuklarını terk etmenin vermiş olduğu pişmanlık ile büyük bir sarsıntı yaşar. Yaşananlardan dolayı geri dönmeye yüzü olmayan ve kendisine atfedilen cinayet karşısında aklanamayacağına inanan Ahmed Bey ne yapacağını bilemez halde Mısır'a gelir. Ahmed Bey, burada ticaret bilgisi ve çalışkanlığının getirisi olarak kurduğu tütün ticareti ile hatırı sayılır bir servet elde eder. Ahmed Bey artık ailesine mutlu bir istikbal kurmak ve kendine yüklenen suçtan aklanmak için mücadele etmeyi amaçlamaktadır.

Bu arada bir müstantik gibi cinayet vakasının izini süren Refik Bey, yollara düşer ve Mısır'da babasına ulaşmayı başarır. Babasını ağır bir hastalık üzerinde bulan Refik Bey ondan tüm gerçekleri öğrenmeyi hedeflemektedir. Ölüm döşeğindeki Ahmed Bey, oğluna yaşadığı aşkı ve pişmanlığını anlatırken cinayetin failinin de kendisi olmadığını dile getirir. Cinayetin, kendisine planlı bir komplo kuran kardeşi tarafından işlendiğini açıklayan Ahmed Bey, Katina'yı aynı plan dahilinde kardeşinin başına musallat ettiğini ifade eder. Babasının itirafları ile aydınlanan Refik Bey, babasının ölümü ile kendisine bırakılan ciddi bir servetin de sahibi olur ve aile şerefini aklamak adına Selanik'e geri döner. Bu arada büyük bir pişmanlıkla tüm yaptıklarını Refik'e verilmek üzere yazılan bir mektupla itiraf

eden Ömer Bey, mirasını Refik Bey'e bırakır ve ona kızı Faide ile evlenmesini vasiyet eder.

Ömer Bey'in serveti, oğlu Nihat tarafından eğlencelerde hızla tüketilirken Faide'ye de kendisine bırakılan tüm mirası tüketmiş Cevad adında bir mirasyedi dadanır. Naciye Hanım'ın baskısı ile evlenme aşamasına gelen Faide, Refik'i unutamaz onun tekrar geri döneceğini umut eder. Faide'ye aynı hislere sahip Refik, mevcut durumu öğrenir öğrenmez yıkılır. Fakat amcasının vasiyetini öğrenir. Kurduğu kusursuz bir plan ile Cevad'ın amacını ortaya çıkaran Refik, amcasının vasiyetini ele geçirerek yengesi ve kuzeninin menfi davranışlarının da önüne geçer. Tüm engelleri bertaraf eden ve gerçekleri gün yüzüne çıkaran Refik, Faide ile evlenir.

Abdülhamid ve Sherlock Holmes (1912-Yervant Odyan)

İstanbul'da, 1904 yılının 21 Ağustos'unda, Cumartesi sabahı çıkan gazeteler, önceki gün Kandilli'de, metruk bir hane içinde bir cinayet işlendiği haberiyle okurlarına ulaşır. Vaniköylü Hasan Ali Efendi'ye ait hanede üç kişinin cesedi ile karşılaşmış cesetlerin üzerinde M.A. harflerinin yanında, sıralı rakamlarla yazılmış şifreler görülmüş ve maktüllerden birisinin de 2. Abdülhamid'in güvendiği adamlarından Çerkez Ahmed olduğu tespit edilmiştir. Aynı gün Yeni Mahalle'de bir cinayet ihbarı daha alınır. Vakanın olduğu hane zaptiyelerce sarılmasına rağmen cinayet failleri 2.Abdülhamid'in yaverinden Ziya Paşa'nın desteğiyle olay mahalinden kaçarlar. Buradaki maktullerin üzerlerinde de benzer şifreli yazılarla karşılaşılır. Yaşanan olayların gizemi Şafak gazetesi muharrirlerinden Sadık Bey'in dikkatini çekmektedir. Sadık Bey, zaptiye memuru eski okul arkadaşı Ali Osman ile, yaşanan olayları mütalaa etmeye başlar. Yeni Mahalle'deki cinayet esnasında arkadaşı Ali Osman ile olay mahalinde sandalla gezintiye çıkan Sadık Bey, Ali Osman'ın sahile çıktığı bir anda cinayet faillerinin sandalı ele geçirmesiyle esir durumuna düşer. Sandalı kaçırانlarla yaptıkları konuşmaların ardından grubun düşüncelerine meyl eden Sadık Bey, serbest bırakılmasına rağmen sandalı terk etmez ve grup üyeleriyle birlikte olay yerinden uzaklaşırlar. Vakanın olduğu mahalde oldukları tespit edilen Ali Osman ve Sadık Bey hakkında kısa bir müddet sonra tahkikat başlatılır.

Cinayeti işleyenlerin 2.Abdülhamid'in istibdad rejimine karşı organize olan komitenin üyeleri olduğu ve maktüllerin de 2. Abdülhamid'in hafiyeleri olduğu anlaşılmır. İlerleyen bölümler, Abdülhamid'in komitaya karşı aldığı sert önlemler ve komita üyelerinin faaliyetleriyle devam eder. Abdülhamid, kendisine karşı bir saldırı planı olacağı korkusuyla İngiltere'den yüksek bir ücret karşılığı davet ettiği, namıdiğer Sherlock Holmes olan Dedektif McClain'den yardım ister. McClain teklifi kabul eder ve araştırmalara başlar. Çeşitli bulgular ve tesadüfleri değerlendiren İngiliz dedektif, komita üyelerine ulaşır fakat komitacılar tarafından esir alınır. Komitacılar McClain'e, kabul etmesi halinde, bir plan karşılığı serbest bırakılacağını bildirirler. McClain bu teklifi kabul eder. Plan, McClain'in komita üyelerini tespit ettiğini saraya bildirip onları yakalatmasıdır. McClain'in verdiği rapor dahilinde belirlenen komitacılar yakalanır. Yakalanan komita üyeleri Ali, Vahram, Sadık ve Saliha Hanım'dır. Çeşitli işkence metotlarıyla sorgulanan bu kişiler, komita hakkında hiçbir bilgi vermezler. Aksine, vatansever subayların ve hürriyetperver insanların rejim tarafından hunharca öldürüldüklerini sorgulama heyetine korkusuzca haykırırlar. Abdülhamid'e hakaretler etmekten çekinmeyen komita üyeleri, rejimi yıkmak için yaptıkları mücadelelerin amacına ulaşacağını ve suçluların cezaları çekecekleri tehdidinde bulunurlar. Bu arada McClain de taraf değiştirerek sarayda bulunan gizli komitacılardan yaver Ziya Paşa ve Sai Bey ile irtibata geçerek sorgulanan komita üyelerini kurtarma planı yapar. Yakalanan grup üyelerinin Yemen'e sürgün edilmesini sağlayan dedektif, daha sonra yolculuk esnasında firar etmelerini sağlayarak kurtarılmalarına yardım eder. Bu durum Abdülhamid'i tedirgin ettiği gibi gergin, sinirli ve yeis içinde bir ruh haline sokar.

Yeis içinde sıkı tedbirlere başvuran Abdülhamid, yalan yanlış jurnallerle ve çevresindeki dalkavukların yönlendirmeleriyle istibdad yönetimini iyice sertleştirerek akıldışı yöntemlere yönelir. Şans eseri kurtulduğu suikat girişimleri ile ruh sağlığı tamamen bozulan Padişah, saraydan dışarı çıkmaya bile imtina eder. Bu arada komita genişleyerek faaliyetlerini artırır ve artık saraya karşı ciddi bir güç olarak varlığını sürdürür. Balkanlarda gücü eline geçiren saray muhalifleri gözünü İstanbul'a diker. Hürriyet yanlılarının istibdad yönetimine karşı yaptığı başarılı hamleler Abdülhamid'e geri adım attırır ve 2. Meşrutiyet'in ilan edilmesine vesile olur. Hürriyetin ilanı ile İstanbul'a gelen komita üyeleri, canları pahasına büyük mücadelelerle kazandıkları özgürlüğün gururunu yaşarken İngiltere'den gelen McClain de bu mutluluğa ortak olmaktadır.

Türklerin Sherlock Holmes'i Amanvermez Avni'nin Maceraları (TSHAAM) (1914-Ebus's-Süreyya Sami)

Amanvermez Avni'nin Maceraları adlı eserin ilk bölümü olan *Yanmış Adam*'da, Ahırkapı ve Çatladıkapı arasında bir sahil noktasında, un çuvalı içerisinde yanmış bir erkek cesedi bulunur. Olayı soruşturmakla görevlendirilen Avni ve yardımcısı Arif, aynı sıralarda meşhur sarraf Keseliyan'ın kaybolması üzerine, yeğeni Arsen'in yardım isteği ile karşılaşılır. Avni'nin yaptığı soruşturmalar neticesinde Arsen'in bir hayat kadını olan Roza ile ilişkisi olduğunu anlar ve yeğenden şüphelenmeye başlar. Avni, yaptığı detaylı ve akıl dolu tahkikatın sonunda, Arsen'in, zengin amcasının mirasına konmak için kiraladığı bir katile, Markar'a Keseliyan'ı öldürttüğünü ortaya çıkarır.

İkinci bölüm olan *Kamelya'nın Ölümü*'nde, Kamelya adında bir hayat kadınının öldürülmesi olayının soruşturulması işlenir. Üst düzey bir ailenin kızıyla evlenecek olan Ziyaeddin Bey, Kamelya ile yaşadığı aşkın ortaya çıkmasını önlemek için beraber çekilmiş fotoğraflarını ele geçirmek ister. Bunun için de Yaniku adlı bir berberi para karşılığı aracı tutar. Kamelya'nın vermek istemediği son bir fotoğraf yüzünden sinirlenen Yaniku, Kamelya'yı kızgınlıkla öldürmüştü ve ardından da Romanya'ya kaçmıştır. Olay yeri incelemesinde Kamelya'nın elinde bulunan silik bir fotoğraf, soruşturmayı üstlenen Avni'nin çıkış noktası olmuştur. Elde ettiği kanıtlarla vaka ve vakaya karışmış kişiler hakkında bağlantılar kuran Avni, Yaniku'yu yakalamak üzere Romanya'ya gider. Yaşanan birçok maceradan sonra Yaniku yakalanır ve İstanbul'a getirilerek cinayet aydınlatılır.

Kanatlı Araba adlı üçüncü bölüm, bir atlı araba kazası anlatımıyla başlar. İstanbul Boğazı'na uçan arabada sürücü ve bir de yolcu olduğu bilgisine ulaşılır. Kazanın sebebinin araştırıldığı günlerde Ramiz Paşa'nın damadı Celal Bey'in kaybolduğu haberi gelir. Soruşturmayla görevlendirilen Avni, bu iki olay arasında bağlantı kurar ve tahkikata başlar. Öldürülmüş halde bulunan Yannis adında bir kişinin üzerinde bulduğu birtakım eşya ve güzel bir kız fotoğrafı üzerinden olaylar hakkında gizemi açığa çıkaran Avni, kazanın bir cinayet olduğunu ve arabada bulunanlardan birinin Celal Bey olduğunu ortaya çıkarır. Elde edilen kanıtlarla Celal Bey'in bir suç çetesi tarafından öldürüldüğü anlaşılır. Celal Bey, çirkin bir kızla evlendirilmiş ve bundan dolayı mutsuz olan zengin bir mirasyedidir. Bu durumun farkında olan çete, Celal Bey'i güzel bir kızla tanıştıracak yalanı söyleyerek ondan para ve mücevher alırlar. Celal Bey ile işlerini bitiren çete, kaza

süsü vererek onu öldürmeye karar verir. Kazada ölen sürücü aslında çete üyesi olup kaza esnasında arabadan atlayamamıştır.

Dördüncü bölüm olan *Kara Katil*'de Avni'nin yabancı bir kumpanyada anarşistlerin bulunabileceği istihbaratı üzerine, tiyatrodaki görev alması ve burada işlenen bir cinayetin Avni tarafından aydınlatılması anlatılır. Avni'nin tiyatrodaki görevi sırasında üst locada bir ölüm haberi alınır. Avni üst locaya çıktığında cesedin yakınlarında bir iğne bulur. Bu delil Avni'yi vakanın bir cinayet olduğu şüphesine götürür. Katilin iğneyi geri almak için dönebileceğini hesaplayan Avni, katile ulaşır. Cinayet, mirasını ele geçirmek amacıyla Sabir Bey'in kızı Ferdane ile evlenmek isteyen Fatin adında bir genç tarafından işlenmiştir. Sabir Bey evliliğe karşı çıkmaktadır. Fatin de bu engeli aşmak için zenci köle kılığına girerek oyun esnasında Sabir Bey'i zehirli bir iğneyle öldürür.

Kör Ebe adlı beşinci bölümde Behlül Bey'in mirasını ele geçirmek isteyen Faik Bey, Behlül Bey'in kızı Cavidan ile evlenmek istemektedir. Konağın emektarı Çerkes kadının evinde başlayan Faik ve Cavidan'ın yasak ilişkileri, Cavidan'ın hamile kalmasıyla sonuçlanır. Çocuğu evlilik yolunda engel gören Faik Bey, Çerkes kadının evine gizlice getirdiği bir ebenin yaptırdığı doğum sonrası bebeği öldürür. Bununla beraber Behlül Bey'in mirasını hayır kurumlarına bağışlayacağını öğrenen Faik, Behlül Bey'i de öldürmeye yeltenir. Cavidan'ın doğumunu yaptırtan ebenin vicdan azabından dolayı yaptığı itiraf ile başlayan cinayet çözümlenmesi Avni'nin üstün soruşturma teknikleri ile aydınlatılır.

Kitabın altıncı bölümü olan *Mavi Göz*'de, İzmir'in zenginlerinden olan Sevastopolo ve kızı, hırsızlıklar tarafından öldürülürler. Cinayeti Kalın Aleko ve Sümüklü Veli, hırsızlık amacıyla girdikleri evde işlemişlerdir. Katillerin yakalanması için görevlendirilen Avni, katillerin peşine düşer ve birçok badire atlatmasına rağmen görevini tamamlar. Bu bölümün en önemli detayı ilk önce katillere yardım eden ama daha sonradan Avni'nin yardımcısı olacak Anderya'nın anlatıya dahil olmasıdır.

Sessiz Tabanca adlı yedinci bölümde, padişaha suikast düzenleneceği istihbaratı üzerine Avni görevlendirilir. Saray'a gelen jurnale göre, Rus Nihilist Cemiyeti tarafından görevlendirilen Kontes Anna Uçendorf'da sessiz silah bulunmaktadır. Kontes, kalacağı otele geldiğinde otelde Mısırlı bir prens de bulunmaktadır. Kontes'in güvenini kazanmayı başaran Mısırlı prens, aslında tebdil-i ikıyafet yapmış olan Avni'dir. Bir gün, bir gezi

esnasında Prens, Kontes'e saldıran köpekleri silahı ile öldürür. Kontes Prens'in yaptığı bu iyilik karşısında silahı da iyi kullandığını görerek Prens'e bir silah armağan eder. Silahın ses çıkarmadığını ve kurşunlarının zehirli olduğunu duyan Avni, silahı, denenmesi için Saray'a götürür. Fakat silahın çikolatadan yapıldığı öğrenilince, Kontes'in işbirlikçisi olduğu şüphesiyle Avni bir ay alıkonulur ve sorgulanır.

Sekizinci bölüm olan *Boyacı*'da Avni ve yardımcıları, birçok suçtan aranan Ligor'un peşine düşer. Son olarak boyacı kılığına girerek soygun yapmaya teşebbüs eden Ligor, Avni'nin zekası ve mesleki başarısıyla yakalanır.

Ölü adlı dokuzuncu bölümde Avni bir kalpazanlık çetesini çökertir. Kendi ölüm haberini yayan Avni, sevgilisi ve yardımcısı Karolin'in yeni hamisi olarak tanıtılan, Anadolu bir zengin olarak gösterilen Hüsrev Ağa kılığına girer. Hüsrev, Karolin'e teyzesinin kızına yakın bir yerde ev tutar. Saf bir teyze kızı olan Harikliya, Pandeli adında bir kalpazanla birlikte yaşamaktadır. Pandeli zengin olduğunu öğrendiği Hüsrev'i yapacağı kalpazanlık işine ortak etmek ister. Hüsrev kılığındaki Avni, yaptığı zekice planla oluşturulan kalpazanlık çetesi üyelerini kısıvrak yakalar.

Son bölüm olan *İskeletler Arasında*'da, Saray'a gelen bir istihbarata göre, üst düzey yöneticiler bir evde gizli toplantılar yapmaktadır. Avni'den bu toplantılar hakkında araştırma yapması istenir. Bu ev, randevuevi görünümünde ve giren insanlardan çok azının çıktığı bir mekandır. Bu evde yaşayan kızlardan biri Avni'nin yardımcısı olan Arif'in karşılık bulamadığı eski aşkı çıkınca, evin içiyle irtibata geçilir. Yapılan gizli incelemeler ve takibatlar sonrası evin içindeki bir bölümde iskeletlere dönüşmüş cesetler bulunur. Bu cesetler evin sahibi Habibe Hanım'ın yardımcısı Halid adındaki bir kişi tarafından öldürülen, eve gelen bazı müşterilere aittir. Tüm araştırmalar ekseninde Avni'nin aydınlatığı vaka sonrası Habibe Hanım ve yardımcısı Halid tutuklanırlar.

Milli Cinayat Koleksiyonu (1914-Vassaf Kadri, Süleyman Sudi)

Birbiriyle bağlantılı on bölüm oluşan *Milli Cinayat Koleksiyonu*, *Kanlı Peri* adlı bölümle başlar. Bu bölümde adam kaçırma, hırsızlık ve cinayet gibi illegal işlerle uğraşan suç çetelerinin mekanı olan İstanbul'un yeraltı şehrinin nasıl suçluların yuvası haline geldiğinin bilgisi verilir. Cin-peri hikayeleriyle insanları korkutarak bulundukları

mekandan onları uzak tutan ve işledikleri cürümleri kolaylaştıran suç çetesinin bu bölümdeki ilk aksiyonu, Kanlı Peri lakaplı hırsızın annesinin yapacağı doğum için ihtiyaç duyulan doktoru türlü yalan ve hilelerle yeraltı şehrine getirmesi olur. Kanlı Peri, daha sonra yeraltı sakinlerinden Salih için Selami Paşa'nın kızı kaçıırır. Bu kız aynı zamanda Salih'in aşık olduğu kişidir.

Kara Cadı adlı ikinci bölümde Kara Cadı, kızı Kanlı Peri'nin aşık olduğu bir Paşa oğlunu kaçırma teşebbüsünde bulunur. Oğlanı kaçıırır fakat kendisi kaçarken seyislere yakalanır. Bu bölümde Siyah Pençe lakaplı memur Hüseyin Bey ortaya çıkar ve onun hakkında yüceltici bilgiler verilir. Hüseyin Bey seyislerin yakaladığı Kara Cadı'yı sorgulamak üzere karakola götürür fakat akşam dinlenmek için karakoldan ayrılınca, Kara Cadı yeraltı sekenesi tarafından kaçırılarak tekrar yeraltına indirilir. Bu esnada bir polis memuru da öldürülür.

Kitabın üçüncü bölümü olan *Siyah Pençe*'de yeraltı suç çetesinin çok güçlü bir organizasyon olduğunun ilk sinyalleri verilir. Karakol memurlarından Tilki Salih'in çeteye üye olduğu anlaşıldığı gibi, Siyah Pençe Hüseyin'in evindeki hizmetçinin de yeraltı çetesi tarafından yerleştirildiği ortaya çıkar. Bu bölümde Hüseyin Bey'in yardımcısı Abdal Ahmet de anlatıya dahil olur. Yardımcısı ile yeraltı dehlizlerinde araştırma yapmaya başlayan Siyah Pençe, umduğunu bulamaz fakat yeni bir baskın planı hazırlamaktadır. Bu bölümde dikkate değer bir başka vaka da Siyah Pençe'nin çete üyelerinin biri tarafından bacağından bıçaklanmasıdır.

Ani Felaket adlı dördüncü bölümde, yeraltı şehrine baskın yapmayı planlayan Siyah Pençe, yeraltına inmek için perili olduğu söylenen bir köşk belirler. Yeraltı dehlizlerinde iz süren Hüseyin Bey, Kara Cadı'nın camdan yapılmış evine ulaşır fakat Kara Cadı oluşan bir karmaşadan faydalanarak oradan kaçır. Bu arada, Dev Süleyman olarak tanınan çete üyesi, Hüseyin Bey'in kılığına girerek karakoldaki memurları uzaklaştırır ve Siyah Pençe'nin delil ve evraklarını çalarak oradan kaçır.

Beşinci bölüm, *Görülmemiş Bir Aşk* adını taşır. Bu bölümde çevresinde tüm erkeklerin ilgisine mazhar olmuş Zaptiye Nazırı'nın güzel kızı Mahpeyker, ilgisiz kaldığı bir gençten dolayı muzdariptir. Sevdiğinin ilgisini çekebilmek için eve üfürükçüler getirtir Mahpeyker, bir hocadan çokça etkilenir. Fakat hoca da yeraltı çetesi üyelerinden biridir ve Tilki Salih'in, evi soymasına yardım etmektedir. Hocadan haz etmeyen evin kâhyası, bu

soygunun gerçekleşmesine mani olur. Görünmezlik otu ile bir görünüp bir kaybolan Tilki Salih yakalanır. Kısa bir süre sonra ise Mahpeyker'in kaçırıldığı anlaşılır.

Yeraltı Şehrinde Bir Cinayet adlı bölüm İstanbul'da meydana gelen büyük bir fırtına ile başlar. Fırtınanın, kendisini Çin-Maçin ülkesinden İstanbul'a uçurduğunu söyleyen Dev Süleyman, Samatya'daki insanları kandırmayı başarır. Samatya sakinleri, Dev Süleyman'a yardım etmek amacıyla onu Huriye Hanım'ın konağına götürürler ve orada misafir edilmesini sağlarlar. Fakat Dev Süleyman'ın amacı, bu konaktaki çok değerli bir elması (Zincabi elması) çalmaktır. Durumu öğrenen Hüseyin Bey ve yardımcısı konağa gelirler. Konakta onları Dev Süleyman, konağın kethüdası olarak karşılar. Dev Süleyman kandırdığı konağın aşçıbaşını Çin'den gelen misafir olarak lanse eder. Hüseyin Bey aşçıbaşını sorgularken Dev Süleyman elması alır. Duvara notlar ve işaretler bırakarak kaçar. Ardından Polis memurlarından Hüsrev'in boğazını keserek, kestiği başı Hüseyin'in evinin kuyusunda bulunan kovaya bırakır. Dev Süleyman yeraltına indikten sonra oranın sakinlerinden olan bir gence sinirlenir ve onu da öldürür. Gencin annesi de intikam almak için yeraltının gizli saklı tüm sırlarını polise anlatmak üzere yeryüzüne çıkar. Yeraltı sekenesinde büyük bir panik başlar.

Yedinci bölüm olan *Çin Guguklu Saat*'de, elmasın çalındığını anlayan Hüseyin Bey, evine gelir ve evde Hüsrev'in kesik başı ile karşılaşır. Kesik başı tuzlar ve bir sopaya asar. Bu arada Dev Süleyman'ın öldürdüğü gencin annesi yeraltında büyük tedirginlik yaratmaktadır. Dev Süleyman olan biten hakkında bilgi almak amacıyla Hüseyin Bey'in evine gelir. Kesik başın bir sopaya asıldığını görür ve onun yerini değiştirir, ardından evdeki guguklu kuşun içine saklanır. Kesik başın yerinin değişmesi Hüseyin Bey ve yardımcısını şaşkına çevirir. Guguklu saatin Dev Süleyman tarafından yanlış ayarlanması sonucu zamansız çalması şaşkınlıklarını artırır. Bir sonraki gün karakola yakın bir yerde boğazı kesilmiş bir kadın bulurlar. Bu kadın yeraltı çetesi tarafından boğazlanarak öldürülen gencin annesidir ve son nefesinde Dev Süleyman'ı ifşa eder ve bir harita verir. Bunun üzerine suç çetesi de bu haritayı yok etmek için karakolda yangın çıkartır.

Kanlı Peri'nin Son Aşkı adlı bölümde Zaptiye Müşiri'nin evinde yangın çıktığı söylentisiyle Siyah Pençe Hüseyin Bey ve karakol polisleri olay yerine giderler. Bunu fırsat bilen Dev Süleyman, ilk önce Abdal Ahmet'in evinden yeraltı planlarının bulunduğu evrakları çalar, sonra da Kanlı Peri'nin aşğını kaçar. Hüseyin Bey yangının bir dümen

olduğunu anlayınca, yeraltına inen menfezlerden hazırladığı samanlı düzenekler ile yeraltı şehrini ateşe verme planını devreye sokar fakat Abdal Ahmet'in çizdiği yeraltı planlarının çalındığını öğrenir ve planı suya düşer. Karakolda bulunan saman düzeneklerinin tutuşmasıyla karakol da yanmaya başlamıştır. Bu sırada Kara Cadı'nın Zaptiye müşiri'ne gönderdiği mektup herkesi şaşkına çevirir. Mektupta, Zaptiye Müşiri'nin yeğeni Nadide'nin evleneceği gün kaçırılacağı yazmaktadır.

Dokuzuncu bölüm olan *Esrarengiz Bir Düğün* de Kara Cadı'dan aldığı mektupla düğün günü çok temkinli planlar yapan Zaptiye Müşiri, düğünde gelin ve damadın güvenliği için sıkı tedbirler almıştır. Bu sırada Edirnekapı mezarlığında haydutların saldırısına uğrayan Abdal Ahmet'i, kahraman bir kişi haydutların elinden kurtarır. Fakat bu kahraman Dev Süleyman'dır. Ahmet, kendisini kurtaran kahramanı alarak düğüne gelir ve Zaptiye Müşiri'ne yaşadığı olayı anlatır. Müşir'in saygısını ve güvenini kazanan Dev Süleyman, damadı korumakla görevlendirilir. Düğün gecesı Süleyman damadı zehirler ve onun yerine gerdege girer. Ardından da kendisini bekleyen arkadaşlarıyla gelini yeraltı şehrine kaçıır.

Dirilen Cenaze adlı son bölümde yaşanan başarısızlıkların ardından Hüseyin ve Ahmet istifalarını verirler fakat Zaptiye Müşiri bu istifaları kabul etmez. Bunun üzerine Hüseyin Bey yeraltı şehrini yakıp tüm suçluları katletmek üzere harekete geçer. Bu sırada Kanlı Peri tarafından gönderilen bir mektupta, Hüseyin Bey'in tüm planlarını bildikleri yazılıdır. Yeraltı şebekesi, bilgileri ikili oynayan Zaptiye Müşiri'nden aldıklarını belirtirler. Aynı şekilde, Zaptiye Müşiri'ne de Hüseyin Bey'in kendileriyle işbirliği içinde olduğunu söylerler. Zaptiye Müşiri'ne ölü taklidi yaparak gerçekleri öğrenebileceği aktarılır. Aynı şekilde Hüseyin Bey'e de Zaptiye Müşiri'nin kendilerine oyun oynamak için ölü taklidi yapacağını söylerler. Yaptıkları planla suç çetesi, Zaptiye Müşiri, Hüseyin Bey ve Abdal Ahmet'i birbirine düşürüp onları bağlayarak yeraltı şehrine götürürler ve amaçlarına ulaşmış olurlar.

***Gece Kuşları* (1914- Süleyman Sudi, E. Ali)**

İstanbul'un tanınmış Hafıye Müdürü Rasim Bey ve yardımcısı Rami Bey'in uzun süreden beri peşinde olduğu azılı hırsız Nahid Sami, Bulgaristan'dan dönmüş ve yeni

hırsızlık planları tasarlamaya başlamıştır. Ünlü Fransız hırsızlarından Arsen Lüpén'in karakter yapısına benzer bir özelliğe sahip Nahid Sami'nin ilk icraatı, Hafiye Müdürü Rasim Bey'in evini soymak olacaktır. Nihal Gazatesi'ne gönderdiği bir yazı ile Rasim Bey'in evinin kendisi tarafından soyulduğu haberini yayınlatan Nahid Sami, herkesi şaşkına çevirir. Haberi okur okumaz gazeteye tekzip yazısı gönderip böyle bir soygunun olmadığı bilgisini veren Rasim Bey, bir sonraki gün evinin gerçekten soyulmasıyla Nahid Sami'nin peşine düşer. Soyduğu evde Rasim Bey'in tahkikat dosyalarını da ele geçiren Nahid Sami, ilk iş olarak bu dosyaları incelemeye koyulur. Dosyalardan birinde hırsızlık ve cinayet şüphesiyle aranan Refik adında bir hukuk öğrencisinin dosyası, Nahid Sami'nin ilgisini çeker. Hukuk eğitimi için İstanbul'a gelen Refik, sevgilisi Rozan ile eğlence hayatına dalmış, eğitim hayatını ikinci plana atmıştır. Buna rağmen üstün zekâsı ile derslerden geçmeyi başaran genç, eğlence hayatının sebep olduğu maddi darboğaza düşmüş, hatta bu yüzden sonu cinayetle biten bir hırsızlık olayına karışmıştır. Bulgaristan'da, "*Gece Kuşları*" çetesinin bir üyesini kaybeden Nahid Sami, Refik'i çetesine dahil etme arzusundadır. Refik'in tahkikat dosyasını ele geçirdiğini kendisine anlatan Nahid Sami, yakalanmama garantisi ve bol kazanç ile kandırdığı Refik'i çetesine katar.

Yeni üyesiyle yeni bir soygun tasarlayan Nahid Sami, gözüne bir kuyumcuyu kestirir. Kuyumcuya bankadan çekilen yeni basılmış para ile gönderilen Refik, bir İngiliz beyefendisi kılığında sevgilisine hediye almak istediğini söyler. Beğendiği mücevherleri almak için yüksek meblağalar ödemeyi kabul eden İngiliz, kuyumcuyu şüpheyne düşürür. Kuyumcuya takdim edilen yeni paralar, karşıdaki bir bankadan soruşturulur ve paraların sahte olmadığı bilgisi alınır. Alışveriş tamamlandıktan sonra kuyumcudan ayrılan Refik'in hemen ardından Hafiye Rasim Bey kılığında Nahid Sami gelir ve ödenen paraların sahte olduğunu ve verilen mücevharatın kurtarıldığını kuyumcuya bildirir. Fakat soruşturma için para ve mücevherlerin karakola götürüleceğini söyler ve kuyumcuya ertesi gün tüm mücevherleri gelip alabileceğini bildirir. Ertesi gün karakola gelen kuyumcu gerçeklerle karşılaşır. Mücevherlerin Nahid Sami ve çetesi tarafından kaçırıldığı öğrenilir. Bu olay üzerine Rasim Bey, Nahid Sami ve çetesi "*Gece Kuşları*"nı yakalama planı hazırlar. Plana göre, hafiyelerin görev için yurtdışına çıktıkları bilgisi yayılır. Rasim Bey tebdil-i kıyafetle, Nahid Sami kılığında çetenin bulunduğu noktalarda vakit geçirir. Bir toplantıda dikkatini çeken bir çiftin peşine düşen Rasim Bey, birçok olay ve badirenin ardından

çetenin gizlice taşındığı Büyükdere'deki bir evde Nahid Sami'yi kısıtırır. Romanın sonunda Rasim Bey, İstanbul'u yaptığı eylemlerde cehenneme çeviren ve bir türlü yakalanamayan zeki haydutu ele geçirir.

Fakabasmaz Zihni'nin Sergüzeştleri (1922-Hüseyin Nadir)

1.Cilt

Karacaahmet Mezarlığı Cinayeti adlı hikayede Zihni ve suç çetesinin Karacaahmet Mezarlığı'nda işledikleri cinayetler anlatılmaktadır. Hikayede Zihni'nin, faizcilik yaparak milletin parasını hiç eden Hacı Ahmet'in sermayesine el koyup Karacaahmet Mezarlığı'nda onu nasıl öldürttüğü anlatılmaktadır.

Şimendifer Haydutlar adlı hikayede kendini polis olarak tanıtan Zihni, savaş döneminde komisyonculuk yaparak halkın parasına göz diken Şakir Bey'i şimendifer ile Çatalca'ya seyahat etmesi gerektiğine ikna eder ve bu seyahat esnasında muavini Cin Ali'nin de yardımıyla Şakir Bey'in 25.000 lirasını çalar.

Kanlı Balta adlı hikayede Sultanhamam'da manifaturacılık yapan Kamil Bey'in Zihni ve avanesi tarafından soyulup katledilmesi anlatılmaktadır. Fakir ve fukaraya en ufak bir hayrı dokunmayan Kamil Bey, pinti bir kişiliktir. Bu özellikleriyle Kamil Bey, fakir fukara dostu, Fakabasmaz nazarında hem soyulmayı hem de gerekirse öldürülmeyi haketmektedir.

Kesik Kafa adlı hikayede geçimsiz bir ihtiyar olan Abdullah Efendi'nin hatırı sayılır bir serveti bulunmaktadır. Bu durumu öğrenen Zihni, Abdullah Bey'in hanesine bir elemanını hizmetçi olarak yerleştirir ve onu hanesinde gösterilen kesik bir baş silueti ile korkutur. Bu müşkülü çözmek için eve davet edilen üfürükçü hoca kılığındaki Zihni, aksi ihtiyarın servetini ele geçirir.

Kadın Parmağı adlı hikayede Mahmutpaşa'da büyük bir tuhafiye mağazası açan, genç, kibar, zengin ve çapkın bir adam olan Macit Bey, Zihni'nin güzel ve kurnaz elemanlarından Hayriye tarafından ayartılır ve baş başa kaldıkları bir ortamda Macit Bey kloroform koklatılmak suretiyle uyutularak soyulur.

Fakabasmaz Zihni'nin Çapkınlığı adlı hikayede Zihni, Haydarpaşa İstasyonu'nda bilet gişesinde gördüğü bir kadını çok beğenir. Ona yakınlaşmak için bu güzel kadına kiracı olur. Zihni ve Saime arasında ilişki gelişirken Zihni'nin avanelerinden Hayriye bu duruma büyük bir kıskançlıkla tepki gösterir. Saime'ye Zihni'nin gerçek kimliğini açıklayan Hayriye, liderinin başını polislerle belaya sokacaktır. Fakat kurnaz ve zeki haydut Zihni, yardımcısı Cin Ali ile bu durumdan da kurtulmanın çaresini bulacaktır.

Karacaahmet'te Korkunç Bir Gece adlı hikayede, Fakabasmaz Zihni ve avanesi zengin bir paşanın üç oğlundan birini kaçırıp fidye isterler. Kardeşini kurtarmaya gelen Ragıp Bey, Zihni'nin eline düşer. Fakat cesur ve mert bir delikanlı olan Ragıp, Zihni'ye karşı koymaya çalışır. Çeşitli sertliklere dayanamayan Ragıp Bey sonunda babasına beş bin lira vermesi için mektup yazar. Parayı tahsil için giden Zihni, parayı alırken aynı zamanda önceden haber verilmiş polislerle de mücadele edip onlardan kaçmayı başarır. Zihni, cesur ve mert delikanlı Ragıp Bey ile de o günden sonra dost olur.

Fakabasmaz'ın Korkunç Mahzenleri adlı hikayede Zihni ve avanesinin şehrin çeşitli yerlerinde faaliyetlerini yürüttükleri ve toplandıkları yeraltı mahzenlerinden bahsedilmektedir. Fahri ve Hakkı adında iki polis hafiyesi Florya'da yapılan bir soygunda işlenen cinayetin izini sürerken Zihni ve şeriklerinin bulundukları bu mahzenlerden birine kadar ulaşırlar. Fakat bu iki meraklı polis hafiyesi Zihni'nin elinden kurtulamadıkları gibi cüretkarlıklarının bedelini canlarıyla öderler.

Ölüm Yolcusu adlı hikayede amcası zengin bir kişi olan Rahmi, tek varisi olduğu amcasından bir mektup alır. Mektupta amcanın çok hasta olduğu için kendisini görmek istediği yazılıdır. Mektup tesadüfen Zihni ve avanesinin eline geçince Rahmi'yi kaçırmazlar. Rahmi'den zorla amcasının serveti hakkında bilgi olan çete, soygun için aksiyon alır. Çeşitli badireler sonrası gerçekleşen soygunun ardından Zihni, zengin amcayı öldürmek zorunda kalır.

2.Cilt

Karanlıklar İçinde adlı hikayede zabıta, mahallelinin ihbarı üzerine Hasan Ağa isminde fakir bir kişinin evinde arama yapar ve onun cesedi ile karşılaşır. Evde yapılan tetkikler sonucu, cinayetin aslında evin bodrumundan yan taraftaki Nadir Paşa'nın

konağına ulaşp evi soymak isteyen kişilerce işlendiği anlaşılır. Zihni ve ekibinin yapmayı planladığı soygun, zabitanın müdahalesiyle sekteye uğratılmaya çalışılsa da Zihni, Nadir Paşa'yı öldürdükten sonra mücevher dolu çekmeceyi çalıp zabıttadan kurtulmayı başarır.

Kanlı Göz adlı hikayede Fakabasmaz Zihni, sefaret başkatipliğinden emekli Osman Nahit Bey'e mektup gönderip 20.000 lira ister. Bu isteği ciddiye almayan Nahit Bey, bir gün evine Zihni'nin geldiğini görür. Zihni, kusursuz bir planla evde bulunan görevlileri etkisiz hale getirirken aynı zamanda Nahit Bey'in zabıtaya ulaşmasını engeller ve talep ettiği parayı teslim alır.

Mardiros Hanı Sirkati adlı hikayede Mardiros Han'a Muhsin isminde bir tacir olarak sızan Zihni, handa bulunan diğer tacirlerin kasalarını kırıp soygun gerçekleştirmiştir. Bu durumu farkedenden zabıta memuru Necati Efendi'nin takibatına uğrayan Zihni, zekâ ve tecrübesini kullanarak zabıta memurundan kurtulurken Necati Efendi cesaretinin bedelini canı ile öder.

Kanlı İzler Peşinde adlı hikayede Fakabasmaz Zihni, Paşa'ya ait antika bir saati çalmak için Paşa'nın konağına girmeye teşebbüs eder. İçeri girmenin zor olduğunu bilen Zihni, tasarladığı bir planla zabıta vasıtası ile konağa girer ve amaçladığı soygunu gerçekleştirir.

Sislerde Bir Siyah Nokta adlı hikayede Zihni, kumarhane müdavimi bir mirasyedi olan Mahir Bey'i gözüne kestirir. Çeşitli planlı davranışlarla kendisiyle yakınlaşan Zihni, karşısındaki kişinin yine planlı bir çalışma ile onu tevkif etmeye çalışan meşhur zabıta memuru Amanvermez Kadri olduğunu anlar. İkilinin çetin mücadelesinde kazanan taraf, Fakabasmaz Zihni olur.

Otomobildeki Cinayet adlı hikayede Zihni'nin Tüccar Kalpakçıyan Efendi'yi nasıl soyduğu işlenir. Katip Ethem Efendi adıyla Kalpakçıyan Efendi'nin yanında işe başlayan Zihni, kısa sürede güven kazanır. Bu sayede yapacağı soygunu kolaylaştıran Zihni, Amanvermez Kadri tarafından deşifre edilir. İkilinin mücadelesi Zihni'nin başarısıyla sonuçlanır.

Cin Ali'nin Tevkifi adlı hikayede Fakabasmaz Zihni, Simplon Sürat Katarı'nı soyarak yüz seksen bin lirayı ele geçirir. Soygunu tevkif eden Amanvermez Kadri, Fakabasmaz'ın

bir numaralı yardımcısı Cin Ali'yi yakalar. Fakat Fakabasmaz Zihni, en güvendiği adamını kurtaracak kabiliyete sahiptir.

Fakabasmaz'ın Düğünü adlı hikayede Zihni'nin yapacağı inci gerdanlık sirkati anlatılmaktadır. Bu sirkate mani olabilecek tek kişi ise ünlü zabıta memuru Amanvermez Kadri'dir. Fakat Fakabasmaz Zihni kurguladığı sahte düğün organizasyonu ile Amanvermez Kadri'yi tekrar mağlup etmeyi başaracaktır.

Kadıköy Cinayeti adlı hikaye, Köstere Cemal adında bir arsızın Kepçe Nuri adındaki bir başka suçluyu öldürme vakası ile başlar. Olayı tevkif eden Amanvermez Kadri, hiç ummadığı bir kişinin yardımına mazhar olur. Bu kişi doktor kılığına girmiş Fakabasmaz'dan başkası değildir. Zihni olayla ilgili tüm bulguları net bir şekilde Kadri'ye açıklarken haz etmediği Köstere'yi yakalatır.

Aksaraylı Çamur Şevket adlı hikayede Zahir Paşa'nın katli anlatılmaktadır. Zahir Paşa'nın uşağı, Paşa'nın servetini kızına vasiyet ettiğini duyunca, Paşa'yı öldürüp paralarını ve vasiyetini ele geçirir. Paşa'nın kızını da Çamur Şevket adlı bir caniye para karşılığı öldürtmek ister. Fakabasmaz Zihni bu durumu öğrenince, bu cinayeti önlediği gibi, kıza mirası teslim eder. Çamur Şevket de kendi silahından kurşunun sekmesi sonucu ölür. Hikayenin sonunda Zihni, tüm vakayı Amanvermez Kadri'ye bir mektupla bildirir.

3.Cilt

Fakabasmaz'ın Manyetizma Oyunu adlı hikayede Fakabasmaz Zihni'nin Avrupa'da öğrendiği manyetizma ve hipnotizma ilimlerini kullanarak gözüne kestirdiği kişileri etkisi altına almaya çalıştığı anlatılmaktadır. Zihni, tebdil-i kıyafetle geldiği Pera Palas Oteli'nde önce bir fabrikatör karısının gerdanlığını daha sonra da ikinci katta bulunan otel müşterilerini, bu ilimleri kullanarak ele geçirir. İhbar sonrası otele gelen zabıta görevlileri, soygunun Fakabasmaz tarafından gerçekleştirildiğini anlamakta zorluk çekmezler.

Rıhtım Kavgası adlı hikayede Gebze'ye seyahat eden Zihni ve Cin Ali'nin buradaki operasyonu anlatılmaktadır. Gebze eşraflarından zenginliğiyle tanınan Hurşit Bey, evinde misafir ettiği Zihni tarafından manyetizma ilmi kullanılarak soyulur. Soygun sonrası

İstanbul'a dönen Zihni ve Cin Ali, Sirkeci Tren İstasyonu'nda hamalların saldırısına uğrarlar. Fakat Zihni yine manyetizma ilmi kullanarak hamallardan da kurtulmayı başarır.

Karacaahmet Cinayeti-Altunizade Sirkati adlı hikayede, maliye tahsildarı Nedim Efendi cinayeti ele alınmaktadır. Halkın parasını keyfiyetine harcadığı öne sürülen Nedim Bey, kuytu bir mahalde kısıtılarak Zihni'nin sağ kolu olan Cin Ali tarafından gasp edilirken didişme anında kesici bir aletle öldürülür. Hikayenin diğer bölümünde ise Zihni ve adamları manyetizma ile uyuttukları polis memurlarının kıyafetlerini kendi kıyafetleri ile tebdil ederek Rıdvan Fehmi Bey adında bir zengini dolandırır.

Beşiktaş Cinayeti adlı hikayede babasından yüklü bir miras kalan Behram Bey'in dehşet verici akıbeti anlatılmaktadır. Babasından kalan mirası hovardalıkta ve eğlencede harcamakta olan Behram Bey, Zihni'nin avanelerinden güzel Rukiye tarafından ayartılır. Rukiye'yi zevcesi yapan Behran Bey, birkaç ay sonra Zihni ve Rukiye'nin de içinde bulunduğu ekip tarafından planlı bir şekilde boğularak öldürülür ve mirasına el konur. Vaka hakkında polisin yaptığı tahkikat da Zihni tarafından ciddiye alınmaz.

Balık Pazarı Sirkati adlı hikayede Balık Pazarı sarraflarında Agop Bey'e yapılan soygun işlenmektedir. Fakabasmaz Zihni manyetizma bilgisini kullanarak soyduğu Agop Bey'in parasının bir kısmını Fukara Cemiyeti'ne bağışlarken yine manyetizma kullanarak kurtulduğu zabıta memurlarına yazdığı bir mektupla yaptıklarını dalga geçerek açıklamaktadır.

Beykoz Vakası adlı hikayede Beykoz Parkı'nda yaşanan bir arbede anlatılmaktadır. Beykoz Parkı'nda hilekârlık yaparak barbut oynayan Rusları kendi tekniğiyle beş parasız bırakan Zihni, aynı zamanda kumarhane kasasını da manyetizma kullanarak boşaltır. Zihni, Rusların ihbarı üzerine olaya müdahale eden zabıtalardan yine manyetizma ilmiyle kurtulmaktadır.

Batum Seyahati adlı hikayede, Galata Rıhtımı'ndan Batum'a hareket edecek Gülcemal adlı gemide yaşanan sirkat vakası anlatılmaktadır. Gemide bulunan Mösyö ve Madam Charles'in 30.000 lira değerinde mücevheratını çalan Zihni ve adamları, Amerika hırsız mektebi tarafından, başarısına mukabil hediye edilen deniz aracı tahtelbahir ile kaçmayı başarır.

Yıldız Sirkati adlı hikayede Fakabasmaz Zihni'nin saray erkanından bazı kişilere yaptığı soygunlar anlatılmaktadır. Mabeyinci Rüştü Bey'in konağı ve Yıldız Sarayı içinde yaptığı sirkatleri Abdülhamid Han'a da tafsilatlı bir şekilde açıklayan Zihni, padişahın güvenini kazanırken saraydaki güvenlik zafiyetini de görünür kılar. Bu olay üzerine Zaptiye Nazırı'nı görevden alan padişah, görevi Zihni'ye vermek ister. Fakat Zihni, görevi kabul etmek istemez. Padişaha Amanvermez Kadri'yi öneren Zihni, saraydan manyetizma ilmi sayesinde gizlice sıvışır.

Büyücü Zihni Babanın Marifeti adlı hikayede bedestenin meşhur antikacılarından Hacı Salih Efendi'ye yapılan soygun anlatılmaktadır. Tek çocuğu olan kerimesinin konuşamaması Salih Bey'i oldukça üzmemektedir. Salih Bey, kızının bu sorununu çözmek için ne gerekiyorsa yapmaya amade durumdadır. Kızının bu derdini çözmek için kendisine önerilen çarelerden biri de nefesi güçlü bir hocadır. Fakabasmaz, tebdil-i kıyafetle Zihni Baba'ya dönüşerek fukaralara hiçbir yardımı bulunmadığını iddia ettiği bu nekes adamın 20.000 lirasını hiç eder ve olayı kovuşturan Amanvermez Kadri'den her zamanki gibi paçayı kurtarır.

Cin Ali'nin Evlenmesi adlı hikayede zengin bir tüccar olan Afif Bey, kızı üzerinden dolandırılırken kızını da kaybetmenin hüznünü yaşar. Zengin bir tüccar kimliğiyle Afif Bey ile tanışan Zihni, yine bir tüccar olarak tanıttığı Ali'ye Afif Bey'in kızını ister. Afif Bey yaptığı araştırmalar ve soruşturmalar sonrası hazırlanan senaryoya kanıp kızının Cin Ali ile evlenmesini kabul eder. Fakat düğün sonrasında tüm takıları çalmaya yeltenen Ali, durumu fark eden gelini boğarak öldürür ve takılarla birlikte kaçır. Afif Bey'in durumu öğrenmesinden sonra zabıtaya başvurur. Amanvermez Kadri vakanın takibatına başlar.

Fakabasmaz'ın Ölümü adlı hikayede Fakabasmaz Zihni'nin ölü numarası yaparak zabıttadan nasıl kurtulduğu anlatılmaktadır. 27.000 liralık sirkatin ardından yapılan tevkif sonrası muhasara altına alınan Zihni, manyetizma ilmi sayesinde kendi kalbini durdurmuş ve avanesinden Şevket de doktor sahte kimliğiyle olay mahalinde Zihni için ölüm raporu yazmıştır. Bu vasita ile Zihni polis kuşatmasından kurtulmuştur. Polisten kurtulduktan sonra operasyonlara devam eden Zihni'nin bir sonraki durağı, Beyazıt'ta tüntüncülük ve sarraflık yapan Yuvanaki olmuştur.

Fakabasmaz'ın Türbedarlığı adlı hikayede manyetizma ilmi ve çeşitli düzenbazlıklar kullanarak Eyüp Sultan Türbedarı olarak karşımıza çıkan Fakabasmaz Zihni'nin tek amacı türbede gömülü olan hazine dolu sandukayı ele geçirmektir.

Çarşamba Karısı adlı hikayede Zihni'nin kuru kahve ticareti yapan Eğinli Ali Efendi'ye yaptığı operasyon anlatılmaktadır. Bünyesinde hiçbir Müslüman çalıştırmayan dalavereci bir şahıs olarak bilinen Eğinli Ali Efendi, Zihni tarafından evinde kötü ruhlardan olduğuna inanılan Çarşamba Karısı teması sergilenerek korkutulur ve 14.000 lirasına el konur ardından da bıçaklanarak öldürülür.

Köse Kerim'in Mantarcılığı adlı hikayede İstanbul'a ticari alış verişi için gelen Mudanyalı saf bir köylü olan Hüseyin Ağa'nın Zihni'nin adamları tarafından dolandırılması konu edilmektedir. Hüseyin Ağa, manifaturacıda aldığı kumaşların parasını ödemek isterken parasının çalındığını anlar ve soluğu zabıtada alır.

4.Cilt

Babiali Cinayeti adlı hikayede, Abdülhamid döneminde siyasi çıkarlar içine girmiş politikacılardan birinin katli konu edilmektedir. Sultan Abdülhamid'in gözüne girmek ve sarayda nüfus kazanmak için çeşitli yalan ve iftiralarla birçok kişinin malına ve canına kast etmiş Fethi Paşa'nın yaptıkları yanına kar kalmaz ve benzer akıbete kendisi de uğrar. Elbette bu görev, padişahın huzuruna çağırdığı ve zekâsından oldukça etkilendiği Fakabasmaz'a verilmektedir.

Beyazıt Sirkati adlı hikayede komisyonculukla iştigal eden Musevi cemaatinden David Efendi'nin soyulması anlatılmaktadır. Fakir fukaraya yüksek faizle para veren ve halkı bu yolla sövmeye yeltenen David Efendi, Doktor Jak sahte kimliği kullanan Fakabasmaz tarafından soyulurken 150.000 lirasından olur. Zihni ele geçirdiği bu parayı da yardıma muhtaç insanlara taksim eder.

Perili Evin Macerası adlı hikayede köyünden İstanbul'a gelip açtığı dükkanda mutfaklık ve saraçlık sanatı ile ciddi bir servet kazanan Hasan Ağa'ya yapılan sirkat anlatılmaktadır. Kazandığı para ile bir ev alan Hasan Ağa evin perili olduğunu görür. Fakat evin perili olması Zihni'nin oluşturduğu bir düzeneden başka bir şey değildir. Zihni'nin

amacı pinti ve katı kalpli olduğunu öğrendiği Hasan Ağa'nın evinde sakladığı tüm nakdini ele geçirmektir.

Posta Vapurunun Sirkati adlı hikayede Avrastina Pavlovi kumpanyasının Margon vapurunda yapılan soygun konu edilmektedir. Fakabasmaz, yardımcısı Cin Ali ile bu soygunu gerçekleştirirken birincilikle bitirdiği New York şehrinde bulunan kain ve hırsızlar cemiyetinde öğrendiği hipnotizma ve esrarengiz mayiyle uyutma yöntemlerini ustaca kullanır ve bu cemiyetten ödül olarak aldığı deniz aracı tahtelbahirle de kaçır.

Gizli Mahzen adlı hikayede gayrimüslimlerle gayrimeşru ilişkilerde bulunan bir kadının katledilmesi işlenir. Lütfiye adındaki bu ahlakça düşük kadın, çetenin aldığı karar üzerine Cin Ali tarafından öldürülür. Cin Ali'nin peşine düşen meşhur zabıta memuru Kara Hüseyin, Fakabasmaz Zihni'nin yardımıyla bertaraf edilir.

Köprü Cinayeti adlı hikayede Beyoğlu'nda dükkan sahibi olan Barba Yanko adında bir zenginin soyulması anlatılmaktadır. Her ay düşmana düzenli yardımlarda bulunduğu, Müslümanların emlaklarını yok pahasına aldığı ve aynı zamanda Müslümanlara türlü türlü hakaretler ettiği tespit edilen Barba Yanko, Zihni'nin çetesinin aldığı kararla takibata alınır. Bu iş için görevlendirilen Çamur Şevket ve Cin Ali, Fakabasmaz ile soygunu gerçekleştirirken Barba Yanko da öldürülür. Vakanın izini süren Kara Hüseyin, Fakabasmaz Zihni tarafından atlatılır.

Koruluk Cinayeti adlı hikayede babasından devraldığı kereste ticaretini büyütüp zengin olan Ali Bey'e yapılan operasyon anlatılmaktadır. Ali Bey'in Rumlara ianede bulunduğunu haber alan Zihni'nin çetesi, yanına yerleştirdikleri çete üyesi Şükrü'nün yardımıyla Ali Bey'i ortadan kaldırırlar. Fakabasmaz ve yardımcısı Cin Ali'nin başrolde olduğu operasyonda Zihni, peşine düşen Kara Hüseyin'i bir kez daha mağlup edecektir.

Fakabasmaz'ın Firarı adlı hikayede, Sudanlı zengin bir tüccar olan Abid Bey'in katli anlatılmaktadır. Kadınlara zaafı bulunan Abid Bey, Zihni'nin ekibinden Kraliçe Müjgan tarafında ayartılır. Müjgan'ı nikahına alan Abid Bey, diğer çete üyelerinden Cin Ali'yi uşak, Recep'i de şoför olarak işe alır. Çetenin yaptığı planla Abid Bey'in mücevher ve nakit paraları ele geçirilirken hayatına da son verilir. Olayla ilgili soruşturmayı yürüten Kara Hüseyin, Fakabasmaz'ın peşine düşerken, Zihni İstanbul'dan çoktan firar etmiştir.

Fakabasmaz İstanbul'da adlı hikayede Abid Bey cinayetinden beş altı ay sonra İstanbul'a geri dönen Fakabasmaz Zihni aksiyonlarına devam etmektedir. Bununla beraber Kara Hüseyin ile arasında kaçma ve kovalamaca sürmektedir. Zihni, avanelerinin de yardımıyla ele geçirdiği Hüseyin'i manyetizma ile konuşturur ve tüm tevkif dosyalarının içeriğini öğrenir. Ayıldıktan sonra Zihni'nin izini sürmeye daha bir azimle devam eden Kara Hüseyin, Fakabasmaz'ın son aksiyonuyla birlikte ondan çekinmeye de başlamıştır.

Çengelköy Cinayeti adlı hikayede Zihni, ekibinden Kalkuyruk ile Beykoz mesiresinde karşılaştıkları Ali adındaki bir zenginin peşine düşer. Zihni tarafından iyice gözlemlenen Çengelköy'de bir konağı bulunan Ali Bey, çetenin onayıyla soyulur. Soygun esnasında da Ali Bey, eşi ve konak hizmetlisi öldürülür. Yapılan tevkife rağmen Zihni ve ona yardım eden çete üyelerinin izlerine ulaşamaz.

Çimento Hanı Cinayeti adlı hikayede, Sultanhamamı'nda Vartanaki Han'da ticaret yapan Simonaki Efendi'nin dolandırılması ve katli anlatılmaktadır. Kendisine değerli halılar teklif edilerek kandırılan ve Çimento Han'a getirilen Simonaki Efendi, burada çete üyelerince öldürülüp yanındaki yirmi beş bin lira bulunan çantaya el konur. Olay sonrası zabitanın peşine düştüğü çete üyeleri de sırra kadem basar.

Kel İhsan'ın Karakoldan Firarı adlı hikayede Erzincan'dan İstanbul'a oğlunu ziyarete gelen saf bir köylü karakter olan Hurşit Ağa'nın dolandırılması anlatılmaktadır. 300 sarı lirasını çaldıran Hurşit Ağa, soluğu zabıtada alır. Tevkif sonucu zabıtarca ele geçirilen Zihni'nin avanelerinden Kel İhsan, hikayenin sonunda Fakabasmaz'ın yardımıyla firar etmeyi başarır.

Cafcaf Halil'in Soygunculuğu adlı hikayede celepler arasında nüfuz sahibi olan ve herkes tarafından sevilen zengin tüccar Kızanlıklılı Ali Ağa'nın gasp edilmesi anlatılmaktadır. Zihni'nin çete üyelerinden Cafcaf Ali'nin uzun takibi sonunda silahla bayıltılıp cebren soyulan Ali Ağa, ayıldığında kendini karakolda bulur ve on bin lirasının çalındığını fark eder. Bunun üzerine zabıta amiri Fakabasmaz ve çetesinin derdest edilmesi emrini verir.

Şişli Cinayeti adlı hikayede Zihni, adamlarından Kör Murat'ın bir birahane de gördüğü ve zengin bir tüccar olduğunu öğrendiği Nikolaki Efendi'nin peşine düşer. Kendini de tüccar olarak tanıtan Murat, Nikolaki Efendi'nin yanına kadar sokulur. İhsan ile

beraber Nikolaki Efendi'nin evine misafir olan Murat, bir sıvı yardımıyla zengin tüccarı bayıltıp sekiz bin lirasını alırlarken yarı baygın tüccarı da katlederler. Olayın tahkikatı ise yine Fakabasmaz'ın müdahalesiyle sonuçsuz kalır.



KAYNAKÇA

- Adiyeva, P. (2016), “*Kazak ve Bazı Türk Dünyasındaki Dinleyici ve Anlatıcı Performansı Hakkındaki Araştırmalar*”, Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi Cilt:4, Sayı:8.
- Ağaoğlu ve Oral, (2018), “*Dedektif Romanları: Tarihine Sığmayan Geçmişi İle Türkiye’de Ve Dünyada Adli Edebiyat*”, Adli Tıp Bülteni, 2018; 23 (3): 180-189.
- Ahmetbeyoğlu, A.(2020), “*Eski Türklerde Kut ve Töre Bağlamında Hükümlerliliğin Hududları.*” Tarih Dergisi - Turkish Journal of History, 71 s.29-50.
- Akçit, B. Y. (2019), “*Dürrenmatt’ın Polisiye Romanlarında Üslup Özellikleri*”, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara.
- Akyıldız, H. B. (2014), “*Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü*”, Humanitas, S. 4, Tekirdağ.
- Akyüz, K. (1995), “*Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*”, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Akyüz, Ç. (2011), “*Dünden Bugüne Türk Dünyasında Destan Anlatıcıları*” Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 6/4 Fall 2011, p.15-26.
- Alptekin, A.B. (2021). “*Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Alsan, S. Akın, Ş.(2020), “*Türk Kültür ve Sanatında Geyik Sembolizmi*”. ulakbilge, 45 (2020 Şubat): s. 215-226. doi: 10.7816/ulakbilge-08-45-08.
- Amos, D.B. (1997), “*Şartlar ve Çevre İçinde Folklorun Bir Tanımına Doğru*”, Çev: Ekici, M. Millî Folklor, S. 33, bahar.
- And, M. (1969), “*Geleneksel Türk Tiyatrosu (Kukla-Karagöz-Ortaoyunu)*”, Bilgi Yayınevi, Ankara.
- And, M. (1983), “*Türk Tiyatrosunun Evreleri*”, Turhan Kitabevi, Ankara.
- Arı, B. Karakete, E. (2010), “*Dede Korkut Hikayelerinde Kadın ve Çocuk Eğitimi*”, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt/Volume: 7, Sayı/Issue: 14, s. 275 – 284, Hatay.
- Arslan, M. ve Köktürk M. (1999), “*Halkbiliminde Teori ve Yöntem Arayışları*”, Milli Folklor, 11 (41), 14-28.

- Aydemir, B. (2021), “*Gelenekselden Çağdaş Olana Türk Hikâye Anlatıcılığında Temel Motivasyonlar (Model Anlatıcılar Işığında)*” IBAD Sosyal Bilimler Dergisi / IBAD Journal of Social Sciences, (10)
- Aydoğan, T. ve Hallaç, A. T. (2021), “*Türklerin Animistik İnanç Sisteminde İnsan Kemiği ve Kanının Yeri*”, Folklor Akademi Dergisi, Cilt:4, Sayı: 2, 302 – 320.
- Aytaç, G. (2001). “*Edebiyat Yazıları*” 1995-2000, Multilingual, İstanbul.
- Aytaç P. (2011), “*Realist Halk Hikâyelerinden Tayyarzade Hikâyesi ile Hançerli Hanım Hikâyesi Üzerine Bir Tahlil Denemesi*”, Berikan Yayınevi, Ankara.
- Bars, M.E. (2015), “*Battal Gazi Destanı’nda Biçimsel ve Anlamsal Dönüşümler*”, International Journal of Social Science, s.34 syf.283-295.
- Başgöz, İ. (2012), “*Türkülü Aşk Hikayeleri-Bir Gösterim Olarak*”, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Baykara, T. (2001), “*Türk Kültür Tarihine Bakışlar*”, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi yayını, S:252, Ankara.
- Benjamin, W. (2012). “*Hikaye Anlatıcısı, Son Bakışta Aşk*” Çev: Gürbilek,N., 6.Baskı, Metis Yayınları,77-100, İstanbul.
- Beydili, C. (2005), “*Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*”, Yurt Kitap Yayın, Ankara.
- Boratav, P.N. (1968), “*Aşık Edebiyatı*”, Türk Dili Dergisi, Türk Halk Edebiyatı Özel sayısı, Ankara.
- Boratav, P.N.(1984), “*Köroğlu Destanı*”, Adam Yayınları, İstanbul.
- Boratav, P. N. (1988), “*Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*” Adam Yayınları, İstanbul.
- Boratav, P. N. (1969), “*100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*”, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Budak, A. (2011), “*Osmanlı’nın İlk Bilim Dergisi Mecmua-ı Fünun*”, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Budak, A. (2012), “*Batılılaşma Sürecinde Çok Yönlü Bir Osmanlı Aydını: Münif Paşa*”, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Budak, A. (2018), “*Batılılaşma ve Türk Edebiyatı Lale Devri’nden Tanzimat’a Yenileşme*”, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Budak, A. (2019), “*Osmanlı Modernleşmesi Gazetecilik ve Edebiyat*”, Bilge Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- “Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedi”, (1986), Gelişim Yayınları, c. 15, İstanbul.

- Büyükarman, D.A.(2009), “*Moralizade Vassaf Kadri Ve Süleyman Sudi’nin Ortak Romanları Milli Cinayat Koleksiyonu*”, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,Sayı 40, Erzurum.
- Cebe, G.Ö.A.(2011), “*İskana Direnen Kimlik: Dadaloğlu’nun Coğrafyası*”, Millî Folklor, Sayı 90
- Chandler, R. (1991), “*Cinayet Basit Bir Sanattır*”, Çev. Deniztekin, O., Varlık Dergisi, Sayı:1007, s. 16-19, İstanbul.
- Chirli, N. (2008), “*Şor Kahramanlık Destanlarında Kadın Tipi*”, Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 3/7, 292-305.
- Çobanoğlu, S. (2020), “*Türk Mitolojisinden Masallar I, II*”, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Çobanoğlu, Ö. (2000), “*Aşık Tarzı Kültür Geleneği ve Destan Türü*”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö.(2002), “*Türk Dünyası Destan Geleneği*”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (2007), “*Türk Dünyası Epik Destan Geleneği*”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Deane, P. (1988), “*İlk Sanayi İnkılâbı*”, Çev. Güran, T. Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Devellioğlu, F. (2004), “*Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*”, Ankara.
- Doğan, D. M. (2008), “*Büyük Türkçe Sözlük*”, Pınar Yayınları, İstanbul.
- Doyle, S. A. C. (2003), “*Baskerville Tazısı*”, Çev. Arzu Durukan, Güncel Yayıncılık, İstanbul.
- Doyle, S. A. C. (2003), “*Sherlock Holmes Bütün Hikâyeleri I. II. III. IV.*”, Çev. İlkin İnanc ve Cumhur Mısırlıoğlu, Rem Yayıncılık, İstanbul.
- Dundes, A. (1998). “*Doku, Metin, Konteks*”. Millî Folklor Dergisi, çev: Ekici, M. (38), 106-119.
- Duralı, Ş. T. (2000), “*Çağdaş Küresel Medeniyet*”, Dergah yay., İstanbul.
- Düzgün, Ü. K. (2014), “*Türk Destan Kahramanı ve Başkurt Destanlarının Tipolojisi*”, Kömen Yayınları, Konya.
- Eagleton, T. (2005), “*Kültür Yorumları*”, Çev. Çelik, Ö. Ayrıntı yay., İstanbul.
- Elçin, Ş. (1997), “*Halk Edebiyatı Araştırmaları 2*”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Elçin, Ş. (2019), “*Halk Edebiyatına Giriş*” Akçağ Yayınları, Ankara.
- Eliot, T. S. (1987), “*Kültür Üzerine Düşünceler*”, Çev. Kantarcıoğlu, S. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.

- Ergin, M. (1984), “*Dede Korkut Kitabı*”, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Ergin, M. (1988), “*Oğuz Kağan Destanı*”, Hülbe Basım, İstanbul.
- Eriksen, T. H. (2009), “*Küçük Yerler Derin Mevzular: Sosyal Ve Kültürel Antropolojiye Giriş*”, Çev. Adsay, F. Avesta Yayınları, İstanbul.
- Fedakar, S. (2004), “*Sözlü Kompozisyon Teorisi Bağlamında Özbek Destan Anlatıcıları*” Mitten Meddaha Türk Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyumu Bildirileri (ss.213-222), Gazi Üniversitesi THBMER Yay., Ankara.
- Gayıbov, S. (2008), “*Kitab-ı Dede Korkut’taki Tutsaklı Durumu Karşısında Oğuz’un Tutumu*”, Uluslararası Sosyal Ara tırmalar Dergisi, Volume 1/3.
- Gökalp, Z. (1976), “*Türkçülüğün Esasları*” (Hazırlayan: Mehmet Kaplan), s.136-138, Ankara.
- Gülner, B., Balcı, Ş. (2011), “*Yeni Medya Ve Kültürleşen Toplum*”, Literatürk Yayınları, Konya.
- Günay, U. (1993), “*Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*”, 2. baskı, Akçağ Yayınlar, Ankara.
- Gündüz, O. (2006), “*Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Türk Romanı*” Literatür Dergisi, C. 4, S: 8, s. 107.
- Güneş, S. (2010), “*Yeraltı Mekânının ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi*”. Journal of Faculty of Architecture 27, S.125-139.
- Güngör, H. (2002), “*Eski Türklerde Din ve Düşünce*”, Ed. Hasan Celâl Güzel vd. C. 3. Yeni Türkiye Yay. 261-282, İstanbul.
- Güven, İ. (2016), “*Uygarlık Tarihi*”, Pegem Akademi, Ankara.
- Güvenç, A.Ö. (2022), “*Halk Hikâyelerinin İşlevleri*”, Turcology Research 73: 57-83 | doi: 10.54614/JTRI.2022.4580.
- Güvenç, B. (1997), “*Kültürün ABC’si*”, YKY, İstanbul.
- Haviland, W, A., Prins, H., E., L., Walrath, D. ve Mcbride, B. (2008), “*Kültürel Antropoloji*”, Çev.: İnan Deniz Erguvan, Sarıoğlu, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Horata, O. (2016), “*Türk Dünyası’nın Kültürel Ufukları: Tarihsel Bağlam İçinde Genel Bir Değerlendirme*”, bilig Yaz 2017/S. 82, say. 117-131.
- İleri, N. (2019), “*Ne Polis ne Gangster... İkisnin arası bir şey’ Cingöz Recai Yeniden*” (önsöz), Peyami Safa, Kral Faruk’un Elmasları Peşinde, ed. Seval Şahin, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

- İskender, H. (2014). “*Matbaanın İcadından Sonra Avrupa’da Okuma Kültürünün Değişimi*” Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, 9 (8), 552-553.
- Kadri, V. Sudi, S. (2021), “*Milli Cinayat Koleksiyonu*”, haz: Büyükarman, D.A. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Kafesoğlu, İ. (1984). “*Türk Millî Kültürü*”, Boğaziçi Yayınları, İstanbul.
- Kalkışım, M. M. (2004), “*Dede Korkut Kitabı’nda Aile Kültürü, Türk Halklarının Edebi Geçmişi: Türk Destanları Sempozyumu*”, Qafqaz Üniversitesi, ss. 101–108, Bakü/Azerbaycan.
- Kalpıklı, M.(2012), “*Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi ve Osmanlı Kültürünün Sözelliliği/İşitselliği*”, Evliyâ Çelebi’nin Sözlü Kaynakları, (Yay. Haz. Öcal, M. O., Özay, Y.), UNESCO Yayını, s. 85–90, Ankara.
- Kaplan, M. (2007), “*Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar-III Tip Tahlilleri*”, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Karaeminoğulları, Doğan, Bozkurt, (2009), “*Kültürlerarası Adaptasyon Envanter Üzerine Bir Araştırma*”, Süleyman Demirel Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi. C.14, S.1 s.331-349, Isparta.
- Kekeç, N. (2011), “*Sözlü Edebiyattan Tanzimat Romanına Giderken “Anlatı”, “Anlatıcı” ve “Aşk Olgusu”nun Dönüşümü*”, Milli Folklor Dergisi, Sayı 92.
- Keskin, A. (2012), “*Oğuz Kağan Destan Metninde Kahramanın Takdimi*”, Millî Folklor, Sayı 96.
- Kim, Y. Y. (2001), “*Becoming intercultural: An integrative theory of communication and cross-cultural adaptation*” Thousand Oaks, CA: Sage.
- Kluckhohn, C. (1962), “*The Concept of Culture*”, The Free Press of Glencoe, New York.
- Koçak, A. (2021), “*Tanpınar Şiirinde Yaratıcı Benliğin Kozmogoni İzleri*”, Frankofoni, Sayı 38.
- Koçu, R. E. (1971), “*Çarşamba Karısı*”. İstanbul Ansiklopedisi. VII: 3761.
- Kolcu, A. İ. (2006), “*Öykü Sanatı*”, Salkımsöüt Yayınevi, Erzurum.
- Korkmaz, R. (1997), “*Sabahattin Ali - İnsan ve Eser*”, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Köprülü, M.F. (1984), “*Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*”, 5. baskı, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M.F. (1989), “*Edebiyat Araştırmaları*”, C.I, Ötüken Yayınları, İstanbul.

- Küçük, M. A. (2013), “*Geleneksel Türk Dini’ndeki Ana/Dışıl Ruhlar’a Mitolojik Açidan Bir Bakış*”, Iğdır Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1, 105-134.
- Küçükboyacı, M. R. (1988), “*İngiliz Edebiyatında Dedektif Hikâyeleri*”, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İzmir.
- Lebedzeu, S. (2021), “*Edebiyatta Anlatı Tiplerinin Değişimi*”, Çev: Yapıcı, F., Metindilbilim (Tarih-Kuram-Uygulama), T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- Lefebvre, H. (1998), “*Modern Dünyada Gündelik Hayat*”, Çev. Gürbüz, I., Metis Yayınları, İstanbul.
- Lull, J. (2001), “*Medya, İletişim, Kültür*”, Çev. Güngör, N. Vadi yay. Ankara.
- Mahmut, K. (1985), “*Divanü Lügat-it Türk*”, Çev. Besim Atalay, Cilt I-II-III-IV, Cilt I. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Malinowski, B. (1992). “*Bilimsel Bir Kültür Teorisi*”, Çev. Özkal, S. Kabalcı, İstanbul.
- Mandel, E. (1985), “*Hoş Cinayet*”, Çev. Saraçoğlu, N. Yazın Yayıncılık, İstanbul.
- Marshall, G. (1999), “*Sosyoloji Sözlüğü*”, Çev. O. Akınhay-D. Kömürcü, Bilim ve Sanat yay., Ankara.
- Mejuyev, V. (1987), “*Kültür ve Tarih*”, Çev. Yokova, S.H. Başak Yayınları, Ankara.
- Mignon, L. (2010), “*Bir Rasyonalistin Romantik İsyanı: Şair Evlenmesi*”, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, ISSN:1300-1523.
- Mithat, A. (2020), “*Esrar-ı Cinayet*”, haz: Sevim, O. Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Moran, B. (2001), “*Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Mukarovsky, J. (1970), “*Standard Language and Poetic Language, in Linguistic and Poetic Style*” (ed. D.Freeman), New York.
- Nadir, H.(2021), “*Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeştləri*”, Cilt 1, haz: Ayva, Ş. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Nadir, H.(2021), “*Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeştləri*”, Cilt 2, haz: Ayva, Ş. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Nadir, H.(2022), “*Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeştləri*”, Cilt 3, haz: Ayva, Ş. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Nadir, H.(2022), “*Fakabasmaz Zihni’nin Sergüzeştləri*”, Cilt 4, haz: Ayva, Ş. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Nebi, M. (2016), “*Kültür Sorunu ve Bir Toplumun Doğuşu*”, Çev. Özer, S. Ankara Okulu Yayınları, Ankara.
- Necib, F.(2013), “*Cani mi Masum mu*”, Labirent Yayınevi, İstanbul.

- Nutku, Ö. (1976), “*Meddahlık ve Meddah Hikayeleri*”, İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Ocak, A.Y. (2000), “*Alevi ve Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Odabaşı, İ.A. (2018), “*Hürriyet Kahramanı Niyazi Bey’in Geyiği: Rehber-i Hürriyeti*” Toplumsal Tarih Dergisi.
- Odyan, Y. (2019), “*Abdülhamid ve Sherlock Holmes*”, haz: Şahin, S. Everest Yayınları, İstanbul.
- Oğur, T. Taş, H. (2013), “*Aşık Mevlüt İhsani’nin Halk Hikayelerinde Değerler*”, U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, S.25.
- Oğuz, E.S. (2011), “*Toplum Bilimlerinde Kültür Kavramı The Concept of Culture in Social Sciences*” Edebiyat Fakültesi Dergisi / Journal of Faculty of Letters Cilt/Volume 28 Sayı/Number 2 .
- Oğuz, M.Ö. (2004), “*Destan Tanımı Ve Eski Türk Destanları*”, Milli Folklor, Sayı 62.
- Öcal, O. (2008), “*Türk Halk Edebiyatına El Kitabı*”, Grafiker Yayıncılık, Ankara.
- Ögel, B. (1984), “*İslamiyet’ten önce Türk Kültür Tarihi I*”, Ankara.
- Ögel, B. (1998), “*Türk Mitolojisi*” C 1, Türk Tarih Kurumu, Ankara.
- Özensel, E. (2011), “*Kültürün Popülerleşen Bir Alanı: Popüler Kültür*”, Kültür Sosyolojisi İçinde, Ed. Alver, K.- Doğan, N. Hece yay., Ankara.
- Özgürbüz, M.E. (2020), “*Polisiye Edebiyatın Geleneksel Yapısını Bozan Kadın Yazarların Romanları Üzerine Postyapısalcı Yaklaşım (1985-2015)*”, Doktora Tezi, KTO, SBE, Trabzon.
- Özlem, D. (2000), “*Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi*”, İnkılap yay., İstanbul.
- Öztuna, Y. (1977), “*Osmanlı İmparatorluğu*”, Türk Ansiklopedisi, s. 89-156, MEB, Ankara.
- Parlatır, İ. (1984). “*Türk Romanında Tipler: Bihruz Bey*”. Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi, C: XLVIII, 390- 391: 265- 271.
- Reichl, K.(2002), “*Türk Boylarının Destanları*”, Çev.: Ekici, M., Ankara.
- Sağlık, Ş. (2010), “*Popüler Roman Estetik Roman*”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sakaoğlu, S. (2011), “*Türk Gölge Oyunu*”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Sami, E.S. (2021), “*Türklerin Sherlock Holmes’i Amanvermez Avni’nin Maceraları*”, haz: Güçlü, Y. Beyan Yayınları, İstanbul.
- Sayar, A. G. (2000), “*Osmanlı İktisat Düşüncesinin Çağdaşlaşması*”, Ötüken, İstanbul.

- Sayers, D. S. (2005), “*Tıflı Hikayelerinin Türsel Gelişimi*”, Y.L. Tez, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Sömen, O. (2019), “*Dede Korkut Boylarında Geçen Formulistik Sayıların İzleri*”, Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, C. 121, S. 238, s. 29-50.
- Sudi, S., Ali, E. (2021), “*Gece Kuşları*”, haz: Şahin, S. Haz: Şahin, S. Büyükarman, D.A. Öztürk, B. Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Stevick, P. (1983), “*Roman Teorisi*”, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Strauss J. (2009), “*Osmanlı İmparatorluğu’nda Kimler, Neleri Okurdu (19.-20. Yüzyıllar)* ?” Kritik, Yıl 2, Sayı 3, s. 205-265.
- Şahin, S. (2009), “*Nahid Sami Yirminci Asrın Kibar Hırsızı, Süleyman Sudî ve E. Ali’nin Gece Kuşları Romanı Üzerine*”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, s.179-188, İstanbul.
- Şahin, S. (2017), “*Cinai Meseleler Osmanlı-Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji (1884-1928)*”, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, F. Ş. (2023), “*Türk Halk Hikayelerinde Adalet ve Liyakat*”, Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı Programı Halkbilimi Bilim Dalı, Denizli.
- Şeriatı, A. (1986), “*Kültür ve İdeoloji*”, Çev. Bekin, O. Bir yay., İstanbul.
- Şimşek, E. (1987), “*Arzu ile Kamber Hikayesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*”, Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Şimşek, E. (2017), “*Türk Kültüründe “Alkarısı” İnancı Ve Buna Bağlı Olarak Anlatılan Efsaneler*”, Akra Uluslararası Kültür Sanat Edebiyat Ve Eğitim Bilimleri Dergisi, (S.12), c.5 / s.99-115.
- Şimşek, E. (2017), “*Türk Masallarının Millî Tipi: Keloğlan*”, Akra, S. 11, Ocak-Nisan s. 41-57.
- Tekeli, İ. (2014), “*Modernizm Modernlik ve Türkiye’nin Kent Planlama Tarihi*”, TarihVakfı Yurt Yayınları, İkinci Basım, İstanbul,
- Tekin, M. (2003), “*Peyami Safa ile Söyleşiler*”, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Tekin, T. (2010), “*Orhon Yazıtları*”, TDK Yayınları, Ankara.
- Todorov, T. (2000), “*The Typology of Detective Fiction*”, In Modern Criticism and Theory, Ed. Lodge, D. , Wood, N, Pearson Education, Essex, 137-144
- Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, (1990), “*Devirler/İsimler/Eserler/Terimler*”, Dergâh Yayınları, c. 7, İstanbul.

- Türkmen, F. (1989), “*Letaîf-i Nasreddin Hoca (Burhaniye Tercümesi), İnceleme-Şerh*”, Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Türkmen, F. (1998). “*Hikâye, [Türk Edebiyatı], [a) Halk Edebiyatı]*”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, C. 17, 488-491.
- Williams, R. (2005), “*Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Sözvarlığı*”, Çev. Kılıç, S.İletişim Yayınları, İstanbul.
- Uğurlu,S. (2012), “*Eski Türklerin Dini*”, AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt:12, 20. Yıl, Özel Sayı, 12:323-335
- Ulu, Y. S. (2018), “*İkinci Meşrutiyet Dönemi Romanlarında Kimlik İnşasının Mekândaki Görünümü*”, University Journal of Social Sciences, 17 (3), 894-915, Gaziantep.
- Ulusoy, T. A. ve Altınova, B. (2013), “*Ateş Etme İstanbul Celil Oker Polisiyelerinde Mekânın Kullanımı*”, Folklor/edebiyat, 76, 129-148.
- Üyepazarcı, E. (1997), “*Korkmayınız Mister Sherlock Holmes Türkiye’de yayınlanmış çeviri ve telif polisiye romanlar üzerine bir inceleme 1881-1928*”, Göçebe Yayınları, İstanbul.
- Vanoncini, A. (1995), “*Polisiye Roman*”, Çev. Üstün, G. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yıldırım, D. (1998), “*Türk Bitiği*”, Akçağ Yayınları, 1. Baskı, Ankara.
- Yıldırım, D. (1999), “*Türk Edebiyatında Bektaşî Fıkraları*”, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Yıldız, M. (2015), “*İstanbul’da Suçlar ve Suçlular*”, Antik Çağdan 21. yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi, İSAM, İstanbul.
- Yiğit, Y. (2017), “*Türk Polis Tarihinin Kökenleri*”, Polis Tarihi ve Kültürü Araştırma Merkezi, Polis Akademisi Yayınları, Ankara.