

T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI ANA BİLİM DALI

İSPANYOL DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**ÇAĞDAŞ İSPANYOL POLİSİYE ROMANINDA
KADIN KİMLİĞİNİN OLUŞUMU**

Zeliha DURAN

2502150149

TEZ DANIŞMANI

Dr. Öğr. Üyesi María Antonia PANİZO BÜYÜKKOYUNCU

İSTANBUL-2021

ÖZ

ÇAĞDAŞ İSPANYOL POLİSİYE ROMANINDA KADIN KİMLİĞİNİN OLUŞUMU

ZELİHA DURAN

Bu çalışma Franco'nun ölümünden günümüze kadın yazarların yazdıkları polisiye romanlarda kadın kimliğinin oluşumunu feminist edebiyat eleştirisi kuramı çerçevesinde incelemeyi hedefler. İnceleme nesnesi romanlar, Franco'nun ölümünün ardından İspanyol kadınının değişim sürecini yansıttığı düşünülen üç farklı kadın yazara aittir. Çözümlemenin odak noktasını Lourdes Ortiz'in *Picadura Mortal* (1979) romanında kurguladığı özel dedektif Bárbara Arenas, Alicia Giménez Bartlett'in Petra Delicado serisinde (1996-2009) kurguladığı polis dedektifi Petra Delicado ve Dolores Redondo'nun Baztán üçlemesinde (2013-2014) kurguladığı polis dedektifi Amaia Salazar oluşturmaktadır. Bu araştırmanın amacı feminizmle birlikte değişen İspanyol kadınının inceleme nesnesi romanlara ne derece yansıdığı, mizojinist bir yapıyla ortaya çıkan ve gelişen polisiye roman türünün bu kadın yazarların kurguladıkları kadın dedektif kimlikleriyle cinsiyetçi yapısının kırılıp kırılmadığı ve kadın yazarların ortak özelliklere sahip olup erkek yazarlardan farklı bir yazın geleneği oluşturup oluşturmadıkları sorularına cevap aramaktır. Sonuç olarak özel dedektif Bárbara Arenas'ın 1980'li yıllardaki İspanyol kadını, polis dedektifi Petra Delicado'nun 1990'lı ve 2000'li yıllardaki İspanyol kadını, polis dedektifi Amaia Salazar'ın ise içinde bulunduğumuz dönemdeki İspanyol kadını yansıttığı ortaya çıkar. Kurgulanan kadın dedektif kimliklerinin toplumda değişen kadın algısı paralelinde şekillendiği sonucuna varılır. Toplumsal cinsiyet kimliklerinin doğuştan değil, zaman içerisinde tekrar edilen edimler sonucunda şekillendiği ve değiştirilebilir olduğu anlaşılır. Ataerkil toplumda kadınların maruz kaldığı fiziksel ve psikolojik şiddet, cinsiyet ayrımcılığı, tecavüz, çocuk istismarı gibi kadınları ilgilendiren konuların merkeze alındığı bu romanlar aracılığıyla polisiye romanın süregelen cinsiyetçi yapısının kırılmaya başladığı sonucuna varılır. Kadın yazarların parodi, ironi, hadım edici kadın stereotipi veya matrofobi geleneği gibi

kullandıkları ortak yazım teknikleriyle erkek yazarlardan farklı bir kadın yazını geleneği oluşturma yolunda ilerledikleri görülür.

Anahtar Kelimeler: Feminist Edebiyat Eleştirisi, Kadın Yazarlar, Kadın Dedektif, Polisiye Roman, İspanyol Edebiyatı, Matrofobi, Hadım Edici Kadın.



ABSTRACT

THE FORMATION OF FEMALE IDENTITY IN CONTEMPORARY SPANISH DETECTIVE NOVEL

ZELIHA DURAN

This study aims to analyze the formation of woman's identity in detective novels written by women writers since Franco's death in the light of feminist literary criticism. The selected novels belong to three different women writers who are thought to reflect the period of change of Spanish woman after Franco's death. The analysis focuses on the private eye Bárbara Arenas in Lourdes Ortiz's *Picadura Mortal* (1979), the police inspector Petra Delicado in Alicia Giménez Bartlett's *Petra Delicado* series (1996-2009), and the police inspector Amaia Salazar in Dolores Redondo's *Baztán* trilogy (2013-2014). The objective of this study is to find out to what extent the change of Spanish woman after feminism is reflected in the selected novels; to inquire into the question of whether the sexist structure of the detective novel genre which emerged and developed with a misogynist structure could be deconstructed by the female detective identities created by these women writers, and the question of whether women writers have common characteristics and form a different literary tradition from that of male writers. As a result, it is revealed that Bárbara Arenas reflects the Spanish woman of the 1980s, Petra Delicado the Spanish woman of the 1990s and the 2000s, and Amaia Salazar the Spanish woman of the present. It is concluded that the constructed female detective identities are shaped in parallel to the changing perception of woman in the society. It is understood that gender identities are not innate but are constructed with repetitive acts over time, hence they are fluid and changeable. It is concluded that the ongoing sexist structure of the detective novel is questioned and deconstructed through these novels which focus on issues that concern women such as physical and psychological violence, gender discrimination, rape, and child abuse in the patriarchal society. It is seen that women writers are on the way to creating a new literary tradition that is different from male writers with the subject matters they put at the center of their narratives

and with their use of common literary devices such as parody, irony, castrating bitch stereotype, or matrophobia.

Keywords: Feminist Literary Criticism, Women Writers, Female Detective, Detective Novel, Spanish Literature, Matrophobia, Castrating Bitch.



ÖNSÖZ

Edebiyatın kültürel kimliğin oluşum sürecine olan katkısı göz önüne alındığında bugün büyük bir okuyucu kitlesine sahip olan polisiye roman türünün süregelen ideolojisindeki kırılmaları incelemek ve türün bünyesinde barındırdığı toplumsal cinsiyet kimliği konusunda kalıplaşmış yapay alanları açığa çıkarmak büyük bir önem taşımaktadır. Buradan hareketle başlanan bu tez çalışmasında amaç, Franco sonrasında günümüze, kadın yazarlar tarafından kaleme alınan kadın dedektifli polisiye romanlarda kadın kimliğinin oluşumunu feminist edebiyat eleştirisi kuramı ışığında incelemektir. Çalışmanın araştırma alanı, feminizmle birlikte İspanyol toplumundaki kadın kimliğinin değişim sürecini, kurguladıkları kadın dedektifler üzerinden yansıttığı düşünülen çağdaş dönem kadın yazarlarla sınırlandırılmıştır. İncelenen on iki polisiye roman üzerinden gerçekleştirilen bu araştırma, feminizmle birlikte değişen İspanyol kadınının bu romanlara ne derece yansıdığı, mizojinist bir yapıya sahip olan polisiye roman türünün kurgulanan kadın dedektif kimlikleriyle cinsiyetçi yapısının kırılıp kırılmadığı ve kadın yazarların erkek yazarlardan farklı bir yazın geleneği oluşturup oluşturmadıkları sorularına cevap aramıştır.

Bu tez çalışması TÜBİTAK 2211 Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı tarafından desteklenmiştir.

Tezin yazım sürecinde desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen ve kıymetli bilgileriyle daima yolumu aydınlatan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi María Antonia Panizo Büyükkoyuncu başta olmak üzere, Doç. Dr. Leman Gürlek, Doç. Dr. E. Zeynep Önal, Dr. Öğr. Üyesi Betül Ateşci Koçak ve Dr. Öğr. Üyesi Hakan Yılmaz'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Emeklerini asla ödeyemeyeceğim canım babam Sebahattin, canım annem Zehra, sevgili kardeşlerim Duygu Duran ve Av. Dilek Duran Hanif'e kalpten teşekkür ederim. Her zaman kahrımı çekip yanımda olan dostlarım Ar. Gör. S. Seniz Coşkun Adıgüzel ve Ar. Gör. Aslı Damar Çakmak'a da minnettarım.

ZELİHA DURAN

İSTANBUL, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	vi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

POLİSİYE ROMANA GENEL BAKIŞ VE TÜRÜN İSPANYOL EDEBİYATINDAKİ TARİHİ

1.1. Polisiye Romanın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi.....	6
1.2. XIX. Yüzyıl İspanyol Edebiyatında Polisiye Roman.....	11
1.3. İspanya İç Savaş Öncesi ve Sonrası Dönemde Polisiye Roman.....	16
1.4. 1970 ve 1980'lerde Türün Yeniden Canlanması.....	21
1.5. Değişen İspanyol Kadınının Polisiye Romandaki Yansıması.....	23

İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ ÇERÇEVESİNDE KADIN KİMLİĞİ

2.1. Feminizm-Kadın Kimliği İlişkisi.....	29
2.2. Feminist Edebiyat Eleştirisi Kuramı ve Kadın Kimliği.....	41
2.2.1. Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri Kuramı Çerçevesinde Kadın Kimliği.....	42
2.3. Polisiye Romanda Kadın Kimliği.....	50

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POLİSİYE ROMANLARDA KADIN KİMLİĞİNİN İNCELENMESİ

3.1. Bárbara Arenas.....	58
3.1.1. Ataerkillikle Yüzleşme.....	62
3.1.2. Cinsellik.....	67

3.1.3. Ters Yüz Edilen Kadın Stereotipleri.....	69
3.1.4. Erkek Dedektiften Farklılaşan Yönler.....	72
3.1.5. Türün Yeniden Yazımı Olarak <i>Picadura Mortal</i>	78
3.2. Petra Delicado.....	82
3.2.1. Feminist Olmak Ya Da Olmamak.....	85
3.2.2. Polis Teşkilatı’nda Bir Erkek Fatma.....	95
3.2.3. Cinsellik, Evlilik ve Annelik.....	99
3.2.4. Suçlu Kadınlar ve Kırılgan Erkekler.....	109
3.3. Amaia Salazar.....	114
3.3.1. “Bu Ekibin Alfa Erkeği Bir Kadın”.....	119
3.3.2. Matrofobik Polis Dedektifi.....	124
3.3.3. Ataerkil Aileden Anaerkil Aileye.....	131
3.3.4. Kadın Kimliğinin Yeniden Doğuşu: Doğa ve Mit.....	137
SONUÇ.....	152
KAYNAKÇA.....	161
ÖZGEÇMİŞ.....	181

GİRİŞ

Polisiye roman, dedektif/suçlu/kurban üçgeninde şekillenen bir roman türüdür. Türün öncüsü 1841 yılında yazdığı *The Murders in the Rue Morgue* romanıyla Edgar Allan Poe'dur. Tür, Sir Arthur Conan Doyle'un ilk olarak 1887 yılında kurguladığı kahramanı Sherlock Holmes'un maceralarını anlattığı romanlarla popülerlik kazanır. Dolayısıyla Sherlock Holmes, dedektiflik figürünün ilk arketipi olarak belirir. Son derece mantıklı, üstün bir gözlem ve analiz yeteneğine sahip, entelektüel, klasik müzik tutkunu, yalnızlığı çok seven ve kadınlardan uzak duran bir adamdır. Kimya, anatomi, kriminoloji gibi birçok bilim dalında yetkindir. Asla hata yapmaz ve olayları saf analitik mantıkla çözüme kavuşturur. Akılla özdeştir. Sıradan insan zayıflıklarından ve tutkularından uzaktır. Kusursuzluk örneği olarak kurgulanan ve kısa sürede büyük bir okuyucu kitlesine kavuşan Sherlock Holmes ile rasyonalite ve entelektüelliğe dayalı üst orta sınıf erkeklik yüceltilir ve yayılır (Munt, 1994: 2).

Polisiye roman, XX. yüzyılın ilk yarısında yaşanan iki büyük dünya savaşı arasında altın çağını yaşar. Bu dönemde vahşetin, zulmün ve şiddetin fazlaca görüldüğü bir alt tür olan **hard-boiled** ortaya çıkar. Bu romanlarda kurgulanan erkek dedektif, Sherlock Holmes arketipinden uzaklaşır. Dedektif, "beyinsel bir işlevden" gerçek bir kahramana dönüşür. Tek başına bağımsız bir şekilde hareket eder. Düzenli bir aile hayatından uzaktır. Yozlaşmış toplum içinde kötülüklerin karşısında durur. Dedektifin tek başına tehlikeye açık bir şekilde yürüttüğü soruşturmalarda Sherlock Holmes romanlarının aksine şiddete, aşka ve cinselliğe de rastlanır (Vanoncini, 1995: 19).

Sherlock Holmes romanlarında yüceltilen erkek, **hard-boiled** alt türünde ilahlaştırılır. Erkek cinsi bu şekilde yüceltilirken kadın cinsi bu romanlarda ya kurban olarak ya da olumsuz bir imajla yansıtılır. Kadınlar, Sherlock Holmes romanlarında karanlık, bölücü ve anlaşılmaz varlıklardır. Ya erkeğin korumasına ihtiyaç duyarlar ya da erkek egemenliğini tehlikeye sokarlar. Yoğun bir erkeksiliğin hakim olduğu **hard-boiled** alt türünde ise kadın, her zaman kontrol altında tutulması gereken

tehlikeli “öteki” olarak kurgulanır (Reddy, 2003: 194). Bu romanlarda kadınlar kurban, sekreter veya **femme fatale** olarak stereotipleşir. Dolayısıyla polisiye roman cinsiyete dayalı bir yapıyla ortaya çıkar ve gelişir.

Hard-boiled alt türünde sıkça kullanılan kadın stereotipi olan **femme fatale**, erkeği baştan çıkararak tehlikeli/ölümcül kadın anlamına gelir. Görsel sanatlarda ve edebiyatta ortaya çıkan, daha sonra sinemada da görülen **femme fatale**, erkek bakış açısıyla yaratılan bir imgedir. Stevie Simkin, bu stereotipin kökeninin Adem’i baştan çıkararak ona bilgelik ağacının meyvesini yediren Havva’ya veya Adem’e itaat etmeyip karşı gelerek cennetten kovulan Adem’in ilk karısı Lilith’e kadar uzandığından bahseder. Simkin, çeşitli formlarda **femme fatale** olarak ortaya çıkan kadın figürlerinin hepsinin erkeği tehdit eden ve zehirleyen yağmalayıcı bir cinselliğe sahip olduklarını belirtir (2014: 5). Dolayısıyla **femme fatale**’in kurgulanışı fallosantriktir. Bu kurgu, erkeği merkeze koyar ve dişil/öteki olan kadını, erkeği hedef alan bir figür olarak yansıtır.

Bru-Domínguez’e göre, **femme fatale**, tekrar eden ataerkil bir yapıdır ve ataerkinin korku ve endişelerinin sembolüdür (2009: 50). **Femme fatale** üzerinden yansıtılan bu ataerkil korku ve endişeler, polisiye romanda cinsellik/felaket/ölüm üçgeninde ele alınır. Bu kadın, dedektifi cinselliğiyle yoldan çıkarır; onu amacından/soruşturmasından uzaklaştırır ve felakete/ölüme sürükler. Dolayısıyla suça eğilimlidir, ahlaki olarak toplum normlarının dışındadır ve ölümle iç içedir. Simkin, bu stereotipin annelik, iffet ve bakirelik yapılanmasının karşıt figürü olarak kurgulandığından bahseder. Aynı şekilde Batı kültüründe kadın kimliğinin kavramsallaştırılmasında yıllardır çıkış noktası olarak kabul edilen bakire/fahişe ikiliğine olan benzerliğine dikkati çeker (2014: 5-6). Dolayısıyla polisiye romanda okuyucuya **femme fatale** kadın stereotipi aracılığıyla “kadının nasıl olmaması gerektiği” mesajı iletilir. Aynı şekilde erkeğin de hangi kadınlardan uzak durması gerektiği vurgulanır. Bu bağlamda polisiye roman, toplumsal cinsiyet normlarını tekrarlayarak pekiştiren bir araca dönüşür. Batı düşünce sisteminin temelini oluşturan erkek/kadın, akıl/beden ikiliğini yeniden üretmiş olur. Aynı zamanda kadın bedeni ve cinselliğini denetim altına almayı hedefleyen mekanizmanın da uygulama alanı haline gelmiş olur.

Femme fatale stereotipinin polisiye romanda ortaya çıkışının 1920 ve 1930’lu yıllara denk gelmesi tesadüfi değildir. Bu tarihler birinci dalga feminizmin olumlu sonuçlarının görülmeye başladığı yıllardır. Kadınlar artık oy kullanma hakkı, mülkiyet hakkı ve eğitim hakkı gibi birtakım haklara sahiptirler. Dolayısıyla verilen feminist mücadeleyle birlikte kadınlar kendi yaşamları hakkında söz sahibi olmaya, kamusal alanda daha fazla görünürlük kazanmaya, kısacası toplumun güçlü özneleri olmaya başlarlar. Ataerkinin güçlü kadın özneler karşısında duyduğu korku ve endişe edebiyatta **femme fatale** gibi olumsuz klişelerle yansımaları bulur.

XX. yüzyılın ilk yarısında erkek yazarların kaleminde kadınların ötekileştirildiği, önemsizleştirildiği veya olumsuz klişelerle yansıtıldığı polisiye roman türü, kadın yazarlar tarafından da ilgi görür. Aslında polisiye romanın altın çağına kadın yazarlar damga vurur. Bu dönemin en önemli kadın yazarları arasında Agatha Christie, Ngaio Marsh, Margery Allingham ve Dorothy L. Sayers gelir. Özellikle Hercule Poirot’nun yaratıcısı Agatha Christie ve Lord Peter Wimsey’in yaratıcısı Dorothy L. Sayers ön plana çıkarlar. Kadın dedektif figürleri de yaratan bu kadın yazarlar kurguladıkları erkek dedektif figürleriyle ünlenirler.¹

Polisiye romanın altın çağına kadın yazarların kurguladıkları kadın dedektiflerle birlikte ortaya bir stereotip çıkar. Bu stereotip her şeye burnunu sokan, meraklı, yaşlı kız kurusu stereotipidir. En bilineni Agatha Christie’nin Miss Jane Marple’ıdır. Bu amatör dedektif olayları evinde oturduğu yerden çözer. Sherlock Holmes gibi zekidir ve çözümü önemsiz detaylarda bulur. Bu figürde erkeklere atfedilen “rasyonellik” ve kadınlara atfedilen “kurnazlık” bir araya gelir. Rasyonelliği, evlenmemiş yaşlı bir kadın oluşuyla ilişkilendirilir. Bu haliyle bir kadın olmaktan uzaktır. Dolayısıyla erkek dedektife denk bir kadın dedektif kimliği taşımaz. Erkek dedektifin sahip olduğu ayrıcalıklara sahip olan bir kadın dedektif kimliği için ikinci dalga feminizmin edebiyata yansımaları beklemek gerekecektir.

¹ Polisiye romanın altın çağına damga vuran Agatha Christie, Dorothy Sayers, Margery Allingham ve Ngaio Marsh, Dört Suç Kraliçesi olarak bilinirler. Suphi Varım, bu kadın yazarların romanlarında kullandıkları olay örgüsü, mekân, karakter, suç-soruşturma-çözüm bağlantısıyla Poe’nun ve Doyle’un ortaya koyduğu modeli ileriye götürdüklerini ileri sürer: “Christie’nin dedektifi Hercule Poirot ve Marsh’ın dedektifi Roderick Alleyn kanıt toplama, ipucu bulma, gözlem yapma, sorgulama ve bulguları değerlendirme gibi kurgu aşamalarında Dupin ve Holmes’ten daha tatmin edicidirler” (Varım, 2016: 38).

İspanyol edebiyatında polisiye roman, diğer Avrupa ülkelerine benzer şekilde gelişim gösterir ve XX. yüzyılda tam anlamıyla popüler edebiyat dünyasında yerini bulur. 1970’li yıllara kadar hem Franco rejimi süresince egemen olan baskı hem de türün mizojinist yapısından dolayı erkek yazarlarla gündeme gelir. 1970’li yıllarda siyasi bir kimlikle daha çok **hard-boiled** alt türünde varlığını sürdürür. 1975 yılında Franco’nun ölümünün ardından kadın yazarlar türü, cinsiyet politikalarını sorgulamak ve eleştirmek için kullanırlar (Godsland, 2007: 7). 1980’li yıllardan sonra İspanyol kadınının toplumdaki konumunun değişimine paralel olarak erkek yazarlardan farklı bir yazın geleneği oluştururlar. Kurguladıkları kadın dedektiflerle erkek dedektif mitini yıkmaya çalışırlar. Buradan hareketle bu tez çalışmasında yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri kuramı ışığında Franco sonrasından günümüze kadın yazarların yazdıkları polisiye romanlarda kadın kimliğinin oluşum süreci incelenecektir.

İnceleme nesnesi olarak seçilen romanlardan ilki 1979 yılında Lourdes Ortiz (d. 1943) tarafından yazılan, özel dedektif Bárbara Arenas’ın kahraman olduğu *Picadura Mortal*’dir. İnceleme nesnesi ikinci roman bir seridir: Alicia Giménez Bartlett’in (d. 1951) kadın dedektifi Petra Delicado’yu yarattığı polisiye roman serisi. Bu romanlar sırasıyla *Ritos de Muerte* (1996), *Día de Perros* (1997), *Mensajeros de la Oscuridad* (1999), *Muertos de Papel* (2000), *Serpientes en el Paraíso* (2002), *Un Barco Cargado de Arroz* (2004), *Nido Vacío* (2007) ve *El Silencio de los Claustros* (2009)’dur. İnceleme nesnesi son roman bir üçlemedir: Dolores Redondo’nun (d. 1969) kadın dedektifi Amaia Salazar’ı yarattığı üçleme roman serisi. Bu romanlar sırasıyla *El Guardián Invisible* (2013), *Legado en los Huesos* (2013) ve *Ofrenda a la Tormenta* (2014) şeklindedir.

Feminizmle birlikte değişen İspanyol kadını bu romanlara ne derece yansır? Polisiye roman türünde yazan kadın yazarların kullandıkları yazım teknikleriyle erkek yazarlardan farklı bir gelenek ortaya koyuldu mu? Mizojinist bir yapıyla ortaya çıkan ve gelişen polisiye roman türünün cinsiyetçi yapısı kırıldı mı? Bu sorulara cevap aramak üzere tezin birinci bölümünde polisiye romanın ortaya çıkışına ve gelişimine değilenecek, bu roman türünün İspanyol edebiyatındaki gelişim aşamaları kronolojik olarak ele alınacaktır. İkinci bölümde tezin kuramsal çerçevesine yer

verilerek feminizm ve kadın kimliği ilişkisine bakılacaktır. Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri kuramı çerçevesinde kadın kimliğine değinilecek; polisiye roman türünde kadın kimliği incelenecektir. Üçüncü bölümde Franco sonrasında günümüze her on yılda bir değışen kadın kimliğini yansıttığı düşünölen üç farklı kadın yazarın seçilen romanları ilk iki bölümdeki bilgiler ışığında analiz edilecektir. Sonuç bölümünde elde edilen bilgiler ve analizler ışığında cevapları aranan sorular değeriendirilecek ve gelecekteki akademik çalışmaları için önerilerde bulunulacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

POLİSİYE ROMANA GENEL BAKIŞ VE TÜRÜN İSPANYOL EDEBİYATINDAKİ TARİHİ

1.1. Polisiye Romanın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Cinayet romanı, dedektif romanı veya suç romanı olarak da karşılaşılabileceğimiz polisiye roman, en genel tanımıyla konusunu polisin görev alanına giren olaylardan seçen roman türüdür. Tanımdan da anlaşılacağı üzere, bu roman türü suç kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Genel anlamıyla yasalara aykırı davranış olarak tanımlayabileceğimiz suç kavramıyla belirtilmek istenen, bu roman türünde genelde cinayettir. Cinayeti kimin işlediği ise türe muamma kavramını katar. Dolayısıyla polisiye romanın en temel iki unsuru cinayet ve muamma olarak belirir. W. H. Auden, polisiye romanın en basit formunu şu şekilde açıklar: Bir cinayet işlenir; çok sayıda şüpheli vardır; katil dışında diğer şüpheliler saf dışı bırakılır; sonunda katil ya yakalanır ya da ölür (1948: 406).¹

Polisiye romanın olmazsa olmaz iki unsuru olarak öne çıkan cinayet ve muamma kavramları, türün başlangıcını çok eski tarihlere kadar götürür. İncil’de, Hint-İran efsanelerinde, Yunan mitolojisindeki Theseus’un ve Hercules’in maceralarında dahi bu kavramlara rastlamak mümkündür (Üyepazarcı, 1997: 18). Polisiye romana özgü iki önemli teknik anlatı biçimi olan devrik öyküleme tekniği² ve tündengelim tekniği düşünüldüğünde ise türün ilk örnekleri olarak William Godwin’in 1794 yılında yazdığı *Things as They Are; or, The Adventures of Caleb Williams* veya Voltaire’in 1747 yılında yazdığı *Zadig* adlı eserleri karşımıza çıkar. Bu eserlerden ilki devrik öyküleme, ikincisi kehanet-çıkarsama ve tündengelim tekniğiyle yazılmıştır (Üyepazarcı, 1997: 18).

¹ Bu tez çalışmasında kullanılan çeviri eserler dışında İngilizceden Türkçeye yapılan çeviriler tarafıma aittir.

² Devrik öyküleme tekniği ile anlatılmak istenen, hikâyenin sondan başa doğru gelişme göstermesi durumudur. Polisiye romanın kurgulanmasında zorunlu olan iki temel unsurdan biri olan bu teknikte birlikte iki sonuç ortaya çıkmaktadır: Romanın başında okuyucuya sunulan cinayet ve bu cinayetin katilinin bulunması. Bu teknik ilk olarak William Godwin’in 1794 yılında yazdığı *Caleb Williams* romanında kullanılır.

Cinayet ve muamma kavramları, polisiye roman türünün başlangıcını çok eski tarihlere götürse de modern anlamda türün Batı edebiyatındaki öncüsü 1841 yılında yayımlanan *The Murders in the Rue Morgue* romanıyla Edgar Allan Poe'dur. Polisiye romanın temel yapısını oluşturan suç-suçlu-araştırmacı üçgeni bu eserle birlikte kurulur. Poe, muammaya vurgu yaparak muammanın çözümünün ancak mantık yürütmeyele gerçekleştirilebileceğini gösterir. Poe ile birlikte polisiye romanın yapısal formülü belirlenir. Bu yapısal formül sırasıyla “dedektifin tanıtılması, suçun işlenmesi/ipuçları, araştırma/soruşturma, çözüm, çözüme giden delillerin açıklanması ve sonuç” şeklindedir (Şahin, 2017: 12).

The Murders in the Rue Morgue romanının kahramanı Auguste Dupin'dir. Erol Üyepazarcı, Poe'nun bir taraftan Dupin ile aydın bir amatör dedektif yaratırken, diğer taraftan adı bilinmeyen bir anlatıcı ile Dupin arasında işbirliği sağlayarak dehanın değerlendirilmesi olgusunu yarattığından, Poe'nun ilk defa anlatıcıyı ve okuyucuyu şaşırtmayı amaçlayan bir çözümleme yöntemi kullandığından ve hiç beklenmeyen gelişmeleri yani teknik terimiyle **coup de théâtre**ları başarıyla eserine kattığından bahseder (1997: 22).

Poe'nun kahramanı Auguste Dupin, üst sınıfa ait zeki bir hafiyedir. “Yazarın Paris'te bir kitapçıda rastladığını anlattığı, fakirleşmiş bir aristokrat” olarak tanıttığı Dupin, Morgue Sokağı'ndaki cinayete, okuduğu gazete aracılığıyla dâhil olur ve roman boyunca Paris polisini küçümseyen bir tavırla izler (Vanoncini, 1995: 24-25). Polisiye roman türünde yazılan ilk eserlerde kahramanların polis olarak değil de üst sınıftan seçilmesi, burjuva sınıfının polisle olan ilişkisiyle bağlantılıdır. Polis, XIX. yüzyılın ilk yarısında orta sınıf ve aydınlar tarafından “bireysel haklara ve özgürlüklere el uzatmaya niyetli” kaçınılmaz bir bela olarak görülür (Mandel, 1996: 31). İşçi sınıfının kapitalist sömürüye karşı isyan ettiği yıllarda ise burjuva sınıfının kendi çıkarlarını korumak istemesiyle birlikte zorunlu ve ihtiyaç duyulan bir güce dönüşür.

Polisiye romanın XIX. yüzyılda kendine tam anlamıyla yer edinmeye başlamasının asıl sebebi türle doğrudan bağlantılı olan polis ve dedektif kavramlarının bu dönemde ortaya çıkmış olmasıdır. Eugene François Vidocq,

yüzyılın başında Paris'te polis merkezinin kurulmasına yardımcı olur, aynı zamanda 1817 yılında yine Paris'te ilk özel dedektiflik bürosunu kurar. İngiltere'de ünlü Scotland Yard'ın kuruluş tarihi 1843'tür. İspanya'da Polis Teşkilatı'nın kuruluşu 1820'li yıllarda gerçekleşir. Bu nedenle bu tarihlerden önce ne tam anlamıyla polislik kavramından ne de katı kurallarla belirlenmiş bir polisiye edebiyattan söz etmek mümkündür (Landeira, 2001: 21).³

Sir Arthur Conan Doyle, polisiye romana korku unsurunu katarak türün popülerleşmesini ve mükemmelleşmesini sağlar. Ernest Mandel'e göre yazar, polisiye romanın gerçek atası veya en azından türün bu kadar popüler olmasında emeği en çok geçen yazardır (1996: 39). Conan Doyle'un kahraman dedektifi Sherlock Holmes, ilk olarak 1887 yılında yayımlanan *A Study in Scarlet* romanında ortaya çıkar. Sherlock Holmes kimya, anatomi, kriminoloji, toksikoloji ve jeoloji alanlarında büyük bir bilgi birikimine sahiptir. Dolayısıyla Sherlock Holmes'te gözlem ve çözümleme, bilimsel alandaki yetkinliğe dayanır. Öncülü Dupin'den küçümseyerek bahseden Sherlock Holmes, kusursuzluk örneği olarak sivrilir. Vanoncini'nin de ifade ettiği gibi Sherlock Holmes'te en eski kahramanlık erdemleriyle en modern entelektüel nitelikler bir araya gelir ve Holmes, büyük bir hızla evrensel bir mitossal kahramana dönüşür (1995: 32).

Aynı dönemde Fransızlar için Sherlock Holmes kadar önemli bir dedektif daha ortaya çıkar: Arsene Lupin. Maurice Leblanc'ın yarattığı, çok değerlilik ve her yerdeliğiyle diğerlerinden ayrılan bu dedektif, çok şık giyinen bir yurtsever olarak kendini Fransız okurlarına sevdirebilir. Bu isimlerin yanı sıra Gaston Leroux, Marcel Allain ve Pierre Souvestre gibi isimlerin kazandırdıkları eserler sayesinde polisiye roman, Landeira'nın ifadesiyle (2001: 15) XIX. yüzyılın öngörülemez, kontrol edilemez ve güvenilmezliğine karşı edebî bir panzehir görevi görür.

Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasında polisiye roman altın çağını yaşar. Tür, bu dönemde burjuva sınıfının istekleri doğrultusunda ilerler. Özellikle 1930'larda polisiye romanlarda özel dedektifin yerini normal polisin almasının nedeni budur (Mandel, 1996: 55). Burjuva sınıfı, kendi çıkarlarının zor duruma

³ Bu tez çalışmasında İspanyolcadan Türkçeye yapılan bütün çeviriler tarafıma aittir.

düşmesinden dolayı işlenen suçların çözümünde örgütsel güçlere ihtiyaç duyar. Bu güç, polistir. Polisiye romanların mutlu bir şekilde bitmesi yine burjuva sınıfının zaferine işaret eder. Böylece polisiye romanın ideolojisi de ortaya çıkmış olur: “Düzensizliğin düzene kavuşturulması, düzenin yeniden düzensizliğe dönüşmesi, irrasyonelliğin rasyonelliği yerinden etmesi, irrasyonel altüst oluşlardan sonra rasyonelliğin yeniden sağlanması” (Mandel, 1996: 64).

Polisiye romanın altın çağının en önemli yazarları Hercule Poirot ve Miss Marple’ı yaratan Agatha Christie; Dedektif Lord Peter Wimsey’i yaratan Dorothy Sayers; Peder Brown’ı yaratan G.K. Chesterton ve Anthony Berkeley, Earl Derr Biggers, S.S. Van Dine, J. Dickson Carr, Ellery Queen ve Rex Stout şeklindedir. Bu yazarların romanları polisiye türünün klasikleridir. Mandel’e göre bu romanları kendilerinden öncekilerden ve sonrakilerden ayıran şey “kurgularının son derece görenekselleştirilmiş ve formelleştirilmiş niteliğidir” (1996: 45). G.K. Chesterton, Dorothy Sayers ve Agatha Christie gibi önemli isimler yazdıkları romanlarda ortak kurallara uyduklarını göstermek adına 1928 yılında Londra’da **Detection Club**’ı kurarlar. Bunun yanı sıra S. S. Van Dine, 1928 yılında *American Magazine* dergisinde yayımladığı makalede polisiye romanın olmazsa olmaz yirmi kuralını belirler. Benzer şekilde Ronald A. Knox, polisiye romanın olmazsa olmaz on kuralını, François Fosca da 1937 yılında sekiz kuralını yayımlar.⁴

Polisiye romanın altın çağında türe, şiddet gibi farklı unsurlar eklenmeye başlar ve polisiye romanın alt türleri veya polisiye romana yakın türler olarak adlandırılabilir yeni roman türleri ortaya çıkar. Bu yeni türlerden biri Birinci Dünya Savaşı sırasında istihbarat faaliyetlerinin artmasıyla birlikte ortaya çıkan casus romanlarıdır. Bir diğer yeni tür, Amerika’da 1930’lardan sonra yaygınlaşan

⁴ S. S. Van Dine’in, Ronald A. Knox’un ve François Fosca’nın belirledikleri bu kurallara Seval Şahin’in *Cinai Meseleler: Osmanlı-Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji (1884-1928)* kitabından ulaşılabilir (2017: 14-17).

Kurallar yakından incelendiğinde S. S. Van Dine’in ve Ronald A. Knox’un bazı kurallarda kesiştikleri görülür. Kesişen bu kurallardan ilki suçlunun, anlatıda kendisinden söz edilmiş bir kişi olması gerekliliğidir. Buna göre suçlu, olaya yeni sokulan biri olmamalıdır. Kesişen bir diğer kural dedektifin kendisinin suçlu olmaması zorunluluğudur. Kesişen bir diğer kural dedektifin, olayın çözümüne tesadüf veya kazayla değil; akılcı ve bilimsel yöntemlerle, bir dizi çıkarsama sonucu ulaşması zorunluluğudur. Kesişen son kural ise romanlarda ikiz kardeş veya birbirine çok benzeyen çiftlerin bulunmaması zorunluluğudur.

sokak suçlarıyla birlikte değişen ve kötüye giden bir toplum neticesinde ortaya çıkan **hard-boiled**'dir. Bu romanlarda şiddet, vahşet, zulüm oldukça fazladır. Ortaya çıkan bu alt türlerle birlikte polisiye roman, burjuva sınıfı için bütünleştirici bir güç olmaktan çıkar. Fakat burjuva sınıfının, konu edilen suçların sorumlusu olduğu gerçeği henüz sorgulanmaya başlamaz.

Polisiye roman anlatısını incelediği makalesinde Todorov, polisiye romanı, kendi deyimiyle dedektif romanını üçe ayırır: kimyaptı (whodunit), heyecan (thriller) ve gerilim (suspense). Todorov'un bu ayrımı yaparken gözettiği şey, romandaki geçici yer değiştirmedir. Geçici yer değiştirmeye birlikte romanda iki anlatı ortaya çıkar: Suçun hikâyesi ve anlatının hikâyesi. Bu iki anlatı şeklinin romandaki durumuna göre yaptığı ayrım da ortaya koyduğu türlerden kimyaptı türünde, birinci hikâye yani suçun hikâyesi, ikinci hikâye yani araştırmanın hikâyesinin başladığı yerde biter. Bu türde dedektifin başına asla bir şey gelmez, aşk konusuna yer verilmez ve araştırmanın hikâyesi genellikle dedektifin bir arkadaşı tarafından aktarılır (Todorov, 2000: 138-139).

Todorov'un ikinci tür dediği, merak ve gerilimin fazlaca görüldüğü tür olan heyecan, Amerika'da 1930'larda **hard-boiled** adıyla ortaya çıkan türdür. Bu türde birinci hikâye bastırılırken ikinci hikâye öne geçer. Yani anlatı eylemle eşzamanlıdır. Her an her şeyin olabileceği bu romanlarda dedektifin, romanın sonunda hayatta kalıp kalmayacağı bile belli değildir. Şiddetin ve aşkın yer aldığı bu türün temsilcileri Dashiell Hammett ve Raymond Chandler'dır. Bu türde yazılan bazı romanlarda birden fazla dedektif olabileceği gibi birden fazla cinayet de bulunabilmektedir (Todorov, 2000: 140-142).

Todorov'un üçüncü tür olarak adlandırdığı gerilim türü, kimyaptı ve heyecan türünün arasındadır. Kimyaptı'daki gibi gizem unsurunu taşır. Geçmiş ve şimdiki zaman olmak üzere yine iki hikâyeden oluşur ama ikinci hikâyeyi gerçeğin basit bir tespitine indirgemeyi reddeder. Heyecan'daki gibi anlatının merkezinde ikinci hikâye vardır. Okuyucu bu romanlarda sadece "ne oldu" sorusunu değil, aynı zamanda "şimdi ne olacak" sorusunu da sorar. Yani geçmişi olduğu kadar geleceği de merak eder. Bu romanlar tasvir ettikleri sosyal çevreden dolayı heyecan türünde

sınıflandırılabilirler ama yapıları bakımından gerilim roman türüne de yakındırlar. Bu romanların bazılarında ilk sayfalarda cinayet işlenir ve tüm işaretler ana karaktere yönelir. Böylece roman boyunca tehlike altındaki kahraman, masum olduğunu kanıtlamaya çalışır (Todorov, 2000: 142-143). William Irish, Patrick Quentin ve Charles Williams'ın çoğu romanı bu şekildedir.

Polisiye roman, farklı isimlere, türlere veya alt türlere ayrılrsa da kesin bir çizgiyle bunları sınıflandırmak neredeyse imkânsızdır. İç içe geçmiş bir şekilde birbirine yakın olan bu türler, suçun çeşitlenmesi, şiddet veya gerilim unsurunun değişmesi, araştırmacının veya kurbanın farklılaşması, toplumsal değerlerin değişmesiyle, kısacası içinde bulunulan zamana göre değişik isimler alırlar. Sorun sadece kavram sorunu olduğundan ve bu tezin inceleme nesnesi olan romanların hepsi genel kurallara uyduğundan, tez boyunca en genel ifadesiyle “polisiye roman” terimi kullanılacaktır.

Polisiye romanın çeşitli alt türlere ayrılması, türün toplumsal geçişlerin paralelinde gelişim göstermesinden kaynaklanır. Bu etkileşim, polisiye romanın toplumsal gerçekliklere ışık tuttuğunu doğrular. Polisiye roman türü, toplumsal gerçekliklere ışık tutarken bir yandan da Walter Benjamin'in belirttiği gibi toplumsal bir eleştiri niteliği taşır (1998: 82). Özellikle 1930'lu yıllarda Amerika'da ortaya çıkan **hard-boiled** ile birlikte polisiye roman, toplumda baş gösteren ekonomik, sosyal ve politik sorunları anlatının merkezine taşıyarak iyiden iyiye toplumsal bir eleştiri niteliği kazanır.

1.2. XIX. Yüzyıl İspanyol Edebiyatında Polisiye Roman

İspanyol edebiyatında polisiye anlatının ilk izlerine 1830'larda Ramón de Mesonero Romanos ve Mariano José de Larra'nın makalelerinde rastlanır. Bu makaleler, toplumsal düzenin ve polis kurumunun lehine yazılmış makalelerdir. İspanyol edebiyatında polisiye romanın dönüm noktası Duque de Rivas'ın *Una Antigualla de Sevilla* adlı eseridir. Bu eser, yazarın 1833 yılında yazmaya başladığı

Romances Históricos adlı kitabının bir parçasıdır. Zaman olarak XIV. yüzyılın kullanıldığı ve nazım şeklinde yazılmış olan bu eserde bir cinayet ve onun etrafında dönen gizem anlatılmaktadır (Landeira, 2001: 24).⁵ Kana susamış kraliyet liderliğinde üç kişiyle kurgulanan bu tarihi romansta polisiye anlatının birçok unsuru bulunur: gece yarısı gerçekleşen bir ölüm, gizemli bir silahşör, oldukça beceriksiz bir polis, korkmuş bir görgü tanığı, uğursuz denilebilecek bir ortam ve sürpriz bir sonuç.

José Zorrilla, *Para Verdades el Tiempo, y para Justicias Dios* ve *Un Testigo de Bronce* başlıklı polisiye roman türüne yakın iki hikâye kaleme alır. Her iki hikâyede de bir çeşit **deus ex machina**⁶ aracılığıyla ortaya çıkan bir cinayet olayı anlatılır. İlki, şiddet içeren, hırsların olduğu bir aşk üçgeni içinde yaşanan korkunç bir cinayeti konu alır. Hikâyede daha çok pişmanlık ve suça odaklanılır. Kurgunun, efsanenin ve gerçekliğin bir arada olduğu ikinci hikâyeye ise kâbus gören bir gencin uyanıp Tanrı'ya şükretmesiyle başlar. Bu olayda da **deus ex machina** olarak kullanılan İsa heykeli, şahit konumundadır. Bu hikâyelerde yüce yargıç olarak karşımıza çıkan Tanrı, zamanla yerini Yüce Divan'a bırakır. Duque de Rivas'a benzer şekilde José Zorrilla da *Un Testigo de Bronce* adlı eserinde katilin, kurbanın ve ölüm olayının izini süren bir şahide yer verir. Duque de Rivas'ın ve José Zorrilla'nın dedektif figürleri benzer özelliklere sahiptir.

Romantik ve Realist dönem arasında köprü görevi yapan Pedro Antonio de Alarcón, İspanyol edebiyatında polisiye roman türünün gelişimine önemli katkılarda bulunan bir başka isimdir. 1853 yılında yayımlanan *El Clavo* adlı eseri, İspanyol edebiyatının polisiye roman türünde ilk eseri kabul edilir. José F. Colmeiro'ya göre (1994: 90) Alarcón'nun *El Clavo*'yu yazarken Poe'nun on iki sene önce yayımlanan eseri *The Murders in the Rue Morgue*'undan haberdar olma olasılığı düşüktür. Bununla birlikte Alarcón, polisiye romanın kökenini oluşturan gotik-romantik

⁵ Ricardo Landeira'nın XIX. yüzyıl İspanyol edebiyatında polisiye roman türü hakkında derinlikli araştırma yapan yazarlardan biri olması bu bölümde kendisinden sıkça referans gösterilmeyi zorunlu kılar.

⁶ "Makine ile inen Tanrı" ya da "Makineden çıkan Tanrı" anlamına gelen ve Latince bir terim olan **deus ex machina**, Tiyatro Terimleri Sözlüğü'ndeki tanımına göre Eski Yunan tragediyalarının özellikle Aiskhilos'un oyunlarının sonunda ortadaki sorunu çözmek için gökten inmiş duygusu sağlayacak bir Tanrıyı temsil eden oyuncu anlamına gelmektedir. Terim, günümüzde, olayların akışına, gelişmesine dayanmayan, tepeden inme, inandırıcı olmayan çözümler için kullanılmaktadır (Taner&And&Nutku, 1966: 25).

gelenekten haberdardır. Aslında Alarcón'un anlatıdaki ana fikri, Poe'nunkinden farklıdır. Poe'nun dedektifi, doğaüstü ve mantıksız olanı analiz ederek mantıklı hale getirir ve saf analitik yöntemle sonuca ulaşır. Alarcón'un hikâyesinde ise soruşturmadan sorumlu olan kişi bir hakimdir ve hakimın olayı sonuçlandırması mantık ve bilimden daha çok yönetimle ilişkilendirilir. Alarcón, Rivas ve Zorrilla'dan farklı olarak şiirsel anlatı yerine düzyazıyı, geçmiş yerine şimdiki zamanı, silahşörler yerine kamu personelinin, saray erkânı yerine halkı kullanır. Anlatıda zina ve cinayet olmak üzere iki suç işlenir. Anlatının sonunda her iki suçu da aynı kişinin işlediği ortaya çıkar. Cinayetin sebebi aşktır. O dönem için oldukça sıradışı olsa da cinayeti işleyen kişi bir kadındır. Bir aşk üçgeninin konu edildiği hikâyede kadın, Blanca, Mercedes ve Gabriela Zahara olmak üzere üç farklı kimlikte ortaya çıkar. Kadın, anlatıdaki erkek karakterler için bir fantezi nesnesi olsa da, üç farklı erkek üzerinde baskın olandır. Joaquín'e aşık olur, kocası Alfonsu'yu öldürür ve Felipe ile flörtleşir. Böylece *El Clavo*'da cinsel özne olarak konumlanan kadın, tutkusunu açığa çıkararak, isteklerinin dürtüsüyle hareket ederek dönemin kadın figürünü ters yüz eder. Anlatının sonunda dönemin ahlak anlayışı çerçevesinde ölmek zorunda kalır.

Hikâyede dikkat çeken en önemli nokta hakimın olayı sonuçlandırmak için kullandığı tekniğin **cherchez la femme** (kadını ara/kadını bul) olmasıdır (Landeira, 2001: 75). Yani "eğer bir yerde bir şey ters gidiyorsa işin içinde mutlaka bir kadın vardır" anlayışı sayesinde katil bulunur. Olayın sonunda kadın, suçunu itiraf etmiş olsa bile, toplum kodlarının kurbanı olur. Erkek egemen bir toplum anlayışının hüküm sürdüğü XIX. yüzyılda bir kadının, kocası dışında başka bir adamı sevmesi kabul edilmez. Kadına mutsuz bir evlilikten kurtulmak için alternatif bir yol sunulmaz. Sonuç olarak *El Clavo*'da düzen yeniden sağlanmış; suçlu cezalandırılmış ve her şey dönemin ahlak kurallarına uygun olarak gerçekleşmiştir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi İspanya'da da birtakım toplumsal değişiklikler yaşanır. Yüzyılın ilk yarısında hüküm süren Romantik anlayışın yerini gerçekçi bir yaklaşım alır. Gerçekçi yaklaşımla birlikte bireysel özgürlüğün yüceltilmesi anlayışı yerini toplumsal gerçeklikleri analiz etme ve yansıtma düşüncesine bırakır. Bu değişim, Marksizm veya Pozitivizm

gibi düşünce şeklini ve toplum yapısını değiştiren birtakım felsefî ve sosyolojik teorilerle bağlantılıdır. Bu teorilerle birlikte toplumsal olayları analiz etmede akılcılık ve nedensellik ön plana çıkar. Toplumsal gerçeklikleri gözlemek, yansıtmak ve açıklamak için bu dönem yazarlarınca en çok tercih edilen edebî tür romandır. Toplumsal bir bilinçlenme kazanan yazarlar romanlarını içinde bulunulan duruma uygun şekilde somut ve gerçekçi verilerle yazarlar. Bu değişimlerin polisiye romana yansması ise romanlarda suçu işleyen kim olduğunun veya suçun nasıl, nerede ve ne zaman olduğunun değil, neden olduğunun irdelenmeye başlaması şeklinde kendini gösterir. Bu gerçekçi anlayışı romanlarına yansıtan ve polisiye romanın İspanyol edebiyatındaki gelişimine katkıda bulunan en önemli yazar Benito Pérez Galdós'tur. Landeira'nın ifade ettiği üzere (2001: 80) Galdós'un bir suçun, etik-ahlaki anlamda sayısız soru işaretine yol açan güncel olaylara olan ilgisi, onun İspanyol edebiyatında polisiye romanın gelişimine önemli ölçüde yön vermesine olanak sağlamıştır.

1888 yılında Madrid'in Fuencarral Caddesi'nde bir cinayet işlenir. Luciana Barcino adında yaşlı bir kadın öldürülür ve cesedinin bir kısmı yanmış bir şekilde evinde bulunur. Aynı evin mutfağında yarı baygın ve yarı çıplak şekilde evin hizmetçisi Higinia Balaguer bulunur. Bu cinayet, gazeteci-yazar Benito Pérez Galdós'un dikkatini çeker. Dava sürecini yakından takip ederek Buenos Aires'te çıkan *La prensa* gazetesine olay hakkında 19 Temmuz 1888-30 Mayıs 1889 tarihleri arasında altı haber yazar (Timarová, 2004: 118). Bu haberlerde aşama aşama dava sürecini okurlarına aktarır. Bunun yanı sıra cinayete dair düşüncelerine, şüpheli hizmetçi Higinia Balaguer hakkındaki gözlemlerine, olası ihtimallere ve İspanyol ceza sisteminin durumunu değerlendiren ifadeler yer verir. Landeira, Galdós'un bu olayda ilgisini çeken en büyük şeyin kanlı canlı yaşanmış bir olayda cinayeti, adaleti ve gerçeği değerlendirme fırsatı yakalamış olması olduğunu belirtir (2001: 88). Galdós'un *La prensa*'da yazdığı haberler 1928 yılında birleştirilir ve *El Crimen de la Calle de Fuencarral de 1888-1889* adıyla yayımlanır. Gazetede tek başına kurgulanmış bir metin olarak düşünüldüğünde, Fuencarral Cinayeti haber dizisi, İspanyol edebiyatında polisiye roman türünün gelişimi ve tarihi açısından son derece önemlidir. Galdós, bu cinayetten yola çıkarak iki tane de roman yazar: *La Incógnita* ve *Realidad*. İlki mektuplardan, ikincisi ise diyaloglardan oluşan bu eserlerde yazarın

cinayet karşısında vatandaş, gazeteci ve yazar olarak bireysel endişelerinin izini sürmek mümkündür. Bu iki eserde gerçek, doğrunun arayışına dönüşür, bu nedenle polisiye roman türüne yakındırlar. Galdós gibi önemli bir yazarın cinai bir meseleye önem vermesi ve onu eserlerine taşıması, romanların gerçek bir olaydan esinlenerek yazılmış olmaları, şimdiye kadar önemli olan “kim” ve “nasıl” sorusu yerine, “neden” sorusunun tartışılır hale gelmiş olması, idari ve sosyal sınıfın oynadıkları rollerin düşünülüp sorgulanması bu iki romanı türün İspanyol tarihindeki gelişimi açısından önemli kılmaktadır.

XIX. yüzyılın sonunda polisiye roman türünde eser veren bir diğer yazar Emilia Pardo Bazán’dır. Pardo Bazán, 1891 yılında yayımlanan *Cuentos Escogidos* serisinde *Crimen Libre* başlıklı polisiye anlatıya yer verir. Yazarın bu alandaki başarıları, 1916 yılında *La Esfera* dergisinin 143. sayısında yayımlanan *En el Presidio* başlıklı son polisiye hikâyesine kadar devam eder (Landeira, 2001: 101). Pardo Bazán’ın yazdığı polisiye hikâyeler arasında öne çıkanlar şu şekilde sıralanabilir: *La Piedra Angular*, *De un Nido*, *En un Coche-Cama*, *Presentido*, *La Confianza*, *Crimen Libre*, *La Cita*, *En el Presidio*, *Nube de Paso*, *El Aljófár*, *La Cana* ve *La Gota de Sangre*. Bu hikâyelerde çeşitli suçlar, suçlular veya entrikalar anlatının merkezinde olsa da, sadece son altı hikâyede dedektif figüründe bir kahramanın varlığından söz etmek mümkündür. Fakat diğer hikâyeler de İspanyol edebiyatında polisiye romanın gelişimi için önemli eserlerdir. Bu hikâyelerden *La Piedra Angular* dışında ilk beş hikâyede ahlaksal yükün kahramandaki mantık ve sezgiyi yerinden ettiği görülür. *La Piedra Angular*’da ise anlatının merkezinde idam cezası konusu yer alır.

Emilia Pardo Bazán, İngiliz polisiye roman yazarı Dorothy Sayers’ın katıldığı bir konferansta klasik Yunan tiyatrosu ile polisiye roman türünün ortak noktalarının beklenmedik olay, keşfetme ve acı olduğu ifadesine katılır fakat daha fazlasına ihtiyaç duyup cinayetin nedenine de eğilir. Bu nedenle diğer yazarların aksine eserlerine bir unsur daha ekler: Ahlaki bir dersten faydalanmak. Böylelikle eserlerinde insanı kötüye iten şeylerin nedenlerini araştırarak ve irdeleyerek, benzer hataların tekrarlanmamasını amaç edinir (Landeira, 2001:104).

Yazarın en önemli iki hikâyesi *La Cana* ve *La Gota de Sangre*'dir. İki eserde de kahraman, suçlanan masumdur ve suçsuzluğunu ispat etmek için dedektiflik yapmak zorunda kalır. Olayı çözecek olan kişinin bir polis memuru, özel veya amatör bir dedektif değil, sıradan bir adam olması, tür içinde yeniliktir. Polisiye roman mutlu bir sonla biter; her şey planlıdır, sonunda suçlu cezalandırılır ve adalet kazanır. Yani toplumsal düzen bir kez daha yeniden sağlanır ve böylece toplumsal esenliğe ve adalete inanan okuyucu sakinleşir. Pardo Bazán bu yapıyla yetinmez ve suçun nedenini açıklamayı amaçlar. *La Cana* ve *La Gota de Sangre*'de iyi ve kötü arasındaki muğlaklık okuyucuya bırakılır. Her iki eserde de masum araştırmacılar gerçek suçluları yakalar fakat ahlaksal olarak kendilerini suçlu hissederler (Landeira, 2001: 108). Yazar, özellikle *La Gota de Sangre*'de kendisinden önceki yazarların tekniklerinden yararlanarak onlara karşı duyduğu hayranlığı gösterir. Alarcón'un eseri *El Clavo*'ya benzer şekilde *La Gota de Sangre*'de de yolculuk teması, suç ortağı da olan dedektif figürü veya **cherchez la femme** gibi temalar yer almaktadır. Pardo Bazán'ın yarattığı yumuşak züppe dedektif modeli, daha sonra Agatha Christie'nin Hercule Poirot'sunda ve Dorothy Sayers'ın Lord Peter Wimsey'inde de görülür (Landeira, 2001: 110).

Pardo Bazán, yazdığı hikâyelerle polisiye romanın derinleşmesine büyük katkı sağlar. Daha önce bahsettiğimiz gibi polisiye roman türünü toplumsal eleştiri aracı olarak kullanır. Ceza sisteminin ve polis kuvvetlerinin yetersiz oluşunu, toplumda suçun yaygınlaşmasına sebep olan iki temel faktör olarak görür (Colmeiro, 1994: 109). Döneminin kadın hakları savunucusu olan yazarın, gizeme ve cinayete ilgi duymasının sebebi belki de polisin yetersizliği ve savunmasız kurban konumundaki kadının durumudur.

1.3. İspanya İç Savaş Öncesi ve Sonrası Dönemde Polisiye Roman

XX. yüzyılın başlarında yabancı polisiye romanlar İspanyolcaya çevrilmeye başlanır. Çevirileri yapılan Amerikan, Fransız ve İngiliz polisiye roman yazarları arasında İspanyol okur tarafından en çok sevilen ve ünlenen isim Sherlock

Holmes'un yazarı Sir Arthur Conan Doyle olur. 1906-1915 yılları arasında çok sayıda Sherlock Holmes romanı İspanyol okurla buluşur. Sherlock Holmes'un İspanyol okurla buluşması daha çok tiyatro yoluyla gerçekleşir. Yine bu dönemde uydurma romanlar da oldukça yaygınlaşır. Enrique Jardiel Poncela tarafından yazılan *El Misterioso Asesinato del Castillo de Hull* (1936), Sherlock Holmes'un uyarlama ve parodi romanlarına örnek olarak verilebilir. Benzer şekilde *La Captura de Raffles o el Triunfo de Holmes* (1908), *Hazañas de Sherlock Holmes* (1915) veya *La Tragedia de los Baskerville* (1918), Sherlock Holmes'un uydurma tiyatro eserlerinden bazılarıdır (Sánchez Zapatero&Martín Escribá, 2010: 290). Yüzyılın başlarında Sherlock Holmes'un uyarlamaları ve çeviri eserler dışında polisiye roman türünü İspanyol perspektifiyle parodisini yapmasıyla öne çıkan yazar Joaquín Belda olur. Belda'nın 1909 yılında yayımlanan romanı *¿Quién Disparó?*'da ortaya çıkan dedektifi Gapy (Agapito) Bermúdez, yenilmeyen ve hata yapmayan dedektif prototipinin mizahi karakterdeki parodisidir. Colmeiro'nun da ifade ettiği gibi (1994: 104) Belda, polisiye romanın sıkça kullanılan ve bilinen kurallarının arasına metinler arası parodik göndermeler katar.

1920 ve 1930'lu yıllarda İspanya'da polisiye roman gücünü kaybetmeye başlar. Bu dönemde okunan romanların çoğu yabancı romanların çevirileridir (Colmeiro, 1994: 128). 1930'lu yılların başında Juventud Yayınevinin Azul külliyyatında kahramanının Venancio Villabaja olduğu bir polisiye macera üçlemesi çıkar. Olayların geçtiği yer ve kişiler dışında bir İngiliz taklitçiliğiyle oluşan bu üçleme sırasıyla *El Misterio del Contador de Gas*, *Piojos Grises* ve *La Tórtola de la Puñalada*'dır. Aynı tarihlerde Enrique Jardiel Poncela, daha sonra *Novísimas Aventuras de Sherlock Holmes* başlığı altında toplanacak olan bir takım polisiye hikâyeler kaleme alır. Bu hikâyeler absürt komedi tarzında yazılmış eğlenceli taklitlerden oluşur. Aynı şekilde Wenceslao Fernández Flórez de siyasi hiciv akımını başlatarak polisiye türde eserler kaleme alır (Colmeiro, 1994: 128-129). Kahramanı Charles Ring olan iki romanı *Los Trabajos del Detective Ring* (1934) ve *La Novela Número 13* (1939) şeklindedir.

1936-1939 yılları arasında üç yıl süren İç Savaştan sonra Franco diktatörlüğüyle yönetilen İspanya'da polisiye romanın yeniden canlanması, 1940'lı

yıllardan sonra olur. María José Álvarez Maurín'in de belirttiği gibi 40'lı yıllar İspanya'da polisiye roman hakkında teorik çalışmaların yapılmaya başlandığı yıllar olması açısından önemlidir (2012: 25). Bu dönemde dergilerde ve gazetelerde kısa makaleler yayımlanmaya başlar. 1943 yılında Carlos Fernández Cuenca, *El Club del Crimen (de Salomón a Edgar Wallace)* adında polisiye romanla ilgili teknik bir kitap yazar. Tür için oldukça önemli olan bu çalışmanın yanı sıra, aynı yıl ulusal basında polisiye roman hakkında eleştiri makaleleri çıkmaya başlar. 1944 yılında ilk defa Raymond Chandler'ın *Farewell My Lovely* romanı, *Detective por Correspondencia* başlığıyla İspanyolcaya çevrilir. Bu çeviride birçok yer tamamen atılır, bazı yerler de yanlış çevrilir. 1947 yılında José Montesinos *Imperfect Rythms. Being an Observation on Detective Stories* başlıklı İngilizce bir makale yazar. Aynı yıl Ceza Hukuku Profesörü Juan del Rosal, *Crimen y Criminalidad en la Novela Policiaca* adında polisiye roman hakkında geniş bilgi içeren bir kitap yazar.⁷

1950'lerin sonuna doğru daha önce Amerika'da ortaya çıkmış olan **hard-boiled**, diğer adıyla kara roman İspanya'ya ulaşır. Polisiye türünün içinde "kara" terimine ilk olarak Rodríguez Alcalde'nin 1959 yılında yayımlanan *Novela Policiaca de Ayer, Novela Negra de Hoy* başlıklı çalışmasında rastlanır. Yazar, bu çalışmada kara romanı açık ve sert bir şekilde eleştirir; bu yeni alt türü ahlaksal ve edebî açıdan iki kat yozlaşmış olarak değerlendirir. Colmeiro, yazarın bu çalışmada polisiye roman türünün yapı ve derinliğindeki kaybolmuş temizliği özlediğinden, kanın ve şehvetin kalitesiz birleşimini ve sadistik düşüncelerin korkunç zevksizliğini ayıpladığından bahseder (1994: 135). Rodríguez Alcalde, kara romanı barındırdığı unsurlardan dolayı eleştirirken, bir yandan da bu alt türün en önemli isimlerinden Dashiell Hammett ve James Cain'in eserlerinin sanatsal değerini kabul eder.

Polisiye roman, İspanya'da 1940'lı ve 1950'li yıllarda tekrar başarı sağlar. Bu yıllarda yazarlar romanlarını genellikle Anglosakson takma adlarıyla yayımlarlar.

⁷ María José Álvarez Maurín, polisiye romanın ve sinemanın İspanya'daki sürecini anlattığı makalesinde *Crimen y Criminalidad en la Novela Policiaca*'nın suç dünyasının kurgu ve gerçekliği hakkında yazılan ilk çalışma olduğunu belirtir (2012: 25). İspanyol edebiyatında polisiye roman türüyle ilgili önemli çalışmalar yapan ve bu tezde de sıkça referans gösterilen José F. Colmeiro da *La Novela Policiaca Española: Teoría e Historia Crítica* adlı kitabında Juan del Rosal'in bu çalışmasıyla ilgili bilgi verir. Colmeiro, Juan del Rosal'in bu çalışmasını, edebî tür ve suçun sosyal gerçekliği arasındaki problematik ilişkiler hakkında sahip olduğu 450'den fazla bibliyografik bilgiden dolayı kapsamlı ve yetkin bir çalışma olarak nitelendirir (1994: 132).

Romanlarda kullandıkları kahramanlar da yabancılardır. Bu gizlenmenin sebepleri Anglosakson eserlerin daha gerçekçi ve hakiki duruyor olması, türün İspanya’da hala yeteri kadar prestij kazanamamış olması ve İç Savaş sonrası baskı altında olan toplumda Polis Teşkilatı’nın korkutucu ve güven vermiyor olmasıdır (Colmeiro, 1994: 136-137). Aynı yıllarda toplumun nabzını tutan ve edebiyatla sıkı bir ilişki içinde olan sinema dünyasında da polisiyenin yansımalarını görmek mümkündür. Sesli sinemaya geçişle birlikte İspanya’ya ilk olarak Kuzey Amerika yapımı filmlerin İspanyolca konuşulan versiyonları gelir. *El Código Penal* (1931), *El Presidio* (1930) veya *El Proceso de Mary Dugan* (1929) bu filmlerden bazılarıdır. Aynı yıllarda İspanyol yönetmenler Amerikan kara sinemasının etkisinde filmler yaparlar. Ignacio F. Iquino’nun 1936 yapımı *Al Margen de la Ley* filmi bu filmlerden biridir. 1940’lı yıllarda ise İspanyol polisiye ve kara sinema tarihi başlar (Álvarez Maurín, 2012: 30). 1941 yılında Ignacio F. Iquino, Enrique Jardiel Poncela’nın *Los Ladrones Son Gente Honrada* romanını sinemaya uyarlar. Benzer şekilde 1944 yılında Rafael Gil, Pedro Antonio de Alarcón’un *El Clavo* adlı eserini sinemaya uyarlar. 1940’lı ve 1950’li yıllarda suç temalı çok sayıda film yapılır. Polisiye romanın **hard-boiled** alt türünde yazan James M. Cain, Dashiell Hammett veya Raymond Chandler gibi önemli yazarlar sinema sayesinde İspanya’da iyice tanınır hale gelir. Bu dönemde Amerikan sinemasındaki konulara benzer konular İspanyol filmlerinde yer bulsa da, konuları İspanyol kültürüne uyarlamak sanıldığı kadar kolay olmaz. Franco diktatörlüğünde hüküm süren İspanya’da sansür ve baskı edebiyatta olduğu gibi sinemada da etkisini gösterir. Örneğin, yozlaşmış kurumları veya hiçbir işe yaramayan kanunları eleştirmek için kurgulanan özel dedektif figürü, bu dönem İspanyol filmlerinde yer bulamaz. Álvarez Maurín’in de ifade ettiği gibi sinemada suça karşı eylem, devlet aygıtının bir üyesi tarafından yürütülmek zorundadır ve bu kişinin doğruluğu ve güvenilirliği sorgulanamaz durumdadır (2012: 33-34). Dolayısıyla polisiye sinema, 50’li yıllarda bir toplumsal eleştiri aygıtı olarak çok etkili değildir. Fakat sinema, polisiye roman türünün İspanya’daki gelişimi ve tanınırlığı açısından önemlidir.

Mario Lacruz’un 1953 yılında yazdığı *El Inocente*, hem eleştirmenler tarafından hem de polisiye roman yazarları tarafından öncül bir roman olarak kabul

edilir. Bu roman, polisiye türünün kült edebiyat ve popüler edebiyat arasındaki çizgisini geçersiz kılar. Klasik polisiye roman özellikleriyle avangart roman özelliklerinin birleştiği bir roman olması açısından yenilikçidir. Roman, birey ve toplum arasındaki çelişkiyi derin bir açıyla yansıtır ve varoluşçuluğa yakın acı dolu bir perspektifle kendini ortaya koyar. Romanda birey ve toplum arasındaki problematik ilişki, iç ve dış dünya arasındaki iletişim eksikliği, dış gerçeklik ve algısı arasındaki uyumsuzluk, dış gerçeklik algısının her zaman öznel bir şekilde ortaya çıkması gibi çeşitli çatışmalar konu edilir. Üvey babasını öldürmekle suçlanan roman kahramanı Virgilio Delise'nin iç dünyası gerçeklikten kopuktur. Hem gerçekte olanla hayal edilen hem de geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek Delise'nin bilincinde korku, acı, suçluluk ve intihar duygusu yaratarak birbirine karışır. Bu romanda klasik polisiye romandaki deneysel-bilimsel-pozitivist metot takip edilerek doğrunun bulunması ihtimaline olan güven yıkılır (Colmeiro, 1994: 140-145).

1960'lı yıllarda tür, Francisco García Pavón sayesinde popüler edebiyattan kült edebiyat kategorisine geçer. Amacı yerli tarihi polisiye roman yazmak olan yazar, İspanyol edebiyatının ilk özgün polisiye roman yazarı olarak düşünülmektedir. Kahramanı Manuel González, diğer adıyla Plinio'nun yer aldığı romanlarının en önemli özelliği şimdiki zaman ve geçmiş zaman arasındaki çatışmanın yarattığı gerilim ve heyecandır. Gizem unsurunun ve mizahın önemli bir yer tuttuğu bu romanlar, yerel sözcüklerin sıkça kullanıldığı bir dille yazılır. Plinio'nun yer aldığı romanlardan bazıları şu şekilde sıralanabilir: *Historias de Plinio* (1968), *El Reinado de Witiza* (1968), *El Rapto de las Sabinas* (1969), *Las Hermanas Coloradas* (1970), *Vendimiaro de Plinio* (1972) (Valles Calatrava, 1988: 230).

İspanyol edebiyatında İç Savaş öncesi ve sonrası dönemde Enrique Jardiel Poncela, Joaquín Belda, Wenceslao Fernández Flórez, Mario Lacruz ve Francisco García Pavón gibi yazarların türe kattığı önemli yenilikler dışında polisiye roman, gerek toplumdaki baskıcı yönetim ve tutumdan, gerek türe karşı olan önyargılardan dolayı hak ettiği değeri göremez ve kadın yazarlar açısından uzak durulan bir tür olarak kalır. Çeviri eserler sayesinde taklitleri ve parodileri yapılarak İspanyol edebiyatında yer edinmeye başlamış olan türün, kadın yazarları ve kadın dedektifleri

içine alması kadın hareketlerinin etkinliğini arttırdığı 70 ve 80'li yıllarda gerçekleşecektir.

1.4. 1970 ve 1980'lerde Türün Yeniden Canlanması

Franco diktatörlüğü süresince edebî eserlere uygulanan sansür, toplum üzerindeki baskıcı tutum, sanayileşme ve doğal olarak değişimin diğer Avrupa ülkelerine göre İspanya'da geç yaşanması, polisiye roman türünün özgün bir şekilde gelişmesini engeller. Toplum düzeninin Katolik inancıyla desteklenerek sağlanabileceğine inanılan Franco rejimi süresince düzeni yıkıp yeniden inşa eden, toplumu eleştiren bir tür olarak polisiye romandan uzak durulur. Bu durum, İspanya'nın 70'li yıllardan itibaren dış dünyaya açılmaya başlamasıyla değişir. Kültürel anlamda önemli değişimlerin yaşandığı İspanya'da üniversiteye giden öğrenci sayısı artar, sansür etkisini yitirmeye başlar ve okuyucu kitlesinde artış gözlenir. Franco'nun 1975 yılında ölmesinin ardından çoğulcu demokrasiye geçiş sürecinde sosyal ve kültürel değişim hızla devam eder. Kültürel dergilerin ve edebî anlamda önemli gazetelerin sayısı artar; 1977 yılında sansürün tamamen kaldırılmasıyla birlikte yabancı yayınlar ülkeye girer ve daha önce sansürden dolayı basılamayan kitaplar basılmaya başlar (Colmeiro, 1994: 165-166).

Önemli değişimlerin yaşandığı İspanya'da 70'li yıllarda polisiye roman ilk olarak politik bir kimlikle kendini gösterir. Bu anlamda o dönemin en önemli ismi Manuel Vázquez Montalban'dır. Fikirlerinden dolayı hapis cezasına da çarptırılmış olan yazar, türü, devlete karşı bir araç olarak kullanır. Bunu, kült ve popüler edebiyat unsurlarını harmanlayıp postmodern bir estetik biçimi oluşturarak yapar (Rivero Grandoso, 2014: 155). Yazarın ilk olarak 1972 yılında *Yo Maté a Kennedy* romanında karşımıza çıkan özel dedektif Pepe Carvalho karakteri, 1974 yılında yayımlanan *Tatuaje* romanıyla ünlenir. García Pavón gibi Vázquez Montalban da anlatılarını yerli özelliklerle kurgular. Fakat García Pavón eserlerinde geçmişin bir takım edebî ve sosyokültürel kalıplarına sadık kalırken Vázquez Montalban

yerleşmiş düzen ahlakını eleştirel bir şekilde söker ve polisiye romanın önceki anlatı yapılarını yeniden düzenler (Colmeiro, 1994: 172).

Bu dönemde aynı çizgide ilerleyen bir diğer önemli yazar Eduardo Mendoza'dır. *La Verdad Sobre el Caso Savolta* romanıyla 1975 yılında edebiyat dünyasına giriş yapan Mendoza, 1979 yılında yayımlanan *El Misterio de la Cripta Embrujada* ve 1982 yılında yayımlanan *El Laberinto de las Aceitunas* romanlarıyla başarıyı yakalar. Romanlarında, süregelen edebî geleneğin dışına çıkarak parodi, ironi ve abartıyı kullanır.

Polisiye romanı eleştiri aracı olarak kullanan bir diğer yazar Jorge Martínez Reverte'dir. Kahramanı Julio Galv  z'i, Franco döneminde diktatörlük mercilerince yönetilen şirketlerin yaptığı sahtek  rlikleri açığa çıkarmak için kullanır. Hatta 1979 yılında yayımlanan *Demasiado para G  lvez* romanında araştırılan şirket Serfico, Grupo Sofico'ya⁸ işaret eder (Rivero Grandoso, 2014: 157). Bu yazardan başka o dönem romanlarıyla türe farklılık kazandıran ve ses getiren diğer yazarlar Juan Madrid, Andreu Martın, Francisco Gonz  lez Ledesma ve Carlos P  rez Merinero gibi isimlerdir. Bu yazarların kahramanları genellikle devlet birimlerine bağlı olmayan hatta toplumdan uzak kişilerden seçilir. Bu sayede Rivero Grandoso'nun da belirttiği gibi (2014: 160) sistemin eksikliklerini görüp eleştirme f  rsat   yakalanır.

Franco'nun   l  m  n  n ardından gelen yeni düzende işsizlik, uyuşturucu kullanımında art   , büyük ve küçük ölçekli organize su  lar, yönetim kademelerinde yozlaşma gibi birçok toplumsal kriz ba   gösterir. Bu dönemde Kuzey Amerika'da 1930'larda yaşanan toplumsal krizin⁹ içinde doğan **hard-boiled** alt türü yani kara roman, İspanyol yazarlar tarafından ilgi görmeye başlar. Yukarıda adı geçen yazarlar,

⁸ Grupo Sofico, 1974 yılında büyük bir ekonomik skandalla gündeme gelen şirketin adıdır. Şirket, 1962 yılında Costa del Sol'de binalar inşa etmek, satmak ve kiralamak üzere Eugenio Peydr   tarafından Madrid'de kurulur. Zamanla şirket, yatırımcılara vaat ettiği k  arı karşılayamaz ve a  ı  ı kapatmak için daha çok hayali daire satar. Aynı zamanda piyasada güçlü görünmeye devam edebilmek için generaller, eski bakanlar veya sulh h  kimleri gibi sosyal ve siyasi alanda tanınan önemli isimleri şirketin yönetim kurulunda gösterir. 1974 yılında şirketin yaptığı sahtek  rlıklar ortaya çıkar. Dönemin bakanlarının, subaylarının ve üst düzey yetkili kişilerin isimlerinin de kar     ı Sofico davası, Franco rejiminin en büyük skandallarından biri olarak hafızalara kazınır.

⁹ Birinci Dünya Savaşından sonra birçok insan yeni bir dünya ümidiyle Amerika'ya göç eder. O dönem Amerika'da birçok tarım işçisinin zaten işsiz olması yeni gelen göçmenlerle birlikte durumu daha da kötüleştirir. Bunların neticesinde 1929 yılında Büyük Buhran olarak bilinen ekonomik kriz yaşanır. Yaşanan göçmen krizi ve buhranla birlikte toplumda bir    k    meydana gelir. Organize suç ve mafya terörü üzerine   killenen **hard-boiled** polisiye roman alt türü bu dönemde ortaya çıkar.

hard-boiled alt türünü kullanarak toplumsal sorunları romanlarına taşırlar. Yaşanan çöküşü romanlarda iyiyi ve kötüyü ters yüz ederek göstermeye çalışırlar. Kötülüğün karşısında duran polisiye roman, 70’li yıllarda onur, adalet, bireysel özgürlük gibi kavramların önemini vurgulayan bir araç olarak önemlidir (Colmeiro, 1994: 212-217).

Bu dönemde dikkat çeken bir diğer yazar José García Martínez’dir. Yazar, **hard-boiled** türünün hicvi şeklinde yorumlanabilecek homoseksüel dedektif Gay Flower’ı yaratır (Valles Calatrava, 1988: 237). 1940’lı yılların Amerika’sında geçen olayların anlatıldığı serinin ilk romanı *Gay Flower, Detective Muy Privado* (1978)’dur. *El Nombre es Flower* (1982), *Flower en el Tataranieto del Coyote* (1985) şeklinde devam eden serinin son romanı 2002 yılında yayımlanan *Flower, Punto Final*’dir.

Yukarıda adı geçen romanlar, popüler edebiyat ürünü olarak görülen polisiye romanın değerini yükseltir ve hak ettiği yere ulaşmasını sağlar. Toplumsal birçok konuyu eleştirebilme şansı tanıyan ve söylenmeyi söyleme fırsatı sunan bu romanlar, farklı teknik ve biçimlerde yazılmışlardır. Fakat bu dönemde tür için asıl önemli olan değişim, kadın yazarların ve kadın dedektiflerin türe girmeleri olur, çünkü çağdaş döneme kadar **hard-boiled** çizgisinde yazılan polisiye romanlar, ataerkil bir bakış açısına sahiptir. Bu romanlarda erkeklere ait değerler yüceltilirken ölümle özdeşleştirilen kadın, tehdit unsuru “öteki” olarak kurgulanır. Fakat 1980’lerden sonra polisiye roman türünde yazan kadın yazarlar sayesinde türün erkek egemen cinsiyetçi yapısı değişmeye başlar.

1.5. Değişen İspanyol Kadınının Polisiye Romandaki Yansıması

Toplumsal gerçekliklere ışık tutan bir tür olarak polisiye roman, İspanyol yazarların özellikle Franco’nun ölümünden sonra ülkenin sosyopolitik durumuyla ilgili söylemek istediklerini söyleyebildikleri ve eleştiri yapabildikleri ana türlerden biri haline gelir (Godsland, 2007: 1). Toplumsal anlamda birçok konuyu bünyesinde

barındıran polisiye roman, gerek Franco diktatörlüğü süresince egemen olan baskıcı tutum, gerekse türün erkek egemen ve mizojinist yapısından dolayı uzunca bir süre sadece erkek yazarlarla gündeme gelir. 1960'ların sonlarında başlayan ikinci dalga feminizm İspanya'ya ulaştığında ise kadın yazarlar da polisiye roman türünde eserler vermeye başlarlar.

Edebiyat ve gerçeklik arasında diyalektik bir ilişki vardır; edebî eser bir yandan gerçeklikten beslenip onu yansıtırken, diğer yandan edebî eserin kendisi, gerçekliğin yeniden kurulduğu toplumsal bir dolayım oluşturur (Grado, 2002: 94). Dolayısıyla edebiyat, kültürel anlamda kimliğin oluşum sürecine katılmaktadır. Bu anlamda polisiye roman, içinde bulunan dönemin gerçekliklerine ışık tutarken, mevcut toplumsal cinsiyet kimliklerini de yeniden kurarak sağlamlaştırır. Polisiye romanda toplumsal cinsiyet rolleri önceden belirlenmiş, dedektif, biyolojik cinsiyetinden bağımsız bir şekilde sembolik olarak erkek pozisyonunu, kurban, bedene indirgendiğinden dolayı yine cinsiyetine bakılmaksızın dişil bir pozisyonu temsil etmiştir (Bedore, 2008: 21). Türün bu cinsiyetçi yapısı ikinci dalga feminizmle birlikte değişmeye başlar.

İkinci dalga feminizm, genel kültürel bilince meydan okur ve yeni düşünme şekilleri yaratarak toplumsal cinsiyet konusunu sorunsallaştırır (Felski, 1989: 11-12). Siyasi ve toplumsal alanda etkili olan bu düşünce akımı, İspanya'ya diğer Avrupa ülkelerinden daha geç ulaşır. Franco'nun ölümünün ardından 1975 yılında Madrid'de, 1976 yılında Barcelona'da kadınların durumunun görüşüldüğü kongreler düzenlenir; ancak bu tarihten sonra İspanya'da farklı feminist görüşler ve gruplaşmalar başlar. 1979 yılında Lidia Falcón, Regina Bayo ve Anna Estany tarafından kurulan Feminist Parti, 1981 yılında yasallaşır. Bu gelişmelerle birlikte İspanyol toplumunda egemen olan ataerkil sistemde kriz yaşanmaya başlar ve kadınlar, geleneksel yapıyı parçalayan tartışmalara başkanlık ederler (López Cabrales, 2000: 23-24).

1978 yılında doğum kontrolüne izin verilir ve zina cezası kaldırılır. 1981 yılında boşanma, 1985 yılında kürtaj konusunda ilerlemeler kaydedilir. Yasal düzenlemelerle cinsiyet ayrımcılığından kurtulmaya başlayan İspanyol kadını,

ülkenin dışa açılmasıyla birlikte farklı kadın kimlikleriyle de tanışır. 1980’lerde eşitlik feminizmi ve farklılık feminizmini¹⁰ savunanlar arasında bir kriz yaşanır ve sonrasında İspanya’da feminizm, kolektif hareket eden organize bir grup olmak yerine çeşitli gruplaşmalar şeklinde devam eder. Yine de İspanya’da feminizm, Pérez Acosta’nın da belirttiği gibi kadınlara bir kimlik kazandırmayı başarmış ve toplumdaki farklı kadınlara söz hakkı tanımıştır (2002: 10).

Siyasi ve toplumsal alanda yaşanan bu ilerlemeler edebî alanda da etkisini gösterir ve López Cabrales’in de ifade ettiği gibi 70’li yıllardan itibaren erkek yazarların romanlarından farklı özelliklere sahip bir kadın yazını geleneği gündeme gelir (2000: 39).¹¹ Bu kadın yazarların eserlerinde kimlik arayışı kavramı önemli bir yer tutar. Bu romanlarda kadın olmanın, bu eşsiz tecrübeyi yaşamının ve farklı bir kimliğe sahip olmanın ne anlama geldiğinin farkındalığı vurgulanır. Bilinçlenen ve farklı bir kimlikle yazan kadın yazarların çoğu cinsiyet politikalarını sorgulamak için polisiye roman türünü seçerler (Godsland, 2007: 7). Parodi ve demistifikasyonun yani yüzeydeki söylemin ve geride kalan anlamın yerinden edilmesiyle birlikte ortaya çıkan gizemsizleştirmenin sıkça kullanıldığı bu romanlarda yarattıkları kadın dedektiflerle kadının toplumdaki konumunu ele alırlar. Bu anlamda İspanyol edebiyatında kadın dedektif kurgulayan ilk kadın yazar Lourdes Ortiz’dır.¹² Ortiz’in

¹⁰ Heywood’un ifadelerine göre daha çok insan taraflı olan eşitlik feminizmi biyolojiye önem vermez, androjenliği savunur. Cinsiyet eşitliğine inanır; kişiliğe ve insan haklarına önem verir. Cinsiyeti ve toplumsal cinsiyeti ayırır. Farklılık feminizmi ise kadın taraflıdır. Biyolojik farklılığa inanır; toplumsal cinsiyetin cinsiyetle eşit olduğunu savunur. Kadın haklarına önem verir ve özcüdür (2013: 244).

¹¹ María del Mar López Cabrales, Ana Rossetti, Juana Salabert, Belén Gopegui, Marta Sanz, Irene Gracia, Elvira Lindo, Soledad Puértolas, Josefina Aldecoa, Rosa Regás, Esther Tusquets, Cristina Fernández Cubas, Ana María Moix ve Dulce Chacón gibi çağdaş dönem kadın yazarlarla röportaj yapar ve ilginç sonuçlar elde eder. López Cabrales, yapılan röportajlar neticesinde bu kadın yazarların eserlerinin “feminist yazın” veya “kadın yazını” gibi etiketlerle anılmasını istemediklerinden bahseder. Bunun sebepleri olarak feminizmin İspanyol toplumunda lezbiyenlikle veya radikal politik duruşla ilişkilendirilmesi; kadın yazınının stereotiplerle dolu bir alt tür olarak veya kadınların kalemlerinden çıkan eserlerin edebiyat dünyasında kalitesi düşük eserler olarak algılanması şeklinde sıralar. Öte yandan López Cabrales, bu kadın yazarların yaratım süreçlerinin şekillenmesinde kadın olmalarının farklı bir etki yarattığı noktasında birleştiklerinden bahseder (López Cabrales, 2000).

¹² İspanyol edebiyatında polisiye roman türünde eser veren ilk kadın yazar 1911 yılında yazdığı polisiye hikâyeyle Emilia Pardo Bazán’dır. 1930 yılında Katalan yazar Mercè Rodoreda; İç Savaş sırasında ve sonrasında Laura de Cominges mahlasıyla yazan Josefina de la Torre, Rocq Morris mahlasıyla yazan Mercedes Ballesteros Gaibrois ve 1950’lerde yazan Isabel Calvo de Aguilar polisiye roman türünde yazan diğer kadın yazarlardır.

1979 yılında yazdığı *Picadura Mortal*, Maginn'in belirttiği gibi **hard-boiled**¹³ ve klasik polisiye roman özelliklerinin harmanlanmasıyla yazılmış parodi bir romandır (2002: 46).

Katalan yazar María Antonia Oliver'in yarattığı kadın dedektif Lonia Guiu, yazarın kendisi gibi Barcelona kökenli Mallorcalı bir feministtir. Özel dedektif Lonia Guiu serisinde yazar, Vosburg'a göre İspanyol **hard-boiled** romanındaki baskın cinsiyet ve tür geleneğinden sapar (2011: 78). Oliver, yarattığı güçlü kadın dedektifle birlikte kadına ve çocuğa karşı işlenen suçları anlatının merkezine alarak güçlü bir feminist söylem ortaya koyar. Kahramanın araştırmaları onu kaçınılmaz bir şekilde geniş sosyoekonomik sistemi, kapitalizmi ve ataerkilliği sorgulamaya yönlendirir. Cinsiyet farkındalığı romanların tamamında açıkça görülür.

1990'larda Alicia Giménez Bartlett, yarattığı kadın dedektif Petra Delicado ile toplumda egemen olan feminist fikirleri sorgulamaya açar (Rivero Grandoso, 2014: 158). İlk olarak *Ritos de Muerte* romanında ortaya çıkan Petra Delicado'ya emekliliği yaklaşmış erkek bir polis memuru yardım eder ve soruşturmaları ikili olarak yürütürler. Petra Delicado roman serisi¹⁴ boyunca kadının sosyalleşmesi, annelik, cinsel özgürlük ve kadın-kurban ilişkisi gibi birçok konu ele alınır. Bu romanlar, İspanyol kadınının yaşadığı ikilemlere ışık tutar. Petra Delicado'nun düşünceleri aracılığıyla postfeminist gerçekçiliğin izleri ortaya çıkar (Godsland, 2007: 8). Bu roman serisi, **hard-boiled** ile Jeffrey Oxford'un (2010: 96) bugüne kadar İspanya'da olmayan bir alt tür olarak nitelendirdiği **police procedural**¹⁵ alt türünün harmanlanmasıyla yazılır. **Police procedural** alt türünde soruşturmayı

¹³ Bir önceki bölümde Franco'nun ölümünden sonra demokrasiye geçiş sürecinde yaşanan hayal kırıklıklarını gerçekçi bir şekilde ifade etmek için **hard-boiled** polisiye roman alt türünün tercih edildiğini belirtmiştik.

¹⁴ *Ritos de Muerte* (1996), *Día de Perros* (1997), *Mensajeros de la Oscuridad* (1999), *Muertos de Papel* (2000), *Serpientes en el Paraíso* (2002), *Un Barco Cargado de Arroz* (2004), *Nido Vacío* (2007), *El Silencio de los Claustros* (2009).

¹⁵ Leroy L. Panek, polislerin 1950'lerden önce polisiye romanlarda daha çok yan karakterler olarak kurgulandıklarını fakat 1950'lerden sonra yavaş yavaş bu durumun değişmeye başladığını ifade eder. İkinci Dünya Savaşı ve Vietnam Savaşı'ndan sonra Amerikan toplumunda yaşanan sosyopolitik ve sosyokültürel değişimlerin polisiye roman yazarlarının romanlarında gerçek polislere ihtiyaç duymalarına sebep olduğunu ve **police procedural** alt türünün bu şekilde ortaya çıktığını ileri sürer. Aynı şekilde **police procedural** polisiye roman alt türünün, Lawrence Sanders'in 1945 yılında yayımlanan *V As in Victim* romanıyla Joseph Wambaugh'un 1973 yılında yayımlanan *The Chairboys* romanı arasındaki süreçte yavaş bir şekilde gelişim gösterdiğini; 1980'lerden sonra tam anlamıyla yayıldığını belirtir (Panek, 2003: 155-156).

yürüten kişi Polis Teşkilatı'na bağlıdır ve belirli kurallar çerçevesinde olayları çözer. İspanya'da 1990'lardan sonra polisiye roman yazarlarının dedektiflerini Polis Teşkilatı'ndan seçmeleri, Franco sonrasında kolluk kuvvetlerine tekrar güven duyulmaya başladığını gösterir. Bunun bir diğer sebebi de o dönemde İspanya'da dedektiflerin yasal yetkilerinin hala sınırlı olması olabilir.¹⁶

2000'li yıllarda kurgulanan lezbiyen kadın dedektifler ile polisiye roman farklı bir boyut kazanır. Blanca Álvarez'in yarattığı Bárbara Villalta ve Isabel Franc'ın yarattığı Emma García lezbiyen kadın dedektiflerin en bilinenleridir. Lezbiyen kimliği görünür kılan bu romanlar, toplumsal cinsiyet konusunu merkeze koyar, İspanyol toplumundaki farklı kadın kimliklerini ve bu kadınların karşılaştıkları sorunları yansıtır.

Çağdaş dönem İspanyol edebiyatında kadın yazarlar tarafından kurgulanan kadın dedektifler aracılığıyla **hard-boiled** edebî geleneği revizyona uğrar. Vosburg, kadın yazarların bu romanlarının, demokratik İspanya'da cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve ulusal kimlik konuları etrafındaki değişimi ön plana çıkarırken aynı zamanda yazarların, türün gelişen ticari başarısının tadını çıkarmalarına olanak sağladıklarını belirtir (2011: 88). Bunun yanı sıra kadın yazarlar, Godsland'ın da ifade ettiği gibi (2007: 9) erkeklerin bakış açısıyla yaratılan kadın stereotipi olan **femme fatale** ve kadın suçlular konusundaki geleneksel algıları kendi romanlarında yeniden düzenleme şansı bulurlar.

Bugün İspanya'da en çok satan türlerden biri olan polisiye roman, kadın yazarların özellikle cinsel politikaları ve kadınsal sorunları eleştirmek için tercih ettikleri, olaylara farklı bir bakış açısı sunabilmelerine olanak sağlayan bir türdür. Bu tezde de polisiye roman türünde yazılan, Franco sonrası demokratikleşen çağdaş İspanyol toplumundaki kadın kimliğinin yansımasını bulduğu düşünülen üç farklı kadın yazarın üç farklı kadın dedektif kimliği incelenecektir. Romanlara yansıyan kadın kimlikleri incelenirken yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri kuramından yararlanılacaktır, çünkü kendi kimliğine yabancılaşmış ve toplumsal

¹⁶ Yasalara göre dedektiflerin o dönemde kanlı cinai vakaları araştırmaları yasaktı. Onlara verilen yetkiler dahilinde bakabilecekleri davalar, eşlerin birbirini aldatması veya kayıpları bulma gibi vakalardır.

verili kimliklerle var olmuş kadın, feminizm sayesinde kendi kimliğini keşfetme şansı bulmuştur. Yine feminizm sayesinde edebiyatta kadın kimliği görünürlük kazanır. Dolayısıyla önce feminizm-kadın kimliği ilişkisinden yola çıkılarak kadın kimliği kavramı feminizm çerçevesinde ele alınacaktır. Daha sonra feminizmin edebî alandaki uzantısı olan feminist edebiyat eleştirisi kuramı açısından kadın kimliği konusu incelenecektir. Yazar olarak kadına yönelik feminist edebiyat eleştirisi kuramı açıklanıp, kadınların yazın geleneğinden bahsedilecektir. Son olarak da değişen kadın kimliğini görünür kıldığı düşünülen bir tür olan polisiye romandaki kadın kimliği konusu ele alınacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

FEMİNİST EDEBİYAT ELEŞTİRİSİ ÇERÇEVESİNDE KADIN KİMLİĞİ

2.1. Feminizm-Kadın Kimliği İlişkisi

Erken dönem Batı düşünce sistemi, ataerkil ideolojinin temelini oluşturur. Kadını, biyolojik cinsiyetinden dolayı ötekileştirip dışlayan ve erkeği Tanrılaştıran bu cinsiyet düalizmine felsefi bir boyut kazandıran isimlerden biri Platon'dur. Mizojinin evrensel tarihi hakkında detaylı araştırma yapan Jack Holland, Platon'un eserlerinde kadınlar için eşitlik fikrinin ancak onların cinsiyetlerinin reddiyle mümkün olabildiğini belirtir (2019: 44). Platon'un öğrencisi Aristoteles de aynı düşünceyi sürdürerek kadınların sakatlanmış erkekler olduğunu ileri sürer (aktaran Holland, 2019: 47). Erken dönem Batı düşünce sisteminde kadın ve erkek arasındaki bu ayrım, cinsiyet konusundaki özcü fikirlere dayanır. Buna göre biyolojinin kader olduğu görüşü benimsenir. Özcülük, erkeklerin soyut, analitik ve mantıklı düşünebildiklerini, buna karşılık besleyici özellikteki kadınların sevecen ve duygusal oldukları düşüncesini benimser (Jenainati&Groves, 2013: 7-8). Ataerkiyi besleyen ve sürdüren bu düşünce sistemine karşı ortaya çıkan feminizm, ortalama üç yüz yıllık bir tarihe sahiptir. Feminizm, Notz'un ifade ettiği gibi hem politik bir teoriyi hem de 1970'li ve 1980'li yıllarda ortaya çıkan sosyal hareketi temsil etmektedir (2012: 13). Politik bir harekettir çünkü kadın-erkek eşitsizliğinin giderilerek bütün bireylerin aynı şartlar altında yaşamasını sağlamak için önerilerde bulunur. Toplumsal bir harekettir çünkü yanlış olan toplum düzenini değiştirmek için çok sayıda insanın birlikte verdiği bir mücadeledir. Serpil Çakır'ın ifadeleriyle kadınların erkeklere göre dezavantajlı, eşitsiz ve ikincil bir konumda olduğu, ezildiği, sömürüldüğü noktasından hareket eden feminizm, kadınların kendilerini baskı altına alan düzeni algılama, politik olarak tanımlama ve ona karşı mücadele yöntemleri geliştirmesi olarak tanımlanabilir (Çakır, 2012: 415-416).

“Kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin olarak tanımlanan feminizm” XVIII. yüzyılın sonlarında ortaya çıkar (Sevim, 2005: 7). Birinci dalga da denilen bu dönemde¹ feminizm, liberalizmin etkisinde şekillenir. Eşitlik ve özgürlük fikirlerinin gündeme geldiği bu dönemde sadece eş ve anne rolüyle tanımlanan kadınlar, öncelikle sadece erkeklere sunulan haklara sahip olmanın mücadelesini verir. Özünde reformist olan liberal feminizm², ataerkil toplum yapısına karşı bir eleştiri getirmekten daha ziyade kamusal alanda kadın-erkek eşitliğini savunur (Heywood, 2013: 246). Birinci dalga feminizm Birinci Dünya Savaşı sonunda bazı ülkelerde kadınların oy kullanma hakkını kazanmalarıyla sona erer.³ Birinci dalga feminizm boyunca liberal feministler daha çok eğitim hakkı, mülkiyet hakkı veya oy kullanma hakkı gibi konularda mücadele verirler.

XIX. yüzyılda sanayileşmeyle birlikte evin özel alanı ve kamusal alan ayrımı belirgin hale gelir. Böylece kadının ev içindeki tecridi sağlamlaşır. Kamusal alandan dışlanan kadın, ekonomik anlamda erkeğe bağımlı olur. Bu durum, onun bireysel anlamda gelişimini engeller. XIX. yüzyılda yaşanan gelişmeler, “akılcılığı kamusal alanla, akıl-dışılığı ve ahlaki özel alanla ve kadınla özdeşleştiren Aydınlanma düşüncesini” destekler (Donovan, 2016: 25). Sanayileşmeyle birlikte kadın, fabrikalarda çalışmaya başlasa da bu ona ekonomik bağımsızlık kazandırmaz; bunun yerine sanayileşmeyle birlikte kadın, ucuz iş gücü haline getirilir ve sömürülür.

¹ Her ne kadar XVIII. yüzyıl sonlarında başlayan kadın hareketlerine birinci dalga desek de feminizm tarihinde dalgalar konusu tartışmaya açık bir konudur. Feminist teori hakkındaki kapsamlı çalışmasında Josephine Donovan, Batı Avrupa’da XV, XVI ve XVII. yüzyıllarda da feminist dalgaların olduğundan bahseder. Donovan, bugün feministlerin ilgilendikleri konulardan olan tecavüz, cinsel şiddet veya kadına karşı şiddet gibi konuların o zamanlarda da konu edildiğini; XV, XVI ve XVII. yüzyıllarda da kadınların adil bir eğitim veya onurlu ve rasyonel özneler olarak saygılı bir muamele talep ettiklerini belirtir (2016: 15).

² Liberal feminizmin öncüsü Mary Wollstonecraft’tır. Wollstonecraft, 1792 yılında feminist teorisinin klasiklerinden biri haline gelen *A Vindication of the Rights of Women* adlı önemli eseri kaleme alır. Kitabına eski Autun Papazı Bay Talleyrand-Périgord’a ithafen yazdığı yazıyla başlayan Wollstonecraft, kadınlar eğitimden mahrum bırakıldıkları müddetçe bilgi ve erdem yayılmasının imkansız olacağından bahseder (2012: 3). Kadınların, insan türünün bir parçası olarak değil de doğuştan erkeğe tabi olan varlıklar olarak algılanmasını eleştiren Wollstonecraft, kadınların da bu dünyaya tıpkı erkekler gibi yetilerini geliştirmek üzere geldiklerini savunur. Kadın cinsinin kasıtlı olarak eğitimsiz bırakılarak zihinsel yetileri olgunlaşmadan yapay bir kişilik geliştirmeye zorlandığını ifade eden Wollstonecraft, kadınların genel geçer fikirlerin ve önyargıların alçakgönüllü köleleri olmak yerine yalnızca aklın yetkesine boyun eğmeleri gerektiğini ısrarla vurgular (2012: 79).

³ 1915 yılında Danimarka’da, 1917 yılında Rusya ve Avusturya’da, 1918 yılında İrlanda’da, 1919 yılında Almanya’da, 1920 yılında Amerika’da, 1928 yılında İngiltere’de kadınlara oy kullanma hakkı tanınmıştır. İspanya’da ise kadınlar ancak 1931 yılından sonra oy kullanma hakkı elde edebilmişlerdir.

Böylece bu zamana kadar evde çocuk bakan, erkeğe hizmet eden, eğitimden mahrum bırakılarak kamusal alandan dışlanan kadın, kapitalist sistemin büyümesiyle birlikte iktisadi alanda da ezilmeye başlar. Kapitalist sistem ataerkil menfaatleri gözetirken ataerkil sistem de kapitalist sistemi güçlendirir. Hartmann, rekabetçilik, rasyonalite ve hükmedici gibi erkeğe atfedilen özelliklerin, kapitalist toplum değerleriyle benzerliğine dikkati çeker ve toplum içinde oluşturulmuş cinsiyetçi ideolojinin eril özelliklerle kapitalist sistemi yücelttiğini fakat dişil özelliklerle toplumsal gereksinimleri aşağıladığını belirtir (1981: 27-28). Dolayısıyla kapitalist sistem içinde kadın, ucuz iş gücü olarak görülür ve yaptığı işler önemsiz olarak nitelendirilir. Kadınların ezilmelerini kapitalist sistemin barındırdığı sınıflı toplum yapısına dayandıran Marksist feministler, kadının kamusal alanda ve özel alandaki durumu üzerine odaklanırlar. R. Tong'un ifade ettiği gibi aile kurumunun kapitalizmle nasıl ilişkili olduğunu, kadınların yaptıkları ev işlerinin gerçek işler olmadığını söyleyerek nasıl önemsizleştirildiğini ve son olarak kadınlara nasıl olup da genellikle en can sıkıcı ve en az ücret ödenen işlerin verildiğini anlamamızı sağlarlar (2006: 85).

Birinci dalga feminizmde kadınlar, erkekler gibi temel haklara sahip olmak için mücadele verirler. İnsan olarak tanınmak, bilinmek ve varlıklarını kabul ettirmek isterler. 1960'larda ortaya çıkan ikinci dalga feminizmle birlikte ise kadınlar, sömürülmelerinin sistemli olduğunu anlarlar ve ataerkilliğe karşı birleşirler. Ataerkil sistem, tarih boyunca kadını biyolojik farklılığından dolayı kız evlat, eş ve anne rolleriyle baskı altına alır ve kendi bireysel kimliğine yabancılaştırır. "Kadının bireyselliği, kimliğini oluşturduğu varsayılan oluşturucu öğelere, bir ailenin üyesi olmaya, birinin kızı, birinin karısı, birinin annesi olmaya feda edilmiştir" (Berktaş, 2010: 128). İkinci dalga feminizmle birlikte kadınlık adı altında kadına yüklenen bu anlamlar sorgulanmaya başlar. Kadınlığın doğuştan değil sonradan öğrenilen bir kurgu olduğu ortaya çıkar. Kadınlık ve erkeklik kavramları altında iki cinse de toplum tarafından yüklenen verili kimlikler deşifre edilir. Kadın ve erkek olarak ayırım yapılmayan fakat temelde erkek paradigması üzerinden tanımlanan kimlik kavramının, kadınlar söz konusu olduğunda çelişkilerinin arttığı ortaya çıkar (Gardiner, 1981: 347).

En genel tanımıyla bizim kim olduğumuzu ve diğer insanların kim olduklarını anlamamızı sağlayan şeylerin bütünü olan kimlik, Richard Jenkins’e göre “bireyler arasındaki, kolektifler arasındaki, bireyler ile kolektifler arasındaki benzerlik ve farklılık ilişkilerinin sistematik kuruluşu ve ifadesi”dir (2016: 20). Erik Erikson kimliği bireyin çekirdeğinde, ama aynı zamanda kendi komünal kültürünün çekirdeğinde yerleşmiş bir süreç olarak tanımlamaktadır. Ona göre kültür ve kültürel farklılıklar bireyin gelişimini, kimlik edinme sürecini şekillendirir (aktaran Marshall, 2005: 405; Mitchell&Black, 2012: 158). Zygmunt Bauman da kimliğin modern insan dünyasına zorla sokulan bir kavram olduğundan ve bu kavramın fazlasıyla tartışmaya açık ve vazgeçilebilir olduğundan bahseder (2019: 20-30).

Feministler, kimlik mantığının kendisinin “kadının, dişil olanın, ötekiliğin ve farklılığın dışlanması üzerine kurulu olduğunu” savunurlar (Berktaş, 2010: 113). Connolly’nin de belirttiği gibi kimlik, var olabilmek için farklılığa gereksinim duyar ve kendi kesinliğini güvenceye almak için farklılığı ötekiye dönüştürür (1995: 93). Ataerkil toplumda bu süreç, erkek öznenin kendi kimliğini kurmak için kadını ötekileştirmesi şeklinde gerçekleşir. İkinci dalga feminizmle birlikte toplumsal cinsiyet kimliği olan kadınlık meselesi, ontolojik bir mesele olmaktan çıkıp epistemolojik bir mesele haline gelir. Buna göre Simone de Beauvoir’ın da dediği gibi insan, kadın olarak doğmaz, sonradan olur (1993: 231).

Ataerkil toplumda kadın, kendi varlığı içinde tanımlanmak yerine mutlak özne olarak görülen erkeğin bakış açısıyla tanımlanır:

“Kadın, erkek neye karar verirse odur; bu yüzden ona, erkeğe özellikle cinsel yanı ağır basan bir varlık gibi gözüktüğünü belirtmek üzere “dişi” sıfatı verilir: erkek için kadın tepeden turnağa cinselliktir, erkek için öyle olduğuna göre de, bu onun mutlak değeridir. O, kendine göre değil, erkeğe göre belirlenip ayrılmaktadır; özsel (temel) varlığın karşısındaki özsel olmayan varlıktır. Erkek Özne’dir, Mutlak Varlık’tır: kadınsa Öteki Cins’tir.” (Beauvoir, 1993: 17)

Kadının bu şekilde öteki cins oluşu, erkeğin tarih boyunca toplumsal ve siyasal gücü elinde bulundurmasının bir sonucudur. Biyolojik farklılıklarından dolayı kendilerini üstün varlık olarak niteleyen erkekler, tarih boyunca sadece kendi hemcinsleriyle

karşılıklı ilişki kurup kadınları ötekileştirirler; onları, akrabalık ilişkilerini pekiştirip farklılaştıran değiş tokuş nesneleri olarak kullanırlar:

“(…) bir babasoylu klandan öbürüne evlilik kurumu yoluyla hediye olarak takdim edilirler. Gelin (hediye, değiş tokuş nesnesi) “bir im ve değer” teşkil ederek, yalnızca ticareti mümkün kılmak gibi işlevsel bir amaca hizmet etmekle kalmayıp aynı zamanda bu eylemle farklılaştırılan her klanın iç bağlarını ve kolektif kimliğini pekiştirmek gibi simgesel ya da ritüelistik bir amaca da yarayan bir değiş tokuş kanalı açar. Bir başka deyişle gelin, erkek grupları arasında ilişkisel bir terim işlevi görür; bir kimliği olmadığı gibi, bir kimlikle bir diğerini değiş tokuş da etmez.” (Butler, 2016: 96)

Butler’ın bakış açısıyla kadınlar, evlilik yoluyla erkek egemen toplum içinde erkek soylarını birbirinden ayırmak, farklılaştırmak üzere hediye veya bir aracı gibi işlev gören fakat bu evlilikte asla bir kimlik sahibi olmayan, ikincilleştirilmiş taraf olurlar.

“Ataerkil ideoloji, daha ilk şekillenmeye başladığı andan itibaren, erkeği rasyonellik (akıl/zihin), uygarlık ve kültürle; buna karşılık kadını irrasyonellik, doğa ve duygusallık ile özdeşleştirmiştir” (Berktaş, 2010: 152). Kadının doğa ve duygusallık ile özdeşleştirilmesinin en büyük sebebi doğurganlık ve annelik yetileridir. Bu nedenle feministlerin birçoğu aile, doğurganlık, annelik ve cinsellik konuları üzerinde durur. Kadınların yalnızca biyolojik özelliklerine indirgenmesine karşı mücadele veren Beauvoir, erkeklerle kadınları iki sınıf olarak görür ve evlilik fikrine karşı çıkar. Evliliğin, toplumun kadına hazırladığı genel yazgı olduğunu ve kadını köleleştirdiğini ifade eder (2010: 11). Ona göre evlilik, “kadını her zaman hiçleştirmektedir” (2010: 103). Bunun yanı sıra annelik içgüdüğü diye bir şeyin olmadığını, en azından bunun insana uygulanamayacağını belirtir: “Ananın çocuk karşısındaki tutumu toplum içindeki durumuyla analığı yüklenişine bağlıdır” (2010: 145). Bu nedenle anneliğin özgür bir iradeyle seçilmesi gerektiğini, aksi halde kadını kötü bir sona götürebileceğini ifade eder.

İkinci dalganın önemli radikal feministleri de kurumsallaşmış yaygın erkek gücü olarak niteledikleri ataerkilliğin köklerini ailede görürler (Heywood, 2013: 240). Bu nedenle aile, doğurganlık ve annelik kavramları üzerinde dururlar ve kadının ezilme sebebinin cinsel sınıf sistemi olduğunu düşünürler. Bu düşünceye göre sınıfsal ayrımın temeli üretim değil, üreyimdir; yani doğurganlıktır. Radikal

feministlerden Shulamith Firestone, cinsel sınıf ayrımını biyolojik nedenlere dayandırır ve kadının özgürleşmesi için ailenin ortadan kalkması gerektiğini ileri sürer: “Ekonomik sınıfların tersine, cinsel sınıf doğrudan doğruya biyolojik bir gereklilikten doğmuştur” (1993: 19). Kadınların durumunun ataerkil sistemle birlikte çok daha kötü olduğunu belirten Firestone, çocuk doğurma yetilerinden dolayı kadınların hep ayrı bir tür olarak görüldüklerine dikkati çeker. Ona göre cinsel sınıfların ortadan kaldırılması kadınların başkaldırarak üreme araçlarının denetimini ve çocuk doğumu ve yetiştirilmesiyle ilgili kurumları ele geçirmeleriyle gerçekleşecektir.

Annelik konusunda radikal bir yaklaşım sergilediği gözlemlenen Firestone, üremenin sadece bir cins tarafından olmasının yerini yapay üremenin alması gerektiğini savunur. Bu şekilde çocuk, herhangi bir cinse bağlı olmaksızın dünyaya gelecektir. Serpil Çakır, Firestone’un fikirlerinden yola çıkarak teknoloji sayesinde gerçekleşebilecek olan bu biyolojik devrimle birlikte yeniden üremenin biyolojik gerçekliklerinin ortadan kalkacağını ve kültürel olarak bazılarının rahmi, bazılarının penisi olmasının bir öneminin kalmayacağını belirtir (2012: 450). Bu kuramla birlikte biyolojik aileye duyulan ihtiyaç ortadan kalkmış olacak, insanın yeniden üretimi teknoloji sayesinde devam edebileceği için zorunlu heteroseksüelliğin de altı oyulmuş olacaktır. Annelik maskesinden sıyrılan kadın, cinsel rolünden de kurtulmuş olacaktır.

Gisele Halimi de benzer şekilde kadını baskı altında tutan sistemin, kadına annelik ve ev kadınlığı yazgısını yüklediğinden ve kadının bu yazgıyı kolayca kabul edebilmesi için de annelik kavramının kasıtlı olarak yüceltildiğinden bahseder: “Aslında anneliği bir yazgı, bir kaçınılmazlık haline getirmek tek eşli aileyi desteklemektedir” (1990: 126). Böylece kadın, kocasına ve çocuklarına ait bir varlık olarak görülür ve kendi kimliğine yabancılaştırılır.

Aileyi ataerkil toplumun temel kurumu olarak gören bir diğer radikal feminist Kate Millett, Firestone’un doğurganlıkta gördüğü kadınlara yönelik baskının köklerini, cinsellik ve cinsiyet sisteminde görür. “Aile, ataerkil bir birim içindeki ikinci bir ataerkil birimdir” (2018: 60) diyerek aile kavramına dolayısıyla evlilik

kurumuna karşı çıkar. Aile ile toplum arasında sıkı bir ilişkinin olduğunu söyleyen Millett, eğer bu ikisi arasındaki işbirliği koparsa ikisinin de çökeceğini ifade eder. Toplumda kadın ve erkeğin iki ayrı kültür gibi oluşlarını toplumsal koşullara dayandırır ve çocukluktan itibaren bunların öğrenildiğine dikkati çeker:

“Ruhsal-cinsel kişilik, doğumdan sonra öğrenilmiş ve edinilmiş bir niteliktir. (...) Cinsler arasındaki ruhsal ayrımın sürekliliğini belirleyen, çocukluğun ilk yıllarındaki koşullanmadır. Koşullanma, kendi kendini sürdürme ve kendi kendini doğrulama temelinde gelişir.” (Millett, 2018: 56-57)

Millett’in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere ataerkil sistemin ayrımcılığa dayanak olarak gösterdiği biyolojik farklılıklar veya cinsel sınıf ayrımı toplumun kendisi tarafından oluşturulur. Göreli bir kavram olan toplumsal cinsiyet, kişi doğduktan sonra toplum tarafından şekillenir. Erkek egemen toplum sisteminde erkeğe saldırgan olması öğretilerek kendini aşma, kadına pasiflik öğretilerek içe dönüklük aşılanır. Bu bilgiler ışığında Heywood’un da ifade ettiği gibi biyoloji bir kader olmaktan çıkar ve toplumsal cinsiyet ayrımı sosyal hatta siyasi bir temele dayandırılır (2013: 241). Bazı ülkelerde⁴ kadınların yönetimde söz sahibi olduğu, topluluk adına kararlar aldığı, erkeklerin ise süslenip kadınları baştan çıkarmaya çalıştıkları gerçeğinden yola çıkarak Gisele Halimi de “kutuplar bu derece yer değiştirebiliyorsa, kadının “doğası” erkeğin ve erkeğin “doğası” kadının olabilirse ve sonuç olarak farklılıklarımız sosyokültürel edinimlerden kaynaklanıyorsa doğa uslamlamasının ne geçerliliği kalmıştır ki?” (1990: 21) diyerek, kadın ve erkeğin yaradılıştan gelen davranışları olduğu fikrini Millett gibi çürütür. Bu düşünce kapsamında kadına toplum tarafından yüklenen verili kimlikle kadının biyolojik cinsi arasında bir bağlantı bulunmamaktadır. Kadınlık, kadına toplum tarafından verilen bir takım sorumlulukların neticesinde oluşmuş bir kurgudur. Ataerkil toplumda kadın, “uysal, yumuşak, pasif, bakıp büyüten, kolay etkilenebilen, zayıf, kendine

⁴ Gisele Halimi, Amerikalı etnolog Margaret Mead’in Malenezya’ya (Okyanusya) yaptığı yolculukta yaşadıklarından bahseder ve şöyle söyler: “Her cinsiyetin yaradılıştan gelen birtakım davranışları olduğu düşüncesinin yanlış olduğu ortaya çıktı. Çombuli kabilesinin yaşamını inceleyen Mead neler görmedi ki? Canlı bakışlı, saçları kırkılmış, sağlam ayaklı kadınlar balığa gidiyor, aşireti yönetiyor, aşiretin yaşaması ve huzuru için gerekli kararları alıyor, kısıacası topluluğun sivil ve politik yönetimini üstleniyorlardı. Bu sırada süslenip püslenip, takıp takıştıran erkekler de çene çalışıyorlardı. Güzel bir kadını elde etmek için entrikalar çeviriyor, onu baştan çıkarmak için yarışıyor, dans edip şarkı söylüyorlardı. Gerçek fingerdeklerdi bunlar!” (1990: 21).

hayran, çocuksu, beceriksiz, mazoşist ve evcil” (MacKinnon, 2003: 131) olarak tanımlanır. Bu özellikler kadının doğasından bağımsız bir şekilde toplumun kadında görmeyi arzuladığı özelliklerdir. Kadınlık, bu beklentilere cevap verecek şekilde öğrenilmiş bir toplumsal cinsiyet kimliğidir.

Kimliğin inşasında önemli bir role sahip olan toplumsal cinsiyet, biyolojik gerçeklikten bağımsızdır. Ann Oakley, çocuğun cinsel kimliğinin, içinde yaşadığı aileyle, anne babanın kişiliğiyle ve çocuğa karşı davranışlarıyla çeşitlilik gösterdiğini belirtir (1972: 180). Buna göre kadınlığın ya da erkekliğin doğuştan olduğunu söylemek yersizdir. Toplum içinde erkek ve kadın cinsi, “farklı nitelikleri, davranış modelleri, sorumlulukları, hakları ve beklentileri olan bir erkek ve kadına, eril ve dişile” dönüşürler (Bhasin, 2003: 8). Bu bağlamda insan icadı olan toplumsal cinsiyet kimlikleri değiştirilebilir, zamana veya kültüre göre değişkenlik gösterebilir.

Kadın ve erkek içinde doğduğu ailenin, toplumun, kültürün geleneklerine göre nasıl davranması gerektiğini öğrenerek büyür. “Toplumsal koşullarımız yüzünden, kadın ve erkek birbirlerinden tamamen ayrı iki kültür niteliği taşırlar ve bunların yaşam deneyleri de çok büyük ayrımlar gösterir” (Millet, 2018: 57). Kız çocuk süslenir, bir nesne haline getirilerek büyütülür ve sürekli hoşla gitmeye çalışması yönünde eğitilir. Kendi kimliğine yabancılaştırılarak edilgin bir role yönlendirilir. “Ona canlı bir bebekmiş gibi davranılır, özgürlük tanınmaz; böylece kısır döngü tamamlanmış olur; dünyayı anlamak, kavramak ve keşfetmek için özgürlüğünü ne denli az kullanırsa, kendindeki kaynakları o denli az tanıyacak, bir özne (kişi) olarak kendini o denli az ortaya koyacaktır” (Beauvoir, 1993: 246). Erkek çocuğa ise sürekli erkeklik gururundan bahsedilir, erkeklik değerleri yüceltilerek anlatılır. İşin sonunda erkek çocuğun cinsel organından dolayı kendini üstün görmesi kendiliğinden oluşmaz; çevrenin, toplumun tutumunun neticesinde ortaya çıkar ve gelişir.⁵

⁵ Kökeni çok eskilere dayanan fallus merkezli bu düşünce yapısı, modern dönemin önemli psikanalistleri (Freud, Lacan) tarafından dahi sürdürülmüştür. Fransız feminist yazar Hélène Cixous, 1975 yılında kaleme aldığı *The Laugh of the Medusa* adlı çalışmada kadın kimliğini sessizliğe ve içkinliğe hapseden bu düşünce yapısına karşı çıkar. Freud’un kadın ruhunun ve cinselliğinin keşfedilemez olduğunu belirtmek için kullandığı **dark continent** “kara kıta” ifadesine gönderme yaparak kara kıtanın hem kara olmadığını hem de keşfedilebilir olduğunu ileri sürer. Bu kara kıtanın şimdiye kadar keşfedilmemiş oluşunu ise sadece keşfedilemeyecek kadar karanlık olduğuna

Kadınlık, bir çeşit sürekli çocukluk olarak görülür; bu biyolojik çocukluğun, kadında kendini zekâ zayıflığında gösterdiği düşünülür (Beauvoir, 1993: 112). Oysaki ataerkil erkeklik, erkekleri “hastalıklı bir şekilde narsist, çocuksu olmaya ve sadece erkek olarak doğdukları için kazandıkları imtiyazlara (bunlar görelî de olsa) psikolojik olarak bağımlı kalmaya yüreklendir[ir]” (Hooks, 2014: 89). Bu nedenle çoğu erkek, anlamlı bir kimlik kuramaz ve kimliğini, cinsiyetçi kökler üzerinden inşa eder. Dolayısıyla sahip oldukları imtiyazların ellerinden alınmasından korkarlar. Kadınlar üzerinde kurdukları tahakkümün belki de en önemli sebebi bu korkudur.

Cinsiyetler arasındaki ilişkilerin evrilmesi sonucu ortaya çıkan ataerkil kültürde dişil olan değersizleştirilir ve “farklı bir tür olarak varlığını sürdürmek yerine, eril-olmayan, bir başka deyişle var olmayan soyut bir gerçeklik” haline gelir (Irigaray, 2006: 18). Kadının bu şekilde ötekileştirilmesi, yok sayılışı, diğer bir deyişle kimlikten yoksun bırakılışı, toplumun genel geçer davranış kalıpları şeklinde varlığını sürdürmesinden kaynaklanmaktadır. Erkek egemen toplumda her iki cins de kendi hemcinslerine bakarak onlar gibi olmaya, onlar gibi yapmaya devam ettiği sürece, kadının bireysel kimliğine ulaşması zorlaşacaktır. Bu kısır döngü değişmediği müddetçe “öteki konumundaki kadın, bu toplumsal yapıda doğal bir alt tabaka, ilişkisel anlamlandırmadaki katkısı belirsiz olan bir alt tabaka” olarak kalmaya devam edecektir (Irigaray, 2006: 47-48). Bu kısır döngünün değişmesi için gerekli olan şeyi Irigaray, anne-kız çocuk arasındaki kimlik ilişkilerinin geliştirilmesinde görür ve dişil bir kimliğin yeniden keşfi için kaçınılmaz olanın, anneye ve doğaya saygının yeniden kazandırılması olduğunu belirtir (2006: 49). “Kadınlar özne haline geldikçe, anneler ve kızlar, Baba’nın oyununda bir nesne ve hasım olmak yerine, özneler ve kendi gerçeklerinin savunucuları haline gelebilirler” (Donovan, 2016: 221).

Luce Irigaray, bazı kadınların erkeksiz çocuk sahibi olmayı özgürlüğün en yüksek noktası olarak görmelerini eleştirir. Bu noktada kadının bir birey olarak, bir

inandırılmış olmaya bağlar. Aynı şekilde Lacan’ın kuramına gönderme yaparak kadınların, eksiklik anıtlarıyla dolu olan beyaz kıtayı ilgilenmelerinin istendiğini ve kadınların da buna inandığını belirtir. Cixous, erkeklerin arzularını gerçeklik diye kuramsallaştırmalarına; temsil edilemeyen diye ifade ettikleri ölüm ve dişil cinsiyet kavramlarına dayanarak dişilliği ölümle özdeşleştirmelerine karşı çıkar. Çözümü, kadınların bedenlerini yazmalarında arar. Böylece fallus merkezli söyleme hapsolmuş ve kimliksizleştirilmiş olan kadın özne, yeni bir kimlik kazanacaktır (Cixous, 1976).

özne olarak var olmak için kendisini öteki cinsiyet üzerinden tanımladığına dikkati çeker ve kadının kendini kendisiyle düşünmesi gerektiğini belirtir. Bu kendini düşünmenin de “kendi için düşünmek, kendi dışı ben için düşünmek, bizim için, biz kadınlar için düşünmek anlamına değil, öteki olmaksızın kendini düşünmek” anlamına geldiğini ifade eder (2006: 140).

Helene Cixous da kadının, ötekini dışlamadan bedenini yazarak kendini var edebileceğini savunur. *Sorties*⁶ adlı makalesinde Batı düşünce sistemindeki ikili hiyerarşik yapılar üzerinde durur ve anlam ifade edebilmek için birbirini sürekli bozguna uğratmak zorunda olan bu ikiliklerin (erkek/kadın, aktif/pasif, kültür/doğa gibi) kültür teorilerinde, toplum teorilerinde, sanat, din, aile, dil gibi sembolik sistemlerin hepsinde var olduğunu belirtir (1988: 287-288). Bu düşünce sistemi içinde kadın, hem felsefî olarak hem de edebî olarak eril söylemlerce tanımlanır ve bir kimlikten mahrum bırakılır. Cixous, felsefe, edebiyat ve fallosantrizm arasında esasen bir bağ olduğuna dikkati çeker ve felsefenin kendisinin, kadını alçaltarak inşa ettiğini söyler (1988: 289). Bu nedenle kadınların kendi gösterilen dünyalarını oluşturabilmeleri için onları bedenlerini yazmaya davet eder: “Kendinizi yazın. Bedeniniz duyulmalı. Ancak o zaman bilinç dışının sonsuz kaynakları ortaya çıkacak” (Cixous, 1976: 880).

Biyolojik farklılık, kadın ve erkek arasında bir eşitsizlik ilişkisi içermese de toplum ve kültür içinde eşit olmayan hiyerarşik bir ilişkiye evrilmiştir. Bu evrilmeyle birlikte verili kadın ve erkek tanımları yani toplumsal cinsiyet kavramı ortaya çıkar. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kimliği, bireyin cinsiyetinden bağımsız değildir ve kişinin cinsiyeti doğrultusunda ona biçilen ve dayatılan rollerin toplamından oluşur (Yılmaz, 2017: 125).

⁶ Cixous, 1975 yılında kaleme aldığı *Sorties*’in ilk sayfasında “Kadın nerededir?” sorusunu sorar ve arkasından Batı düşünce sisteminin temelini oluşturan ikili karşıtlıkları sıralayarak kadının bu sistem içindeki konumuna dikkati çeker. Düşüncenin her zaman ikili zıtlıklar yoluyla işlediğini söyler. Cixous, erkeği olumlu kadını ise olumsuz olarak konumlandıran ve birinin ötekine sürekli şiddet uygulaması üzerine kurulu olan bu hiyerarşik yapıya saldırır. Özcü bir yaklaşımla dolaylı olarak fallosantrizmi destekleyen Freud ve Ernest Jones’u eleştiren Cixous, fallosantrizmi her şeyin düşmanı olarak görür ve asıl sorun olarak nitelendirir. Anatominin kader olmadığını ve aslında kader, doğa ve öz diye bir şeyin olmadığını ileri sürer. Bunların yerine başka bir şeyi düşünmeyi hatta hayal etmeyi bile imkânsız hale getirecek derecede tarihi anla iç içe geçmiş; tarihsel-kültürel sınırlar içerisinde kalıplaşmış olarak yaşayan yapıların var olduğunu ifade eder. Cixous, kadının varlığını baskı altına alan bu düşünce sistemini kadınların bedenlerini yazarak değiştirebilecekleri düşüncesindedir.

XX. yüzyılın sonlarına doğru feminist teoride temel uğraş Donovan'ın da belirttiği gibi tekil kavramların tiranlığına karşı direnmek olur (2016: 349). Buna göre kadınlık veya kadın kimliği konusunda genel geçer kapsayıcı tanımlar önemini kaybetmeye başlar ve feminist teori daha spesifik bir yapıya bürünür. Üçüncü dalga feminizm⁷ olarak da adlandırılan ve 1990'lı yıllardan itibaren etkili olan bu düşünüşte postmodernizm ve çokkültürcülüğün önemli bir etkisi vardır. Üçüncü dalga feminizmi detaylı bir şekilde incelediği makalesinde R. Claire Snyder, üçüncü dalganın, önceki dalganın bazı kuramsal sorunlara cevap niteliğindeki üç önemli özelliğinden bahseder: Bunlardan ilki evrensel bir kadın kimliğinin/kadınlar kategorisinin çöküşüne karşılık üçüncü dalgada bireysel anlatıların ön plana çıkmasıdır. İkincisi, postmodernizmin etkisiyle birlikte üçüncü dalganın çok sesliliği kucaklaması ve bunu yaparken kuramsal gerekçeler üzerinden hareket etmesidir. Sonuncusu, bölücülüğe sebep olan cinsiyet savaşlarının karşısında üçüncü dalganın, feminist politikaların sınırlarını denetlemeyi reddeden kapsayıcı ve eleştirel olmayan bir yaklaşıma sahip olmasıdır (Snyder, 2008: 175-176). Buna göre üçüncü dalga feminist harekette farklılıklar önem kazanır. Daha çok üst orta sınıf beyaz kadın kimliği üzerinden ilerleyen ikinci dalga feminizmden uzaklaşılarak farklı ulustan, dinden, renkten, ırktan, kültürden veya etnik kökenden kadınların deneyimlerine ve yaşadıkları çeşitli sorunlara önem verilir. Evrensel bir kadın kimliği yerine bireysel kimlik ön plana çıkar. Kadınlık hem bir cinsiyet rolü olarak hem de bir kimlik olarak ele alınır.

Üçüncü dalga feminizmin önemli isimlerinden biri olan Judith Butler, “kimlik üzerine tartışmanın toplumsal cinsiyet kimliği üzerine bir tartışmadan önce gerçekleşmesi gerektiğini” düşünmenin yanlış olduğunu; çünkü kişilerin ancak

⁷ Üçüncü dalga feminizmin öne çıkan en önemli ismi Amerikalı yazar, feminist ve aktivist Rebecca Walker'dır. Walker, 1992 yılında *Ms.* Dergisinde yayımlanan *Becoming the Third Wave* başlıklı yazısında “üçüncü dalga” terimini kullanır ve şöyle söyler: “Postfeminizm feministlerden değilim; ben üçüncü dalgayım” (Walker, 1992: 41). Rebecca Walker kendisini, medya aracılığıyla tanınırlık kazanmış olan, ikinci dalga feminizmi eleştiren ve reddeden Katie Roiphe, Camille Paglia veya Rene Denfeld gibi postfeminizm feministlerinden ayırarak yeni bir feminist dalganın içinde konumlandırır. Rebecca Walker gibi çoğu üçüncü dalga aktivisti, ikinci dalgayı tamamen reddetmek yerine feminist uygulamayı algılanan ideolojik sertliğinden kurtarmaya çabalamışlardır (Snyder, 2008: 176). Rebecca Walker'dan başka üçüncü dalga feminizmin önde gelen isimleri arasında Jennifer Baumgardner ve Amy Richards gösterilebilir. Bu iki yazarın birlikte kaleme aldıkları *Manifesta: Young Women, Feminism, and the Future* (2000), üçüncü dalga feminizmin önemli çalışmalarından bir tanesidir.

“toplumsal cinsiyetin idrak edilebilirlik standartlarına uygun bir şekilde cinsiyetlendiklerinde idrak edilebilir” hale geldiklerini ifade eder (2016: 65). Butler, cinsiyetin de toplumsal cinsiyet denli kültürel bir inşa olduğunu ileri sürer. Buna göre cinsiyetin kendisi de toplumsal cinsiyetli bir kategori olarak belirir. Bu noktada Butler, Beauvoir’ın “kişi kadın doğmaz, kadın olur” düşüncesini eleştirir:

“Beauvoir’a göre kişinin kadın “olduğu” açıktır, fakat bu her zaman kültürel bir mecburiyet icabıdır. Yine açıktır ki bu mecburiyeti dayatan “cinsiyet” değildir. Beauvoir’ın değerlendirmesinde, kadın olma edimini gerçekleştiren “kişi”nin ille de dışı olduğuna dair herhangi bir ifade yoktur. Beauvoir’ın “beden bir durumdur” iddiası geçerliyse eğer, kültürel anlamlarla zaten çoktan yorumlanmamış bir bedene atıfta bulunamayız; dolayısıyla cinsiyet, söylemsellik öncesi bir anatomik oluşallık olarak kavranamaz.” (2016: 54)

Butler’ın ifadelerine göre cinsiyetin tanımı aslında toplumsal cinsiyettir. Cinsiyet denilen şey söylemsellik içinde yaratılır ve biyolojik anlamda cinsiyet ayrımı yapılması kültürel bir inşadır. Toplumsal cinsiyet sadece verili bir cinsiyetin kültürel yorumu değil aynı zamanda cinsiyetleri tesis eden üretim mekanizmasının ta kendisi olarak da düşünülmelidir (2016: 52).

Butler, toplumsal cinsiyetin performatif olarak üretildiğini ve toplumsal cinsiyeti tutarlı kılan düzenleyici pratikler gereği zorla var edildiğini ifade eder: “toplumsal cinsiyetin “birliği” toplumsal cinsiyet kimliğini zorunlu heteroseksüellik üzerinden tek biçimli kılmaya çalışan düzenleyici bir pratiğin etkisidir” (2016: 87). Ataerkil toplumsal cinsellik, heteroseksüellikle özdeşleştirilir. Heteroseksüellik “bireysel bir tercih, çocukluktaki psikolojik süreçler sonucunda oluşan bir belirlenim ya da yönelimden ziyade” toplumsal olarak inşa edilir (Walby, 2014: 188) ve ataerkil sistemin cinsellik konusundaki en temel kurumudur. Kadın ve erkek her iki toplumsal cinsiyetin iç tutarlılığı ve birliği, istikrarlı ve karşıtlığa dayalı bir heteroseksüelliği zorunlu kılmaktadır. “Zorunlu ve doğallaştırılmış heteroseksüellik kurumu toplumsal cinsiyeti, eril terimin dışı terimden heteroseksüel arzu pratikleri yoluyla farklılaştırıldığı bir ikili ilişki olarak düzenler, çünkü zorunlu heteroseksüellik kurumu bunu gerektirir” (Butler, 2016: 74). Bunun sonucunda eril

ve dişil terim sağlamlaşır; cinsiyet, toplumsal cinsiyet ve arzunun kendi iç tutarlılığı da sağlanmış olur.

Butler, toplumsal cinsiyeti “eylemlerin kaynağındaki kararlı bir kimlik olarak veya bir faillik merkezi olarak değil de zaman içerisinde zayıf bir inşayla kurulan, edimlerin stilize tekrarı üzerinden dış mekânda tesis edilen bir kimlik” olarak düşünmemiz gerektiğini söyler (2016: 230). Edimlerin stilize bir şekilde tekrarıyla hedeflenen tüzel bir kimliktir fakat bu edimlerin zaman zaman sreksizleşmesi tüzel kimlik hedefini başarısız kılmaktadır. “Toplumsal cinsiyet niteliklerinin dışavurumsal değil de performatif olmaları, bu niteliklerin ifade ettikleri, dışa vurdukları veya ortaya koydukları söylenen kimliği aslında fiilen oluşturdukları anlamına gelir” (2016: 231). Dolayısıyla önceden var olan bir kimlik yoktur ve hakiki toplumsal cinsiyet kimliği denilen şey düzenleyici bir kurgudan başka bir şey değildir. Bu nedenle toplumsal cinsiyeti srekliiliği olan bir oluşum olarak düşünebiliriz. Butler’a göre “kadının kendisi oluşum sürecinde olan bir terimdir, başladığı veya bittiği söylenemeyecek bir oluş, bir inşa ediştir” (2016: 88-89). Bu nedenle kadın kimliği denilen şeyin kendisi de beden üzerinde tekrar eden edimler sonucunda oluşmuş olan toplumsal cinsiyet kimliklerinden biridir. Bu kimlik, eylemlerin srekliiliğinden ve tekrarından dolayı zaman içinde pekiştirilir ve doğal bir varlık görünümünü alır. Bunun neticesinde toplum içinde bireylerden cinsiyetlerine uygun davranışlar sergilemeleri beklenir ve bireyler bu beklentileri doğru bir şekilde gerekleştirmezlerse cezalandırılırlar (Butler, 2016: 229).

2.2. Feminist Edebiyat Eleştirisi Kuramı ve Kadın Kimliği

Feminist edebiyat eleştirisi, 1960’ların sonunda ikinci dalga feminizm olarak da bilinen kadın hareketlerinin edebiyat alanına kayması sonucu ortaya çıkar. Toplum içinde ikincilleştirilen, ezilen ve aşağılana kadın, edebiyatta da aynı baskıya maruz kalır. Hem yazar olarak kadın, hem de erkekler tarafından yazılan eserlerde kurgulanan kadın, erkek tahakkümünün etkisinde şekillenir. Feminist

edebiyat eleştirisi, erkek tahakkümündeki bu kadın kimliklerini inceleme nesnesi yapar.

Feminist eleştiri edebiyata, okur olarak kadına yönelik ve yazar olarak kadına yönelik olmak üzere iki ana yaklaşım sunar. Okur olarak kadına yönelik feminist eleştiride amaç “erkek yazarların yapıtlarına kadın okur gözüyle bakarak bu yapıtlarda sergilenen cinsel ideolojiyi, kadın imgelerini, klişe kadın tiplerini saptamak ve bunların feminist açıdan yorumunu ve eleştirisini yapmak”tır (Moran, 2013: 250-251). Feminist eleştirinin ilk evresi de denilen bu evrede erkek yazarların eserlerinde kadına karşı tutum incelenir. Bu incelemeler aracılığıyla “edebiyattaki kadının durumuyla ataerkil toplumdaki kadının durumu arasındaki ilintiye dikkat çekil[ir]” (Moran, 2013: 254).

Yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri ise edebiyat tarihindeki kadın yazarların eserlerini inceleme konusu yapar. Bu eleştiri, kadınların kendilerine özgü bir edebiyatları olup olmadığı, eğer varsa çeşitli evrelerinin olup olmadığı, kadın yazarlar arasında ortak özelliklerin bulunup bulunmadığı, bunların ataerkil düzenle ilişkisinin ne olduğu gibi sorulara yanıt arar (Moran, 2013: 255). Bu tezde inceleme nesnesi romanların yazarlarının ve yarattıkları dedektiflerin kadın olması nedeniyle yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri kuramı kullanılacaktır.

2.2.1. Yazar Olarak Kadına Yönelik Feminist Eleştiri Kuramı Çerçevesinde Kadın Kimliği

Virginia Woolf, Ellen Moers, Elaine Showalter, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar ve Joanna Russ gibi yazar olarak kadına yönelik eleştirinin en önemli kaynakçalarını⁸ oluşturan edebiyat eleştirmenleri, kadın edebiyat tarihinin erkek

⁸ Bu kaynakçalar sırasıyla şu şekildedir: Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (1929); Ellen Moers, *Literary Women* (1976); Elaine Showalter, *A Literature of Their Own* (1977); Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979); Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (1983).

edebiyat tarihinden farklı bir biçimde var olduğunu iddia ederler. Bu ön kabulün sebebi kadınların ataerkil toplumda ortak bir yazgıya sahip olmalarından ileri gelir.

Yazmak, bir şey yaratma, yeni bir şey ortaya çıkartma, söz söyleme anlamlarını barındırdığı için yazarlık, erkeğe uygun bir eylem olarak görülür. Gilbert ve Gubar, Batı edebiyat geleneğinde son derece güçlü bir etkiye sahip olan yazarın metnine babalık etmesi fikrini Tanrı'nın dünyaya babalık etmesine benzetir ve söz konusu metaforun, yazar, tanrısal konum ve aile babası kavramlarının iç içe girdiği “author” kelimesinin üstüne inşa edildiğine dikkati çeker (2016: 46). Dolayısıyla kadın için yazmak, yazar olmak, sınırı aşmak anlamına gelir.

Kadının ataerkil toplumda aşağılanması, ötekileştirilmesi ve ikincilleştirilmesi dil ve yazı yoluyla pekiştirilir ve doğallaştırılır. “Yazılı dil sadece kimliği tanımlamakla kalmaz; aynı zamanda ahlaki ve hatta fiziksel bir kimliğin üretilmesine de katkı sağlar” (Gilbert&Gubar, 2016: 54). Yazma eylemi erkeğe bırakılınca kamusal alandan dışlanıp eve hapsolan kadın, edebî metinlerde de kimliğine yabancılaştırılır; nesne konumunda, erkeğin kaleminden ve bakış açısından çıkan cümlelere hapsolur. “Ataerkil batı kültüründe metin yazarı, tıpkı penisi gibi kalemi de üretken bir güce sahip olan bir baba, ata, yaratıcı ve estetiğin aile reisi” olmuştur (Gilbert&Gubar, 2016: 49). Bu durumda erkek, yaratma gücünü elinde bulundurarak hem içinde bulunduğu zamana hem de gelecek zamana hükmeder.

Virginia Woolf, kadının XVI. yüzyılda serbest bir hayat sürmesinin, şair ve oyun yazarı olmaya kalkışmasının onu ölüme götürecek bir baskıyla sonuçlanacağını ifade eder: “hayatta kalsa bile, ne yazdıysa hastalıklı bir zihinden çıkmışçasına çarpıtılır, biçimi bozulurdu” (2014: 56). Dolayısıyla XIX. yüzyılın sonlarına kadar kadın yazarların birçoğu ya anonim olarak ya da erkek mahlaslar kullanarak yazmışlardır. Hakim olan düşünceye göre zaten kadınlardan entelektüel anlamda bir beklenti de olmaz, çünkü önemli olan kadının değil; erkeğin ne düşündüğüdür.

XVII. ve XVIII. yüzyılda birçok kadın, edebî eserler kaleme almış olsa da XIX. yüzyıl, kadın edebiyat tarihinin belirleyici noktalarını oluşturması açısından

önemlidir. Bu yüzyılda orta tabaka kadınlar da yazmaya başlar. Tür olarak daha çok roman tercih edilir.⁹ Bunun sebebini Woolf şu şekilde açıklar:

“Bir kadın yazacaksa, herkesin kullandığı oturma odasında yazmak zorundaydı. (...) yazarken araya hep bir şey giriyordu. Yine de böyle bir durumda şiir ya da oyun yazmaktansa düzyazı ve kurmaca yazmak daha kolaydı. Daha az dikkat gerektiriyordu.” (2014: 73)

Kadınlar tarafından yazılan bu romanlarda en dikkat çeken şey kadınlık ve yazarlık arasındaki çatışmadır. Bunda şüphesiz ki Batı edebiyat geleneğinin ataerkil düşünce yapısı etkilidir. Bu geleneğe göre kadının yazması, doğasına aykırı bir iştir. Böyle bir düşüncenin hakim olduğu ortamda kadın yazarda, Harold Bloom’un ortaya attığı “etkilenme endişesi”¹⁰ kendini “yazarlık endişesi” olarak gösterir. “Yazarlık endişesi”, kadının “kendi cinsiyetine uygun düşmediğini hissettiği bu otoriteye karşı karmaşık ve çoğunlukla da tam anlamıyla bilinç düzeyinde olmayan bir korku üzerine inşa edilmiş[tir]” (Gilbert&Gubar, 2016: 99). Kadın yazar ciddiye alınmamaktan, dışlanmaktan, küçümsenmekten, görmezden gelinmekten endişelenir. Hatta öyle endişelenir ki “tarih boyunca birçok kadın yazar kendi “kaleminin yetkinliğini” ispatlamak söz konusu olduğunda, eril dilin söylemini benimsemekten geri durmamış, erkek egemen aklın “nitelikli” edebiyat tanımını kimi vakit bu hiyerarşiye dayalı aklın kendisinden de çok benimseyerek hemcinslerinin açtığı yeni bir yazın alanını görmezden gelmiştir” (Sakman, 2018: 29).

Elaine Showalter, kadınların dünyayı erkeklerden farklı algıladıkları fikrine karşı çıkararak kadın edebiyat geleneğinin, kadın yazar ve toplum arasındaki ilişki sonucu ortaya çıktığını ifade eder (1977: 12). Toplum içinde sessizliğe, suskunluğa

⁹ Bu durum İspanyol edebiyatı için geçerli değildir; İspanyol edebiyatında şiir ve tiyatro daha çok tercih edilmiştir. Roman türünün önem kazanması için XIX. yüzyılın ikinci yarısını beklemek gerekmiştir.

¹⁰ “*Etkilenme Endişesi*”, Harold Bloom’un 1973 yılında yazdığı bir şiir teori kitabıdır. Bu teorinin amacını yazar şu şekilde ifade eder: “Bu teorinin bir amacı düzelticidir: Bir şairin başka bir şairin doğmasına nasıl yardım ettiğine dair idealize edilmiş açıklamalarımızı ortadan kaldırmaktır. Düzeltici olan amaçlardan bir diğeri de, daha yeterli bir pratik eleştiri geliştirecek bir poetika sunmaya çalışmaktır” (2008: 47). Bloom’a göre şiir tarihi şiirsel etkilenmeden ayrı tutulamaz. “Etkilenme endişesi”, Clinamen, Tessera, Kenosis, Daimonikleşme, Askesis ve Apophrades olmak üzere altı aşamadan oluşmaktadır. Gilbert ve Gubar’ın ifade ettiği gibi “Bloom, Freudcu yapıları edebi soyağaçlarına uygulayarak, edebiyat tarihindeki dinamiklerin sanatçının “etkilenme endişesinden”, kendi başına bir yaratıcı olamama korkusundan ve kendinden önce ve ötesinde var olmuş seleflerine ait eserlerin kendi yazısına göre önceliği olduğu varsayımından ortaya çıktığını kabul etmektedir” (2016: 94-95).

mahkûm edilmiş kadının, erkeklere ait görülen yazın dünyasında var olması da farklı şekilde gerçekleşir. Edilgenlikle kodlanan yapısı gereği kadından yaratım sürecinde beklenen sadece Sakman'ın ifade ettiği gibi “meleksi bir esin perisi” (2018: 25) olmaktır. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kimliği nedeniyle farklı yaşam biçimlerine maruz bırakılan kadın yazarlar, erkek yazarlardan farklı bir gelenekle yazarlar.

Showalter, kadın yazarların gelişimini, diğer alt kültürlerin (siyahilerin, Yahudilerin vb.) edebiyatlarında olduğu gibi üç evrede ele alır. Birinci evrede kadın yazarlar, egemen olan geleneği taklit ederler ve sanat standartlarını ve onun toplumsal roller üzerindeki görüşünü içselleştirirler. İkinci evrede bu standart ve değerlere karşı çıkarlar ve özerklik isteyerek azınlık hak ve değerlerini savunurlar. Üçüncü evrede ise bir kimlik arayışı içinde hareket ederler ve kendilerini keşfederler. Showalter, kadın yazarı bu üç evrede sırasıyla “dişi yazar”, “feminist yazar” ve “kadın yazar” olarak nitelendirir. Showalter, İngiliz edebiyat tarihinde birinci evreyi, kadınların erkek mahlaslarıyla yazmaya başladıkları 1840’lardan 1880’lere kadar; ikinci evreyi 1880’lerden 1920’lere ya da kadınların oy kullanma hakkı elde ettikleri zamana kadar; üçüncü evreyi 1920’lerden günümüze kadar şeklinde belirler.¹¹ Fakat 1960’larda öz farkındalık konusunda yeni bir döneme girildiğini de belirtir (1977: 13).

Showalter'ın “dişi yazarlar”, Gilbert ve Gubar'ın “kalemi eline alan ilk kadınlar” dediği yazarların eserlerinde yetersizlik hissi, aşağılık duygusu ve kendine karşı şüphe görülür (Showalter, 1977: 20; Gilbert&Gubar, 2016: 109). Bu kadın yazarlar romanlarında, kadın olarak kendilerini küçük görme, kendileriyle dalga geçme, alçak gönüllülük gösterme, utangaçlık ve bazen de kendinden nefret etme gibi bazı kişisel ve sanatsal stratejiler geliştirirler.

Amerikalı feminist yazar Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* adlı çalışmasında XIX. yüzyılın önemli kadın yazarlarından örnekler vererek kadınların yazma eylemlerinin nasıl kısıtlandığına ve yazsalar bile eserlerinin erkek

¹¹ Showalter'ın bu sınıflandırması İspanyol kadın yazarların gelişimi için düşünüldüğünde birinci evreyi Romantik-Gerçekçi dönemde yazan kadın yazarların; ikinci evreyi XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyılın ilk çeyreğinde yazan Emilia Pardo Bazán gibi feminist kadın yazarların; üçüncü evreyi ise İspanya İç Savaşı sonrası kadın yazarlardan (Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute gibi) günümüze kadar uzanan süreçte yazan kadın yazarların oluşturduğu söylenebilir.

yazarlar tarafından nasıl değersizleştirildiğine değinir. Russ, edebiyat dünyasına damgasını vuran romanlardan biri olan *Jane Eyre*'ın (1847) yazarı Charlotte Bronte ve dönemin önemli şairlerinden Robert Southey arasında geçen mektuplaşmayı örnek göstererek XIX. yüzyılda kadınların şiir veya bir roman kaleme almalarının erkekler tarafından nasıl algılandığını ortaya koyar. Bronte'nin şiirleri hakkında fikrini öğrenmek istediği Southey, kendisinde yetenek olduğunu fakat şair olma fikrini kafasından çıkarması gerektiğini belirtir; ona göre edebiyat, bir kadının işi olamaz, olmamalıdır da (Russ, 2005: 11). Aynı kitabında Russ, bütün engellere rağmen başarılı eserler ortaya koyan kadınların haddini bilmez, komik, sevimsiz ve anormal olarak algılandıklarına ve yazma yeteneklerinin içlerindeki erkeksi yandan kaynaklandığının ileri sürüldüğünü belirtir (2005: 25). XIX. yüzyılda erkeklere göre yazmak, bir kadının sahip olabileceği bir yetenek değildir; ancak bir kadından çok daha öte bir varlık yazma yeteneğine sahip olabilir. Kadın yazmışsa bile bunu kadınsı yanı değil içinde taşıdığı erkeksi yanı yazmıştır. Bir kadın olarak yazmak, hastalıklı bir girişim olarak algılanır. Bu nedenle yazan kadın kendince bazı stratejilere sığınarak başarı sağlamaya çalışır. Edebî çabasından dolayı özür dilemeyen, küstahça bu işe girdiğinden dolayı üzgün olduğunu göstermeyen kadınlar, “deli” ya da “korkunç” olarak tanımlanırlar. Kadın yazar “eğer eserini bütünüyle baskı altında tutmaz ya da takma isimle veya anonim olarak yayımlamazsa, “bir kadın olarak” “sınırlarını” alçakgönüllülükle itiraf etmeli ve kadınlara kendi değersiz yetileri sınırında ayrılmış “ikincil derecede önemli” konulara yoğunlaşmalıdır” (Gilbert&Gubar, 2016: 114). Bu duruma itiraz eden, isyan eden kadın da aforoz edilir. Bu nedenle kadın yazar ya sadece bir kadın olduğunu kabul etmek ya da isyan edip karşı çıkmak zorunda kalır. Bu durum da yazarı, telaş uyandıran güç bir durumun içine hapseder.

Bazı kadın yazarlar bu endişe verici güç durum karşısında yetersizliklerinden dolayı özür dilemeyi seçerken bazıları, erkek mahlasları kullanarak kendilerini erkek yazar olarak tanıtmaya yoluna giderler. Gilbert ve Gubar'a göre bir tür “erkek personası”na bürünen bu kadınlar için “erkeklik pelerini” diğer yazarlara çok acı veren “kadınlık durumunun klostrofobik güçlüklerinden pratik bir kaçış olmuştur” (2016: 115). Erkek kimliği kullanarak yazan bu kadınlar, kendilerine ayrılan kısıtlı

konularda yazmak zorunluluğundan kurtulup, erkeklerin özgürce yazdıkları konularda yazabilme şansı yakalarlar. Fakat bu “metaforik pantolon” yine de sorundur: “önünde sonunda kadın yazar bir kadındır —ve bu da onun sorundur— ve eğer kendi cinsiyetini inkar ederse bu durumda üstesinden gelmeye çalıştığı yazarlık endişesiyle eşit ölçüde sert bir kimlik karmaşası yaşayacaktır” (Gilbert&Gubar, 2016: 115). Böyle sahte bir kimlikle yazmak, eseri özgünlüğünden uzaklaştırabileceği gibi kadın yazarda öz yıkıma da sebebiyet verme ihtimalini barındırır. Sonuç olarak ortaya çıkan şey “olması gereken” ve “deneyimlenen/aslında olan” arasında yaşanan öz yıkım ve benlik bölünmesidir. Nitekim erkek kimliğine bürünerek yazmak bir anlamda kendini reddetmekle eş değerdir.

Önemsiz görülen türlerde veya erkek kimliğine bürünerek yazmak zorunda kalan kadın yazarlar, bu güçlük içinde kendi edebiyat geleneklerini çeşitli stratejilerle oluşturmayı başarırlar. Eserlerinde merkeze “kadın deneyimini” almışlar; “meseleye kadın bakış açısından yaklaşan konularla uğraşmışlar” ve “genellikle kadınlıkla ilgili endişelerini gizli ya da belirsiz köşelere yönlendirmiş, buralarda gizlemişlerdir” (Gilbert&Gubar, 2016: 123). Böylece kadın yazarlar zor olanı başarırlar; ataerkil edebiyat gelenekleri çerçevesinde aslında bu geleneği yapısöküme uğratarak kendi geleneklerini yaratırlar. “Bu nedenle, söz konusu yazarlar erkek edebiyat tarihinin merkezi anlarına hem eşlik etmiş hem de —Bloom’un terimini kullanacak olursak— bu gelenekten “direksiyonu kırarak” sıyrılmış; böylelikle de, bir yeniden-yazım ve tanımlama sürecine girmeleri sonucunda “tuhaf” olarak algılanmışlardır” (Gilbert&Gubar, 2016: 124). Feminist edebiyat eleştirisi sayesinde kadınların alt metinlerde meydan okumalarla dolu olan gizli mesajları gün yüzüne çıkar.

XIX. yüzyılda yazan kadın yazarlar öncelikle erkek yazarların yarattıkları kadın imgelerinin altını oyarak bu imgeleri yeniden kurgularlar. Özellikle erkeklerin yarattıkları “melek” ve “canavar” kadın imgeleri üzerinde dururlar. Melek kadın imgesi erkeklerin görmeyi arzuladığı kadın modelidir. Bu kadınlar sevgi dolu, yumuşak, kocalarına karşı itaatkâr, iyi bir ev hanımı, çocuklarına karşı ilgili olan kadınlardır (Perrot, 2018: 84). Bu kadınlar doğalarına uygun davrandıkları için iyidirler. Doğasına aykırı davranan kadın ise kötü kadındır; eserlerde canavar veya deli olarak yansıtılırlar. Deli kadın imgesi “erkek egemen toplumda başa

çıkılamayan, ehlileştirilemeyen, eril normlara karşı çıkan ya da bunları aşındırma potansiyeli taşıyan kadını (deli/canavar/ruh hastası) itibarsızlaştırmak için sıklıkla kullanılan bir strateji olarak” ortaya çıkar (Sakman, 2018: 23). Kadın yazarlar, yarattıkları tutkulu ve gizli kalmış öfkeyle hareket eden kadın karakterler aracılığıyla erkek yazarların yarattıkları deli kadın imgesini bir anlamda yapısöküme uğrattılar. Kadın yazarların yarattığı deli kadın imgesi, “tam da erkek egemen kodlar çerçevesinde kendini baskılamak zorunda kalmış kadın kahramanın öfkeli ikizi olarak” görev yapar (Sakman, 2018: 23). Böylece yazar, kendi isyankâr dürtülerini bu “delirmiş ve bir canavarı andıran” kadın aracılığıyla ortaya koyar:

“Kadınların ürettiği edebiyattaki delirmiş kadın, erkek edebiyatında olduğu gibi kadın kahramanın düşmanı olmaktan ibaret bir role sahip değildir. O daha çok yazarın bir ikizi, yazarın kendi endişe ve öfkesini yansıtmakta kullandığı bir imgedir. Gerçekten de kadınlar tarafından üretilmiş şiir ve romanların o kadar büyük bir kısmı bu delirmiş varlığı akla getirmektedir ki, böylelikle kadın yazarın kendi bölünmüşlük hissiyle, ne olduğu ile ne olması gerektiği arasındaki uyumsuzluğun yarattığı hislerle yüzleşmesi mümkün hale gelmiştir.” (Gilbert&Gubar, 2016: 130)

Böylece kadın yazarlar, eserlerinde kadın kahramanın yanında kurguladıkları deli kadın karakteri aracılığıyla aslında kendi ikiye bölünmüş kimliklerini yansıttılar. Bu durum sadece XIX. yüzyılda değil XX. yüzyılda da görülmeye devam eder. Bu şekilde ataerkil edebiyat geleneğinin yeniden yazımı gerçekleşir. Kadın yazar için canavar kadının barındırdığı anlam, erkek yazarın canavar kadınından farklı bir rol üstlenir. “Kadın yazarın hem toplumsal yaşamda hem de eserlerini kaleme alırken baskıladığı öfke, yılgınlık ve kırgınlık romanlarda önemli bir yer teşkil eden “deli kadın” imgesinde yansımasını bul[muştur]” (Sakman, 2018: 23-24).

Kadın yazarlar, ataerkil geleneği olduğu gibi kullanırken aynı zamanda da yapısöküme uğrattılar. Bu eserlerde alt metinleri, asıl söylemek istediklerini gizlemek için parodi, eğretileme veya metafor gibi yazınsal stratejiler kullanırlar. “Parodi niteliği taşıyan, hilekar ve sıra dışı bir biçimde çok yönlü bu kadın metinleri, meleksi geri çekilişin örnekleri olarak algıladığımız kadınlar tarafından yazıldığında bile hem revizyonist hem de devrimci niteliktedir” (Gilbert&Gubar, 2016: 133).

1960’larda kadın hareketlerinin de ivme kazanmasıyla birlikte kadın yazınında yeni bir döneme girilir. Kadın yazını için Rönesans diyebileceğimiz bu dönemde, kadın bakış açısıyla kadınlık deneyimlerinin yer aldığı gerçek bir kadın edebiyatından söz etmek mümkün hale gelir. Bu dönemde, önceden sadece erkek yazarların kullandığı kelimeler kullanılmaya ve tabu haline gelen kadınlık deneyimleri hakkında yazılmaya başlanır. Hamilelik, doğum, menstrüasyon gibi sadece kadınların deneyimlediği konular romanlarda dışıl bakış açısıyla ele alınmaya başlanır. Öfke ve cinsellik, yaratıcı kadın gücünün kaynakları olarak kabul görülür (Showalter, 1977: 35).

Çağdaş dönem kadın yazarların romanlarda ele aldıkları ortak kadınlık deneyimlerinin yanı sıra yarattıkları kadın ve erkek karakterler de feminist edebiyat eleştirisi çerçevesinde incelenen önemli unsurlardır. Erkek yazarlar kadın karakterleri yaratırken cinsel açıdan bir sınıflandırmaya giderken, kadın yazarlar erkek karakterlerini güç açısından stereotipleştirirler. Fakat dikkat çeken asıl konu kadın yazarların yarattıkları kadın karakterlerdir. Çağdaş dönem kadın yazınında anlatıda kötü karakter olarak stereotipleşen erkeğin yerini kötü annelerin aldığı görülür. Çünkü kadın karakter annesi gibi olmaktan, ona dönüşmekten korkar. Kadın yazar bu kötü anneden kurtulmak için anlatıda onu ya çok itici ve komik bir durumda yansıtır ya da onu öldürür (Gardiner, 1981: 356).

Kız çocuğunun ileride annesine dönüşmekten duyduğu korku, feminist edebiyat teorisi literatürüne **matrofobi (matrophobia)** olarak girer. Matrofobi, bazı kadınların kadınlarla değil de erkeklerle özdeşleşmesinin sebebini açıklamakta kullanılır. Matrofobi, ataerkil sistemde bazı kadınların anneleriyle veya kendi dişil benlikleriyle özdeşleşerek değil, sembolik düzenin kontrolü olan babanın onayının peşinde koşarak özgürlüğü, kurtuluşu aramaları olarak açıklanır (Kowaleski-Wallace, 2009: 364).

Kadın kimliğinin devam eden bir süreç olduğunu belirten Judith Kegan Gardiner, bu kimlik gelişiminin anne-kız ilişkisine bağlı olduğunu ileri sürer. Bu ilişkinin kadın yazınındaki izdüşümünü ise “kahraman, yazarının kızıdır” diyerek açıklar (1981: 349). Gardiner’a göre kadın yazar, kahramanını toplumsal gerçekliğe

ve edebî geleneğe göre olduğu kadar kendinin de bir yansıması olarak şekillendirir. Dolayısıyla kadın kahramanı aracılığıyla kendini de tanımlamış olur. Bu metni okuyan kadın okuyucu da yazarla yakın bir bağı olan kadın kahraman aracılığıyla kendi kimlik özdeşleşimini kurar (Gardiner, 1981: 357-358).

2.3. Polisiye Romanda Kadın Kimliği

Geleneksel, erkeksi değerleri yücelten ve kadın düşmanı bir yapıyla ortaya çıkan ve süregelen polisiye roman, 1970’lerde feminist edebiyat eleştirisi aracılığıyla revizyona uğrar. Feminist eleştirmenlerin kayıp kadın polisiye roman yazarlarını keşfetmeleriyle birlikte bugün, polisiye roman geleneğinde yarattıkları kadın dedektiflerle kadın yazarların da erkek meslektaşları gibi uzun bir tarihe sahip oldukları bilinmektedir (Reddy, 2003: 191).

İlk dedektif arketipi Sherlock Holmes’un ortaya çıktığı XIX. yüzyılda (Munt, 1994: 2) polisiye roman, geleneksel ve tutucu bir çizgide ilerler. Bu dönemde polisiye roman türünde yazan kadın yazarların kurguladıkları kadın dedektifler, olayı çözüme kavuşturarak toplumsal düzeni koruyup, ataerkil düzenin devamlılığına katkıda bulunurlar. XIX. yüzyılda ortaya çıkan ilk kadın dedektifler **lady detective** olarak bilinirler. Bağımsız, zeki, kendinden emin bu kadınlar, olayları kadınsal sezgilerini kullanarak daha çok domestik bir çevrede çözüme kavuştururlar. Dedektiflik yapmaları genellikle ya şans eseri olur ya da bir yakınlarının ismini temize çıkarmak amacıyla gerçekleşir. Bu kadın dedektifler¹² erkeklik onurunu yeniden kurarlar. Genç, güzel ve çekicidirler. Anlatının sonunda ya evlenerek ya da çözmek zorunda kaldıkları meseleyi çözerek işi bırakırlar (Gavin, 2010: 258). Bu

¹² Bu dedektiflerin en bilinenlerinden biri Catherine Louisa Pirkis’in yarattığı Loveday Brooke’dur. Dedektif Loveday Brooke, 1893 yılında ünlü bir İngiliz dergisi olan *Ludgate Monthly*’de tefrika halinde yayımlanan altı hikâyede yer alır. Bu altı hikâye bir yeni hikâyeye birlikte 1894 yılında *The Experiences of Loveday Brooke, Lady Detective* adıyla kitap haline getirilerek yeniden okuyucuyla buluşturulur. Loveday Brooke’un dedektiflik mesleğini para karşılığında profesyonel olarak yapması onu polisiye roman tarihinin kadın dedektifleri arasında önemli kılmaktadır. Elizabeth Carolyn Miller, *Trouble with She-Dicks: Private Eyes and Public Women in The Adventures of Loveday Brooke, Lady Detective* adlı makalesinde Loveday Brooke’un yazıldığı dönemin cinsiyet ve suç normlarını alt üst ettiğini ileri sürer (2005).

romanlar, feminist polisiye roman tarihinin öncü romanları olarak değerlendirilebilir (Reddy, 2003: 192).

XX. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşen iki büyük dünya savaşı arasında polisiye roman altın çağını yaşar. Bu dönemde Amerika’da ortaya çıkan ve hızla bütün dünyaya yayılan polisiye roman alt türü olan **hard-boiled**, Sherlock Holmes romanlarında yücelttiği erkeği bu sefer ilahlaştırır. Erkeğin her şey haline geldiği bu romanlarda kadınlar ölümcül, tehlikeli, **femme fatale** olarak kurgulanırlar (Mizejewski, 2004: 15). Bu dönemde yazan kadın yazarlar romanlarında kadın dedektiflere yer verirler fakat kurguladıkları dedektif kimliği yaşlı, fiziksel olarak pasif ve daha çok yakın çevredeki cinayetleri çözen kadınlar şeklinde olur (Gavin, 2010: 262). Bu amatör kadın dedektifler, meraklı ve her işe burnunu sokan yaşlı kadınlar, cesur kız kuruları veya birinin sevgilisi olarak olayları çözerler (Mizejewski, 2004: 15).

Agatha Christie’nin yarattığı Miss Jane Marple bu kız kurusu stereotipinin en bilinenidir. Bahçesine ve kuşlara düşkün Miss Jane Marple, bembeyaz saçları, mavi gözleri, pembe yanakları ve kucagında örgüsüyle küçümsenen bir tip olmakla beraber harika gözlem yeteneğiyle en karmaşık, gizemli olayları bile oturduğu yerden çözer.¹³ Bu kız kurusu stereotipi bir anlamda karikatürize edilmiş bir amatör dedektiftir ve dönemin bakış açısı çerçevesinde kadın için en uygun yer olarak görülen ev içi alanda olayları çözüme kavuşturur. Yine de Miss Jane Marple’in “araştırma ve çözüme varma yöntemi, kadını libidoyla, kösnüllük ve kargaşayla ilişkilendiren düşünce biçiminin geçerliliğini” yadsıması açısından son derece önemlidir (Ergun, 2016: 49).

Altın çağın dört suç kraliçesinden biri olan Dorothy L. Sayers, *The Omnibus of Crime* (1928) adlı antolojisinde, yaratılan kadın dedektiflerin genç, fazla güzel ve evlenme hayali peşinde koştuklarından yakınır. Bu dedektiflerin ya sinir bozucu bir şekilde sezgileriyle hareket ettiklerini ya da aptal gibi kendilerini tehlikeye atarak, erkeklerin işlerini zorlaştırdıklarını ifade eder (aktaran Reddy, 2003: 194). Fakat çok

¹³ Miss Jane Marple’dan başka Patricia Wentfort’un yarattığı Miss Maud Silver veya Glady Mitchell’in yarattığı Mrs. Bradley, evde kalmış yaşlı kız stereotipine verilebilecek diğer örneklerdendir.

geçmeden dedektifi Lord Peter Wimsey'in kahraman olduğu romanlarına Oxford'da eğitim görmüş, otuzlarında, polisiye roman yazarı olan Harriet Vane'i dâhil eder. Lord Peter Wimsey, Harriet Vane'e âşık olur ve defalarca evlenme teklifi eder. Bağımsızlığına düşkün bu kadın sonunda evlenmeyi kabul eder ve dedektifin en önemli yardımcılarında biri haline gelir. Zeki, esprili, başarılı bir kadın olan ve cinsel özerkliğini elinde bulunduran Harriet Vane¹⁴, yine de ideal bir feminist olarak betimlenmez. Zaman zaman kendisini Lord Peter Wimsey'den daha değersiz görür; bazı olayları kendisi değil Lord Peter Wimsey sonuca ulaştırır (Peters&Nesauale Krouse, 1974: 147-148).

Polisiye romanın altın çağında yaratılan kadın dedektif kimliklerinin yanı sıra bu dönemde kadın yazarların yarattıkları erkek dedektifler de türün, kadın yazarlar cephesinde gelişimi için önem taşır. Agatha Christie'nin Hercule Poirot'su veya Dorothy L. Sayers'ın Lord Peter Wimsey'i ilk bakışta klasik polisiye roman kahramanları gibi dururlar. Fakat her ikisi de dişiliği somutlaştırır ve aslında erkek mitinin parodisi olarak yansıtılırlar (Munt, 1994: 8). Hercule Poirot, narsist, duygusal, ev konusunda obsesif, eksantrik, irrasyonel, donkişotvari hareket eder.¹⁵ Belçikalı olmasından dolayı da kadınlar gibi ötekileştirilir. Sayers'ın dedektifi Lord Peter Wimsey de aynı şekilde dişil özelliklere sahiptir. Garip görünümlü bu dedektif, geveze, aptal, dürüst ve inatçıdır. Görüldüğü gibi kadın yazarlar, polisiye romanın altın çağında parodi aracılığıyla erkeğin simgesi olan muhteşem dedektif figürünü feminenleştirerek türü baltalarlar (Munt, 1994: 199).

Polisiye romanın altın çağından sonra kadın yazarlar, romanlarında kadının toplumsal durumunu temel konu haline getirmeye başlarlar. Toplumsal cinsiyet kimlikleri olan kadınlık ve erkeklik kavramlarının olumsuzluklarını açığa çıkarırlar. Bu romanlarda kadınların yaşadığı psikolojik ve toplumsal baskıya dikkat çekilir. Kürtaj, kadın cinselliği gibi radikal feministlerin sıkça üzerinde durdukları konular

¹⁴ Sayers, olayların çözümünde kadın sezgisi faktörünü kullanmaktan uzak durmuştur; çünkü bu durumun kadının mantık ve entelektüelliğinin ötekileştirilmesine yol açtığını düşünür (Gavin, 2010: 264).

¹⁵ Hercule Poirot isminin kendisi eleştiri niteliğindedir; Hercule, Hercules'in kısaltılmış haliyken; Poirot, soytarı veya palyaço anlamına gelmektedir.

işlenmeye başlar.¹⁶ 1950'lerde erkeklerin, İkinci Dünya Savaşı'ndan evlerine dönmeleriyle birlikte kadınlar da eş ve anne olarak evlerine geri dönmek zorunda kalırlar. Bunun üzerine yazdıkları romanlarda aile içi sıkıntıları konu ederler ve romanlarda klostrofobik bir atmosfer hüküm sürer. Charlotte Armstrong'un *Mischief* (1951); Celia Fremlin'in *The Hours Before Dawn* (1959) ve Josephine Bell'in *Easy Prey* (1959) romanları bu romanlara örnek olarak gösterilebilir. Bu romanlarda ön plana çıkan konu annelerin çocukları için duydukları endişedir (Munt, 1994: 14-17).

1960'ların sonlarında ikinci dalga feminizmin etkisiyle birlikte kadın yazarların kurguladıkları kadın dedektifler, ilk dönem yaratılan kadın stereotiplerinin eleştirisi niteliğinde olur. Bu romanlar aynı zamanda kadın yazarların, mevcut kadınlık rollerinin sınırlarına karşı bir çeşit meydan okuma aracı olarak görülür (Kim, 2014: 4). Bu romanlarla birlikte evde kalmış, her şeye meraklı ve burnunu sokan amatör kadın dedektif kimliği değişmeye başlar. Bu anlamda 1964 yılında Carolyn Gold Heilbrun'un¹⁷ yarattığı dedektif Kate Fansler, içki ve sigara içen, sık giyinen, varlıklı, çalışmanın kadınlar için önemli olduğunu düşünen, zeki, başarılı bir feminist edebiyat profesörü olarak toplumda değişmeye başlayan kadın kimliğinin edebiyattaki ilk yansıması olur. Heilbrun ile birlikte feminist polisiye roman canlanmaya başlar (Gavin, 2010: 264). Bu dönemde yaratılan kadın dedektif figürleri, cinsiyetinden dolayı belirli stereotiplerle sınırlandırılmış geleneksel kadın dedektif ve sonraki dönemin dişiliğinden vazgeçmeden yetkin ve özerk bir kimlik sergileyen kadın dedektifi arasında bir geçiş dönemi temsilcisi niteliğindedir.

1980'li yıllar feminist polisiye romanın altın çağıdır (Munt, 1994: 196). Bu dönemde kadın polisiye roman yazarları tarafından **hard-boiled** dedektifliğinin sınırları yeniden belirlenir: Sue Grafton, Marcia Muller, Susan Steiner, Sara Paretsky ve M. F. Beal gibi önemli kadın yazarlar, toplumsal cinsiyet farkındalığını, polisiye

¹⁶ İngiliz yazar Christianna Brand'in 1945 yılında yayımlanan *Green for Danger* ve Kuzey Amerikalı yazar Hilda Lawrence'ın 1947 yılında yayımlanan *Death of a Doll* adlı romanları kadınların toplumsal ve psikolojik olarak uğradıkları baskıyı yansıtan polisiye romanlardandır. Bu baskı, her iki romanda da egemen olan klostrofobik atmosferle ilişkilendirilmiştir. *Green for Danger* romanı 1946 yılında Sidney Gilliat yönetmenliğinde sinemaya da uyarlanmıştır. Yine Brand'in 1952 yılında yayımlanan *London Particular* adlı romanında cinayet, istenmeyen bir hamilelik etrafında şekillenir. Böylece yazar, hem kadın cinselliği hem de kürtaj konularını ön plana çıkarır. Suçlu, ideal dişilik konusunda takıntılı bir adam olarak yansıtılır. Brand, bu romanıyla hem dişiliğin hem de erkekliğin aşırılıklarını ve trajik etkilerini eleştirmektedir (Munt, 1994: 16).

¹⁷ Yazar, Amanda Cross mahlasıyla yazmıştır.

romanın erkek egemen yapı olarak en dirençli olduğu **hard-boiled** alt türüne sokma girişiminde bulunurlar. Önceki özgür kadın dedektiflerden çok daha fazlasına sahip olan bu feminist kadın dedektifler, mevcut sistemin toplumsal cinsiyeti, insanları kategorize etmek ve yargılamak için kullandıklarının bilincindedirler. Davranışlarıyla bu farkındalığa sahip olduklarını gösterirler. Yine de bu dönem kurgulanan kadın dedektifler ideolojik duruşlarıyla profesyonel kariyerleri arasında bir anlaşma yapmaya zorlanmışlardır (Gregory Klein, 1995: 202-203). Carolyn Gold Heilbrun, yaratılan bu yeni kadın dedektiflerin, Amerikalıların bağımsız, tek başına hareket eden, adalet ve kanun yerine sadece işiyle ilgilenen maço özel dedektif figürüyle İngilizlerin daha feminen, yasalara bağlı ve genellikle amatör olan dedektif figürünün birleşiminden oluşturulduğunu ileri sürer (2002: 420).

Feminist öğretiler paralelinde kurgulanan, pasifliği bırakıp harekete geçen bu kadın dedektifler, kadın okuyucuları içinde bulundukları mazoşist durumdan uyandırmayı başaran ilk kadın kahramanlardır (Heilbrun, 2002: 421). Bu kadın kahramanlar, erkekleri hayatlarının ilk sırasına koymaz, evlilik fikriyle baştan çıkmazlar. Çoğu, erkeklerle olan ilişkilerini bağımsızlıklarını kaybetmelerine yol açabilecek bir tehdit unsuru olarak görür. Genelde ailesinden kopmuş, çocuksuz olan bu kadınlar, etraflarındaki genç kadınlara ya da kız çocuklarına akıl hocalığı yaparlar. Bu kadınların erkek gibi hareket ederek içki içmeleri, cinsel hayatlarında özgür olmaları, konuşmalarında yer yer argoya yer vermeleri bir anlamda otoriteye karşı duruşlarını simgeler. Bu şekilde kadın, artık erkeğin korumasına ihtiyaç duymaz, çünkü kendisi erkeğin en azından iyi olan özelliklerine sahiptir (Munt, 1994: 40).

1980'lerin kendi kendine yeten, silah taşıyan, gerekli hallerde insan öldüren, tehlikelerle kendisi yüzleşen feminist dedektifleri silahı erkek gücünün metaforu olmaktan çıkarıp sadece bir şiddet aracı olarak yeniden tanımlarlar. Genellikle birinci şahıs anlatıcının kullanıldığı bu romanlarda kadın dedektifler, kadınları kapsayan cinsiyet sınırlandırmalarıyla mücadele ederler. Bu romanlarda **hard-boiled** türünde sıkça vurgulanan yozlaşmanın, cinsiyetle bağlantısı üzerinde durulur. Ele alınan konular genellikle kadın zulümüyle ilişkilendirilir. Bu bağlamda bu romanlarda suçu işleyen eğer bir kadın ise bu kadın, ataerkinin infazcısı veya kurban oluşunun öcünü

alan kişidir (Reddy, 2003: 198). Gavin'in erkek **hard-boiled** geleneğine karşı bir gelenek olarak "yeniden yazım" dediği bu romanları Irons, "yeni bir gelenek icat etmek" olarak değerlendirir (Gavin, 2010: 265; Irons, 1995: xiii-xv).

1980'lerin sonunda artık polisiye romanlarda çok sayıda kadın kahraman, polis veya amatör dedektif vardır. Büyük başarıya ulaşan bu romanlar, güçlü kadın dedektif hikâyeleri okumak isteyen büyük bir okuyucu kitlesinin olduğunu ve türün süregelen cinsiyetçi yapısının değiştirilebilir, dönüştürülebilir olduğunu kanıtlar. Parodi ve hiciv gibi çeşitli yazınsal stratejilerle türün cinsiyetçi yapısını aşındırmayı başaran kadın yazarlar, türün yapısını bu dönemde yarattıkları lezbiyen feminist dedektiflerle de bozguna uğratırlar. Ataerkil toplumun suçun kötü dünyasının bizzat kendisi, feminist lezbiyen dedektifin ise tam tersi bir şekilde iyiliğin, doğruluğun ve ahlakın koruyucusu mükemmel vatandaş olarak yansıtıldığı bu romanlarda bilinçli bir şekilde kullanılan anlatı yapılarıyla tür, ters yüz edilir (Munt, 1994: 194). Sürdürülebilirliğini ikiliklere borçlu olan mevcut sistem içerisinde lezbiyenlik, bir tehdit unsurudur. Zaten erkeksi bir ayrıcalığı üstlenme girişimiyle toplumsal tabuyu kıran kadın dedektif, üstüne bir de lezbiyense sapkınlığının boyutu katlanarak artar (Gregory Klein, 1995b: 174-177). Diğer feminist polisiye romanlar gibi bu romanlarda da belirli bir cinayet araştırması adı altında kadınları içine alan daha geniş toplumsal meselelerle bağlantı kurulur. Bu romanlarda suçlunun araştırılması kadın dedektifin kendi kimlik arayışıyla harmanlanır. Anlatının sonunda ortaya çıkan, kahramanın cinsel kimlik keşfidir (Gregory Klein, 1995b: 179).

Çağdaş dönemde polisiye romanın yapısı değişir, erkeksi anlatı aşkınlığı reddedilir ve tür, yeniden cinsiyetlendirilir. Bu romanlarda özellikle toplumsal cinsiyet kimliğinin yapaylığı gözler önüne serilir. Romanlarda güçlü kadın dedektif kimliklerinin yanı sıra yemek pişirmek, bulaşık yıkamak, ağlamak gibi kadınlara atfedilen özelliklerde yaratılan erkek karakterlerin varlığı, androjenlik kavramına vurgu yaparak ataerkil sistemin temel dayanağı olan ikiliklerin yine kurgu olduğunu kanıtlar (Munt, 1994: 48). Aynı şekilde **cross-dressed** yani karşı cinsin kılığına giren kadın dedektif figürüyle de yine toplumsal cinsiyet kavramının kurgusalılığı,

yapaylığı ortaya konulur.¹⁸ Böylece feminist metin, polisiye romanın temel gizemlerinden birinin, sadece katilin aranması değil, aynı zamanda okuyucunun da kimlik arayışı olduğuna işaret eder (Munt, 1994: 202).

1990’larda kadınların yazdığı polisiye romanlar, **hard-boiled** dedektifinden ve şehirli sertlikten uzaklaşarak **hümanist polisiye roman** formuna geçer. Bu romanlarda daha çok dedektifin psikolojisi, insanlık ve toplumsal konular merkeze alınır. Romanlarda işlenen konular ev içi şiddet, kürtaj veya çocuk istismarı gibi kadınlarla ilgili çağdaş konulardır. Bunun yanı sıra ırk ya da sınıf konuları da işlenir (Gavin, 2010: 267). Bu dönemde yeni bir alt tür olan **tart noir**¹⁹ ortaya çıkar. Cinselliğin de yer aldığı bu alt türde güçlü ve bağımsız kadın dedektifler, ele avuca sığmaz bir şekilde macera peşinde koşar (Reddy, 2003: 205).

XXI. yüzyılda feminist polisiye romanın en çok üzerinde durduğu konular topluluk içinde birey, annelikle ilgili konular ve kadın şiddetidir. Özellikle kadına karşı şiddet en çok üzerinde durulan konudur. Kadına karşı şiddet vurgusuyla feminist polisiye romanlar cinsiyetçi bir karşı duruş sergilerler (Gavin, 2010: 268). Bu romanlarda kadın dedektif artık daha az yalnızdır, en azından bir topluluğa bağlıdır. Çağdaş konular ele alınır. Annelik ve dedektifliğin hala tam olarak bütünleşemediği gözlenir.

¹⁸ **Cross-dressing**, yani karşı cinsin giydiği kıyafetleri giyme, Gülçin Oktay’ın makalesinde belirttiği gibi toplumun kendilerine uygun gördüğü cinsiyet kalıplarını geçici ya da kalıcı nedenlerle reddeden cinslere işaret eder (2020: 338). Polisiye romanlarda **cross-dressed** figürlerin varlığı ise bağlama göre farklı şeylere işaret etmektedir. Karşı cinsin kıyafetini giymek bazen sadece karakterin kimliğini gizlemesi için kullanılan yollardan biridir. Romandaki şüpheli erkeklerden birinin kadın kılığına girerek bulunduğu ortamdan kaçıp kurtulması bu çeşit bir kullanım amacına örnek olarak gösterilebilir. Aynı şekilde bazı yazarlar sadece güldürü amacıyla bu figürü kullanırlar. Bazen de **cross-dressed** figür, kimliği gizlemek amacının ötesine geçerek transseksüel, toplumsal cinsiyet rollerini alaşağı eden veya kendini kadın ve erkeğin dinamik akışkan bir karışımı olarak hisseden bireyleri tanımlamak, bu bireylerin kimliğini saptamak amacıyla kullanılır. **Cross-dressed** figürü bu amaçla kullanan yazarlar hem metnin düzenini bozarlar hem de cinsiyet kimliği kavramının normatifliğini sorgulamaya açarak varsayılan ikili cinsiyete meydan okurlar. **Cross-dressed** figürün çeşitli kullanımlarında ortak olan payda ise hepsinin bir şekilde cinsiyet normatifliği hakkındaki toplumsal sanılara dikkat çekmesidir. Bu figürü polisiye romanlarında kullanan bazı yazarlar şu şekilde sıralanabilir: Mickey Spillane, Ruth Rendell, Charlotte MacLeod, P. D. James, Sue Grafton, Val MacDermid, Renee James, Robert Galbraith, Mark SaFranko, T. E. Wilson (Humann, 2017: 24).

¹⁹ Katarzyna Paszkiewicz’in genç kız edebiyatı ve suç edebiyatının birleşimiyle oluştuğunu belirttiği **tart noir**, Sparkle Hayter, Lauren Henderson, Katy Munger ve Stella Duffy gibi yazarların isimlendirdikleri bir alt türdür. Paszkiewicz, bu kadın yazarların romanlarında yarattıkları kadın dedektif figürlerini neofeminist, yarı Philip Marlowe, kendi kurallarını kendisi belirleyen yarı **femme fatale**, yüksek topuklu sivri burunlu ayakkabıları ve göz alıcı elbiseleriyle dünyayı kurtarmanın mümkün olduğuna inanan kadınlar olarak tanımladıklarını ifade eder (2019: 28-29).

Görüldüğü gibi ortaya çıkışından beri kadınlar için uygun olup olmadığı tartışılan polisiye roman türü, günümüzde açık bir şekilde oluşturduğu dişil anlatı yapıları ve sahip olduğı feminist siyasi gündemle tartışmaya son noktayı koymaktadır. Bugün polisiye roman, politik ve toplumsal bir hareket olan feminizmle birlikte kendi içinde büyük değışimler yaşarken aynı zamanda barındırdığı feminist politikayla kadın okuyuculara önemli mesajlar iletmekte ve toplumsal bilince katkı sağlamaktadır.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POLİSİYE ROMANLARDA KADIN KİMLİĞİNİN İNCELENMESİ

3.1. Bárbara Arenas

Özel dedektif Bárbara Arenas'ın yaratıcısı Lourdes Ortiz, 1943 yılında Madrid'de dünyaya gelir. 1962-1968 yılları arasında devam eden üniversite eğitimi süresince Franco karşıtı eylemlerde yer alır. İspanyol feminist hareketin ortaya çıkışında da aktif rol alan yazar, on dokuz yaşında şair Jesús Munárriz ile evlenir. Ortiz, kocasıyla birlikte 1962 yılında gizli bir şekilde İspanya Komünist Partisi'ne katılır. 1968 yılında Sovyetler Birliği'nin Prag'ı işgali üzerine partiden ayrılır. Madrid Complutense Üniversitesi'nde iletişim kuramları dersi veren Ortiz, daha sonra da Real Escuela Superior de Arte Dramático'da sanat tarihi dersleri verir (P. Méndez&Harpring&Ballesteros, 2014: 640). *El País*, *El Mundo* veya *Diario 16* gibi gazetelerde, çeşitli dergi ve yayınlarda çalışmaları bulunan yazar, tiyatro, roman, deneme ve hikâye gibi çeşitli edebî türlerde eserler kaleme alır. 1979 yılında yayımlanan romanı *Picadura Mortal* dışında yayımlanmış diğer romanları arasında şunlar yer almaktadır: *Luz de la Memoria* (1976), *En Días Como Éstos* (1981), *Urraca* (1982), *Arcángeles* (1986), *Antes de la Batalla* (1992), *La Fuente de la Vida* (1995), *La Liberta. Una Mirada Insólita sobre Pablo y Nerón* (1999), *Cara de Niño* (2002), *Los Manos de Velázquez* (2006). Yazarın bu romanlardan başka siyasi mücadelenin, ideolojik düş kırıklığının, eşcinselliğin ve baskının konu edildiği yayımlanmamış bir romanı daha bulunmaktadır (Pérez&Ihrie&Pérez, 2002: 450).

Lourdes Ortiz'in 1979 yılında yazdığı *Picadura Mortal*, İspanyol edebiyatının dedektifi kadın olan ilk polisiye romanıdır. Roman, kahramanı kadın olan ilk polisiye roman olmasının yanı sıra bir kadın yazar tarafından yazılması açısından da ilktir. 1979 yılına kadar İspanyol edebiyatında polisiye roman türü, erkek yazarlar tarafından tercih edilir ve geliştirilir. Bu anlamda Lourdes Ortiz, bu romanla birlikte

polisiye roman alt türü olan **hard-boiled** formunda yazan ilk çağdaş yazarlardan biri olması açısından önemlidir.

Klasik polisiye roman ve **hard-boiled** roman özelliklerinin harmanlanmasıyla yazılmış parodi¹ bir eser olan *Picadura Mortal*'in yazarı Lourdes Ortiz, 1996 yılı baskısında yazdığı önsözde bu konuyla ilgili şöyle söyler: “kitabın en büyük kusuru belki de Amerikan kara romanının aşırı bir taklidi olması olabilir ama bu onun meziyeti de olabilir” (8). Yazarın da belirttiği gibi erkek dedektifli **hard-boiled** romanlarının taklidi şeklinde yazılmış olan bu roman, ilk bakışta özgün bir eser gibi durmasa ve Patricia Hart'ın *The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction* (1987) adlı çalışmasında yaptığı gibi bazı eleştirmenler tarafından kötü bir örnek olarak nitelendirilse de belirli bir anlatı formuna sadık kalınarak yazarın kendi tarzını oluşturması ve romanın sonuna kadar bu birliğin korunmuş olması açısından bir yenilik ve başarıdır.

Toplamda on dört bölümden oluşan *Picadura Mortal* romanında otodiyejetik anlatıcı kullanılır; olayları yaşayan, birinci ağızdan anlatan ve yorumlayan romanın kahramanı, dedektif Bárbara Arenas'tır. Romanın konusu ortadan kaybolan varlıklı ve ünlü işadamı Ernesto Granados'un olası katilinin bulunmasıdır. Polis, olayın politik sebeplerden dolayı bir kaçırılma olduğunu düşünür fakat arama çalışmaları sonuç vermeyince soruşturmayı durdurur. Bunun üzerine Granados ailesinin büyük oğlu Adolfo, Juan Carlos yönetimindeki dedektiflik bürosuna başvurarak babasının bulunmasını ister. Ernesto Granados bulunmazsa oğulları mirası devralamayacak ve yönetim, şirket muhasebecisi ve Ernesto Granados'un sağ kolu olan González tarafından devam ettirilecektir.

Juan Carlos, Granados olayını, yirmi beş yaşlarındaki genç ve güzel dedektif Bárbara Arenas'a verir. Bárbara vakit kaybetmeden soruşturmayı yürütmek üzere Kanarya Adaları'na gider. Dedektif, aile bireylerini tanımaya başladıkça Ernesto

¹ *Picadura Mortal*, erkek dedektifli polisiye roman parodisi olmasının yanı sıra aynı zamanda siyasi olarak da parodi bir eserdir. Roman karakterlerinden Ernesto Granados, General Franco'nun bir metaforu olarak kurgulanmıştır. Özel dedektif Bárbara Arenas'ın patronu Juan Carlos'un ismi ve Ernesto Granados'un oğulları olan Adolfo ve Carlos'un isimleri de aynı şekilde Franco'dan sonra İspanya'nın yönetiminde söz sahibi olan Kral Juan Carlos ve dönemin başbakanı Adolfo Suárez ile benzerlik taşımaktadır. Bu metaforlar ve göndermeler, aktif olarak uzun yıllar Franco rejimine karşı siyasi bir mücadelenin içinde olan Lourdes Ortiz'in fikirlerini ve ideolojisini açıkça yansıtmaktadır.

Granados'un kaybolmasına sebep olabilecek birçok olasılık olduğunu fark eder. Ernesto Granados'un küçük oğlu Carlos mirastan men edilmiş ve iki senedir ortalıkta gözükmemektedir, bu durumda şüphelilerden biridir. Aile ve Ernesto Granados'un sağ kolu González arasında büyük bir düşmanlık vardır, dolayısıyla González de şüpheli olabilir. Granadosların damadı Guillermo tehlikelidir ve yasa dışı işler yapmaktadır, bu nedenle Guillermo da Bárbara'nın şüphelendiği kişilerden biridir. Diğer yandan polis, Granados ailesinin yasa dışı işlerini örtbas etmeye çalışmaktadır. Aile, Ernesto Granados'un öldüğüne inanırken, ya da böyle olmasını umarken, polis olayın sadece bir kaçırılma olduğunu düşünmekte ve bu konuda ısrar etmektedir. Soruşturma devam ederken Rosario, Mijas, González ve Hintli bir adam öldürülür. Bu olayların neticesinde Bárbara, görünenin arkasında başka şeylerin olduğunu sezer. Zeki bir şekilde ipuçlarını takip eder ve önemli bilgilere ulaşır, fakat Granados ailesinin sırlarını deşifre etmeye başlaması üzerine aile bundan rahatsız olup Bárbara'yla olan anlaşmalarını sonlandırır. Aile, soruşturmayı bırakıp Madrid'e geri dönmesi için Bárbara'ya bir çek verir. Fakat Bárbara, görevini yapamadığını düşündüğü için çeki yırtıp atar ve adadan ayrılır. Soruşturmayı tamamlamasına izin verilme de olayı çözmekte karardır, bu nedenle soruşturmayı kendi başına yürütmeye devam eder.

Bárbara'nın adadan ayrılışından iki hafta sonra Ernesto Granados ortaya çıkar. Kendisini siyasi sebeplerle kaçırdıklarını ama durumunun iyi olduğunu söyler. Bárbara Madrid'de olayı gizlice araştırmaya devam ederken gazete arşivlerini inceler ve 1938 yılında savaş sırasında işlenen cinayet haberine ulaşır. Bütün parçaları birleştirir ve Ernesto Granados'un işlediği cinayeti ve sahtekârlığını ortaya çıkarır. Bunun üzerine Granados ailesiyle yüzleşmek için adaya dönmek üzere yeni bir bilet alır. Romanın sonunda Bárbara, ailenin ikiyüzlülüğünü deşifre eder. Aile bireylerince despot olarak betimlenen Ernesto Granados'un zenginliğinin temelinde bir cinayet üzerine kurulu olduğunu ortaya çıkarır. Ernesto Granados aslında kaçırılmamış, savaş sırasında işlediği cinayetten dolayı şantaja uğradığı için böyle bir kaçırılma olayı planlamış, bu süreçte kendisine şantaj yapanların öldürülmesini sağlamıştır.

Roman, Franco sonrası ortaya çıkan sosyopolitik ve ekonomik eksikliklere vurgu yapar (Maginn, 2002: 46), dönemin toplumsal ve siyasi bir eleştirisini sunar.

Anlatının başından sonuna kadar İspanya İç Savaşı'na (1936-1939) ve Franco dönemine göndermelerin olduğu romanda yazarın hiç gitmediği halde yer olarak Kanarya Adaları'nı seçmiş olması dikkat çekicidir. İspanya İç Savaşı döneminde şüphelenilen generallerden biri olan Franco, 1936 yılında burada görevlendirilir ve savaşın ilk ayaklanmasını buradan başlatır (Talbot, 1994: 165). Bárbara'nın maço patronu Juan Carlos'un, Franco'nun ölümünden sonra tahta çıkan Kral Juan Carlos ile aynı isimde olması veya González'in, Ernesto Granados'un kaçırılmasından kızılılar dediği komünistleri sorumlu tutması, romandaki siyasi göndermelerdir (Mandrell, 1997: 68). Aynı şekilde bir diğer gönderme de 1979 yılında İspanya'nın iki siyasi varisi olan Kral Juan Carlos ve dönemin başbakanı Adolfo Suárez'in isimlerinin romanda Ernesto Granados'un varisleri olan oğullarının adıyla olan benzerliğidir.

Bárbara, soruşturma sırasında savaş döneminden kalan eski bir fotoğrafa ulaşır. Fotoğrafta orduda teğmen olarak görev yapan Ernesto Granados, Mijas ve Don Ramón Betancur ile birlikte omuz omuzadır. Romanın sonunda Bárbara, Ernesto Granados'un Kanarya Adaları'nın o zamanlar zenginlerinden olan silah arkadaşı Don Ramón Betancur'u öldürerek servetine konduğunu ortaya çıkarır. Ernesto Granados'un bu şekilde zengin olması ve kurduğu sistemde diktatörce hareket etmesi yine Franco rejimini hatırlatmaktadır. Romanda geçen suçla, dolaylı olarak Franco'nun iktidara yükselişi ve rejimi arasında bağlantı kurulur (Talbot, 1994: 163-164).²

İspanya'nın sosyal anlamda yaşadığı yozlaşma romanda varlıklı iş adamı Ernesto Granados ile, siyasi anlamda yaşadığı yozlaşma ise Polis Teşkilatı üzerinden kişileştirilir. Bárbara, Ernesto Granados'un küçük oğlu Carlos'un uyuşturucu işine karıştığını öğrendiğinde polisin bu olay karşısında ne yaptığını sorar. Adela, küçük

² Phoebe Porter ile gerçekleştirdiği röportajında yazar, üniversite yıllarında aktif bir siyasi yaşamı olduğundan bahseder. Franco diktatörlüğüne karşı siyasi bir mücadele yürüten yazar, yayımlanmadığı bir romanının da bu mücadelenin izlerini taşıdığını belirtir (Porter, 1990: 139-144). Aynı şekilde *Picadura Mortal* romanında da yazarın siyasi duruşunun izlerini sürmek mümkündür. Patricia Hart ile olan bir başka röportajında yazar, altmışlı yıllarda Komünist Parti üyesi olduğunu ve o dönem polisin birçok kişiyi dövdüğünü, sigarayla yaktığını ve hatta öldürdüğünü belirtir. Ortiz, kendisi gibi o dönemde yazan diğer arkadaşlarının da polise karşı aynı olumsuz düşüncelere sahip olduğunu söyler. Ortiz'e göre o dönem romanlarının çoğunda polis, halkın kanını emerek beslenen aşağılık kişiler olarak yansıtılır (Hart, 1987: 180).

bir soruşturmanın açıldığını fakat Ernesto'nun çok güçlü bir adam olmasından dolayı soruşturmanın sonunda Carlos'un temize çıktığını söyler (Ortiz, 1996: 77).

Bárbara'nın polis müfettişiyle yüz yüze gerçekleştirdiği görüşmede de, polisin Granados ailesinin suçlarını örtbas etmeye çalıştığı görülür. "Granadoslar iyi insanlardır; yönetime karşı her zaman saygılı olmuş, bizimle her zaman işbirliği içinde olmuşlardır" (Ortiz, 1996: 119). Polis, aile hakkında ortaya çıkan kötü haberlerin asılsız olduğunu söyleyerek suçu basına yükler. Ernesto Granados'un sağ kolu olan ve olaylardan haberdar olup yasa dışı işlere bulaşan, sonunda öldürülen şirket muhasebecisi González için de aynı tutumu sürdüren polis müfettişi, onun sadık ve mütevazı bir adam olduğunu belirtir (Ortiz, 1996: 121). Bárbara, Granadosların yine yasa dışı işler yapan mafya damatları Guillermo'nun gizli bir kumarhanesi olduğunu ve orada esir tutulduğunu söylediğinde ise polis, küçük bir para cezasının onun aklını başına getireceğini söylemekle yetinir (Ortiz, 1996: 122).

3.1.1. Ataerkillikle Yüzleşme

Picadura Mortal, kadın ve erkeği kanun önünde eşit sayan 1978 İspanyol Anayasa düzenlemesinden sadece bir yıl sonra basılır. Dolayısıyla roman, salt güldürücü bir taklitten veya tesadüf sonucu yazılmış bir eserden çok daha fazlasıdır. Bárbara, demokratikleşme döneminde ortaya çıkan yeni İspanyol kadınının temsili niteliğindedir. Lourdes Ortiz'in dedektif kahramanı olarak bir kadını seçmesini Lynn K. Talbot, siyasi bir nedene dayandırır. Bárbara'nın kişiliği ve performansını Franco diktatörlüğü süresince kadınların içinde bulunduğu değersiz konuma karşı bir meydan okuma olarak yorumlar: "Onun Granadosların suçunu keşfetmesi ve romanın sonunda kendini haklı çıkarma arzusu, Franco'nun kadınlar için beklentilerinin sembolik açıdan bozguna uğrayışını yansıtmaktadır" (1994: 167).

Tarih boyunca İspanyol kadınının kimliği, eş ve anne olmakla o kadar çok iç içe geçer ki, kadının öz benliği sadece bu iki verili kimlik üzerinden değerlendirilir (Englander, 2005: 45). Franco rejimi boyunca bu düşünce yapısı devam eder; kadının

yerinin evi olduğu dikte edilir. Kadınlara çocuklarına iyi bir anne, kocalarına da iyi bir eş olmaları yönünde eğitim verilir. Kadını domestik alanda, erkeği evi geçindirmesi için kamusal alanda konumlandıran bu düşünce yapısı Franco'nun ölümüyle birlikte değişmeye başlar. 1975'ten sonra İspanya'da etkili olmaya başlayan feminist düşünceler neticesinde kadın, kamusal alanda daha fazla görünürlük kazanır. Fakat yine de iş hayatında sağlıklı bir şekilde ilerleyebilmesi yolundaki engeller hemen ortadan kalkmaz. Bu engellerin başında toplumda egemen olan ataerkil zihniyet gelmektedir. Erkekler ve bazı tutucu kadınlar, kadının yerinin çocuklarıyla birlikte evi olduğu konusunda ısrarcı olmaya devam ederler. Bu nedenle çalışmak isteyen kadınlar, evlilik ve annelik gibi konularda fedakârlık yapmak zorunda kalırlar (Englander, 2005: 47). *Picadura Mortal* romanının kahramanı Bárbara Arenas da özgür bir şekilde çalışabilen fakat bekâr ve çocuksuz bir kadındır. Bu haliyle Bárbara, döneminin kendi gibi olan diğer kadınlarını temsil etmektedir.

İş hayatına atılan kadınlar sadece evlilik ve annelik konularında fedakârlık yapmak zorunda kalmazlar; hem erkekler hem de zaman zaman hemcinsleri tarafından yadrganır veya dışlanırlar. Romanda Bárbara'nın maruz kaldığı cümleler toplumdaki bu ataerkil zihniyeti yansıtmaktadır. Adolfo, babası Ernesto Granados'un bulunması için görevlendirilen Bárbara'yı Kanarya Adaları'na geldiğinde karşılamaya gider. “Sanırım kadın olduğumu gördüğünde önce itiraz edecek gibi oldu, ama Granadoslar görünüşte naziktirler, hemen ardından “bu kadar tatlı olacağını ummuyordum” der gibi gülümsedi” (Ortiz, 1996: 16). Dedektif olarak bir kadının görevlendirilmesi Adolfo'yu rahatsız eder. Ona göre kahramanlık yapmak, birinin hayatını kurtarmak, kısacası dedektiflik mesleği bir kadın için uygun değildir. Diğer yandan Bárbara'yı bakışlarıyla taciz etmekten de geri durmaz: “Belki daha çok kalçalarıma takılıp kalarak beni gözleriyle süzdü” (Ortiz, 1996: 16). Ön yargıyla kabul ettiği Bárbara, beklenilenin aksine doğru ipuçları üzerinde ilerleyip olayın iç yüzünü aydınlatmaya başlayınca Adolfo bu durumdan rahatsız olur. Bárbara'nın kendisine sorduğu sorular karşısında sinirlenir, ne yapacağını bilmez bir halde yine kadın olmasıyla ilgili küçümseyici cümlelere sığınır. Onunla daha fazla çalışmak istemez ve adadan ayrılmasını talep eder: “Olay sizi aşıyor. Bir kadına asla

güvenmemeliydim. Belki de fiyatınızı ödeyip anlaşmayı iptal etmek en iyisidir” (Ortiz, 1996: 132).

Bárbara’nın González’den şüphelenmesi üzerine onun babasına çok sadık bir adam olduğunu ve asla böyle bir şey yapmayacağını belirtir. “Sizin gibi kadınlar aşırı derecede hayal gücüne sahipler; ben zaten davayı size vermenin çok da akıllıca bir iş olmadığını biliyordum” (Ortiz, 1996: 216). Adolfo, başından beri bir kadınla çalışmak istemez ama Bárbara’nın patronu Juan Carlos tarafından ikna edildiği için Bárbara ile çalışmaya başlar. Soruşturmanın sonlarına doğru da başından beri istediği şeyi yapar ve Bárbara’yı adadan göndermeyi başarır.

Ailenin diğer üyesi ikinci kardeş Roberto Granados da Bárbara ile tanışır tanışmaz onu rahatsız eder: “İlk görüşmede o şişkonun her an üzerime atlayabileceği gibi korkunç bir hisse kapıldım; sadece birkaç cümlesi kadınlar hakkında hiç de hoş olmayan düşüncelerini anlamama yetti” (Ortiz, 1996: 18). Bárbara ile konuşurken dudaklarını yalayarak konuşan Roberto, Bárbara’yı korumaya çalışır gibi davranır. Çiftliğe çok yakın oturan kendi karısı Adela ile görüşmeye gidebilmesi için Bárbara’ya eşlik eder. Gece eve dönerken asıl niyetini belli eder. Yolun ortasında birden durur ve Bárbara’ya zorla sarılmaya çalışarak para karşılığında onunla birlikte olmasını teklif eder.

Bárbara’nın erkekler tarafından maruz kaldığı kötü muamele Granados ailesinin erkekleriyle sınırlı kalmaz. Şirket muhasebecisi González ile görüşmeye gittiğinde kadın olduğu için açık bir şekilde aşağılanır:

“Bir kadın...

Cümlesini bitirmedi, ama yere tükürdü. Bizden aşırı derece nefret eden tiplerdendi: bastırılmış, huysuzluk irini toplamış. Sanırım benimle konuşması midesini bulandırmaya yetiyordu.

—Niye bir kadın olmasın ki?

—Her şeye burnunuzu sokuyorsunuz; sürekli sorun çıkarıyorsunuz. Kadınlar olmasa o evde her şey farklı olurdu. Beyefendi beni dinleseydi....” (Ortiz, 1996: 53-54)

Yazar, “bizden aşırı derecede nefret eden tiplerdendi” cümlesindeki “bizden” ifadesiyle dönemin kadın okuruna da seslenir. Bu noktada Bárbara, Franco sonrası İspanya’da başlayan feminist hareketle birlikte ataerkil toplumla yüzleşen, karşı

karşıya gelen ilk İspanyol kadınlarını da temsil etmektedir. Konuşmanın devamında Bárbara'nın soruları karşısında iyice sinirlenen González, daha ağır cümleler kullanır:

“—Köpeğin kızı. Kes sesini artık. Sana katlanmak zorunda değilim... Ne ima ediyorsun domuz, ne ima ediyorsun?
Şiddetini artırdı ve elindeki kâğıtlarla bana vurmaya yeltendi. Eğer elinde sopa olsaydı vurmuştu.” (Ortiz, 1996: 56)

Soruşturmanın ilerleyen günlerinde Bárbara ikinci kez González'in yanına gider. González, kadınlara karşı nefret dolu sözlerini sürdürmeye devam eder:

“Hepiniz aynısınız: domuzlar. Kışınızı sallayarak ve bacaklarınızı açarak herkesi deliye çevirebileceğinizi sanıyorsunuz.” (Ortiz, 1996: 201)

González, ataerkil İspanyol toplumunun kadına karşı bakışını simgeler; Bárbara'yı cinsiyetinden dolayı küçümser ve onunla aşağılayıcı bir tonda konuşur. Kadınları sadece cinsel bir nesne olarak görür ve onlardan nefret eder.

Bárbara'nın patronu Juan Carlos da Bárbara'yı mesleki anlamda eleştirir ve yetersiz bulur. Silah kullanmak konusunda Bárbara ile dalga geçer. Aynı şekilde erkekler konusundaki zaafına vurgu yaparak kontrolü kaybettiğini ifade eder. “Patronum hep objektif olmadığımı ve karşımda duran böyle tipler karşısında eleştiri kapasitemi kaybettiğimi söyler” (Ortiz, 1996: 167). Dolayısıyla Bárbara ile olan ilişkisinde Juan Carlos, İspanyol maçoğunu temsil eder.

Romandaki erkek karakterler, mizojinist³ bir tavırla Bárbara'ya yaklaşmakta, o da sürekli erkekleri alt etmek için çeşitli yollar aramaktadır. Polis müfettişiyle konu

³ Mizojini, yani kadına duyulan nefret, insanlığın yarısının insanlık dışına itilmesidir. Holland, kadına karşı duyulan bu nefretin kökenini M.Ö. 8. yüzyılda Eski Yunanistan'da ortaya çıkan ve gittikçe mitleşen yaradılış öykülerine dayandırır. Bu söylenceler antik çağı izleyen dönemlerin Batı kültürlerinde de aynen yer bulur. Holland'ın ifadesine göre ilk demokrasiyi kuran Yunanlılar, aynı zamanda mizojiniyi de ortaya çıkaranlardır. Yunanlılar, Tevrat ve İncil'de olduğu gibi kadının ikincilleştirilmesinin yanı sıra ona bir de kötücül bir özellik eklerler ve ortaya Pandora miti çıkar. Holland, Eski Yunan ve daha sonra da Yahudi-Hristiyan geleneklerinin temelindeki inanışlardan birinin erkeğin Tanrılar ya da Tanrı tarafından hayvanlardan ayrı bir şekilde yaratılmış olduğunu; erkeğin ateşe hükmetmesinin onu aynı zamanda Tanrılara yaklaştırdığını; bunun karşısında kadının kökeni ve amacına bakılmaksızın en aşağılık hayvan gibi dünyaya geldiğini ona hatırlatan bir ceza olarak algılandığını belirtir (Holland, 2019: 27-29). Din ve kültürle iç içe geçmiş olan, kadınların erkeğin antitezi olarak ötekileştirildiği bu gelenek, Batı medeniyetinin bir özelliği olarak günümüze kadar süregelmiştir. *Picadura Mortal* romanında bu cinsiyet düalizmi, erkek karakterlerin özel

hakkında görüşmeye gittiğinde aynı tutumla karşılaşır. Onun da kadınlardan nefret ettiğini hemen anlar ve kompleksli maço bir tip olarak nitelendirdiği polis müfettişiyle kendi taktiklerini kullanarak iletişimi sürdürür.

Polis müfettişi, Bárbara'ya hitap ederken “kızım” kelimesini kullanmaktadır: “Bakınız kızım, polisin işi ciddi bir iştir, televizyondaki filmlere benzemez; adada olan her şeyden haberimiz var ve her şey kontrolümüz altında” (Ortiz, 1996: 118). “Kızım” kelimesiyle Bárbara'yı kendisinden alt bir konumda görür ve onu küçümser. Fakat ironik bir şekilde roman boyunca polis, işlenen hiçbir cinayette, hiçbir yasa dışı suçta gerektiği gibi görevini yerine getiremez. Tam tersine Granados ailesinin suçlarını örtbas eder. Onunla normal bir yolla iletişim kuramayacağını anlayan Bárbara, polis müfettişinden konu hakkında bilgi alabilmek için kendi taktiklerini ve tecrübesini kullanır:

“Alçakgönüllüyü oynamaya başladım. Karşımda maço ama kompleksli bir tip varsa, ki bu tipler aslında kendilerinden çok emin değillerdir ve seni korumaya ihtiyaç duyarlar, onların karşısında zayıf ya da aptal rolünü oynayacaksın: “bana sen söyle, bana açıklamamı umuyorum, cahilliğime ver...”; bunun gibi şeyler... Numaram işe yaradı ve polis müfettişi hoşnut bir şekilde olanları anlatmaya başladı.” (Ortiz, 1996: 118)

Bárbara, kendi bulduğu yöntemlerle soruşturmada ilerlemeyi başarır. Cinsiyetinden dolayı soruşturma aşamasında bilgi toplamak için izlediği bu yollarla erkek dedektiflerden ayrılır. Fakat Bárbara'yı buna mecbur bırakan içinde bulunduğu ataerkil toplumdur. Dolayısıyla bu taktikler onun biyolojik gerçekliğinden daha çok dönemin toplumsal gerçekliğinden ileri gelir. Tıpkı toplumda kadından esirgenen gücü kadının kendi yöntemleriyle elde etmesi gibi, Bárbara da soruşturmalarını erkek dedektiflerden farklı yollar izleyerek sürdürmek zorunda kalır. Bu kadınsal taktikler, erkekleri bozguna uğratması ve erkek gücünü baltalaması açısından önemlidir. Fakat aynı zamanda kadın dedektifin bu taktikleri kullanmaya devam etmesi, ataerkil zihniyetin devam ettiğini göstermekte ve sürekliliğini sağlamaktadır. Buna göre

dedektif Bárbara Arenas'a karşı konuşma ve davranış biçimlerinde kendini gösterir. Romandaki erkek karakterler analitik düşünce, soruşturma, çıkarım yapma yetilerine dayalı dedektiflik mesleğine bir kadın olduğu için Bárbara'yı yakıştırmazlar ve her fırsatta bunu ifade ederler. Bárbara'yı cinsiyetinden dolayı aşağılayan cümleler kullanırlar ve onu sadece cinsel bir nesne olarak görürler.

kadın, bir erkek gibi sadece mantık çerçevesinde olayları çözemez ve kadınlığını ön plana çıkararak soruşturmada ilerler. Bu bağlamda Batı düşünce sisteminin dayandığı erkek/akıl, kadın/beden ikiliği bu romanda olumlanır.

3.1.2. Cinsellik

Bárbara, roman boyunca birçok açıdan erkek dedektifler gibi hareket eder. Mesleğinde onlar kadar başarılı, kararlı, sivri dilli ve cesaretlidir. Onlarla aynı dili kullanır, onlar gibi olur. Sigara içer, silah taşır, gerektiği zaman fiziksel şiddete başvurur. Bütün bu özellikler romanda parodileştirilerek aktarılsa da Bárbara eşitlik feminizminin izlerini taşır. Erkeklerle eşitlik konusunda en dikkat çeken özelliği ise cinsel özgürlüğüdür. Cinsel özgürlük talebi, İspanya’da feministlerin ilk defa 1976 yılında sokaklarda protestolara başlayıp kadınlar için talep ettikleri konulardan biridir (Varela&Santolaya, 2019: 129). Kadınların 1980’li yıllara kadar özgür bir cinsel hayat yaşamalarına izin verilmez, ancak 1980 yılı sonrasında kazanılan bir takım haklar neticesinde cinsel özgürlüklerine kavuşmaya başlarlar. Dolayısıyla roman kahramanı Bárbara, sahip olduğu cinsel hayatla, böyle bir toplumsal arka planda değişimin simgesi olur.⁴

Roman, daha ilk sayfalarında, Bárbara’nın sahip olduğu bu cinsel özgürlüğün tasvirine yer vererek başlar. Yanında genç bir adamla uyanmıştır ve konuşmalarından tatmin olmadığını anladığımız bir gece geçirmiştir. Beklediğini bulamadığı için yanındaki genç adamı bir daha görmek istemediğini belirten ifadeler kullanır. Erkek yazarlı polisiye romanlarda kadını cinsel nesne olarak bedene indirgeyen erkek dedektif, dolayısıyla erkek bakışı, bu anlatıda ters yüz edilir; cinselliğe indirgenen, sadece bir beden olarak anlam kazanan cins, Bárbara’nın yanında uyanan, sadece sarışın olduğunu öğrendiğimiz, adını bile bilmediğimiz genç adamdır. Böylece yazar,

⁴ Özel dedektif Bárbara Arenas’ın sahip olduğu cinsel özgürlüğün otobiyografik olduğu söylenebilir. Lourdes Ortiz, on dokuz yaşındayken evlendiği şair Jesús Munárriz’den 1973 yılında ayrılır. İspanya’da 1981 yılına kadar boşanma yasasının onaylanmamasından dolayı resmi olarak evli kalmaya devam eden yazar, daha sonra filozof Fernando Savater ile birlikte olur. Ortiz, İspanya’da feministlerin cinsel özgürlük taleplerinin arttığı 1980’li yıllarda ise oyuncu ve yazar Daniel Sarasola ile birlikte olur.

erkeklerin kadınlara cinsel nesne olarak yaklaşımları ve kibirleriyle dalga geçmektedir (Choi, 2012: 102).

Romanın ilerleyen sayfalarında Bárbara, erkek dedektifler gibi işini kullanarak Kanarya Adaları'nda Granados olayını soruşturduğu sırada tanıştığı ve Guillermo hakkında önemli bilgiler edindiği Chema adındaki genç adamla da birlikte olur:

“Kesinlikle iyi bir çocuktu ve onu hatırlamaya devam edecektim. İspyonculuk iyi bir şey değil ama onu affedebilirdim. Seviştikten sonra çok fazla objektif olamıyorum.” (Ortiz, 1996: 151)

Bárbara, Chema için kullandığı bu ifadelerle erkek dedektiflerden farklılaşır. Onu hatırlayacak olması ve tek seferlik bir ilişkiden sonra ona karşı profesyonel bir şekilde objektif olamaması önceki ilişkisinde sergilediği yaklaşıma terstir. Anlatı formu açısından Bárbara'nın genç bir adamla uyanma sahnesi ve kendi içinden dile getirdiği memnuniyetsizlik ifadeleri, İspanyol maçoluğunun mizahi bir parodisini sunar (Maginn, 2002: 48).

Myung N. Choi, Bárbara'nın kullandığı liberal dil ve cinsellik konusunu ters yüz edici unsurlarla ilişkilendirir ve romanın yazıldığı dönem için cinsellikten bahsetmenin, baskıcı toplumsal sistemi eleştirmek anlamına geldiğini ifade eder (2012: 104). İspanya'da 1970'li yıllara kadar Kilise ve Devlet topluma açıkça sert bir cinsel ahlak uygulaması dayatır. Dolayısıyla polisiye romanın genç yazarları da aynı eğitimle yetişirler. Fakat 1975'ten sonra bu tutum değişir ve yazarlar, daha önce tabu haline gelmiş olan cinsellik konusunu romanlarında abartılı bir şekilde işlemeye başlarlar (Buschmann, 1994: 250). *Picadura Mortal*, cinselliğin abartılarak anlatıldığı bir roman olmamakla birlikte, Franco dönemindeki cinsel baskıya karşıt bir söylem oluşturacak niteliktedir. Bunun yanı sıra Franco'nun ölümüyle birlikte sokaklara dökülen feministlerin cinsel özgürlük taleplerine ve kazanımlarına da işaret eder. Dolayısıyla cinsellik romanda üç farklı bakış açısından ele alınır: parodi, taklit ve ters yüz edici bir özellik olarak. Cinselliğin parodileştirilmesiyle maço dedektifin abartılan tutumu eleştirilir. Cinselliğin taklit edilmesiyle cinsel zevk konusunda kadın ve erkeğin eşit olduğuna işaret edilir. Bárbara'nın cinsel anlamda özgürce

hareket etmesiyle de ataerkil toplumun uysal ve tutucu kadın stereotipi yıkılır (Choi, 2012: 105).

3.1.3. Ters Yüz Edilen Kadın Stereotipleri

Bárbara aracılığıyla uysal ve tutucu kadın stereotipini yıkan ve yeni bir kadın kimliği ortaya koyan yazar, okuyucuya farklı kadın stereotipleri de sunar. Bu stereotiplerden ilki sevdiği adam için her şeyi yapmaya hazır aptal sarışın kadındır. Ernesto Granados'un genç karısı Margarita, aslında her şeyi Granadosların küçük oğlu Carlos ile birlikte planlamıştır. Carlos mirastan men edilip evden kovulunca ailesinden intikam almak için sarışın, genç ve güzel sevgilisi Margarita ile birlikte bir plan yapar ve Ernesto Granados'un kıza âşık olup, onunla evlenmesini sağlar. Böylece Ernesto Granados ölünce bütün miras Margarita'ya dolayısıyla Carlos'a kalacak, zamanı gelince Carlos ortaya çıkacak, ikisi evlenerek aileden intikam almış olacaklardır.

Adolfo'nun karısı Rosario, **femme fatale** kadın stereotipini temsil eder. Bárbara onu tarihin ünlü kadın casusu Mata Hari'ye benzetir. "Margarita'yla yan yana konulsa herhangi biri hiç tereddüt etmeden onu edebiyatın ve sinemanın erkek yiyen, kötü, aksi kadını rolüne koyardı" (Ortiz, 1996: 31). Otuzlarında, uzun boylu, son derece güzel olan Rosario, bakışlarıyla⁵ bir kediye andırır: "Bardağı yaladı ve bana baktı. Gözleri tetikte bekleyen bir kedinin gözleri gibiydi. Gülümsedi, gülümsemesi erotik mağaza camekânındaki bir biblo çerçevesi gibiydi" (Ortiz, 1996: 34).

Rosario, kıyafet ve güzellik konusunda Bárbara'yı en çok kıskandıran kadındır. "Baştan aşağı beni süzdü ve rekabetçi dişi tarafım hiç düşünmeden ilk görüşme için yeteri kadar hazırlanmadığımdan hayal kırıklığına uğradı" (Ortiz, 1996:

⁵ **Femme fatale** kadının ayartıcı bakışlarla erkeği etkisi altına alması onun en önemli özelliklerinden biridir. Bu figür, her ne kadar cinsiyetçi kalıplara sadık kalınarak ölümle cezalandırılrsa da romanda dikkat edilmesi gereken nokta Bárbara Arenas için bu figürün, bir yandan kıskançlık uyandırırken öte yandan hayranlık uyandırmasıdır. Çünkü Rosario, bu haliyle hem kadınsı güzelliği hem de erkeksi gücü elinde bulundurmaktadır.

31). Rosario, kocasını kardeşi Roberto ile aldatmaktadır. “Adolfo gibi zayıf bir adamın böyle bir kadına yetmeyeceği besbelliydi” (Ortiz, 1996: 35). Bárbara ile konuşurken son derece dikkatli ve zekice hareket eden Rosario, kontrolünü hiçbir zaman kaybetmez:

“Rosario güçlüydü. Onu gördükten sonra Adolfo’nun hala onun elinde şekillendirilebilir bir çamur gibi olduğuna yemin edebilirdim. Diğeriyse olan romantizmine rağmen, kuralları belirleyen hala Rosario’ydu. Onun Roberto üzerindeki etkisinden dün gece emin oldum.” (Ortiz, 1996: 40)

Bárbara’yı da etkisi altında bırakan Rosario, hem kocası Adolfo’yu hem de aşığı Roberto’yu avucunda oynatmaktadır. Ortada dönen gizli olaylar hakkında bilgi sahibidir fakat Bárbara ile konuşmasına fırsat verilmeden aşırı doz uyuşturucuyla öldürülür. Jess Sully, dişil bir arketip olarak görülen **femme fatale**’in aslında dişil güzelliğin ve erkeksi gücün bir araya geldiği bir figür olarak algılanması gerektiğinden bahseder (2010: 57). Rosario da Granados ailesinde kadınsı güzelliği ve erkeksi gücü elinde bulunduran tek kadındır. Fakat erkek yazarlı polisiye romanlarda olduğu gibi ölümle cezalandırılır. Böylece polisiye romanın cinsiyetçi yapısı tekrarlanarak sürdürülmüş olur.

Romandaki diğer kadın stereotipi evinin meleği⁶ olan Adela’dır. Roberto Granados’un karısı Adela, uysal ve itaatkâr bir kadın olarak ataerkil toplumun görmeyi arzuladığı en ideal stereotiptir. Romanda erkek bir gözleyen gözünden kutsal bir varlık olarak betimlenir:

“Adela bir sineği bile öldüremez. O başkadır...
Bunu sanki “başka bir dünyadan” veya “bir azize” der gibi söyledi. Adela’yı başka biriyle karıştırmak sanki onu lekelemek gibi geliyordu. O an Roberto’nun onun kusursuz beyazlığına inanmışlığının ve onu ikinci planda, başka bir hayatta, yuvasında tutmaktan dolayı hissettiği rahatlığın farkına vardım. Saygınlık vesaire. “Kutsal aşk ve dünyevi aşk.” (Ortiz, 1996: 164)

⁶ Bu kavram literatüre Coventry Patmore’un 1854 yılında yayımlanan *Angel in the House* isimli şiiriyle geçmiştir.

Bir erkek gözleyen olarak Roberto için Adela, evinin meleğidir. Onu diğer kadınlarla kıyaslamak istemez, yuvasında olmasından dolayı mutluluk duyar. Fakat metinde vurgulandığı gibi, Roberto'nun hayatının ikinci planındadır, evin içindedir. Kutsal bir varlık gibi orada durur ve kusursuzluğun ve saflığın temsilcisi olarak erkeğe huzur verir. Roberto için Adela, kutsal, ilahi bir aşktır. Diğer kadınlar ise aynıdır, dünyevidir, sadece cinsel zevk içindir. Bu haliyle **femme fatale** kadın Rosario ile tam bir zıtlık içinde yansıtılır ve Batı düşünce sisteminde kadın kimliğinin kavramsallaştırılmasında temel alınan fahişe/bakire ikiliği vurgulanır. Fakat yazar, bu ikiliği ters yüz edici bir girişimde bulunmaz.

Adela, kocasının kendisini aldattığını bilir, fakat buna karşılık sakinliğini korumaya devam eder. Roman boyunca bulunduğu yer, cenaze dışında, hep evdir. Kızı tarafından eleştirilir ve kocasının kendisini aldattığı kadın hakkında bile kötü bir söz söyleyemez. Adela'nın kızı tarafından eleştirilmesi ve tamamen farklı bir kimlikte yansıtılması, iki kuşak arasındaki kadın kimliği farkına dikkati çeker. Bárbara, Granadosların damadı tarafından gece kulübüne davet edilmiştir. Bu konudan Adela'ya bahsetmek istediğinde ikili arasında geçen konuşmaya Adela'nın kızı María da karışır. İki kuşak arasındaki kadın kimliği farkı, Bárbara, Adela ve María arasında geçen bu konuşmada açıkça ortaya çıkar:

“—Bu gece beni davet ettiler.

—Kulübe mi?

—Evet, kulübe.

—O ortam benim çok hoşuma gitmiyor. Guillermo işini yapıyor olsa da burada bizimle kalmanızı tercih ederdim. Hem Nora da burada benimle olurdu; orası bir hanımefendi için pek uygun bir yer değil.

—Vay be antika— diyerek María araya girdi.

—Antika ya da değil, biliyorsun ki evlenmelerine karşı çıkmadım.

—Tabii ki çıkmadın, çünkü ablam onunla yaşar diye korkuyordun. Sen her zaman kurallara göre davrandın ve onların yattıklarını çok iyi biliyordun. Seni sadece bu durumun ortaya çıkması kaygılandırıyordu anneciğim. Şimdi böyle güzelce konuşuyor olsan da.

Tatlı María ablasının tarafını tutuyor ve radikal bir genç kıza dönüşüyordu. (...)

—María, şeyler gibi konuşuyorsun...

—Niye söylemeye cesaret edemiyorsun o kelimeyi? Rosario hakkında konuşurken söylüyorsun ama. Kötü bir kız gibi. Evet, biliyor musunuz, annem hep kötü kız der çünkü orospu kelimesi onu incitiriyor. Anneciğim çok naziktir.

Kız, geri planda kalan Adela'ya işkence ediyordu.

—Kitaplardan, dergilerden okudukları cümleler...” (Ortiz, 1996: 80)

Adela, kızının cesur tavır ve konuşmalarını okuduğu dergilere ve kitaplara dayandırır. Böylece iki kuşak arasındaki kadın kimliği farkına vurgu yapılır ve değişime işaret edilir. María, annesinden radikal bir şekilde ayrılan düşünce ve tavırlarının yanı sıra yetiştirdiği etobur çiçeklerle de dikkati çeker. María'nın bu şekilde bir hobisinin olması edebiyatta sıkça karşılaşılan uysal, itaatkâr ve masum genç kız stereotipini yıkar. Et yiyen bir çiçek beslemekle, genç bir kızdaki beklenen masumluk ve saflık ters yüz edilir.

Yazar, romanda yansıttığı farklı kadın stereotipleriyle, onların temsil ettikleri anlamları bir anlamda baltalama girişiminde bulunur. Aptal sarışın Margarita, Ernesto Granados'un silah arkadaşını vurduğunu bilen Mijas'tan ele geçirdiği fotoğrafla soruşturma sırasında Bárbara'ya büyük bir fayda sağlar. Bárbara, savaş döneminden kalan o fotoğraf sayesinde Ernesto Granados'un silah arkadaşı Don Ramón Betancur'u vurarak zengin olduğunu öğrenir. Böylece Margarita aptallıktan kurtarılacak olayın çözümünde Bárbara'ya yardım eden bir kadına dönüşür. Adela, büyük kızı Nora'nın Guillermo ile birlikte olmasına mani olamaz ve evlenmelerine karşı koyamaz. Aynı şekilde küçük kızı María karşısında da kendini savunamaz ve kızının radikal fikirlerine karşı yenik düşer. Adela'nın kızlarına karşı yenik düşüşüyle Franco döneminin kadına bakış açısının kaybolması arasında bağlantı kurulur. Evinin meleği olan kadın geri planda kalır. Onun yerine Bárbara gibi kamusal alanda aktif, cinsel özgürlüğü olan, ya da María gibi cesur yeni bir kadın kuşağı gelir. Evlerinin melekleri olan kadınlar kamusal alanda özne olma yolunda ilerlemektedir.

3.1.4. Erkek Dedektiften Farklılaşan Yönler

Roman kahramanı Bárbara Arenas, bazı yönleriyle polisiye romanın cinsiyetçi politikalarını sürdürürken, ironi sanatıyla bazılarını sorgulamaya açar. Erkek yazarlı polisiye romanlarda silah, erkek gücünün metaforlarından biridir. Bárbara, erkek dedektifler gibi silah taşır fakat kullanmayı reddeder. Böylece silahı erkek gücünün metaforu olmaktan çıkarır. Silahı sadece bir şiddet aracı haline

getirir.⁷ Tehlike anlarında silah yerine dişiliğini kullanmayı tercih eder. Bunu defalarca kere yaptığını ve her defasında işe yaradığını söyler. Kumarhane işleten ve kirli işler yapan Granadosların damadı Guillermo tarafından esir alındığında, başında bekleyen adamdan kurtulmak için bu yola başvurur:

“İhtimalleri hesapladım ve bir kere daha anladım ki onu baştan çıkarmaktan başka çıkış yolum yoktu. Judith’i, Salomé’yi ve diğer meşhur selefleri düşündüm. Onlar baştan çıkarmayı bazı durumlarda cömert amaçlar uğruna kullandılar. Ben başkasının kafasını istemiyordum. Ama öyle ama böyle sadece kendi kafamı kurtarmak istiyordum.” (Ortiz, 1996: 104)

Bárbara zor durumda kaldığında erkek düşmanlarını baştan çıkararak kafalarını kesen tarihin ünlü **femme fatale** stereotipleri olan Judith ve Salomé’yi örnek alır ve dişiliğini kullanır. Bárbara’nın silahı çantasında olmasına rağmen dişiliğini kullanarak çare araması, erkek yazarların polisiye romanlarında kullandıkları **femme fatale** kadın stereotipini doğrular. Kadınların ataerkil toplumda erkekleri manipüle ettiklerine işaret eder. Böylece erkeklerle olan güç ilişkisini bozguna uğratmak için dişilik bir taktik olarak kullanılır ve türün cinsiyetçi yapısından çıkılamaz. Polisiye romanlarda erkeklik metaforu haline gelmiş olan silaha karşılık dişiliği kullanmak, radikal bir karşı duruş ve çözüm olmaktan uzaktır.

Bárbara, başında nöbet tutan adamı baştan çıkarıp sonra da şiddet kullanarak onu bertaraf ettikten sonra elinde adamdan kapıldığı silahla birlikte kapıya doğru ilerlerken kapının açık olduğundan emindir. “Kapıyı açık bıraktığını biliyordum çünkü kendi gücünden ve benim zayıflığımdan oldukça emindi” (Ortiz, 1996: 106). Bárbara, erkeklerin onun cinsiyetinden dolayı zayıf olduğunu düşünmelerini fırsata çevirip onların üstesinden gelir. Böylece kadınsal sezgilerini kullanarak tehlikeyi savuşturmasıyla türün cinsiyetçi yapısı yinelenirken, diğer yandan toplumsal önyargılarla alay edilir. Bu bağlamda anlatı, bir yandan ataerkil toplumun beklentisine cevap verirken öte yandan mevcut düşünce yapısının doğruluğunu sorgulamaya açar ve akıl/erkek, kadın/beden ikiliğinin altını oyar.

⁷ Yazarın, roman boyunca Bárbara Arenas üzerinden silaha karşı olan olumsuz net tavrı yine otobiyografik bir özellik taşımaktadır. Lourdes Ortiz, daha önce de belirttiğimiz gibi 1962 yılında katıldığı İspanya Komünist Partisi’nden Sovyetler Birliği’nin 1968 yılında Prag’ı işgali üzerine ayrılır. Şiddete her zaman karşı olan yazarın silah ve şiddet karşısındaki net duruşu, romanda kadın dedektifin silahı kullanmayı reddetmesiyle kendini gösterir.

Bárbara'nın kendini savunması gereken sahnelerde dişiliğini kullanarak kurtulması, kendisine önderlik edecek güçlü bir kadın dedektif prototipinin bulunmayışından ileri gelebilir. Romanın yazıldığı dönem kadının toplumdaki kısıtlı alanı göz önünde bulundurulduğunda, Bárbara'nın kullandığı kadınsal taktikler kadının toplumdaki konumuna karşı bir eleştiri taşımaktadır. Mizahi bir perspektifle kadının dişiliğini ön plana çıkararak tehlikelerden kurtulma mücadelesi ise erkek dedektif mitiyle dalga geçmektedir.

Bárbara'nın erkek dedektiflerden ayrıldığı bir diğer konu soruşturma süresince çoğu kez içgüdülerine güvenerek hareket etmiş olmasıdır. Ernesto Granados'un kaçırılmasından sorumlu tutulan gençlerin aileleriyle görüşmek için onların yaşadıkları kasabaya doğru giderken kafasında hiçbir bilgi yoktur ve rastgele gitmektedir:

“Hiçbir ismi hatırlamıyordum ve evden hızla çıktığım için konuyla ilgili gazete kupürlerini de almamıştım. Kasabanın küçük oluşuna ve komşuların nezaketine güveniyordum.” (Ortiz, 1996: 56)

Guillermo'nun kumarhanesinden kaçarken çıkışı nasıl bulduğuna kendisi de inanamaz: “Belki kadınsı bir sezgi bana yol gösterdi ya da tamamen korku beni yönlendirdi” (Ortiz, 1996: 107).

María hakkında da içgüdülerine güvenmiştir: “İçimden bir ses bu kızın bana yardım edebileceğini söylüyordu” (Ortiz, 1996: 141).

Banyoda duş aldığı sırada odasından gelen sesi duyar ve daha içeriye gitmeden gelenin Carlos olduğunu hisseder: “Sanırım daha görmeden onun kim olduğunu anladım, belki de derinlerde her zaman telepatiye ve önseziye inandığım içindir” (Ortiz, 1996: 167).

Bárbara'nın roman boyunca plansız hareket etmesi, sezgilerine güvenerek kararlar alması ve davranması polisiye romanın usamlama yöntemine terstir. Dolayısıyla Bárbara, akıl ve mantıkla olayları çözen erkek dedektiften farklılaşır.

Sezgilerine güvenerek hareket etmesinden başka giyim kuşamına takıntılı olması ve hemcinsleriyle sürekli bir yarış içinde olması da Bárbara'yı erkek

dedektiflerden farklılaştırır. Kadınlarla kendini kıyaslar ve bu rekabet zaman zaman işini yapmasına bile engel olabilecek boyuta ulaşır:

“Chevrolet’i çalıştırırken uzakta, bardaki iki tipi görür gibi oldum. Küçük bir şok geçirdim ama hemen hayal görmeye başladığımı anladım. Kafamı en çok ne karıştırıyordu? Maalesef itiraf etmeliyim ki cevabı kadınlardı. Birinci sırada olmayı seviyordum. Hep sevdiğim bu oyun bu sefer oldukça çekişmeliydi. Her şeyi net bir şekilde görebilmek için öfke nöbetlerinden ve rekabetten kurtulmalıydım. Biri benden gizlenen bir şey biliyordu ve ben onu konuşturmak için yeterli kabiliyete sahip olmalıydım.” (Ortiz, 1996: 68)

Bárbara, kadınlarla kıyafet konusunda sürekli yarış halindedir ve kendini onlarla kıyaslamaktadır. Bu onun zaman zaman öfke nöbetleri geçirmesine ve işini yapamamasına sebep olur. Rosario’yu gayet sık bir şekilde giyinmiş gördüğü zaman daha güzel bir şey giymediği için kendine kızar. “Sebebini bilmiyordum ama Rosario’nun süslü gösterisi beni germeyi ve aşağılık hissettirmeyi başarmıştı ki, şuan ihtiyaç duyduğum en son şeydi bu” (Ortiz, 1996: 69).

Bárbara, çoğu zaman plan yapmadan hareket eder ve sezgilerine güvenir. Böylece polisiye romanın rasyonelliğinden uzaklaşır. Aynı şekilde duygularını, hırslarını ve kıskançlığını ön plana çıkararak kadınlarla yarışır ve polisiye romanın mantığından sapar. Soruşturma sırasında ot içer ve asıl amacından uzaklaşır:

“Tamamen uçmuştum ve asıl amacımı unutmuştum (...). Ben artık iyi kötü becerikli dedektif Bárbara Arenas bile değildim (...).” (Ortiz, 1996: 144-145)

Yapmaması gereken hatalar yapar. Ernesto Granados’un sağ kolu olan şirket yöneticisi González’in tehlikeli bir adam olduğunu bilmesine rağmen ikinci kere yine tek başına onun yanına gider ve birden kapana kısıılır:

“Bir kez daha beceriksiz olduğumu hemen fark ettim. Carlos ile birlikte gitmeliydim, çünkü bir şeyleri nasıl planlamaya başlamam gerektiğini bilmiyordum.” (Ortiz, 1996: 199)

González’in yanında hata üstüne hata yapar. Telefon etmesi gerektiğini söyler ve yardım istemek için polisin numarasını çevirir. González, numaranın polise ait olduğunu bildiği için Bárbara tuşlara basmayı tamamlayamadan onu engeller. “Yine

hata yapmışım” (Ortiz, 1996: 200). González’in tavrını ölçmek için yalana başvurur ve Guillermo’nun her şeyi itiraf etmek üzere olduğunu söyler. González, bunun bir yalan olduğundan emin bir şekilde sadece güler. “Yine yanılmışım” (Ortiz, 1996: 203).

Bárbara, sezgileriyle hareket eder, plansız davranır, yapmaması gereken basit hatalar yapar. Patricia Hart, Bárbara Arenas’ın bu özelliklerine dayanarak onun olumsuz stereotiplerin bir özeti olduğunu belirtir ve beklenen özgür kadın kimliği konusunda onu bir hayal kırıklığı olarak nitelendirir. Hart’a göre Bárbara, başarılı bir erkek dedektifin güçlü ve olumlu özelliklerinden çok azına sahiptir (1987: 173). Patricia Hart’ın dediği gibi Bárbara kendisinden daha şık giyinen kadınları kıskanır, dikkati kolayca dağılır, erkekler konusunda zaman zaman duygusal davranır, yapmaması gereken hatalar yaparak başını derde sokar. Fakat Bárbara zayıflıklarının farkındadır ve bu onu daha gerçekçi bir dedektif yapmaktadır. “İyi bir dedektif tutkularından ve duygusal yakınlıklardan uzak durmalıdır ama itiraf etmeliyim ki son iki gündür sadece içgüdülerimle hareket ettim” (Ortiz, 1996: 39). María’nın arkadaşı Chema’dan bilgi almak üzere kendisinden küçüklerin arasında bulunur ve onlarla ot içer. “İyi bir dedektif o an benim yaptığım şeyi yapmamalıydı ama son üç gün çok çetin geçmişti ve ben kendimi bu bebeklerin yetişkin anneleri gibi hissediyordum, belki onlarla aramdaki uzaklık azalsın diye ot içiyordum, belki de adaya geldiğimden beri aşırı derecede gergindim ve bu yüzden bu lanet olası soruşturmada ilerleyemiyordum” (Ortiz, 1996: 144). Bu bağlamda Bárbara’nın aslında farkında olduğu hatalar yapması, yazarın erkek dedektif mitini alaya almak için anlatıda kullandığı yazınsal stratejinin ürünüdür.

Bárbara, eksik yanlarının farkında olmasının yanı sıra erkek dedektifler kadar cesurca hareket eder ve kendi doğrularına göre davranır. Patronu Juan Carlos onunla silah konusunda sürekli dalga geçer, fakat Bárbara silahını kullanmamak konusunda kararlıdır:

“(…) dahası her zaman silah kullanmak zorunda olmamayı tercih ediyorum. Aslında Juan Carlos onu kullanmam konusundaki beceriksizliğimle sürekli dalga geçer: Buna freudyen bastırma ya da ona benzer bir şey diyor. “Sürekli ya geç ateş ediyorsun ya da ateş etmemen gerektiğinde ateş ediyorsun. Saçma sapan bir oyun oynuyor gibisin”.

İşin aslı şu ki, er ya da geç, silaha hiç ihtiyaç duymadım. Silahı, ateş etmek yerine kafamı çalıştırıp onun yerine kullanabileceğim başka etkili bir yöntem bulmamı sağlayan bir araç olarak taşıyordum. Bunu bilmek beni rahatlatıyordu. Bu, sigarayı bırakıp şeytana uymamak için cebinde bir paket sigara taşıdığını bilmeye ihtiyaç duymak gibi bir şey.” (Ortiz, 1996: 104)

Juan Carlos, Bárbara’nın silah kullanma konusundaki başarısızlığını freudyen bir bastırmayla ilişkilendirmektedir. Silah bu anlamda fallik bir temsildir ve erkek dedektifler için gücün metaforudur. Buna göre Bárbara’nın silah taşımaması, freudyen bakışla kadındaki eksikliği gidermek içindir. Bárbara’nın silahı gerektiği gibi kullanamaması veya kullanmak istememesi, freudyen psikanaliz açısından bu eksikliği asla gideremeyeceği şeklinde yorumlanabilir. Bununla birlikte Bárbara’nın güce erişim taktiklerinde geleneksel fallik imgelerden faydalanmayı tercih etmemesiyle cinsiyetçi geleneksel psikanaliz okumalar da reddedilmiş olur.⁸

Patricia Hart’ın, Bárbara Arenas’ı erkek yazarların yazdığı, erkeksi değerlerin erkek dedektifler aracılığıyla yüceltildiği polisiye roman özelliklerine göre değerlendirdiği düşünülmektedir. Bu nedenle onu başarısız ve yetersiz bulmaktadır. Fakat roman, parodi ve ironi aracılığıyla **hard-boiled** roman türünün bir yeniden yazımı olarak değerlendirilebilir. Diana Aramburu’nun da ifade ettiği gibi yazar, erkek dedektiflerin yüceltilen özelliklerini parodileştirerek kadının görünürlük politikasını yeniden formüle eder (2019: 113).

Bárbara, eksik yanlarının farkında olan fakat kendisini eleştirebilen bir dedektiftir. Erkeklerin güç ilişkisinde üstün oldukları bir toplumda bir kadın olarak kendine yer açmayı başarmış bir dedektiftir. Patronu maço bir erkektir, bir erkek tarafından dedektif olarak tutulur ve yine bir erkek tarafından işine son verilir. Roman boyunca kadın düşmanlığına maruz kalır ve işini yapması engellenir. Fakat işini tamamlamak konusunda kararlıdır:

“Yine bilmiyormuş gibi yaptım; birkaç saat içinde Adolfo beni iki kere kovmuştu. Olayı devam ettirebilmem için bana para vermeyi reddederse kötü olacaktı çünkü her şeyden önce sonu nereye varırsa varsın sonuna kadar gideceğim açıktı.” (Ortiz, 1996: 162)

⁸ Bárbara Arenas’ın patronu Juan Carlos tarafından alaya alınmasına rağmen silah kullanmayı ısrarla reddetmesi daha önce de belirttiğimiz gibi yazar Lourdes Ortiz’in şiddete karşı olan tutumunu da yansıtmaktadır.

Bárbara, Adolfo'dan başka Roberto ve Margarita tarafından da istenmez. Sonunda işi bırakmak zorunda kalır ve Madrid'e geri döner. İşini tamamlayamadığını düşündüğü için kendisine verilen çeki de yırtıp atar. "Juan Carlos kazanmıştı ve ben ellerim boş dönmüştüm" (Ortiz, 1996: 217). Romandaki diğer erkekler gibi Juan Carlos'un da başından beri Bárbara'ya güvenmediği ortaya çıkar. Fakat ironik bir şekilde Bárbara'ya geçirdiği zor günlerden uzaklaşması için bir haftalık bir tatil teklifinde bulunur. Bárbara, bu tatili kabul etmek yerine kendisine profesyonel bir dedektif olduğunu ve her şeyden önemlisi de içgüdülerine güvendiğini hatırlatarak olayı araştırmaya devam eder. Romanın sonunda olayı çözer ve aileyle yüzleşmek üzere Kanarya Adaları'na dönmeye hazırlanır.

3.1.5. Türün Yeniden Yazımı Olarak *Picadura Mortal*

Picadura Mortal, ataerkilliğin propaganda araçlarından biri haline gelmiş olan polisiye roman geleneğiyle, parodi ve ironi yoluyla, biçimini bozmadan alay eder. Yenilmez erkek dedektifliğini sıradanlaştırır. Böylece toplumdaki kadınlık-erkeklik rollerini yeniden sorgulamaya açar. Diana Aramburu'ya göre, bu romanda parodi, yıkıcı bir rol oynar; özellikle de metinde dedektifin bakışının işlevini ve dişil bedeninin nasıl temsil edildiğini ve nasıl okunduğunu tartışırken. Aramburu, "parodinin bir taklit biçimi ama ironik ters yüzle nitelendirilmiş bir taklit biçimi" olduğuna işaret eder ve romanda bunun, bakışı dişileştirmek için kullanıldığını ileri sürer (2019: 112). Böylece erkek dedektifi kuşatan efsaneler gün yüzüne çıkartılır ve bu efsanelerin içi boşaltılarak ters yüz edilir. Erkek dedektifin mitsel yüceliğinin bozguna uğratılacağı romanın daha ilk sayfalarında hissedilir:

"O sabah uykuluydum ve biraz da düş kırıklığı içindeydim; canımın hiçbir şey istemediğine ikna olmam için koşullar idealdi, hele hele eşyalarımı toplamayı, harekete geçmeyi ve kendimi bir kez daha, adaletsizlikleri düzeltmeye ve kötü muamele görmüş genç kızları kurtarmaya çalışan haddini bilmez, itici tiplerin durumunda bulmayı hiç istemiyordum. Kurtarılması gereken bir hanımefendi değildi, acılı ailesinin bulunmasını talep ettiği saygıdeğer(!) bir yaşlıydı." (Ortiz, 1996: 11-12)

Yazar, Cervantes'in şövalyelik romanlarının parodisi olarak yazdığı *Don Quijote de la Mancha* adlı eserine gönderme yapar. Bu metinler arasılıkla yazar, dedektiflik mesleğinin yüceliğiyle dalga geçmekte ve onu sıradanlaştırmaktadır. Bu göndermeyle donkişotça kahramanlık ve dedektif kahramanlığı bir tutulur ve bu kahramanlığın sahteliği gözler önüne serilir. Dolayısıyla geleneksel kadın kimliğinin yapaylığı ve sahteliği de gün yüzüne çıkar. Çünkü burada kurtarılmayı bekleyen hanımefendi konumunda olan kişi yaşlı, suçlu ve yolsuzluk yapan Ernesto Granados'dur. Onu kurtarması beklenen kişi tahmin edildiği gibi bir erkek dedektif değil, genç bir kadın dedektiftir. Bu bağlamda romanda kahraman dedektif gerçekliği ve toplumsal cinsiyet paradigmaları ters yüz edilmekte ve yeniden tanımlanmaktadır (Ávila Mergil, 1997: 93). Bu metinler arası gönderme aynı zamanda toplumun kadına izin verdiğinden daha fazlasını yapmayı isteyen bir kadının, kendisini kısıtlayan gözler karşısında bir deli olarak tanımlanacağı şeklinde de yorumlanabilir. Kahramanlığa soyunarak, toplumda asla bitmeyeceğine işaret edilen adaletsizliği düzeltmeye çalışan bir kadın olarak Bárbara, Don Quijote gibi gülünç ve deli olarak algılanacaktır. Bu toplumsal eleştiri, ironik bir tonda kullanılan "haddini bilmez" ve "itici" sıfatlarından ileri gelir. Kadın dedektif, toplum tarafından aslında olduğundan daha fazlasını olmaya niyetlenmesinden dolayı "haddini bilmez", gereğinden fazla bir cesaret göstermesinden dolayı da "itici" olarak nitelenecektir.

Bárbara'nın donkişotça bir kahramanlığa soyunarak dedektiflik yapması bir **mise en abyme**⁹ örneğidir. **Mise en abyme**, "bir romanda aynı romanın konusunun, bu roman içinde mikro-hikâye halinde tekrarlanmasına" denir (Boyacıoğlu, 2006: 128). Romanda **mise en abyme** örneklerinden biri yazarın mikro-hikâyesi olarak yansıtılan dedektif Bárbara Arenas'tır. Lourdes Ortiz, *Picadura Mortal* ile hem erkek yazarlara uygun görülen bir türde yazarak, hem de erkek dedektif yerine bir kadın dedektif kurgulayarak cesurca bir girişimde bulunur. Bazı eleştirmenler tarafından olumsuz şekilde eleştirilir ve başarısız bir örnek yarattığı düşünülür. Yazarın kendisi

⁹ Bu teknik 1893 yılında Fransız yazar André Gide tarafından romana uygulanır. Yazar, edebiyata uyguladığı bu teknik konusunda resim sanatından etkilenmiştir. Hatta ünlü İspanyol ressam Diego Velázquez'in *Las Meninas* adlı tablosu da yazarın etkilendiği, esinlendiği tablolardan biridir. Boyacıoğlu'nun ifade ettiği gibi André Gide, *Hamlet* gibi başka edebi eserlerde aslında bu tekniğin var olduğundan fakat hiç birinde düzgün kullanılmadığından bahseder ve şöyle söyler: "Bu, birincisinin içine ikincisini "abyme" halinde koymaktan ibaret olan arma tekniğindeki karşılaştırma ile yapılır" (2006: 131).

de romanın önsözünde *Picadura Mortal*'i bir oyun, bir minör edebiyat¹⁰ olarak nitelendirir (Ortiz, 1996: 7). Romanın kahramanı Bárbara da yaptığı mesleğin toplum tarafından nasıl karşılandığının bilincindedir ve kendisiyle ve durumla yazarı gibi dalga geçer. Yazarın tutumu aslında sadece basit bir dalga geçme değildir; kalemi erkeklerin elinde tuttuğu bir dünyada yazma cüreti gösteren diğer kadın yazarların yaptığı gibi bir çeşit özür dilemedir.

Romandaki diğer **mise en abyme** örneği Bárbara'nın Granadosların evinde kalacağı odada asılı duran çarmıh üzerinden verilir:

“Odam, harika bir şekilde evin geri kalanı gibi korkunçtu. Bir kanopinin ve kafama düşme tehlikesi olan kocaman bir haçın altında uyumak zorundaydım. Haçı önce gerçek sandım ama çok geçmeden Adolfo'nun hareketleri ve melek görünümlü üvey annenin karizmatik havası gibi sahte, ucuz bir taklit olduğunu anladım. Kötü boyanmış bir krom; o kadar kötü boyanmış ki, onu tekrar ilginç kılacak bir gerçeklik derecesine ulaşmayı başarmış.” (Ortiz, 1996: 26)

Bárbara'nın yatak başında asılı duran bu çarmıh, romandaki karakterlerin yani metnin mikro-hikâyesi olarak kullanılır. Çarmıh da roman karakterleri gibi aşırı derecede ucuz bir taklittir, kötü ve alaycı bir kopyadır. Bu bağlamda roman, ataerkil edebiyatın kötü bir taklidi şeklinde yorumlanabilir. Yazar, erkek yazarların yazmış oldukları polisiye romanlarla dalga geçer ve bu romanlardaki ataerkil söylemi eleştirir:

“Aile dramlarını sevmiyorum, hele de kötü bir polisiye romanın temsili için vodvil tonunda sahnelenenleri. Karakterler sempatik gelmiyordu, sanki kartonpiyer gibiydiler: büyük çocuğu parmağında oynatan beyaz elbiseli genç dul ikinci çocuk tarafından fazla sevilmiyordu, ikinci çocuk da birincinin önemsenmeyen karısını usanmadan korumaya devam ediyordu.” (Ortiz, 1996: 26)

Romanda geçen bu cümlelerle okuyucuyu zaten klasik bir polisiye romanın beklemediği açıktır. Kötü bir polisiye roman taklidi olacağı haber verilen roman,

¹⁰ Gilles Deleuze ve Félix Guattari'ye göre “minör edebiyat, minör bir dilin edebiyatı değil, daha ziyade, bir azınlığın majör bir dilde yaptığı edebiyattır” (2001: 25).

toplumsal sorunların mizahi bir yaklaşımla hicvedildiği tiyatro türü olan vodvil gibi klasik polisiye roman geleneğindeki ataerkil söylemi hicvedecektir.

Bárbara, birçok yönüyle erkeklerle eşitlik sağlamış gibi gözükse de, tam anlamıyla feminist bir dedektif değildir. Erkeklerin dünyasında çalışan bir kadın olarak çeşitli sorunlarla karşılaşır ve bunların üstesinden kendi yöntemleriyle gelmeye çalışır. Fakat kadınlarla ilgili toplumsal sorunlara tepki vermemeyi tercih eder:

“Yapmadı ama ona elini kaldırabileceğini anladım. Bunu çok sık yapan adamlardandı. Kadının geri çekilirken gösterdiği mimikler o kadar utangaç ve alışılacaktı ki, bunun sık sık tekrarlanan bir oyun olduğunu anladım.” (Ortiz, 1996: 93)

Bárbara, Guillermo’nun Nora’ya sık sık şiddet uyguladığını anlar. Nora’ya vurmaya kalkışmasına şahit olur. Fakat Bárbara, konu hakkında yorum yapmaz. Kadına uygulanan şiddeti bir oyun olarak nitelendirir ve konuyu ironik bir şekilde geçirir. Buna göre *Picadura Mortal*, Aramburu’nun ifade ettiği gibi polisiye romanda kadının görünürlüğü politikasını yeniden formüle etmiş olsa da, (2019: 113) Bárbara çağdaş dönem algısıyla düşünüldüğünde feminist bir kadın dedektif kimliği taşımamaktadır.¹¹

Roman, polisiye roman türünün yapısına sadık kalarak kadın bakışıyla bir yeniden yazım gerçekleştirir. Erkek dedektifin mitsel ve arketipsel yapısını parçalar. Böylece okuyucudan, türden beklentisini yeniden gözden geçirmesi istenir (Talbot, 1994: 168). Fakat Bárbara Arenas ile erkek dedektif yerine alternatif olarak güçlü feminist bir kadın dedektif figürünün de ortaya koyulduğu söylenemez; ancak kahramanın 1979 yılında henüz değişimin başında olan İspanyol kadınından izler taşıdığı söylenebilir.

¹¹ Yazarın kendisi de röportajında militanca bir feminist olmadığını vurgulamaktadır. Politik anlamda olduğunun aksine bu konuda herhangi bir feminist grubun üyesi olmadığını belirten yazar, buna rağmen kadın sorunlarıyla ilgilendiğini ifade eder (Porter, 1990: 144).

3.2. Petra Delicado

Polis dedektifi Petra Delicado'nun yaratıcısı Alicia Giménez Bartlett, 1951 yılında Almansa/Albacete'de dünyaya gelir. Valencia Üniversitesi'nde İspanyol Filolojisi okuyan yazar, 1975 yılından beri yaşadığı Barcelona'da Barcelona Üniversitesi'nde İspanyol Edebiyatı üzerine doktorasını tamamlar. 1984 yılında ilk romanı olan *Exit* yayımlanır. 1997 yılında yayımlanan romanı *Una Habitación Ajena* romanıyla Femenino Lumen ödülünü kazanır. Polis dedektifi Petra Delicado'nun kahramanı olduğu polisiye roman serisiyle büyük başarı yakalayan Giménez Bartlett, bu seri sayesinde 2008 yılında Raymond Chandler ödülüne, 2014 yılında Pepe Carvalho ödülüne layık görülür. Bu başarılarının yanı sıra 2011 yılında kaleme aldığı *Donde Nadie Te Encuentre* romanıyla Nadal edebiyat ödülünü, 2015 yılında yazdığı *Hombres Desnudos* romanıyla da Planeta edebiyat ödülünü kazanır.

Alicia Giménez Bartlett'in yarattığı polis dedektifi Petra Delicado, ilk olarak 1996 yılında *Ritos de Muerte* adlı romanda ortaya çıkar. Roman, daha sonra bir seriye dönüşür ve seri, günümüzde de yazılmaya devam eder. Tezde belirli bir dönemi incelemeyi amaçladığımız için serinin sadece 1996-2009 yılları arasında yazılan ilk sekiz romanı inceleme nesnesi olacaktır.¹²

Petra Delicado serisi, İspanyol edebiyatında **police procedural** alt türünde, kadın kahramanın yer aldığı ilk polisiye roman serisidir.¹³ Bu alt türün İspanyol edebiyatında kullanılması diğer ülke edebiyatlarından daha geç olur. Bunun sebebi ordu gibi polisin de Franco rejimiyle ilişkilendirilen olumsuz imajıdır. Bu anlamda bu alt türün İspanyol edebiyatında kullanılmaya başlanması bir yandan demokrasiyle birlikte polis imajının değişmeye başladığını gösterirken, diğer yandan bu imajın olumluya evrilmesi yolundaki gerçekliğe katkıda bulunur.

¹² Bu romanlar sırasıyla şu şekildedir: *Ritos de Muerte* (1996), *Día de Perros* (1997), *Mensajeros de la Oscuridad* (1999), *Muertos de Papel* (2000), *Serpientes en el Paraíso* (2002), *Un Barco Cargado de Arroz* (2004), *Nido Vacío* (2007) ve *El Silencio de los Claustros* (2009).

¹³ **Police procedural** polisiye roman alt türünde ilk kadın kahraman, Amerikalı yazar Dorothy Uhnak'ın 1968 yılında yarattığı Christie Opara'dır.

Yazarın erkeği yücelten cinsiyetçi yapısına rağmen polisiye roman türünü seçerek, türün geleneksel yapısına tamamen aykırı bir şekilde erkek dedektifin bütün iyi yönlerine sahip bağımsız, zeki, başarılı ve profesyonelce çalışan bir kadın dedektif yaratması, İspanyol edebiyatında kadın yazarların ürettiği polisiye romanın tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olur.¹⁴ Petra Delicado tiplemesi ile, sistemin dışında soruşturmalarını yürüten özel kadın dedektifin yerini sistemin içinden bir polis dedektifi alır. Kadın polis dedektifiyle maço ve ataerkil dünyanın içinde dikotomi yaratan yazar, kahramanının hizmetinde çalışan yardımcı bir erkek polisle geleneksel polisiye roman çizgisinin dışına çıkarak türe radikal bir yenilik kazandırır. Daha önce özel dedektiflik yapması bile yadırganan ve küçümsenen kadın, Petra Delicado roman serisiyle artık bir erkeğe emir veren ve toplum düzenini sağlamak üzere yetkilendirilen, güç sahibi bir özneye dönüşür.

İspanya’da kadınların Polis Teşkilatı’na ilk defa 1979 yılında dâhil olmaya başladıkları ve bir kadın polisin ilk defa 1997 yılında komiserlik rütbesine yükselebildiği gerçeği (Campos, 2019) göz önünde bulundurulduğunda, Alicia Giménez Bartlett’in Petra Delicado karakteriyle polisiye roman geleneğine olan katkısı daha iyi anlaşılmaktadır. Gerçek hayatta bile kadınların sayıca az yer bulabildiği, erkeklerin denetiminde ve yönetiminde olan Polis Teşkilatı’na mensup kadın bir polis dedektifin kurgulanması, dönemi için büyük bir girişimdir. Yazarın kurguladığı kadın karakterin erkek egemenliğindeki bir sahada feminist bilinçle hareket etmesi, serinin başarısını ülke sınırlarının dışına çıkarır ve birçok dile çevrilerek büyük bir okuyucu kitlesine ulaştırır.¹⁵

Police procedural, polisin, resmi bir soruşturmayı simgeleyen pek çok detay aracılığıyla araştırma yaparken tekrarlanan rutinine odaklanan natüralist bir yaklaşım benimser (Molinaro, 2015: 11). Dolayısıyla diğer alt türlerden daha gerçekçi bir

¹⁴ Alicia Giménez Bartlett’in 1990’ların sonlarına doğru yarattığı feminist, varlıklı, zeki, bağımsız, başarılı, içki ve sigara içen kadın dedektifi Petra Delicado bu yönleriyle daha önce bahsettiğimiz Amerikalı yazar Carolyn Gold Heilbrun’ın kadın dedektifi Kate Fansler’a benzemektedir. Amerika’da 1964 yılında ortaya çıkan bu kadın dedektif figürü ülkenin toplumsal, siyasal ve kültürel farklılıklarından dolayı İspanyol edebiyatında ancak 1990’lı yıllarda kurgulanabilmiştir.

¹⁵ Petra Delicado serisi on beş farklı dile çevrilir. Serinin başarısı ülke sınırlarının dışına çıkar; İtalya’da, Amerika’da, Almanya ve Fransa’da büyük bir okur kitlesine kavuşur. Seri 1999 yılında başrolünü Ana Belén’in oynadığı on üç bölümlük bir dizi olarak gösterime girer. Yazar, Petra Delicado serisiyle 2008 yılında Raymond Chandler ödülünü, 2014 yılında da Pepe Carvalho ödülünü kazanır.

yapıya sahip olan bu romanlarda karşımıza çıkan Polis Teşkilatı, daha geniş anlamda kadınların bedenlerinin ve davranışlarının sert bir şekilde baskılandığı sosyal çevrenin, ataerkil toplumun bir metaforudur (Yang, 2010: 596). Alicia Giménez Bartlett'in tutucu ve ataerkil yapısına rağmen Polis Teşkilatı'nda çalışan bir kadın kahraman seçmesi, tür içinde bir yenilik yaratmasının yanı sıra toplumsal eleştirel bir yaklaşımın da habercisidir. Yazar, **police procedural** alt türü özelliklerinin yanı sıra **hard-boiled** roman özelliklerinden de yararlanır. Ancak bu sayede ataerkil İspanyol toplumunun erkek egemen dünyasında kadının verdiği savaşın tasvirini yapabilir (Oxford, 2010: 95).

Otodiyejetik anlatıcının kullanıldığı seride olaylar, kahraman polis dedektifi Petra Delicado'nun bakış açısından değerlendirilir ve onun ağzından anlatılır. Petra, serinin başlarında kırklı yaşlarında, yalnızlığı çok seven, iki evlilik yapmış, özgürlüğüne düşkün, klasik müzik tutkunu, kültürlü bir kadın olarak karşımıza çıkar. On dört sene avukatlık yapmış olan Petra, radikal bir kararla polis olmak ister. Bir kadın olarak çok iyi bir eğitim ve mesleki kariyere sahip olmasına rağmen Barcelona Polis Teşkilatı'nda belge işlem bölümüne atanır. Olaylar, Polis Teşkilatı'nda o an yaşanan personel azlığından dolayı bir tecavüz olayının Petra Delicado'ya verilmek zorunda kalınmasıyla başlar. Soruşturmayı yürütürken Fermín Garzón adında bir polis de Petra'ya yardımcı olmak üzere görevlendirilir. Fermín Garzón, Salamanca'dan yeni gelmiş, emekliliği yaklaşmış, elli yedi yaşında, göbekli, yemek yemeyi çok seven, geleneksel fikirleri olan bir adamdır.¹⁶

Petra ve Fermín, birbirine zıt iki karakterdir; Petra modernliği temsil ederken, bir kadının emri altında çalışmak konusunda zorlanan Fermín, kadınlar hakkında kalıplaşmış fikirleriyle gelenekselliği temsil eder. Petra ve Fermín arasındaki ilişkiyle yaratılan bu karşıtlık seri boyunca farklı şekillerde karşımıza çıkar. Kahramanın adı da oksimorondur: "Petra" kelimesi taş gibi, sert anlamlarıyla

¹⁶ Petra Delicado ve Fermín Garzón ikilisi Cervantes'in dünyaca ünlü kahraman ikilisi Don Quijote ve yaveri Sancho Panza'yı akla getirmektedir. Don Quijote ve Sancho Panza'nın birlikte çıktıkları çeşitli maceraları içeren yolculuklarda zamanla birbirlerine kattıkları şeylere benzer şekilde Petra ve Fermín de farklı davaları çözmek üzere maceradan maceraya atılırlar. Benzer şekilde serinin ilerleyen romanlarında sıkı bir bağ kurarlar ve birbirlerine yeni şeyler katarak birbirlerinin hayatlarını etkilemeye başlarlar. Özellikle Sancho Panza gibi göbekli ve yemek yemeye düşkün olan Fermín Garzón, Petra'nın hayatına girmesiyle birlikte geleneksel çizgisinin dışına çıkarak farklı bir kişiliğe bürünür.

erkekliği çağrıştırırken, “Delicado” kelimesi hassas, narin, kırılgan anlamlarıyla dişiliğe vurgu yapar (Yang, 2010: 596-597). Romandaki bu karşıtlık, kadının toplumdaki duruşunun muğlaklığıyla da örtüşür. İspanyol toplumunda çağdaş dönemde feminist mücadele farklı söylemler arasında kalır ve olması gerektiği gibi ilerleyemez, çünkü Franco sonrasında politik kurtuluş, feminist kurtuluştan çok daha fazla ön planda olur (Martín Alegre, 2002: 420).

1980’lerde bir takım önemli hak kazanımlarından sonra 1990’larda İspanya’da feminizm kötü bir üne sahip olmaya başlar. Değişim yavaşlar, kadınların durumunda gerileme gözlenir. Kadınların politik çevredeki azlığı, büyük bir kısmının hala domestik işlerle vakit geçirmesi, iş dünyasında kadınların ilerlemelerinin engellenmesi veya kadınların işsizlik oranının erkeklerden fazla olması, feminizmin istenilen seviyeye ulaşamadığını gösterir (Cruz&Zecchi, 2004: 7-8). Feminist mücadelede yaşanan bu hayal kırıklığı ve arada kalmışlık, Petra Delicado aracılığıyla okuyucuya yansıtılır.

3.2.1. Feminist Olmak Ya Da Olmamak

Petra Delicado, erkek egemen Polis Teşkilatı’na bağlı bir polis dedektifi olarak mevcut sistemin yani ataerkinin devamlılığını sağlamakla görevlidir. Emirlerini aldığı amiri komiser Coronas aracılığıyla Petra’nın Teşkilat’a bağlı olduğu, dolayısıyla sorumluluklarını diğer meslektaşları gibi kurallara bağlı bir şekilde yürütmesi ve emirlere uyması gerektiği seri boyunca hatırlatılır. Sistemin bir parçası olan polis dedektifi Petra, amirinden aldığı emirlere ve devletin belirlediği yasalara bağlı olarak soruşturmalarını yürütürken aynı zamanda feminizmin sözcülüğünü yaparak polisiye roman geleneğinin yapısını aşındırır. Yazar, bu sayede polisiye romanın mitik kahramanı olan erkek dedektife denk bir kadın dedektif figürü ortaya koyarken dönemin feminist düşünce akımları çerçevesinde değişen ve dönüşen kadın kimliği algısını da anlatıya taşır. Petra Delicado gibi feminist bir kadın dedektif kimliği yaratmasıyla Alicia Giménez Bartlett, Showalter’ın üç evrede ele aldığı kadın yazar gelişimindeki ikinci evreye karşılık gelmektedir. Daha önce de

belirttiğimiz gibi Showalter'ın "dişi yazar" olarak tanımladığı birinci evrede yazan kadın yazarlar egemen olan edebiyat geleneğini taklit ederken "feminist yazar" olarak tanımladığı ikinci evrede yazan kadın yazarlar standart değerlere karşı çıkarak özerklik isterler (Showalter, 1977: 13). Buna göre erkek egemen olan polisiye roman geleneğini taklit eden Lourdes Ortiz, Showalter'ın tanımlamasına göre "dişi yazara" karşılık gelirken, süregelen gelenekselliğe karşı çıkarak feminist bir duruş sergileyen Alicia Giménez Bartlett, Showalter'ın "feminist yazarına" denk düşmektedir.

1979 yılında üç binden fazla katılımcıyla Granada'da gerçekleşen feminist konferanslar, İspanyol feminizminin çöküşünün başlangıcı olur. Bu konferanslarda eşitlik feministleri ve farklılık feministleri arasında bölünmeler yaşanır ve bu kriz, 1979-1982 yılları arasında devam eder. Ana Rubio Castro, 1979 yılından sonra İspanya'nın eşitlik feminizminin detaylarını çok kavramadan radikal farklılık feminizmini seçtiğini ve hızlı bir şekilde yapılan bu seçimin zaman zaman karışıklığa sebep olduğunu belirtir. Feminizmle ilgili seçimin hızlı bir şekilde gerçekleşmesinin yasal, politik ve toplumsal olayların hızından kaynaklandığını ifade eder (Rubio Castro, 1990: 204).

Aydınlanma önermelerine ve evrensellik ilkesine dayanan eşitlik feministleri, bütün insanların birer özne olduğunu ve ortak bir doğaya sahip olduğunu, bu nedenle herkesin eşit olduğunu savunurlar. Erkeklik ve kadınlığın toplumsal cinsiyet rolleri olduğunu belirtirler. Erkeklerin bu farklılıktan yola çıkarak kadınları ikincilleştirdiklerini ifade ederler. Dolayısıyla kadınların dişilik özünün taşıyıcısı olduğu fikrine, yaradılış olarak iyiliğin ve barışın taşıyıcıları olarak tanımlanmalarına karşı çıkarlar. Bunun gerçekten böyle olup olmadığının bilinemeyeceğini, kadınlara seçme şansı tanınmadan bu sıfatların doğuştan onlara yakıştırıldığını ileri sürerler (Amorós, 2001: 58).

Domestik, politik, profesyonel ve ekonomik anlamda özgürlük elde etmek için savaştan eşitlik feministleri, kendilerine rol model olarak erkekleri seçtikleri, dolayısıyla erkekleştikleri iddia edilerek farklılık feministleri tarafından eleştirilirler. Farklılık feministleri de eşitlik feministleri gibi kadın özgürlüğü için mücadele verirler, fakat farklı yöntemler izlerler. Erkeklerle eşitlik değil, erkek ve kadın için

eşitlik mücadelesi verirler. Cinsel farklılığı yok saymayarak eşit iş, eşit ücret, eşit fırsatlar talep ederler. Erkeklerin farklılığı kullanarak kadınları baskı altına aldıklarını kabul ederler, fakat bu farklılıkları eşitsizlik lehine kullandıklarını belirtirler. Farklılığın eşitsizlikle bir ilgisinin olmadığını, eşitlik fikrinin gerçekte eşitsizliğe karşı çıkılması gerektiğinde farklılık ile bir zıtlık oluşturduğunu ileri sürerler. Dolayısıyla eşitlik için farklılığın önemine vurgu yaparlar ve farklılık ortadan kalkarsa tek bir modelin, tek bir düşüncenin baskın ve egemen olacağını ifade ederler. Bu nedenle kadınların, “erkeklerin olduğu veya sahip olduğu şeye göre” hedeflerini tanımlarlarken erkek kimliğine bürünmelerini eleştirirler. Onlara göre özgürleşme “kadın kimlikli” olma, kadın kimliğiyle yaşama anlamına gelir (Heywood, 2013: 243).

Petra, serinin başlarında eşitlik feministlerinin savundukları düşüncelerin somut bir örneği olarak ortaya çıkar. İroni dolu cümlelerle erkek egemen bir dünya olan Polis Teşkilatı’ndaki meslektaşlarına karşı feminizmin sözcülüğünü yapar. Onlarla eşit olduğunu göstermek için erkeklerin kullandığı gibi küfürlü bir dil kullanır. Aile ve annelik kavramlarına uzaktır. Aileyi angarya olarak görür. Sherlock Holmes gibi klasik müziğiyle ve yalnızlığıyla mutludur. İki kere evlenip boşanmıştır ve kendi hayatı hakkında kendi seçimlerini tıpkı erkekler gibi özgürce yapmaktadır. Davranışları ve konuşmalarıyla sert bir kadındır. Mesleğini başarıyla yapabileceğini, ona “entelektüel mücevher” diyerek dalga geçen erkek meslektaşlarına kanıtlamak için uygun zamanın gelmesini bekler. Sonunda fırsatı yakaladığında tüm gücüyle bu amaç için mücadele eder. Fakat serinin ilerleyen romanlarında farklılık feministlerinin düşüncelerine denk düşecek bir figüre dönüşür. Serinin başlarında yalnız olmaktan duyduğu mutluluk yerini mutsuzluğa ve sorgulamalara bırakır ve serinin üçüncü romanı *Mensajeros de la Oscuridad*’da şu ifadelere yer verir:

“Mutluluk ifadeleriyle herkese veda ettim. Tamamen yalandandı. Mutsuzdum. Eve dönüş yolum ağır ve yorucuydu. Düşünüyordum. Geçmiş, aşk ve tutku uçarılıkları. Birden hayatımın tamamını düşündüm; yıkıcıydı. Başka türlü olabilir miydi? Evet, diğer her şeyde olduğu gibi hayatım da başka türlü olabilirdi, hatta tam tersi bile olabilirdi.” (Giménez Bartlett, 2015b: 84-85)

Serinin beşinci romanı *Serpientes en el Paraíso*'da Juan Luis Espinet'in cinayetini soruşturdukları sırada şehrin eteklerindeki lüks sitelerden biri olan El Paradis'ten ayrılırken, Malena Puig'in evinde gördüğü manzara Petra'ya aile özlemine ve anneliği hatırlatır. Daha önce angarya olarak nitelendirdiği ailenin eksikliğini hissetmeye başlar. Malena Puig'in küçük kızının kendisine sarılmasından çok etkilenir ve hissettiği sıcaklığın etkisinden uzunca bir müddet çıkamaz. Çocuğa karşı beslediği sevgiden Fermín'e de bahseder:

“İstediğin kötü şeyi söyleyebilirsin ama şu bir gerçek ki aile olmanın bir sürü güzel yanı var. Pijamalı o küçük çocuğu gördün mü? Bir dağ gibi, nehir gibi doğal, saf bir güzellik değil miydi?” (Giménez Barlett, 2002: 49)

Serinin yedinci romanı *Nido Vacío*'da¹⁷ tekrar evlenerek bir adamın eşi kimliğine, üvey annelik yaparak da annelik kimliğine kavuşan Petra, dönemin farklılık feministlerince arzulanan kadın figürüne daha çok yaklaşır. İspanya'da 2000'li yıllarda hem kadınların hem de erkeklerin ortaya koyduğu kültürel ve politik söylemde arzu edilen kadın modeli, kamusal alanda aktif olsa bile özel alanı özleyen, evlilik, evcimenlik ve annelik gibi geleneksel kadınlık değerlerini yeniden keşfeden kadındır.¹⁸ Bu değerler, kadınlar için özgürleşmenin ve bütünleşmenin yolu olarak görülür (Cruz&Zecchi, 2004: 11).

Serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*'de Petra, erkekliği simgeleyen “aksiyon” arzusundan dolayı avukatlığı bırakıp polis olduğunu belirtir. Kullandığı dil, davranış ve yaşam şekliyle erkeklerle eşitlik mücadelesi adı altında bir erkek

¹⁷ Serinin yedinci romanı olan *Nido Vacío*, Türkçeye *Boş Yuva* olarak çevrilebilir. Bu romanda kırklı yaşlarındaki kahraman Petra Delicado üçüncü kez evlenerek bir yuvaya, aileye sahip olur. Kendi çocuğu olmayan Petra, evlendiği adamın çocuklarına annelik yapmaya başlar ve böylece eksikliğini hissettiği annelik duygusunu tamamlamış olur. Romanın merkezindeki iki temel konunun aile ve annelik olduğu göz önünde bulundurulursa romanın başlığı (*Nido Vacío*) ve **síndrome del nido vacío** arasında bir ilişki olduğu düşünülebilir. İspanyolca **síndrome del nido vacío**, Türkçeye boş yuva sendromu olarak çevrilir. Boş yuva sendromu, çocukları evden ayrıldığında ebeveynlerin (özellikle annelerin) yaşadığı depresif ve hüzünlü ruh halidir. Bu bağlamda Petra, Marcos'un çocuklarıyla eksik kaldığı annelik duygusunu tatmış ve bu sendromun üstesinden gelmiş olur.

¹⁸ Örneğin, 1999 ve 2000 yılında *El País* gazetesinin haftalık ekine “Anneler Savaşçısı” veya “Yuvalarının Gladyatörleri” gibi başlıklar atılmaya başlanır. Bu başlıklardaki kahramanlık, güç ve cesaret çağrışımları yapan niteleyiciler, frankist söylemin süslediği pasif fedakârlık ve adanmışlığı kabul etmeyecek bir kuşak için annelik ve ev işini arzu edilen fikirlere dönüştürür (Cruz&Zecchi, 2004: 12).

fatmaya dönüşür. Ama aynı zamanda roman, Petra'nın bir ev satın alarak domestik alana dönmeye çalışmasına işaret ederek başlar:

“İkinci ayrılığımдан bir süre sonra kendime şehir içinde bahçeli küçük bir ev bulmak için borca girdim. Zor bir istekti ama başardım. Bu bir hevesten daha fazlasıydı diye düşünüyorum. Basit birkaç eşya ve büyük bir dondurucuyla apartmanlarda geçen onca yıl. Bu bana sakin bir yerde yalnız yaşama fırsatı sunuyordu. Bu da başka bir değişim şansı olarak düşünülmeliydi. (...) Bu işin felsefesinde bir düzene sahip olmayı istemek, bahçenin arka tarafında bitkiler yetiştirmek ve sıcak yemek var sanıyordum; fakat bu kararın iç yüzünde daha derin dürtüler yatıyordu. Bitkileri olan bir eve sahip olmak bir halata ip atmak, toprağa bağlanmak, kök salmak gibiydi.” (Giménez Bartlett, 1996: 7)

Ev yuvayı, bahçe doğaya dönmeyi, hayat vermeyi sembolize eder. Dolayısıyla Petra, erkekliği çağrıştıran aksiyon/hareketlilik ve dişiliği çağrıştıran yuva/toprak ana/kök salma/hayat verme arasında konumlanır; bu iki zıtlık arasında muğlak bir duruş sergiler (Thompson Casado, 2002: 75). Petra, ev almak istemesinin materyalist sebeplerden değil, aslında içgüdüsel sebeplerden kaynaklandığını belirterek, farklılık feministlerinin fikirlerine sözcülük yapar.

Erkek personasına bürünerek Polis Teşkilatı'nda kendine bir yer edinme mücadelesi veren Petra, bir yandan da evini özler, düzenli bir ev hayatına kavuşmayı arzular. Daha önce sıradanlaştırdığı ve göz ardı ettiği ev hayatı, artık onun için anlamını değiştirmeye başlar:

“Bu lanet olası olay sayesinde bir gerçeklik banyosu yaptım. Şu an sadece yalnız olmayı, sardunyalarmı sulamayı ve düzenli bir hayatımın olmasını istiyorum. Küçük sıradan ayrıntılar benim için birer ayrıcalık olmaya başladı. Sanırım ilk defa niyetimi değiştirmek istemiyorum; bunun şimdiye kadar aldığım en doğru karar olduğunu düşünüyorum. Yanılmadığımı anladım.” (Giménez Bartlett, 1996: 294)

Petra, ev almakla en doğru kararı verdiğini düşünür ve soruşturma sayesinde aslında ne istediğinin farkına varır. Özel hayatı ve mesleği arasında gidip gelmekte, birine sahip olurken diğerini kaybetmektedir. “İçine gömüldüğüm soruşturma, tekrarlayan bir takıntı halini almıştı; evim, hayatım, özel yaşamım umurumda

değildi” (Giménez Bartlett, 1996: 151). Ancak soruşturma bittikten sonra evine vakit ayırabilmekte, domestik alana geri dönebilmektedir:

“Bütün pazarı ev işiyle geçirdim. Evim, harap olmuş bir bölge ya da ıssız sömürge toprakları gibiydi. Parkeleri parlattım, camları sildim, kitapları yerleştirdim (Pepe’ye gerek kalmamıştı) ve telefon rehberinden yuvamı haftada bir temizletmek için bir temizlik şirketi numarası araştırdım. Aylar önce yapmam gerekeni yapıp evimi düzene soktum.” (Giménez Bartlett, 1996: 296)

Kathleen Gregory Klein, modern kadın dedektiflerin yer aldığı polisiye romanlarda, kadın dedektifin, erkeğin kamusal alanda ve özel hayatında sahip olduğu seçme özgürlüğüne kendisi de sahip olmaya kalkışırsa sonunda kaybedeceği mesajının verildiğini belirtir (1995: 170). Petra da işi yüzünden dışıl alanından uzak kalır ve yuvasına yeteri kadar vakit ayıramaz. Dolayısıyla Gregory Klein’in belirttiği gibi özel hayatı ve iş hayatını aynı anda sorunsuz bir şekilde sürdüremeyerek erkek dedektiften farklılaşır. Fakat diğer yandan kadın dedektifin iş ve özel hayatını aynı anda başarıyla sürdürememesi cinsiyetinden dolayı değil, erkeğin domestik alanda neredeyse hiç iş yükünün olmamasından kaynaklanmaktadır.

Öne çıkan İspanyol feministlerinden biri olan Lidia Falcón, 1970’li yıllarda erkeksi saldırganlık karşısında kadınlık özlerini ve özgüllüklerini bahane ederek yuvalarını ve aşkı seçen farklılık feministleri gibi, 1990’lı yıllarda özel hayatı seçen feministlerin bu sefer de “mahremiyetin korunması” olarak adlandırdıkları feminist değerleri savunduklarını belirtir (2000: 243-244). Seçtikleri yeni hayatı yaşayabilmek için öncelikle ihtiyaç duydukları şey ise, uzun çalışma saatlerinden sonra sadece uyumak için kullandıkları virane apartman dairelerinden kurtulup bir ev, bir yuva edinmek olur: “Mahremiyet feministlerine satılan daire sayısını hesaba katarsak 90’lı yıllar inşaatçılığın zirve yaptığı yıllardır” (Falcón, 2000: 245). Falcón’un bahsettiği bu feministler, 90’lı yıllarda birçok bahçeli daire ve ev satın alırlar. Bunları satın alabilmek için de önceden net bir şekilde reddettikleri ve kapitalizmin en temel halkası olarak gördükleri aile miraslarını kabul ederler; yine önceden reddettiklerinin aksine babalarından, erkek kardeşlerinden hatta kocalarından para isterler. Günlerce ve saatlerce evlerinin içlerinin ve dışlarının dekorasyonu ile uğraşırlar. Falcón, başından geçen bir olayı şu şekilde aktarır: “Solun ve feminizmin daimi önderlerinden birinin gerçekten güzel ve orijinal evini ziyaretim sırasında böyle bir

daireyi inşa etmenin ve dekore etmenin epey pahalı olması gerektiğini söyleyerek şaşkınlığını gösterdim; o ise sitem ettiğimi düşünerek meydan okurcasına bir karşılık verdi: Niye? Yerde döşekte mi uyumaya devam etmemi isterdin?” (Falcón, 2000: 245-246).

Bahçeli evlerine kavuşan bu kadınlar, yuvalarının devamı için yemek yapmak zorunda kalır ve yemek yapmayı öğrenmeye başlarlar. Büyük bir ilgiyle gazete ve dergilerde yayımlanan, radyolarda verilen ve ülkenin en iyi aşçıları tarafından televizyonlarda detaylıca anlatılan yemek tariflerini takip etmeye başlarlar (Falcón, 2000: 247). Serinin başında borca girerek bahçeli bir ev satın alan Petra da evinin içini özenerek dekore ettirir, gösterişli ve son moda teknolojiyle donattığı evinde yemek pişirmenin hayalini kurar:

“Taşınmadan önce sonucu inceliyordum; sağlam ve sıradan bir görünüşe sahipti: beyaza boyanmış neşeli kapılar ve güzel bir ışık... Mutfakta özel üretim dolaplar ve modifikasyonu takdir edilesi seçkin antika bir soba göze çarpıyordu. Onun yanına son moda teknolojik bir cam seramik set üstü kurmalarını istedim. Orada büyükannelerimizi bile deli eden güveçleri, bütün gün pişirilmesi gereken karışımları ve İspanyol güveçlerini pişirecektim. Hazır yemeğe, telefon pizzasına, sosisli sandviçe, Meksika takolarına, tek tek plastik kaplarda paketlenmiş chop-sueye elveda diyecektim.” (Giménez Bartlett, 1996: 8)

Lidia Falcón, 1990’larda radikal bir dönüşüm yaşayan feministlerin daha önce yücelttikleri feminist değerleri kötülemeye başladıklarından bahseder. Geçmişte yaşadıkları güzel şeyleri, akşam yemeklerini, toplantıları, gittikleri tiyatroları, plajda geçirdikleri tatilleri, gidilen sinemaları unutarak kendilerini feminizme adadıkları dönemde gerçekleştirdikleri etkinliklerin onlara hiçbir şey katmadığını göstermeye çalışırlar. “Ne mücadelenin heyecanı, ne iktidarın cimriliği ve ahlaksızlığı karşısında kazanılan zaferlerin sevinci, ne de kaydedilen ilerlemelerin mutluluğu, bugün onlar için hiçbir anlam ifade etmemektedir” (Falcón, 2000: 249). Petra’nın da bir zamanlar Falcón’un bahsettiği feministler gibi mücadele ettiği kendi cümlelerinden anlaşılır:

““Erkeğiniz yatakta çok mu utangaç? Onu harekete geçirmenin yirmi yolu”. Bu cümleler günümüzdeki genç kadınların benim kuşağında hiçbir kadının olmadığı kadar özgür olduklarını gösteriyor. Hayat böyle işte dedim; bizim uğruna devrim düzenlediğimiz şeyi şimdilerde oyun gibi yaşıyorlar. Oynamak

için bile önce bir devrimin bedelini ödemek zorundasın. Bu bir iç rahatlatması mıydı bilmiyorum gerçekten ama en azından şöyle bir durup düşününce kendimi o kadar aptal hissetmiyordum.” (Giménez Bartlett, 2005: 41-42)

Petra, özgürlük ve eşitlik için mücadele verilen yıllardaki kadınlarla içinde yaşadığı dönemin kadınları arasındaki farka şaşırır ve zamanında büyük mücadelelerle elde etmeye çalıştıkları özgürlüğe artık kadınların kolay bir şekilde sahip olduklarını dile getirir. Böylece yazar, bir yandan kadınların artık bazı özgürlüklere kavuştuklarına dikkati çekerken, diğer yandan hedeflenenleri başardıklarını düşünüp özgürlük mücadelesinden vazgeçen kadınlara işaret eder. Bu bağlamda Petra, kendini bir zamanlar mücadele verdiği için mutlu ve gururlu hissetmekte, fakat diğer yandan artık mücadeleyi bırakan kadınların söylemini sürdürmektedir. Serinin üçüncü romanı *Mensajeros de la Oscuridad*’da feminist mücadeleyi “feminist kavga” olarak nitelendirir ve uzun zaman önce ondan vazgeçtiğini açıkça dile getirir (Giménez Bartlett, 2015b: 132).

Petra, serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*’de tecavüze uğrayan kızların ısrarla tecavüz eden kişi hakkında konuşmak istememeleri ve kendilerini suçlu hissetmeleri karşısında onlardaki feminist bilinç eksikliğine dikkati çekerek (Giménez Bartlett, 1996: 45); serinin üçüncü romanı *Mensajeros de la Oscuridad*’da komiseri Coronas ve Fermín’in onu sadece kadın olduğu için sürekli korumaya çalışmalarını “hakaret” olarak yorumlayıp onlara karşı çıkarak (Giménez Bartlett, 2015b: 221; 2015b: 318); serinin dördüncü romanı *Muertos de Papel*’de komiser Coronas’ın “orospu çocuğu” kelimesini kullanması üzerine erkeklere yöneltilen ağır küfürlerin neden hep kadınları da alçalttığını sorgulayarak (Giménez Bartlett, 2005: 12) açık bir şekilde feminizmin sözcülüğüne soyunsa da, kendisine feminist denildiğinde ısrarla feminist olmadığını vurgular:

—“Çok çelişkili bir kadın olduğunuzu söylememe izin verin.

—Herkes gibi.

—Aynı fikirde değilim, siz ortalamanın çok üzerindesiniz. Feministsiniz ve kız kardeşinizin biraz takılmasından rahatsız oluyorsunuz. Takıldığı adam polis ve siz, biz polislerin çok güvenilebilecek insanlar olmadığımıza inanıyorsunuz. Emin olun başka örnekler de verebilirim.

—Yorulmayın. Yüzde yüz hedefi tutturacağınızdan eminim. Ama şunu gerçekten bilin: Ben feminist değilim. Eğer feminist olsaydım polis olmazdım, ne bu ülkede yaşar, ne iki kere evlenir ne de sokağa çıkardım; ne söyledigimi iyi anlayın.” (Giménez Bartlett, 2005: 137-138)

Petra çelişkili bir kadın olduğunu kabul etmekte fakat feminist olduğunu ısrarla reddetmektedir. İspanya’nın feminist bir kadın için kolay bir ülke olmadığını belirtir. Bu cümleyle ataerkil İspanyol toplumu eleştirilir ve eşitlik mücadelesi veren bir kadın için zorluklarla dolu olduğuna işaret edilir. Bu cümle aynı zamanda ironik bir şekilde ve açıkça bir feministin, Polis Teşkilatı gibi ataerkil gelenekleri devam ettiren işlerde çalışmayı reddeden “fanatik bir erkek düşmanı” olduğu yönündeki yaygın inanca da işaret etmektedir (Godsland, 2007: 42).

Jacqueline Cruz ve Barbara Zecchi, 2000’li yıllarda İspanya’da feminizmde bir gerileme yaşandığını ve feminizm kelimesinin neredeyse bir küfür gibi algılandığını belirtirler. “Kendimi feminist olarak görmüyorum” veya “Etiketler hoşuma gitmiyor” gibi cümlelerin sık sık duyulduğunu söyleyen Cruz ve Zecchi, bu cümlelerin feminist fikirlere sahip olan kadınlar tarafından bile kullanıldığını ifade ederler (2004: 10). Anny Brookbank Jones da aynı şekilde 2000’li yıllara yaklaşırken çok az kadının kendini feminist olarak tanımladığını, büyük bir çoğunluğun bu terimi reddettiğini belirtir. Brookbank Jones, İspanya’da feminizmin olumsuz ününü sağ eğilimli medyanın feminizmi şeytanlaştırmasına, yaşlı kadın kuşağının kafasındaki modele uymayan yeni kadın kuşağını kötülemek amacıyla “feminist” sıfatını olumsuz anlamda kullanmasına ve kimi genç kadınların feminizmi bir tür ters maçoluk olarak yorumlamasına dayandırır (1997: 29).

Farklılık feministleri kadınlar için kolektif bir kimlik yaratmanın imkânsızlığından bahsederler. İspanya’da 1993-1996 yılları arasında Sosyalist Hükümet için Kültür Bakanlığı da yapmış olan farklılık feministlerinden Carmen Alborch her kadının farklı olması gerektiğini, benzersizlik, özel ve tek olma savaşının kadınların yüzleşmek zorunda oldukları en derin konular olduğunu ifade eder (2003: 37). Petra da “mahremiyet feministleri” gibi kız kardeşlik ilkesinin geçerliliğini yıkararak, Alborch’un vurguladığı gibi her kadının kendine has bir yapısı olduğunu düşünür. Meslektaşı Moliner, boşandığı karısı hakkında Petra’ya sorular

sorduğunda her kadının ayrı bir yapısı olduğunu bu nedenle kadınlar hakkında bir genelleme yapmanın yanlış olduğunu söyler:

“—Bak Moliner, sana şimdi ne diyeyim bilmiyorum. Karını tanımadığım için...
—Tamam ama sen de bir kadın olarak düşünüyorsun, iki kere de boşandın, bana söyleyecek bir şeylerin vardır.
Şaşkınlığımı üzerimden atamadım. Meslektaşımın bir kadının diğeriyle aynı düşünmediğini, tek bir kolektif bilincin parçaları olmadığını, karakterlerin, ideolojinin, dönemin ve kalıtımın etkili olduğunu, Marilyn Monroe ile Madame Curie’nin ne aynı ne de eşit olduğunu anlamasını sağlamak güç olacaktı.”
(Giménez Bartlett, 2005: 55)

Petra, kadınların tek bir kolektif bilinç taşımadıklarını, dolayısıyla her bir kadının farklı durumlar çerçevesinde farklı özelliklere sahip olduğunu düşünür. Bireyselci bir yaklaşım içinde olan Petra’nın bu şekilde kolektif bilince karşı öz benliğini ön plana çıkarması, 1990’ların kadın yazınıyla da örtüşür. 1990’ların kadın yazarları romanlarında, sınırları olmayan ya da sınırları, değerleri, dünyadaki duruşu ve istekleri kendisi tarafından belirlenmiş, kendi “ben”ine uygun yeni bir kimlik tanımlamak isteyen kadın kahramanlara yer verirler (Urioste, 2001: 285). Petra’nın benliği, evliliği, mesleği ve annelik hakkındaki sorgulamaları, diğer bir deyişle kimlik arayışı serinin sekizinci romanı *El Silencio de los Claustros*’da açık bir şekilde yansıtılır:

“Benim yerim neresiydi, işim mi, evim mi? (...) Sıradan ilkelere uygun bir eş miydim yoksa bir daha asla görmeyeceğim bir adama kapris yapmak için mi evlenmişim? Anne değildim ama en azından üvey çocukları tarafından sevilen makul bir üvey anne miydim yoksa bana sadece tahammül mü ediyorlardı? Doktor Jekyll’nin ilk iksirini içtikten beş dakika sonra yaşadığından daha büyük bir kimlik krizi bir kurşun parçası gibi gelip bilincime yerleşmişti.” (Giménez Bartlett, 2009: 271)

Yazarın, kahramanının yaşadığı kimlik krizi karşısında, 1886 yılında Robert L. Stevenson tarafından yazılan ve kişinin kendi içinde iki farklı kişiliğe bölünmesinin ve bu kişilikler arasındaki zorlu mücadelenin anlatıldığı *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* adlı esere gönderme yapması dikkat çekicidir. Mr. Hyde’ın Dr. Jekyll’ın öteki benini olarak ortaya çıkışına yapılan göndermeyle,

Petra'nın içinde yaşadığı toplumda üstlendiği eş ve annelik rolüyle, benliğiyle bütünleştirdiği mesleki kimliği arasındaki uzlaştırma mücadelesine ve yaşadığı kimlik krizine işaret edilir.

Petra Delicado, yaşadığı kimlik krizi ve feminizm konusunda sergilediği muğlak duruşla, dönemin İspanyol kadınlarının çoğulcu feminist söylemler arasında yaşadıkları kafa karışıklıklarını ve bocalamalarını yansıtır. Seri boyunca feminizmin sözcülüğünü yapar fakat erkek meslektaşlarına feminist olmadığını söyler. Feminizmin sözcülüğünü yapar fakat aynı zamanda erkeklik personasına bürünür ve onlar gibi “sert” davranmaya çalışır; küfür eder, zaman zaman şiddete başvurur. Cinsel ilişki yaşadığı erkekleri bedene indirger. Tecavüze uğrayan kadınlar konusunda ilgisiz kalır, onlarla dalga geçer. Bu bağlamda Petra, şiddetin yüceltilmesine, cinsiyetin nesnelleştirilmesine ve baskı mekanizmasının korunmasına, desteklenmesine karşı çıkan, erkeklerden bağımsız olarak kadınların kendi benliklerini tanımalarına ve kadınlar arasındaki bağa önem veren feminizm (Gregory Klein, 1995: 201) idealiyle çelişir. Bu çelişki Petra'nın “ben feminist değilim” sözüyle arka plana itilip ortadan kaldırılır. Fakat seri, kadın dedektif/erkek yardımcı ikiliğinden başlayarak birçok konuda tecavüz, kadın ticareti, çocuk istismarı, kürtaj, evli kadınların yaşadığı psikolojik şiddet, iş dünyasında kadınların karşılaştıkları zorluklar veya cinsiyet ayrımcılığı gibi feminizmin gündemindeki konulara yer verir. Böylece İspanyol edebiyatında polisiye roman artık erkek yazarların kalemiyle şekillenen gelenekten uzaklaşmaya ve farklılaşmaya başlar.

3.2.2. Polis Teşkilatı'nda Bir Erkek Fatma

Petra Delicado, on dört sene avukatlık yaptıktan sonra radikal bir kararla polis olur. Avukatlıktan polisliğe geçme amacı uzun uzun düşünmeyi bırakıp harekete geçmek istemesidir. Fakat aksiyon yerine erkek meslektaşlarınca bir lütuf gibi görülen belge işlem bölümünde çalışmak zorunda kalır:

“Belki onca yıl üstlerim bana bir iyilik yaptıklarına inandılar. Sokağa çıkmayı gerektirmeyen, çalışma saatleri belli, suçlardan ve çirkinliklerden uzakta bir bölümde çalışmak. Kadın için uygun bir iş.” (Giménez Bartlett, 1996: 13)

Petra, erkeklerle aynı mesleğe sahiptir fakat onlarla eşit değerlendirilmez. Meslektaşları bir kadın olarak onun belge işlem bölümünde çalışmasının daha uygun olduğunu düşünür. Böylece erkek polisi aktif olarak sahada, kadın polisi pasif olarak belge işlerinde konumlandırıran Polis Teşkilatı’nın düşünce yapısı ortaya çıkar (Rodríguez, 2009: 256). Cinsiyet ayrımcılığına maruz kalan Petra, daha önce avukatlık da yaptığı için meslektaşları tarafından “entelektüel mücevher” olarak tanınır ve bilinir (Giménez Bartlett, 1996: 15). Fakat erkekler bu tanımlamayı alay etmek için kullanırlar. Özellikle mücevhere benzetilmesi kadının bedene ve nesneye indirgenmesine işaret eder.

Cinsiyet ayrımcılığına maruz kalan Petra, erkeklerle anlaşma yolu olarak onlardan birine dönüşür. Böylece olayları çözmek için dişiliğini kullanmak veya çeşitli kadınsal taktiklere başvurmak yerine, sistemin bir parçası olarak erkek meslektaşlarının takip ettiği prosedürleri izleyerek soruşturmalarını yürütür. Erkek polisler gibi küfürlü bir dil kullanır.¹⁹ Bazen neşelendiğinde mizahi amaçla, bazen de kızdığında sertliğini vurgulamak için küfür eder. Onlar gibi olduğunu göstermek için

¹⁹ Toplumdilbilim alanında çalışan araştırmacıların üzerinde durdukları konulardan biri de aynı dili konuşan kadın ve erkekler arasında dil kullanımı konusunda bir farklılık olup olmadığı sorusudur. Amparo Tusón Valls, konuyla ilgili çalışmasında aynı dili konuşan kadın ve erkeklerin dili kullanımlarında farklılıklar olduğunu ve bu farklılıkların kişilerin toplumsallaşma süreçlerinde kazandıkları edinimlerden diğer bir deyişle toplumsal pratiklerden kaynaklandığını belirtmektedir (2016). Tusón, Batı Akdeniz kültürünü örnek göstererek bu coğrafyanın kadınlarının genellikle ev ve aile kavramlarıyla ilişkili olduklarını; buna karşılık erkeklerin evin dışıyla, kamusal alanla ilişkilendirildiklerini ifade eder. Kadın ve erkek arasındaki bu değişik toplumsallaşma sürecinin, kadın söylemi ve erkek söylemi olmak üzere iki farklı söylem türünün ortaya çıkmasına yol açtığını belirtir. Buna göre kadınların daha çok evin içiyle ilişkili kelimeleri; nüansları belirten kelimeleri ve küçültme eklerini kullanırken erkeklerin politika, spor veya iş gibi daha çok kamusal alana özgü kelimeleri; küfür ve kadınların aksine daha çok büyültme eklerini kullandıklarını ileri sürer (Tusón, 2016: 140-142). Tusón’un ve farklı araştırmacıların ortaya koydukları bu sınıflandırmalar genellikle bu şekilde olmakla birlikte her kadın veya her erkek için geçerli değildir. Petra Delicado da bunun örneklerinden biridir. Erkek egemen Polis Teşkilatı’nın bu roman serisinde ataerkil İspanyol toplumunun metaforu olarak kullanıldığı göz önünde bulundurulursa Petra’nın erkeklere özgü dili tercih etmesini, mevcut sisteme bir saldırı olarak değerlendirmek mümkündür. Petra, erkek meslektaşları gibi olabileceğini ve bir kadın olarak kamusal alanda onlarla birlikte var olabileceğini kanıtlamaya çalışmaktadır. Erkeksi alan olarak çizilen sınırı söylemsel olarak aşındıran Petra, öte yandan erkeksi söylem tarzıyla polisiye romanın dil üzerinden sürdürülen cinsiyetçi yapısına ortaklık ederek katkıda bulunmaktadır.

dilde erkeksiliği ele geçiren Petra, küfürle sağladığı dilsel şiddetiyle, tehdit altındaki fiziksel şiddetini de güçlendirmiş olur (Oxford, 2010: 95).

Kullandığı küfürlü dilin yanı sıra zaman zaman gösterdiği şiddet eğilimi de Petra'nın erkek meslektaşlarına benzeme çabasından ileri gelir. Serinin beşinci romanı *Serpientes en el Paraíso*'da Fermín ile bir barda otururken sebepsiz yere kavga çıkarır. Fermín ve Petra'yı çıkardıkları bar kavgasından arkadaşları García Mouriños kurtarır. García Mouriños onları kendi evine götürür ve Petra'ya neden böyle bir şey yaptığını sorar. Fermín, Petra'yı savunmak için bunun sadece bir heves olduğunu söyleyecek olur fakat Petra durumu kendisi açıklamak ister:

“—Bir heves değildi beyler. İyi hissetmiyordum ve bir erkek gibi tepki vermek istedim. Erkekler içerler, kavga ederler ve korkusuzca içlerindeki dışarıya çıkarırlar. İçimizi yiyip tüketen bir şey olduğunda biz kadınlar ne yaparız biliyor musunuz? Biliyor musunuz?

Ciddi ve ihtiyatlı bir şekilde birbirlerine baktılar.

—Susmak ve dayanmak, yaptığımız bu, içimize atmak! Bazen sırrımızı bir arkadaşımıza anlatırız veya psikiyatra gideriz veya sakinleştirici alırız veya hıçkırarak ağlarız. O yüzden bu sefer bir kavgaya karışmak istedim, fena da olmadı. Başka bir şey yok. Bütün açıklamam bu. Canım bir bar kavgası çekti.” (Giménez Bartlett, 2002: 127)

Petra, şiddetin bir erkek alanı olduğunu düşünse de, onu bir ifade aracı olarak da görür. Bir erkek gibi kavgaya karışarak erkek dedektifin yerini alır, isterse onlar gibi olabileceğini kanıtlama mücadelesi verir.

Petra'nın erkek meslektaşlarına benzemesi, silahla olan bağıyla da ortaya koyulur. Polisiye romanlarda gücün ve kontrolün temsilcisi silah, en belirgin erkeklik metaforudur. Silah, penisle özdeşleştirilir ve erkekliği temsil eder. Seride, penis ve silah arasında kurulan bağ dikkat çekicidir. Serinin altıncı romanı *Un Barco Cargado de Arroz*'da soruşturma sırasında Petra, kendisiyle dalga geçen Matías Sanpedro'ya şiddetli bir şekilde saldırır:

“Hızlıca çantamı karıştırdım ve silahımı çıkardım. Bir elimle ensesinden kavrayıp ansızın dişlerini delip geçerek namluyu ağzına soktum. O an gözlerindeki ifade değişti, panikledi. Sızlanmaya başladı.” (Giménez Bartlett, 2017a: 58)

Petra'nın bu hareketi işinin bir parçasıdır, fakat diğer yandan silahıyla olan ilişkisi onu sembolik olarak bir erkeğe dönüştürür. Shelley Godslan romandaki bu sahneyi, pornografide erkeğin kadının saçlarını sert bir şekilde tutup erekte olmuş penisini kadının ağzına sokmasına ve kadının panik ve korku içinde dehşetle gözlerini açışına benzetir (2007: 55). Bu bağlamda silah, Petra için penis işlevi görür. Buna benzer bir sahneyi soruşturma sırasında tanıştığı ve sonrasında cinsel ilişki yaşadığı doktor Ricard Crespo'yu evine yemeğe davet etmeyi düşünürken kafasında canlandırmakta ve bundan haz duymaktadır:

“Ayrıca, acil bir durumda her zaman kanuna uygun bir şekilde silahımı kullanabilirdim. İstemsizce güldüm. Deli psikiyatristin Glock'umu ona doğrulttuğumu gördüğündeki yüz ifadesini düşündüm. Neredeyse böyle bir şeyi arzuladım. Kahkaha attım, zavallı doktor Crespo!” (Giménez Bartlett, 2017a: 75-76)

Petra'nın penis-silah ile olan ilişkisi seri boyunca yavaş yavaş şekillenir. Serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*'de tecavüz olayını soruştururken şüpheli bir adamı sorgulamak üzere merkeze getirirler. Şüpheli, Petra ile dalga geçerek konuşur ve tecavüz eden kişinin kendisi olduğunu söyler. Petra adamın tavrına sinir olur ve ondan soyunmasını ister. Yirmi dakika boyunca adamı çıplak kalmaya zorlar ve bütün sorgu boyunca adamın cinsel organından gözünü ayırmaz. Sonunda adam uğradığı psikolojik şiddette dayanamaz ve suçsuz olduğunu itiraf eder. Serinin üçüncü romanı *Mensajeros de la Oscuridad*'da Petra'ya kesilmiş penislerin olduğu paketler gelir. Bu paketlerle birlikte serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*'de uzaktan baktığı penis artık Petra'nın ellerindedir, fakat kendi isteği dışında sahip olduğu için onunla bütünleşemez. Zaten romanın sonunda histerik bir şekilde çete liderinin ölü bedeninden penisini keser ve sorguladıkları iki kişinin önüne doğru fırlatır. Böylece kendi isteği dışında sahip olduğu penisi reddeder. Serinin altıncı romanı *Un Barco Cargado de Arroz*'da Petra, evinin girişinde iki kişi tarafından saldırıya uğrar ve kaçan adamlardan birini silahıyla yaralar. Bu şekilde silahını kullanarak arzuladığı fallik güce kavuşur. Dolayısıyla geleneksel, erkeksi bir yolla güçlenir ve yetki kazanır (Godslan, 2007: 56). Böylece polisiye romanın mitik kahramanı erkek dedektifle eşitliği yakalar. Serinin yedinci romanı *Nido Vacío*'da

Petra silahını çaldırır. Yine aynı romanda üçüncü kez evlenir, yeni kocası Marcos'un çocuklarına üvey annelik yapmaya başlar. Böylece serinin başından beri silah-penisıyla ortaya koyduğu erkek fatma maskesi silahını kaybetmesiyle düşer. Bu bağlamda silah, polisiye romandaki geleneksel anlamını sürdürür, güç ve erkeklik metaforu olarak kullanılmaya devam eder. Fakat diğer yandan silah ve erkek dedektifin özdeşlik kazandığı polisiye roman geleneğinin aksine silahla bir kadın dedektifin özdeşleştirilmesi, türü geleneksellikten uzaklaştırır.

Petra'nın kullandığı küfürlü dil, şüphelilere ve suçlulara karşı gösterdiği şiddet ve silahıyla olan bağı, onu bir erkek fatma haline getirir. Erkek fatmalık, erkeklerin hareketlilik ve özgürlüklerine karşı duyulan doğal bir arzuyla ilişkilendirilir ve genellikle bağımsızlık ve iç motivasyon işareti olarak yorumlanır (Halberstam, 1998: 6). Petra da aynı şekilde gücünü kanıtlamak, bağımsızlığını korumaya devam etmek ve Polis Teşkilatı içinde yer edinebilmek için erkek fatmalığa soyunur. Erkek fatmalık, ideal anne, harika eş, zayıf veya duygusal gibi tanımlamalar çerçevesinde erkek bakışıyla belirlenmiş kadın kimliğine karşı bir eleştiri getirir. Dolayısıyla Petra, erkek fatmalık maskesiyle ataerkil zihniyetin kurguladığı sınırları belirli kadın kimliğinin ötesine geçer. Petra'nın erkek fatmalığı İspanyol toplumunda profesyonel alanda kadınların yaşadıkları anomaliye de vurgu yapar (Godsland, 2007: 54). Aslında Petra'nın karşılaştığı sorunlar, diğer ülke edebiyatlarındaki kadın dedektiflerle aynıdır; yazarın, kahramanının bu sorunlarla baş etmesi için seçtiği yöntemler dönemin kadın kimliği hakkında önemli bilgiler verir.

3.2.3. Cinsellik, Evlilik ve Annelik

Petra Delicado karakteriyle soruşturma konusunda tecrübesiz bir kadın polisin kendisinden yaşça büyük ve tecrübeli bir erkek polise amirlik yaparak toplumsal düzeni sağlaması, polisiye romanın geleneksel yapısını bozguna uğratar. Türün gelenekselliğinin dışına çıkılır ve İspanyol polisiye romanında ilk defa erkek

dedektifle eşit şartlara sahip bir kadın dedektif figürü ortaya çıkar. Bir erkek pozisyonu olarak düşünülen polis dedektifliğinde bir kadının olması erkek meslektaşlarınca hoş karşılanmasa da, Petra kararlı bir şekilde varlığını ortaya koyar. Bu kararlılıkla birlikte önyargılara rağmen feminist bir bilinçle hareket eder. Petra karakteriyle ortaya koyulan yeni kadın kimliği, bu kimliğe tezat oluşturan Fermín'in varlığı ve Petra ile olan diyalogları aracılığıyla görünürlük kazanır.

Petra'nın yardımcısı Fermín, seri boyunca ataerkilliği ve toplumda devam eden maço zihniyeti temsil eder. Bir kadının emri altında çalışmaktan hoşnut değildir. Bir kadının iki kere evlenip boşanmış olmasını normal karşılamaz. Petra'nın bir kadın olarak küfürlü ve argo bir dil kullanmasından rahatsız olur. Erkeklerle konuşulması gereken konuların belli olduğunu ama bunu Petra ile yapamadığını belirtir. Daha önce çalıştığı kurumda sadece kimlik memurlarının kadın olduğunu, o nedenle Petra ile yaşadığı sorunlara benzer sorunlar yaşamadığını söyler. Kadınların erkeklerle eşit iş fırsatlarına sahip olmalarının normal olduğunu, fakat bu eşitliğin uygulamada işe yaramadığını düşünür. Polislik Fermín'e göre bir kadın için uygun bir meslek değildir. Kadınları çiçeğe benzetir. Kadın ve çiçek arasında, yapılarının hassaslığını, kırılganlığını ima ederek özdeşlik kurar. Petra'nın bu önyargılardan rahatsız olduğunu anladığında ise kendini açıklama ihtiyacı hisseder. Fakat açıklaması da ataerkil zihniyetin izlerini taşır ve Petra bunları Fermín'e acıyarak dinler:

“—Siz beni duygusuz, maço, hassasiyeti zayıf bir adam olarak algıladınız ama sizi temin ederim ki öyle değilim. Ben kadını yüce bir varlık olarak görüyorum ve onu gerçekten heykel kaidesinin en üstüne koyuyorum. Kadınlar ruhanidir, güzeldir ve çiçek gibi mükemmeldir. Bence kadınlar harika varlıklardır. Yardımcımın karşılaştırmaları tabii ki sınırlıydı, tecavüzcünün kurbanlarının kollarına bastığı damga çiçek desenindeydi, kadın bir çiçek gibiydi...(..) Sanırım hiç kimse Fermín'e işin özünde çiçeklerin ölümlü nesnelerden başka bir şey olmadıklarını, heykel kaidelerin kolayca kayıp düşebildiğini ve ruhların varla yok arası olduğunu, bu nedenle ne var sayıldıklarını ne de yer kapladıklarını söylemeye cesaret edememişti.” (Giménez Bartlett, 1996: 56)

Fermín, geleneksel düşünce yapısıyla kadınları belirli klişelerle tanımlar. Bunlar ataerkil İspanyol toplumunda kadın kimliğinin kavramsallaştırılması

noktasında erkek bakış açısıyla sınırları belirlenmiş tanımlamalardır. Kırılğanlıklarına vurgu yaparak onları çiçeklere benzetir. Bekârete ve anneliğe vurgu yaparak onları kutsallaştırır. Fakat Petra'nın düşünceleri aracılığıyla çiçeklerin ölümlü birer nesne olduklarına, ruhların ise aslında görünmedikleri için var sayılmadıklarına vurgu yapılarak ataerkil zihniyet eleştirilir.

Petra'nın özgür bir şekilde yaşadığı cinsel hayat, polisiye romanın gelenekselliğinden uzaklaşan bir diğer konudur. Serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*'de iki evlilik yaptığını ve ikisini de kendi isteğiyle sonlandırdığını öğrendiğimiz Petra, iki başarısız evlilikten sonra ciddi ilişkilerden uzak durur ve sadece kısa süreli cinsel birliktelikler yaşamayı tercih eder. Serinin ikinci romanı *Día de Perros*'da avlayan-avlanan denklemiyle yaklaştığı ve sonunda avladığı Juan Monturiol ile birlikte olur. “Böyle bir güzelliğin geçici sahibi olduğum için birden gururlandım” diyerek onunla sadece cinsellik için birlikte olduğunu ve ciddi bir ilişki düşünmediğini dile getirir (Giménez Bartlett, 2015a: 164).

Seviştikleri günlerden birinde Juan ile yataktayken Fermín'den telefon gelir ve Petra'nın acilen gitmesi gerekir. Juan'ın Petra'ya sarılarak biraz daha kalmasını söylemesi üzerine Petra bu durumdan rahatsız olur. Bir erkek gibi iş ciddiyetine bürünerek yataktan kalkar ve Juan'ı öylece bırakarak hazırlanmaya gider. Böylece erkek, kadın dedektif için cinsel bir nesneye dönüşür ve kadının cinsel nesne olduğu geleneksel polisiye roman anlatısı ters yüz edilir. Juan, sadece cinsellik için Petra ile olmak istemeyip, daha derin ve duygusal bir birliktelik teklifinde bulunduğu anda ise Petra'nın cevabı hazır: “Romantik romanların kahramanı olmayı reddediyorum; ya olanı kabul edersin ya da gidersin” (Giménez Bartlett, 2015a: 223).²⁰

Kathleen Gregory Klein, çağdaş dönem polisiye romanlarda yer alan modern kadın dedektiflerin yarısından çoğunun herhangi bir bağlılık içermeyen “Playboy” tarzı cinsel özgürlük felsefesi ve kadınların eşitlik mücadelesi arasındaki çekişmenin ortasında kaldıklarını ifade eder. Aynı şekilde diğer birçok kadın dedektifin de bir şekilde bu iki konunun etkisinde şekillendirildiğini belirtir (1995: 169). Petra,

²⁰ Petra Delicado'nun partnerine verdiği bu keskin karşılık aracılığıyla yazar bir yandan da okuyucuya bu romanın bir polisiye roman olduğunu; bu nedenle romantik bir roman beklentisi taşınmaması gerektiğini vurgulamakta ve hatırlatmaktadır.

“Playboy” felsefesini takip eder; tek gecelik ilişkiler yaşar, duygusal bir yakınlık kurmaya tamamen karşıdır. Böylece Petra, şimdiye kadar erkek dedektifle özdeşleştirilen playboyluğu yeniden tanımlar.

Petra, serinin üçüncü romanı *Mensajeros de la Oscuridad*’da soruşturma için kısa süreli gittiği Rusya’da meslektaşı Alexander Rekov ile birlikte olur. Petra’nın hiç tanımadığı bu adamla Lenin’in mezarında sevişmesi, Franco sonrası yazarların bir eleştiri aracı olarak romanlarında cinsellik konusunu abartılı olarak işlediklerini doğrulamaktadır (Buschmann, 1994: 250). Serinin altıncı romanı *Un Barco Cargado de Arroz*’da yine soruşturma sırasında tanıştığı doktor Crespo ile sevişen Petra, bütün sevişmelerinin sonrasında onu yataktan göndererek yalnız uyumayı tercih eder. Böylece erkek bedeni cinsel nesne haline getirilip metalaştırılmış olur ve polisiye romanın yüceltilen erkek dedektifinin kibriyle dalga geçilir.

Toplumsal önyargılara aldırmadan cinselliğini istediği gibi yaşayan Petra, serinin üçüncü romanı *Mensajeros de la Oscuridad*’da aile kavramını insanın hayatında bir “angarya” olarak nitelendirir (Giménez Bartlett, 2015b: 170). Fakat serinin beşinci romanı *Serpientes en el Paraíso*’da Malena Puig’in çizdiği mutlu aile tablosundan etkilenerek fikrini değiştirip, bir sohbet sırasında evliliğin çok da kötü bir şey olmadığını söyler (Giménez Bartlett, 2002: 230). Aslında ne istediği konusunda kendi içinde sorgulamalar yaşamaya başlar. Kendisiyle yüzleşerek başladığı noktaya geri döner:

“Hayatım hakkında düşünmekten asla vazgeçemedim. Bütün vakitlerini araştırmaya adanmış bilim insanlarından biri olmak için her şeyimi verirdim. Sanırım bunun için avukatlığı bırakıp polis oldum. Bu mesleğin aklımı tamamıyla meşgul edeceğini sandım ama gördüğün gibi öyle olmadı.” (Giménez Bartlett, 2017a: 228)

Sorgulamalarının ardından serinin yedinci romanı *Nido Vacío*’da Marcos ile üçüncü evliliğini gerçekleştirir. Kathleen Gregory Klein, çağdaş dönem polisiye romanlarda domestik alanı terk etme küstahlığı gösteren kadın dedektifin başarısızlık yoluyla ya da evlilik yoluyla domestik alana geri döndürüldüğünü, böylece durumun tekrar düzeltildiğini, dolayısıyla kadın dedektifin cinsiyetinin kalıcı ve kaçınılmaz olduğunun vurgulandığını belirtir (1995: 174). Petra, işinde başarılı bir dedektif;

cinsel hayatında aktif ve bağımsız bir kadın olmasına rağmen sonunda evlilik yoluyla domestik alana geri döner. Böylece her ne kadar dedektif kimliğiyle ön planda olsa da kadınlık kimliğinden vazgeçemez. Cinsiyetine, kadın oluşuna vurgu yapılır ve Gregory Klein'in öne sürdüğü gibi (1995: 174) domestik alandan uzak kalan kadın, polisiye romanın cinsiyet dengelerini tekrar sağlamak üzere evlenir ve evine geri döner. Fakat Petra Delicado için evlilik, türün cinsiyet politikalarını sağlamlaştırmaktan çok, kadın yazarlı polisiye romanlardaki kadınlık ve dedektiflik kimliklerinin uzlaştırılma mücadelesi olarak yansıtılır. Bu bağlamda serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*'de dikotomi olarak ortaya çıkan kadınlık ve dedektiflik, serinin yedinci romanı *Nido Vacío*'da evlilikle birlikte sentezlenmiş olur (Tisnado, 2008: 8).

Petra'nın kadınlığından kaçamayışı, amiri Coronas'ın Petra'nın düğününde yaptığı konuşmayla onaylanır: “Bence hepimiz Petra'ya biraz aşığız; bu aşkın sebebi de Petra'nın kadınlığın özünü temsil ediyor oluşudur” (Giménez Bartlett, 2017b: 393). Amir Coronas, seri boyunca Petra üzerinde yetki ve otorite sahibi olan tek erkektir. Seri boyunca Petra'nın emirlerini aldığı ve itaat etmek zorunda kaldığı Coronas, toplumun cinsiyet politikalarını belirleyen ve koruyan erkek egemen mekanizmayı temsil eder. Dolayısıyla Petra'nın düğününde “kadınlığın özünü temsil ettiğini” dile getirmesi, kadından beklenenin eninde sonunda evlilik olduğu fikrine işaret eder. Fakat Petra, adı ve soyadıyla parodik olarak kurgulanan zıtlığın sentezlenmesine benzer şekilde, evlenince mesleğini bırakmaz ve dedektifliğe devam eder. Dolayısıyla evlilik, kadın dedektif için Gregory Klein'in belirttiği gibi (1995: 174) küstahlık karşısında bir cezalandırma olmaktan çıkar.

Serinin sekizinci romanı *El Silencio de los Claustros*'da Petra, evli ve Marcos'un dört çocuğuna üvey annelik yapan bir kadındır. Evliliklerinin üzerinden bir yıl geçmiştir ve Petra, Marcos tarafından sevilen, korunan ve saygı duyulan bir kadına dönüşmüştür. Fakat zaman içinde Petra, Venkataraman'ın da ifade ettiği gibi (2010: 237) mutluluk ve evlilikle birlikte artan sorumluluklarından dolayı duyduğu suçluluk duygusu arasında bocalamaya başlar. Petra'nın kendi içinde yaşadığı sorgulamalar romanın ilerleyen sayfalarında şu şekilde yansımaları bulur:

“Polisliği bırakmayı mı istiyordum? Varlığımın geri kalanı boyunca ne yapardım? Birçok şey olabilir: Günlük daha fazla kitap okumak, arkadaşlarımı ziyaret etmek, Marcos’a eşlik etmek, güneşlenmek, gezdirebileceğim birkaç tane köpek almak, bizi görmeye geldiklerinde üvey çocuklarımla vakit geçirmek... Tabii diğerlerinin özel hayatlarını, günlük işlerini ve önceliklerini de hesaba katmak zorundaydım... Mesela böyle bir sabah dışarı çıkabilirdim. Alışverişe gidebilirdim. Bir arkadaşımınla yemek yiyebilirdim ve bekleyebilirdim; Marcos’un gelmesini bekleyebilirdim, birinin beni aramasını bekleyebilirdim... beklemek. (...) Beklemek, beceremediğim şeylerden biriydi. Hatta nefret ettiğim şeylerden biriydi. Bir otobüsün gelmesini beklemeyi, bir dükkânda sıra beklemeyi bile sevmiyordum. Hayır, sevdiğim insanların benim için yarattıkları boşlukta oyalanmayı hiç istemiyordum. Kendi özel hayatımın başrolü olmayı istiyordum, bu da bildiğim tek şeyi yaparak oluyordu: araştırmak. Kalkıp yatak odasına geri gittim. Aynaya baktım; karşımda günün geri kalanında ne yapacağını soran, mavi çizgili bir sabahlık giymiş orta yaşlı bir kadın gördüm.” (Giménez Bartlett, 2009: 326-327)

Evlenip yuvaya, aile ocağına geri dönen Petra, evliliğini ve mesleğini uzlaştırmakta güçlük çeker. Bakıp kendini sorguladığı ayna, yaşadığı krizi ve bölünmeyi sembolize eder. Yazar, bir röportajında “Petra barındırdığı çelişkilerle, güçlü kişiliğiyle tam benim dönemimin, kadın olarak kavgamıza başladığımız geçiş döneminin kadınıdır” (Cerezo, 2009) ifadelerine yer verir. Bu bağlamda Petra, bir yandan kadınlığını ve mesleğini uzlaştırmaya çalışan kadın dedektif figürünü temsil ederken, diğer yandan yazıldığı dönemin kadınlarını yansıtmaktadır. Çalışan kadınların artan sorumlulukları karşısında yaşadıkları sorgulamaları ve sıkıntıları gündeme getirir. Kadınların iş ve özel hayatlarını bir arada sürdürebilmelerinin güçlüğüne Petra ve genç doktor Silvia arasında geçen diyalogla dikkat çekilir:

—Yaptığım işte iyiyim biliyor musun? Bir gün en iyisi olacağıma inanıyorum. Uzmanlık derslerimin hepsini çok iyi notlarla geçtim. Bir gün mesleğimin zirvesinde olacağım.

—Geleceğin konusunda çok netsin.

—Evet. Ayrıca çocuk sahibi olmayacağımı ve kariyerimi tehlikeye atacak bir evlilik olması halinde evlenmeyeceğimi de biliyorum. Bu şekilde düşünen birçok kadın var ama kötü gözüküğü için bunlar dile getirilmiyor.

(...)

—Sen de polis olurken geleceğin hakkında net olmuşsundur.

—Ben mi? Ben sadece işin başında değil şimdi de kararsızım. Bu sadece işimde değil hayatımın geri kalanında da aynı. Eğer A’yı yaptıysam hemen B’yi yapmam gerektiği hissine kapılıyorum. Eğer seçimimi değiştirirsem o zaman da yaygın olan düşüncelerin beni etkilemesine izin verdiğimi düşünüyorum.

(...)

Hayretle bana bakıyordu; benden böyle ikircikli bir açıklama beklemiyordu.

—Anlıyor musun? diye sordum.

Samimi bir şekilde “Hayır” diye cevapladı.

—Senin kuşağındaki kadınlarının taş gibi sert olduğunu sanıyordum. Öyle ya da böyle yolu siz açtınız.

(...)

—Yanılmıyorsun, doğru, sertiz, ama yolu açmak için önce yolu seçmek lazım; asıl sorun işte orada başlıyor.” (Giménez Bartlett, 2017a: 45-46)

2000’li yıllarda İspanya’da kadınların kariyerlerini tercih edip evlilik ve çocuk istememeleri İspanyol toplumunda hoş karşılanmaz. Özellikle Victoria Sendón de León²¹, María Milagros Rivera²² veya Carmen Alborch²³ gibi dönemin farklılık feministleri sınıfına giren kadınlar, kadınların bu şekilde erkekleştiğini düşünerek duruma eleştiri getirir. Kadınlardan bedenleriyle, biyolojileriyle, özleriyle bütünleşmeleri ve bu değerlere öncelik vermeleri beklenir (Godsland, 2007: 49). Yazar, kariyerlerini tercih edip, evliliği ve anneliği ikinci plana atma niyeti taşıyan genç kadınları temsil eden Silvia ile, bu genç kadınlara öncülük eden ve bu seçimi zaten gerçekleştirmiş kadınlardan biri olan Petra’yı karşı karşıya getirir. Petra, Silvia’nın hayalini kurduğu seçimi çoktan yapmış bir kadındır, fakat seçiminin doğruluğundan şüphe duyduğunu dile getirir. Yazarın bu ikilemi kasıtlı olarak

²¹ 1942 yılında Alicante’de doğan Victoria Sendón de León, İspanya’nın en önemli aktivist, feminist, filozof ve yazarlarından. 1974 yılında Mujeres Universitarias grubuna katılan yazar, Lidia Falcón’un kurduğu *Vindicación* dergisinin de ortağıdır. Yazarın ilk kitabı 1981 yılında yayımlanır: *Sobre Diosas, Amazonas y Vestales: Utopías para un Feminismo Radical*. Victoria Sendón de León, İspanyol feminist hareketinde internetin bir iletişim alanı olarak kullanımına öncülük eden isimlerden biridir. 1996 yılında kurulan İspanya’nın ilk feminist dijital gazetesi olan *Mujeres en Red*’e düzenli olarak katkıda bulunan yazar, 2005-2014 yılları arasında kendi bloğundan da yazılar yayımlamıştır. Detaylı bilgi için bakınız: <http://victoriasendon.blogspot.com/2005/>.

²² 1947 yılında Bilbao’da doğan María Milagros Rivera, İspanya’nın önemli feminist akademisyenlerinden ve aktivistlerindendir. Barcelona Üniversitesi’nde tarih profesörü olan Rivera, 1982 yılında kurulan DUODA Araştırma Merkezi’nin kurucularından biridir. Rivera, 1991 yılında aynı isimle bir dergi de çıkarır. 1991 yılında Llibreria Proleg de Barcelona; 2002 yılında Fundación Entredós de Madrid; 2011 yılında Biblioteca Virtual de Investigación Duoda’nın kurulmasında da katkıda bulunur. Detaylı bilgi için bakınız: <http://www.mcncbiografias.com/app-bio/do/show?key=rivera-garretas-maria-milagros>.

²³ 1947 yılında Valencia’da doğan ve 2018 yılında vefat eden Carmen Alborch, kadın hakları savunucusu, yazar ve İspanyol siyasetçidir. İspanya Sosyalist İşçi Partisi üyesi olan Alborch, 1993-1996 yılları arasında Felipe González hükümetinde Kültür Bakanı olarak görev yapar. Kariyeri boyunca önemli bir kadın hakları savunucusu olan Alborch’un kaleme aldığı önemli eserler arasında şunlar gösterilebilir: *Solas: Gozos y Sombras de Una Manera de Vivir* (1999); *Malas: Rivalidad y Complicidad Entre Mujeres* (2002); *Libres: Ciudadanas del Mundo* (2004); *La Ciudad y La Vida* (2009) ve *Los Placeres de la Edad* (2014).

yarattığı düşünülmektedir. Bu haliyle Petra, o dönem İspanyol kadınının yaşadığı varoluşsal paradoksları yansıtır (Godsland, 2007: 49).

Petra'nın ikilemleri annelik konusunda da tekrarlanır. Serinin ilk romanı *Ritos de Muerte*'de Petra'da annelik içgüdüğü bulunmaz ve çocuk yapmamış olmaktan memnundur. Annelik içgüdüğünün olmayışı evinin bahçesindeki solmuş sardunya çiçeği motifiyle pekiştirilir. Petra, solmuş sardunyalara hiç ilgilenmezken, boşandığı ikinci eşi Pepe ve yardımcısı Fermín, Petra'nın evine her gelişlerinde sardunyalara tekrar canlandırmaya çalışırlar. Petra'nın bir kadın olarak bahçesindeki çiçeklerle ilgilenmeyişi, annelik içgüdüğünden yoksun olmasıyla ilişkilendirilir.

Sardunyalara, Petra'nın rüyasında tekrar ortaya çıkarlar. Rüyasında spor salonundaki arkadaşları şans eseri aradıkları tecavüzcüyü yakalarlar ve Petra'nın gözleri önünde adamın penisini keserler. Sonra da Petra'dan onu yok etmesini isteyip kesilmiş penisi Petra'nın eline verirler. Kan içindeki kesik penisle ne yapacağını bilemeyen Petra, sonunda öğütücüyle ufak parçalara ayırdığı penisi, bahçesindeki cansız sardunyalara gübre olarak verir. Bir süre sonra sardunyalara canlanıp açmaya başlar. Bu rüyayla Petra, sembolik olarak dişilik ve anneliği reddederek erkek rolüne geçer (Craig Odders, 2011: 82).

Serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*'de annelik içgüdüğünden tamamen yoksun olan Petra, serinin üçüncü romanı *Mensajeros de la Oscuridad*'da soruşturma sırasında sokakta kendi yaşlarında bir kadına uzun uzun bakar ve kendi seçimleriyle diğer kadınların seçimlerini kıyaslamaya başlar:

“Biz her sabah kasvetli ofislerimize gömülürken hayatı aydınlık tarafından görebilen özgür insanlar da vardı. Aşağı yukarı benim yaşlarımda, dalgın bir şekilde çocuk kıyafeti satan bir dükkâna giren şık bir ev kadını izledim. Mutluluk tabii ki de buydu; başkalarının penisini kesen birini bulmak için kayıtsız bir şekilde dolaşmak yerine oturup çocuklarının dişlerinin büyüdüğünü görmek! Yanlış bir yaşam seçmişim” (Giménez Bartlett, 2015b: 94)

Serinin beşinci romanı *Serpientes en el Paraíso*'da Malena Puig'in küçük kızının kendisine sarılmasıyla birlikte Petra, anneliğe karşı özlem duyar. Ailenin yanından ayrıldıktan sonra hissettiklerini Fermín'le paylaşır. Fermín, Petra'nın birçok konuda olduğu gibi annelik konusunda sergilediği tutarsızlığı eleştirir:

“—Sürekli prensiplerinizden ayrılıyorsunuz! Beş dakika tatlı bir kız çocuğu gördünüz diye hemen garip bir annelik içgüdünüz ortaya çıkıyor.
—Garip mi? Nesi garip? Benim de diğerleri gibi bir kadın olduğumu size hatırlatırım. Eğer annelik içgüdüsü diye bir şey varsa ben niye onu hissetmeyecekmişim?
(...)
Garzón sebepsiz yere asi bir şekilde davranırken ben de annelik gibi bana çok uzak kalmış bir konuyu savunuyordum.” (Giménez Bartlett, 2002: 49)

Petra, anneliği içgüdüsellekle ilişkilendirmeye başlar. Diğer yandan bu konunun aslında kendisine uzak bir konu olduğunun da farkındadır. Serinin yedinci romanı *Nido Vacío*'da kendi yaşındaki evli ve üç çocuk annesi meslektaşıyla konuşurken aynı şekilde içgüdüsellik kavramına vurgu yapar: “Senin çocukların var, sen öldükten sonra var olmayı sürdürecektir birilerinin olduğunu içten içe biliyorsun, ama ben yalnız bir insanım ve özgürlüğüm için ödediğim bir bedel var, kimi zaman da yüksek bir bedel bu” (Giménez Bartlett, 2017b: 240). Petra'nın annelik içgüdüsünü kabul etmesiyle kadın ve duygusallık arasında kurulan bağ, serinin başlarında inkâr edilmesine rağmen sonunda kabul edilir.

Evlilik konusunda olduğu gibi annelik konusunda da Petra'nın yaşadığı ikilemler devam eder. Marcos, kızı Marina'nın okuldaki tiyatro gösterisine yalnız gitmek istemez ve Petra'yı davet eder. Petra, giyinip süslenir ve yine aynadaki görüntüsüyle yüzleşir:

“Tarandım, makyaj yaptım; sıradan, çatık kaşlı kadın aynadan oldukça şık bir kadın olarak yansıyor. Bir kişisel gelişim kitabı bu durumda ne söylerdi? Bence şöyle bir şey söylerdi: “Kendinizi gülümsemeye zorlayın, daha iyi hissetmeye başlayacaksınız”. Aynısını yaptım; zoraki gülümseyen sıradan bir kadın aynadan bana bakıyordu. Canın cehenneme! Neye benzemeye çalışıyordum? Olgun bir ev kadını mı? Yavrusunu görmeye giden profesyonel bir liberale mi?” (Giménez Bartlett, 2017b: 161-162)

Ayna yine kadınlık ve dedektiflik arasında yaşanan bölünmeye işaret eder. Aynı zamanda topluma empoze edilen kadınlık algısının sahteliğine de vurgu yapar. Böylece kadınların domestik alanla ve annelikle özdeşleşiminin kurgusallığı ortaya çıkar.

Petra Delicado roman serisi “kötü anne figürü” ile polisiye romanın gelenekselliğinden uzaklaşır. Çağdaş dönem kadın yazınında ortaya çıkan kötü anne figürü, daha önce baskıcı ve bencil erkek olarak beliren kötü karakterlerin yerini alır (Gardiner, 1981: 356). Serinin ilk romanı *Ritos de Muerte*’de genç kızlara tecavüz eden Juan’ın annesi kötü anne figürüne örnektir. Juan, babasının kaçtığı kadının kızı Luisa ve annesiyle yaşadığı evde annenin baskıcı tutumundan dolayı psikolojik olarak hadım edilir ve sonucunda fiziksel olarak annesinin tam tersi özelliklere sahip olan zayıf ve güçsüz genç kızlara tecavüz etmeye başlar. Aynı anne tarafından aynı psikolojik baskıya maruz kalarak büyüyen Juan’ın sevgilisi Luisa da sonunda Juan’ı öldürerek ve Juan gibi genç kızlardan birine kapı koluyla tecavüz ederek, anne figürünün olumsuz etkisini yineler:

“Sert, hırçın ve nefret dolu bir kadının kurduğu mutlak hâkimiyet. Kıza sürekli evlat alındığının, bir günahın meyvesi olduğu ve evi felakete sürükleyen kadının kızı olduğunun hatırlatılması. Korkuya ve suçluluğa dayalı iğdiş edici bir eğitim. Cinsel baskı ve şefkat duygusunun eksikliği. Ve Juan. Aralarında çelişkili ve şefkatli bir his oluşmuştu. Her ikisi de onlara şekil veren suçluluk duygusundan tek çıkış yolu olarak gördükleri anne figürüne tapmışlardı (...) Juan, annesine karşı itiraf edemediği ve annesinden dolayı tüm kadın cinsine karşı hissettiği nefretle genç kızlara tecavüz ediyordu. Kendi odasının duvarına bir fotoğraf asmasına dahi imkan bulamamış olan Juan, genç kızları, kendi izini, kendi etkisini bırakmak için damgalıyordu.” (Giménez Bartlett, 1996: 289)

Baskıcı ve otoriter bir figür olan anne, Juan’ın iç çamaşırlarını bile kendisi almaktadır. Juan’ın odasını inceleyen Petra, odada Juan’a ait tek bir özel eşyanın dahi bulunmayışına dikkati çeker ve hem Juan’ın hem de Luisa’nın birer suçluya dönüşmesini anneleriyle ilişkilendirir (Giménez Bartlett, 1996: 162). Bu yönüyle anne figürü iğdiş edici, geriletici bir figür olmasının yanı sıra, evin içini çocukları için sıcak bir yuva haline getiremeyen olumsuz bir imajla da bağdaştırılır. Serinin yedinci romanı *Nido Vacío*’da para için küçük kızını çocuk istismarına kurban eden anne örneğiyle de kötü anne figürüne dikkat çekilir.

Kötü anne figürü, geleneksel annelik kavramına bir karşı duruş olarak yorumlanabilir. İspanya’da yaşanan demokratik ilerleme ve kadınlık algısındaki değişimle birlikte genç kuşak ile baskıyı içselleştirmiş önceki kuşak arasındaki fark büyür. Bu fark seride Petra’nın genç meslektaşı Yolanda ile aralarında geçen

konuşma aracılığıyla aktarılır. Yolanda, ilişkisinde ne yapması gerektiğini Petra'ya sorar. Böyle bir soru karşısında şaşırان Petra, bu tarz soruları annesine sormasının daha yerinde olacağını söyler:

“—Ricard ile devam etmekle iyi mi yapıyorum sizce?
—Bana mı soruyorsun? Yani, bilmem ki Yolanda, hiç düşünmedim. Niye annenden tavsiye almıyorsun?
—Annemden mi? Siz ciddi misiniz?
—Tabii ki. Annelerimiz hayat hakkında daha tecrübeliler. Bizi de en iyi tanıyan kişiler onlar. Seni anneden daha iyi kim tanıyabilir ki?
—Beni mi? Herhangi biri! La Jarra de Oro'da kahve servisi yapan kişi, metrodaki biletçi... herhangi biri bile beni annemden daha iyi tanır. Ayrıca annemin hayat hakkında ne tecrübesi olacak ki! Bütün hayatı boyunca evin dışında hiç çalışmadan, hep aynı şeyleri yapan, başka bir sevgilisi veya aşığı olmamış, babamın maçoluğuyla evli bir kadın. Bana nasıl tavsiye verecek, siz söyleyin.” (Giménez Bartlett, 2017b: 146)

Yolanda ve Petra arasında geçen bu diyalogla iki kadın kuşağı arasındaki farka dikkat çekilir ve geleneksel annelik figürünün rol model olma konusundaki yetersizliği vurgulanır. Konuşmanın sonunda Petra, Yolanda'ya başkalarının tavsiyelerine ihtiyaç duymaması gerektiğini, ne isteyip ne istemediğine kendisinin karar vermesi gerektiğini söyler. Böylece kendi kararlarını kendi veren bağımsız kadın kimliğine vurgu yapılır. Yolanda ve Petra arasındaki ilişkide dikkat çeken bir diğer konu ise Petra'nın Yolanda için bir selef, bir rol model görevi görmesidir. Bu aynı zamanda kadın yazarlı polisiye roman geleneğinde eksikliği hissedilen kadın dedektif prototipinin artık belirli kalıplara sahip varlığına da işaret etmektedir.

3.2.4. Suçlu Kadınlar ve Kırılğan Erkekler

Erkek yazarın elinden çıkma polisiye romanda kadın ya **femme fatale**, ya kurban, ya erkeğin yardımcısı veya onu taklit eden dedektif olarak kurgulanmıştır; Petra Delicado roman serisinde ortaya çıkan kadın dedektif ise bağımsız, zeki, güçlü bir profesyoneldir. Yazarın kendi ifadelerinden de kahramanını bilinçli olarak bu

özelliklerde yarattığı anlaşılır: “Kahramanın kadın olmasını istedim çünkü polisiye romanda kadın, ya ilk sayfada kurban olarak ortaya çıkmış ya da birinin yardımcısı olmuştur” (aktaran Kingery, 2013: 15). Erkek dedektifin bütün iyi özelliklerine ve özgürlük alanına sahip olarak erkek dedektif mitine meydan okuyan bu roman serisiyle, kadın bakış açısından toplumsal bir eleştiri ortaya koyulur ve erkek dedektifli polisiye romanlarda yer almayan veya üzerinde durulmayan kadın sorunları anlatının merkezine taşınır. Cinsiyet ayrımcılığı, fırsat eşitsizliği, çocuk istismarı, kadına karşı şiddet, tecavüz ve kürtaj, seride dikkat çekilen kadın sorunları olarak ele alınır.

Polis Teşkilatı’nda en az erkek meslektaşları kadar başarılı olan Petra, soruşturmalarını yardımcısı Fermín Garzón²⁴ ile birlikte prosedürleri izleyerek çözüme kavuşturur. Tütün parodisinin yapıldığı romanlarda kadın dedektifte ön plana çıkan kadınsal sezgi, Petra Delicado serisinde yerini akılcı çözümlere ve gerçek hayatta polisin izlediği klasik yöntemlere bırakır. Daha önce duygusal, sezgileriyle hareket eden, zaman zaman başını belaya sokup soruşturmayı güçleştiren kadın dedektiflerden ayrılan Petra, duygusallıktan uzak, rasyonel ve işini profesyonelce yerine getiren bir polistir. Duygusallığıyla ön plana çıkan ve işine duygularını karıştıran kişi Petra’nın yardımcısı Fermín’dir. Fermín, şüphelilerle duygusal bağ kurar, Petra’nın sert duruşunu eleştirir, üzüldüğünde ağlar ve kadınlar tarafından zaman zaman tacize uğrar. Böylece Petra, erkek dedektifi yerinden edip onun yerine geçerken Fermín, alışılmışın dışında bir erkek dedektif kimliği çizer. Yazar, Petra’yı erkek dedektiflerin sahip olduğu iyi ve kötü bütün özelliklerle kurgulayarak cinsiyet ayrımının aslında üstlenilen rollerden ibaret olduğuna işaret eder (Viñals, 2014: 134).

Toplumsal cinsiyetin sahteliğine vurgu yapan yazar, polisiye romanda suçlu-kurban ilişkisine de farklı bir bakış açısıyla yaklaşır. Petra Delicado roman serisinde kadınlar kurban, erkekler ise katil klişesinin dışına çıkarlar. Serinin birinci romanı

²⁴ Fransızca kökenli (garçon) “garzón” kelimesi hizmet eden, hizmetçi anlamına gelir. Fermín Garzón seri boyunca Petra’nın emrinde çalışıp Petra’ya hizmet ederek ismiyle bütünleşir. Kelime aynı zamanda “erkek çocuk” anlamına da gelmektedir. Fermín’in yaşça büyük olsa da gelişmişlik ve olgunluk da gösterememesi karakterin bir erkek çocuk olarak kalmasıyla da örtüşmektedir.

Ritos de Muerte'de Juan tarafından tecavüz edilen genç kızlardan Salomé'ye²⁵ Juan'dan sonra Luisa da kapı koluyla tecavüz eder ve boğazını keserek öldürür. Böylece tecavüzcü bir katile dönüşür ve toplumsal cinsiyet kimliğini ters yüz eder. Erkek olmamasına rağmen bir kadına tecavüz etmiştir. Aynı şekilde bir erkek gibi tecavüz ettiği kadını öldürerek bir katile dönüşmüştür. Luisa, romanın sonunda ailesinin şerefini kutarmak için Juan'ı öldürerek de toplumsal cinsiyet kimliğini baltalar. Ataerkil toplumda ailenin şerefinden erkek sorumluyken serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*'de ailenin şerefini koruma görevini genç bir kadın üstlenir.

Priscilla L. Walton ve Manina Jones, kadınların cinsiyetlerinden dolayı ataerkil toplumdaki savunmasızlıklarına işaret ederek kadın dedektifin, erkek dedektiften farklı olarak polisiye romanda tehlikenin öznesi olduğunu; yazarların da kurban ve dedektif arasındaki bu potansiyel paralelliğe vurgu yaparak, kadının bağımsızlığının olmadığı bu toplumsal kısıtlanma dinamiğini çağrıştırdıklarını ileri sürerler (1999: 170). Alicia Giménez Bartlett, serinin birinci romanı *Ritos de Muerte*'de tecavüz konusunu işleyerek kadın ve kurban arasındaki potansiyel paralelliğe işaret etse de, tecavüz konusunu cinsiyetle ilişkilendirmeyi reddeder. Tecavüzü diğer suçlarla aynı kategoride yansıtarak Walton ve Jones'un fikrine karşı çıkmış olur. Bu karşı çıkış, Petra'nın tecavüze uğramış kadınlarla empati kurmak yerine diğer kurbanlar karşısında takındığı tavrı takınmasıyla ve tecavüze uğramış kızlar hakkında yaptığı alaycı yorumlar aracılığıyla yansıtılır: "Tuzak kurup avladığımız ve uzun uzun izleyebildiğimiz farelere benzeyen yüzünü izledim: Narin bir deri ve iki küçük düğmeyi andıran gözleri" (Giménez Bartlett, 1996: 45). Petra, uğradığı cinsel saldırı sonrası korkan ve ifade vermekten utanan genç kızı kapana kısılmış bir fareye benzetir. Bütün kadınların böyle bir saldırıya açık olma potansiyellerini hiçe sayarak tecavüz karşısında da diğer suçlarda takındığı tavrı takınmayı sürdürür.

²⁵ *Ritos de Muerte*'de tecavüz edilip öldürülen genç kızın adının Salomé olması, tarihin ünlü **femme fatale** stereotipini akla getirir. Düşmanı olan erkekleri baştan çıkararak kafalarını kesen Salomé, bu romanda tecavüz edilip boğazı kesilen bir kadın olarak ortaya çıkar. Yazar, bu şekilde bir isim benzerliği üzerinden **femme fatale** olarak stereotipleşen kadın kimliğinin erkek yazarlar tarafından kendi çıkarlarını korumak amacıyla kurgulandığına vurgu yapmak istiyor olabilir.

Serinin yedinci romanı *Nido Vacío*'da Petra silahını on yaşlarında bir kız çocuğuna çaldırır. Kısa bir süre sonra silahı çalanın bakımı devlet kontrolünde olan Rumen asıllı Delia Cossu adında küçük bir kız çocuğu olduğu anlaşılır. Delia Cossu, Petra'dan çaldığı silahla kadın ticareti yapan ve annesini öldüren Rumen göçmen Giorgui Andrase'yi ve annesine ihanet eden seks işçisi Marta Popescu'yu öldürür. Daha sonra Marta Popescu'nun kızı Rosa, aynı silahla Delia'yı öldürür. Ataerkinlik sistem yüzünden cinayet işleyen bu küçük kızlar, sistemin kurbanı olurlar. İşlenen cinayetlerin, ataerkinin düzeni sağlamak için kurduğu sisteme ait aygıtlardan biri olan polis silahıyla gerçekleştirilmiş olması sisteme karşı bir eleştiri olarak yorumlanabilir. Serinin yedinci romanı *Nido Vacío*'da silahın çalınmasıyla başlayan soruşturma, yasadışı göç, kadın ticareti, kadına karşı şiddet ve çocuk pornosu gibi kadınları içine alan daha geniş toplumsal meseleleri gündeme getirir.

Serinin ikinci romanı *Día de Perros*'da kocasının kendisini aldattığı kadını kıskançlık nedeniyle bir köpeği kullanarak öldüren Pilar, serinin dördüncü romanı *Muertos de Papel*'de kalıcı olarak aynı işte çalışmak için patronunun emriyle Rosario Campos'u öldüren Maggy, serinin beşinci romanı *Serpientes en el Paraíso*'da aşk için kocasını aldattığı sevgilisini öldüren Malena Puig ve serinin sekizinci romanı *El Silencio de los Claustros*'da kendi günahını ve suçunu örtbas etmek için bir rahibi öldüren rahibe, polisiye romanın klasik cinayet sebepleri olan aşk ve para nedeniyle katil olurlar. Kendi hırsları ve arzuları nedeniyle cinayet işleyen bu kadınlar polisiye romanın cinsiyetçi yapısını baltalarlar. Buna göre hem kadın hem erkek aynı şekilde katil veya kurban olma potansiyeline sahiptir.

Shelley Godslan ve Anne M. White, kadın yazarların polisiye romanı kimliğinin, özellikle de ataerkin tarafından belirlenen kadın kimliğinin sabit değişmezliği fikrini sorgulamaya açmak; kimliğinin, bireyin aktif bir katılım gösterdiği dinamik bir süreç olduğunu göstermek için bir araç olarak kullandıklarını belirtirler (aktaran Flórez, 2008: 12). Alicia Giménez Bartlett de kadın ve erkekten beklenen gelenekselliği tersine çevirerek kimliğinin sabit değişmezlik fikrini sorgulamaya açar. Petra Delicado'nun adı ve soyadı arasındaki zıtlıkla başlayan bu sorgulama, Petra ve yardımcısı Fermín'in seri boyunca gösterdikleri tutumlarla sürdürülür. Petra bir erkek gibi sertliğiyle ön plana çıkarken Fermín olur olmaz zamanlarda

duygusallığıyla Petra'yı şaşırtır. Yazar, bu sorgulamayı seri boyunca kadın ve erkek karakterler arasında suçlu-kurban klişelerini ters yüz ederek de yapar. Dolayısıyla türün cinsiyetçi yapısını baltalayıp bir yeniden yazım gerçekleştirir. Yazar, röportajlarında ve yazılarında da toplumsal cinsiyet stereotiplerini açık bir şekilde reddederek cinsiyet eşitliğini savunur (Kingery, 2013: 18).

Seri boyunca kendi istekleri doğrultusunda cinayet işleyen kadınların yanı sıra kurban edilen, zayıf ve savunmasız erkekler de yapıyı ters yüz eder. Bu ters yüz etme, serinin başından sonuna kadar pasif, yönetilen ve duygusal bir erkek olan Fermín karakteriyle ortaya koyulur. Petra'nın kendisinden yaşça küçük olan boşandığı ikinci eşi Pepe de zayıf karakterli, kırılgan ve bağımlı bir erkektir. Petra tarafından "kaybolmuş bir köpeğe" benzetilen Pepe, Petra ile olan evliliği boyunca kocalıktan daha çok bir çocuk gibi davranır (Giménez Bartlett, 1996: 9). Petra, boşandıktan sonra hayatı hakkında radikal değişimler yaparak yoluna devam ederken Pepe, Petra'dan kopamaz; onu sık sık ziyaret ederek duygusal ve obsesif bir yaklaşım sergiler. Daha sonra kendisinden yine yaşça büyük ve dominant bir kadın olan Ana Lozano ile evlenerek bu bağımlılığını ve karısı tarafından korunan erkek kimliğini devam ettirir. Bu haliyle Pepe, büyümeyi reddeden Peter Pan karakterine benzer (Flórez, 2008: 4).

Serinin ikinci romanı *Día de Perros*'da Petra'dan duygusal bir yakınlık bekleyen ve karşılık bulamayınca giden Juan Monturiol, serinin altıncı romanı *Un Barco Cargado de Arroz*'da Petra ile aynı evde yaşamak ve ciddi bir ilişki isteyen fakat isteğine ulaşmak bir tarafa Petra ile aynı yatakta bile uyuyamayan doktor Crespo, serinin beşinci romanı *Serpientes en el Paraíso*'da kadınlık erdeminin kusursuzluk örneği gibi gözüken karısı Malena Puig tarafından defalarca aldatılan ve evliliği boyunca manipüle edilen Jordi Puig de aynı şekilde duygusallıklarıyla ön plana çıkarlar ve toplumsal cinsiyet rollerini ters yüz ederler.

Petra Delicado roman serisiyle polisiye roman anlatısında süregelen erkek anlatı aşkınlığını reddeden yazar, erkek dedektifin mitselliğini yıkar. Yarattığı yemek pişiren, bulaşık yıkayan, ağlayan, duygusal davranan erkek karakterler aracılığıyla Sally R. Munt'ın ifade ettiği gibi (1994: 48) androjenlik kavramını ön plana çıkarır.

Ataerkinin temel dayanakları olan ikiliklerin kurgu olduğunu gösterir; böylece türü yeniden cinsiyetlendirir. Yazar, bütün bunları yaparken aslında bir yandan da yıkılan erkek dedektif mitinin yerine daha çağdaş daha modern farklı bir dedektif figürü teklifi sunmaktadır. Sunulan bu yeni dedektif figürü içinde toplumsal cinsiyet rollerinin mevcut anlamları değişmektedir. Buna göre Fermín Garzón gibi maço ve geleneksel erkek kimliğinden uzak veya Petra Delicado gibi feminenliğin aşırı vurgusunun yapılmadığı, dedektiflik ve kadınlık kimliğinin daha homojen bir yapıda sunulduğu kadınlık ve erkeklik kimlikleri yer almaktadır.

3.3. Amaia Salazar

Polis dedektifi Amaia Salazar'ın yaratıcısı Dolores Redondo 1969 yılında San Sebastián'da doğar. Yazarlık kariyerine çocuk öyküleri ve kısa yazılar yazarak başlayan Redondo'nun ilk romanı 2009 yılında yayımlanan *Los Privilegios del Ángel*'dir. 2013-2014 yılları arasında Baztán üçlemesini yazan Redondo, romanlarının birçok dile çevrilmesiyle birlikte ülke sınırlarının dışında da tanınırlık kazanır. *Todo Esto Te Daré* romanıyla 2016 yılında Planeta edebiyat ödülüne layık görülen yazarın son romanı 2019 yılında yayımlanan *La Cara Norte del Corazón*'dur.²⁶

Dolores Redondo'nun satanizmin gölgesinde işlenen gerçek bir bebek cinayetinden²⁷ esinlenerek 2013-2014 yılları arasında yazdığı Baztán üçlemesi, polisiye romanın **police procedural** alt türündedir.²⁸ Fakat üçleme, aynı zamanda

²⁶ *La Cara Norte del Corazón* (2019) romanı, tezde incelenen Baztán üçlemesinin kahramanı Amaia Salazar'ın yirmili yaşlarında, kariyerinin başlarında olduğu dönemi konu alır.

²⁷ Yazar, Baztán üçlemesini 2011 yılında çıkan bir haber üzerine kurgular. Habere göre on dört aylık Ainara isimli bir kız bebek, tarikata üye olan anne babası tarafından kurban edilerek öldürülmüştür. Cinayet, otuz yıl boyunca gizli kalmış, otuz yılın sonunda gelen bir ihbar üzerine ortaya çıkmıştır. İhbarı yapan kişi, Ainara'nın kurban edildikten sonra Lesaka yakınlarında tarikat üyelerinin kaldığı büyük konağın yakınlarına gömüldüğü bilgisini vermiştir. Haberin detayları için bakınız: https://www.abc.es/deportes/abcp-guardia-civil-investiga-asesinato-201110300000_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F.

²⁸ Kısa sürede büyük bir kitle tarafından okunan ve birçok farklı dile çevrilen Baztán üçlemesi sinemaya da uyarlanmıştır; üçlemenin birinci romanı 2017 yılında, ikinci romanı 2019 yılında, üçüncü romanı ise 2020 yılında gösterime girmiştir.

Romantik dönemde ortaya çıkan ve gelişen farklı edebiyat geleneklerinden de izler taşır. Bu edebiyat geleneklerinden en önemlisi Pre-Romantik dönemle iç içe geçmiş; doğaüstü öğeleri, doğanın ıssız ve yabansı yanlarının betimlemelerini, gizemi, korkuyu ve gerilimi barındıran (Urgan, 2010: 853-854) gotik edebiyattır. Üçlemede esrareniz bir biçimde kahramanın karşısına çıkan **Basajaun, Mari** veya **belagile** gibi Bask mitolojik figürleri doğaüstü öğelerdir. Olayların geçtiği Baztán vadisindeki ormanların, dağların, mağaraların ve Baztán nehrinin betimlemeleri üçlemedeki diğer gotik edebiyat unsurlarıdır.²⁹

Romantik dönemin en geçerli tanımlarından biri “doğaya geri dönüş”tür. Romantik dönem yazarları doğanın dış görünüşünün güzelliğini ve dehşet uyandıran gücünü anlatmanın ötesine geçip çevrelerine yeni bir gözle bakarlar. Hayal güçleriyle doğanın gizli özünü ve anlamını sezerler. Doğayı yeniden yorumlarlar. İnsan ve doğanın kaynaşmasını sağlarlar (Urgan, 2010: 506). Doğaya geri dönüş teması, Romantik dönem edebiyatına benzer şekilde Baztán üçlemesinde de ana konulardan biridir. Fakat üçlemede doğaya geri dönüş, ataerik kültür karşısında doğayla özdeşleştirilen ve ötekileştirilen kadın kimliğiyle ilişkilendirilir. Kadın bedeninin doğayla özdeşleşimi kabul edilir ve yüceltilir. Doğanın verimliliği kadının doğurganlığıyla bir tutulur ve anaerkillik ön plana çıkar.

Romantik dönem yazarları hayal gücünü her şeyden üstün tutarlar. İnsanın çevresinde ve iç dünyasında aklın kolayca açıklayamayacağı gizler olduğunu sezerler. Bu duyarlılıklarından dolayı geçmişe, özellikle Ortaçağ masallarına ve söylencelerine merak salarlar ve gizemli doğaüstü kişileri ve olayları ele alan eserler ortaya çıkarırlar (Urgan, 2010: 505). Romantik dönem edebiyatına benzer şekilde Baztán üçlemesinde, Bask bölgesinin kültürel yapısını oluşturan Hristiyanlık öncesi dönemde var olmuş pagan inançlar ve ağızdan ağıza aktarılan efsaneler ön plana çıkar. Kurgu, Bask bölgesinin coğrafyası, gelenekleri, inançları kısacası Bask folklorik unsurlarıyla şekillenir.

²⁹ İspanyol edebiyat tarihinde gotik edebiyatın varlığıyla ilgili son dönemde yapılan araştırmalar dikkat çekicidir. Miriam López Santos’un 2010 yılında yayımlanan kitabı *La Novela Gótica en España (1788-1833)* bu çalışmalardan biridir. López Santos’un bu çalışmasını önemli kılan ise İspanyol edebiyatına özgü bir gotik edebiyatın varlığının ve gelişiminin sosyolojik, tarihi ve edebî temellere dayandırılarak açıklanmış olmasıdır (Fuertes Trigal, 2010).

Bask toplumu, anaerkil bir geleneğe sahiptir. Dolores Redondo, bir dergi röportajında anaerkil bir topluma ait olmanın tarih boyunca Bask kadınlarının güçlü, cesur ve erkeklerle saygı çerçevesinde eşit bir şekilde yaşamalarına olanak sağladığını belirtir (2017).³⁰ Dünyaca ünlü İspanyol antropolog, etnograf ve tarihçi Julio Caro Baroja, *En los Pueblos del Norte*'de Estrabon, Justino ve Trogo Pompeyo gibi isimlerin klasik metinlerine dayanarak bölgede anasoylu bir toplum geleneğinin varlığından bahseder. Aynı şekilde Basklı antropolog, etnograf ve rahip José Miguel de Barandiaran, ardından filozof Andrés Ortiz de Osés, dişi tanrıça **Mari**'nin etrafında şekillenen Bask mitolojisindeki dişi tanrıçaların öneminden yola çıkarak anaerkil bir Bask kültürünün varlığından bahsederler (aktaran Valle Murga, 1982: 125). Dolayısıyla üçlemede uzamsal olarak Bask bölgesinin kullanılması, yazarın anlatıda ortaya koymayı amaçladığı güçlü ve cesur kadın kimliğiyle örtüşür.

Baztán üçlemesinin kahramanı Amaia Salazar, Navarra Özerk Polis Teşkilatı'nda polis dedektifidir. James adında Amerikalı bir heykeltıraşla evli olan ve Pamplona'da yaşayan Amaia, Quantico'da FBI'ın ajan okulunda eğitim almış başarılı bir polistir.³¹ Baztán vadisinde küçük bir kasaba olan Elizondo'da doğar fakat yaşadığı travmatik çocukluktan sonra oradan uzaklaşır.

Amaia'nın anne ve babası, 1865 yılında kurulan Navarra'nın en eski fırınlarından olan Mantecadas Salazar'ı işletirler. Babası öldükten, annesinin de çalışamaz duruma gelmesinden sonra işletmenin başına Amaia'nın büyük ablası Flora geçer. Víctor ile evli olan Flora, dominant, sert ve sivri dilli bir kadındır. Freddy ile evli, uyumlu ve daha ılımlı bir kadın olan Amaia'nın diğer ablası Rosaura ise Flora'nın yanında aile fırınlarında çalışır.

Otuzlu yaşlarındaki genç polis dedektifi Amaia Salazar, annesi tarafından hiç sevilmez. Anne sevgisinden mahrum kalarak büyümesinin yanı sıra annesi tarafından öldürülmeye çalışılır. Annesiyle olan travmatik ilişkisinden dolayı TSSB yani

³⁰ Çağdaş dönem yazarlarından olan Dolores Redondo hakkında yeterli kaynak bulunmayışından dolayı tezde yazar ve eserleri hakkındaki bilgiler konusunda genellikle yazarla yapılan röportajlardan yararlanılmıştır.

³¹ Üst düzey bir eğitim ve kariyer geçmişiyle, bilgi ve donanımıyla Amaia Salazar, polisiye romanda yeni bir kadın dedektif figürü olarak belirir. Yine de yazar, dedektifin teknik bilgisi ve zekâsıyla kadınsal sezgisini ve gizemi bir araya getirir. Böylece kurgulanan bu yeni kadın dedektif figürü, gerçeğe daha yakındır.

Travma Sonrası Stres Bozukluğuyla mücadele eder. Dokuz yaşında annesi tarafından uğradığı öldürölme girişiminden sonra babası Amaia'yı doktor tavsiyesiyle kardeşi Engrasi'nin yanına gönderir. O günden sonra halasıyla yaşayan Amaia, sadece hafta sonları kendi ailesinin yanına gider ve onlarla birlikte geçirdiğı birkaç saatin ardından korku içinde tekrar halasının evine döner. Çocukken annesinin sürekli tam uyumak üzereyken üzerine eğilip onu öldüreceğini fısıldamasının yarattığı travmadan dolayı karanlıkta uyumaktan korkar, korkunç rüyalar görür ve yalnız uyumamak için bazen saatlerce uyanık bekler. FBI tecrübesi ve Elizondolu olması nedeniyle Elizondo'da işlenen seri cinayet soruşturmasının başına getirilince köklerine, çocukluğuna ve travmalarına geri dönmek, onlarla yüzleşmek zorunda kalır. Bu yönüyle diğer kadın dedektiflerden ayrılır; annesiyle olan kötü ilişkisinden dolayı çocuk yaşta köklerinden uzaklaşır, ailesinden uzak durur ve hayatına tek başına devam eder. Fakat anlatının başında soruşturma nedeniyle doğduğu yere, ailesine geri döner. Daha önce belirtildiğı gibi (Gavin, 2010: 268) çağdaş feminist polisiye roman özelliklerinden biri de dedektifin artık yalnız değil bir topluluk içinde yansıtılmasıdır.

Üçlemede işlenen cinayetler kahramanın kendi içine yapacağı bir yolculuğu zorunlu kılar. Üçlemenin birinci romanı *El Guardián Invisible*'de cinayetlerin doğduğu yerde işlenmesinden dolayı soruşturmanın başına getirilen Amaia, üçlemenin ikinci romanı *Legado en los Huesos* ve üçlemenin son romanı *Ofrenda a la Tormenta*'da birbirine bağı şekilde işlenen ve kahramanı da içine alan seri cinayetlerin devam etmesiyle soruşturmanın başında kalmaya ve kendi içine yolculuk yapmaya devam eder. *El Guardián Invisible*'de Baztán nehrinin kenarına atılan ergenliğe yeni girmiş genç kız cesetlerinin faili, Amaia'nın kendi ailesiyle bağlantılıdır. *Legado en los Huesos*'da kilisedeki kutsal eşyalara karşı bir saldırı düzenlenir. Paganlara ait olduğu düşünülen bir ayin sonrası bırakılan **mairu-beso** (kutsal emanet)³², yapılan DNA incelemesi sonucunda Amaia'nın atalarının kemiklerine ait çıkar. Kilisede düzenlenen ikinci saldırıda bırakılan kemikler ise

³² **Mairu-beso**, Baskça bir terimdir ve Bask kültürüyle alakalıdır. **Mairu**, vaftiz edilmeden ölen ve evin yakınlarına gömülen bebelere verilen isimdir. **Mairu-beso**, vaftiz edilmeden ölen bu bebeğin kolu anlamına gelmektedir. Bask geleneğinde vaftiz edilmeden ölen bu bebekler evin yakınlarında **itxusuria** adı verilen bir yere gömülürler. İnanişaya göre bu bebeklerin ruhları ev halkını korumaktadır.

Amaia'nın varlığından bu olay sayesinde haberdar olduğu ikizine ait kemiklerdir. Romanın sonunda bu eylemlerden sorumlu olan kişilerden birinin kimliği ortaya çıkar fakat bu kişinin Amaia'nın annesini yattığı hastaneden kaçırmasıyla soruşturma tamamlanamaz. *Ofrenda a la Tormenta*'da bölgede gerçekleşen ani bebek ölümleri soruşturmaya dâhil olur ve diğer cinayetlerle bağlantılı oldukları ortaya çıkar. Anlatının sonunda bütün cinayetlerin Amaia'nın annesinin de üyesi olduğu bir tarikattan kaynaklandığı ortaya çıkar. Amaia'nın annesi intihar ederek ölür. Dolayısıyla üçleme boyunca suçun araştırılma hikâyesi, polis dedektifinin geçmişi hakkındaki sır perdelerini kaldırmasına, kendisi ve ailesi hakkında bilmediklerini öğrenmesinin hikâyesine dönüşür.

Daha önce analizi yapılan çalışmalarda yalnız bir kadın olarak kurgulanan dedektifin (Bárbara Arenas) veya erkek alanı olarak görülen Polis Teşkilatı'nda kendine bir yer bulmaya çalışan polis dedektifinin (Petra Delicado) yerini, Baztán üçlemesinde bu mücadeleyi FBI eğitimi, mesleki başarısı ve mutlu evliliğiyle çoktan elde etmiş bir kadın alır. Dedektifin, anlatının başından sonuna kadar devam eden mutlu bir evliliği vardır. Kocasını James, maço İspanyol zihniyetinden uzak bir Amerikalıdır; geleneksel/dominant maskülen yerine yeni maskülen bir figürdür.³³

Amaia Salazar, önceki kadın dedektiflerden farklıdır. Evlidir ve bir çocuk sahibidir. Erkekleşen, cinsel özgürlüğü ve bağımsızlığı için evlilikten uzak duran veya soruşturmanın sonunda evlenip mesleğini bırakan kadın dedektiflerden biri değildir. Evli, çocuk sahibi, aynı zamanda erkek meslektaşlarının “yıldız” diyerek övdükleri ve kıskandıkları başarılı bir polistir. Dolayısıyla feminist polisiye romanlardaki diğer kadın dedektifler gibi kadınlık ve dedektiflik arasında bölünme yaşamaz veya bu iki zıtlığı uzlaştırma mücadelesi vermez.

³³ Yeni maskülen erkek figürü (nueva masculinidad), çağdaş dönemde değişen toplum yapısıyla birlikte ortaya çıkan yeni bir erkek kimliğidir. Yeni maskülen erkek, dominant ve otoriter erkek figüründen oldukça uzaktır. Bu erkek figürü, sevgisini, samimiyetini ve doğallığını daha iyi ifade edebilen erkektir. Ebeveyn olarak despotluktan ve ataerkil/sert babalıktan uzaktır. Temel hedefleri cinsiyet farkı gözetmeksizin çocuklarına nasıl daha iyi insanlar olabileceklerini öğretmektir. Böylece duygusal maçoluğu yeniden üreten geleneksel erkeklik modelinde olan baba figürü ortadan kalkmış olacak ve gelecek kuşaklar bu yeni maskülen erkek figürünün ne anlama geldiğine dair gerçek ve yakın referanslarla şekilleneceklerdir (Checa Salazar&Cid del Prado Rendón, 2003: 39).

3.3.1. “Bu Ekibin Alfa Erkeği Bir Kadın”

El Guardián Invisible'de Elizondo'da işlenen seri cinayet soruşturmasına ekibin en tecrübeli erkek polislerinden biri olan Fermín Montes yerine FBI tecrübesinden ve Elizondolu oluşundan dolayı Amaia Salazar getirilir. Ekipteki erkek polisler Amaia'yı tebrik ederken polis dedektifi Montes bu durumdan rahatsız olur:

“Çıkmadan önce Montes yaklaştı ve esaslı bir küçümsemeyle:
—Sadece bir şeyden emin olamadım; size amirim mi diyeceğim?
—Fermín saçmalama, bu geçici bir durum ve ...
—Kendinizi yormayın amirim, komiseri duydum, sizin için elimden geleni yapacağım.” (Redondo, 2017: 33)

Soruşturmanın başına Amaia'nın geçmesinden rahatsız olan Montes, roman boyunca Amaia'ya neredeyse hiç yardım etmez. Sorumsuzca davranarak Amaia'nın başkanlık ettiği toplantılara katılmaz. Soruşturmanın seyrini olumsuz etkileyecek hareketlerde bulunur; cinayetlerin sorumlusu seri katil Víctor'un karısı, aynı zamanda Amaia'nın da ablası olan Flora ile aşk yaşamaya başlar. Soruşturmanın bulguları hakkında Flora'ya bilgi verir fakat sonunda kandırıldığını, Flora'nın sadece kocasının açıklarını kapatmak için onu kullandığını öğrenir. Bunun üzerine intihar etmeye kalkışır. Onu ölmekten Amaia ve meslektaşı Iriarte kurtarır. Montes'in bu davranışları, polisiye romanın zeki, mantıklı, başarılı ve güçlü erkek dedektif mitini bozguna uğratar. Erkek dedektif, kadın meslektaşları söz konusu olduğunda cinsiyet ayrımcılığı yapmaya devam etse de, zayıf karakterli ve duygusaldır.

Montes'in Amaia'ya karşı takındığı tutumu, bir diğer erkek, FBI özel ajanı Aloisius Dupree, “kıskançlık” olarak yorumlar (Redondo, 2017: 317). Böylece polisiye roman geleneğindeki erkek egemenliği ve erkek gücü ters yüz edilir. Yaptığı hatalar ve en sonunda intihar girişiminden sonra görevden uzaklaştırılan Montes, üçlemenin ikinci romanında tekrar görevine dönmek için cinayet büronun başındaki kişi olan Amaia'nın onayını almak zorunda kalır. Roman boyunca Amaia ile birçok kez konuşmak ister fakat Amaia onu her defasında ancak randevu alıp kendisiyle görüşebileceğini söyleyerek reddeder. Sonunda Amaia'nın onayını alarak soruşturmaya tekrar dâhil olur. Amaia'nın üstünlüğünü kabul etmek zorunda kalır.

Soruşturmanın başındaki kişinin kardeşi olduğunu öğrendiğinde Flora da Amaia'yı küçümser ve "Eğer Polis Teşkilatı'nın gönderebileceği en iyi kişi sensen Tanrı bizi itiraf ettirip yakalattırsın" (Redondo, 2017: 47) diyerek Montes'e benzer şekilde olumsuz bir tutum sergiler. Dolayısıyla polisiye roman geleneğinde süregelen kadın dedektifi cinsiyetinden dolayı küçümseme, Baztán üçlemesinde daha çok hem kadın hem erkek tarafından sergilenen, güçlü ve başarılı kadına karşı anlamsız bir kıskançlığa dönüşür. Bu olumsuzluklar karşısında Amaia, diğer kadın dedektifler gibi dişiliğini kullanmaz veya bir kimlik krizi yaşayarak erkek fatmaya dönüşmez. "Erkeklerle çevrili polis akademisinde geçirdiği üç yıl ve cinayet bürodaki ilk kadın polis olması ona yürüdüğü yolda yeteneklerini ve özgüvenini sürdürebilmesi için yeteri kadar alay ve şakaya mal olmuştu" (Redondo, 2017: 48).

Amaia'nın FBI ile olan geçmişini ve başarılarını duyup bundan rahatsız olan ekibindeki diğer erkek polis yardımcısı Zabalza'dır. Anlatıcı aracılığıyla Amaia hakkındaki düşüncelerine şahit olunan Zabalza da Montes ve Flora gibi anlamsız bir kıskançlıkla soruşturmanın Amaia'dan alınıp bir erkek polise verilmesini arzular. Zabalza, Amaia'nın kibirli olduğunu ve şov yaptığını düşünür,³⁴ fakat bu düşünceleri kıskançlıktan öteye geçmez (Redondo, 2017: 258). *Legado en los Huesos*'da şüpheli bir çocuk konusunda Amaia ile karşı karşıya gelir. Zabalza geçmişinde çocukla benzer ailevi sorunlara sahip olmasından dolayı duygusal davranır ve dayanaksız bir şekilde şüpheli çocuğu Amaia'ya karşı savunur. Amaia, duygusal davrandığını ve objektif olamadığını, bu nedenle hata yaptığını söyleyince deliye döner ve Amaia'ya hakaret eder. Amaia'nın ekibindeki polislerden biri olan Iriarte, yalnız kaldıklarında Amaia'ya Zabalza'nın aslında kötü biri olmadığını ima etmeye çalışınca, Amaia buna bir son vermesi gerektiğini belirtir: "Zabalza ile aramdaki bu çekişme henüz nihayetlenmedi; bazıları kabul etmekte güçlük çekiyor olabilir ama bu ekibin alfa erkeği bir kadın" (Redondo, 2016: 331). Soruşturmanın devamında Amaia, çocuk hakkındaki şüphelerinde haklı çıkar. Aynı zamanda çocuğun ifadesi Amaia'nın katile ulaşmasındaki kilit noktalardan biri olur. Böylece kadın dedektifin mesleki eğitimi,

³⁴ Üst düzey bir eğitim ve başarı dolu bir kariyer geçmişine rağmen Amaia Salazar'ın erkek meslektaşları tarafından gösterişle ve şov yapmakla suçlanması erkek egemen toplumda iyi eğitilmiş, başarılı kadınların yaşadıkları genel bir sorunun yansıması olarak düşünülebilir.

tecrübesi ve soruşturmalardaki başarısı ön plana çıkarken, erkek dedektifler daha çok hata yapan ve duygusal davranan karakterler olarak yansır.

Yazar, Amaia'nın başarılı ve tecrübeli erkeklerden oluşan ekibin içinde kendisini alfa erkek olarak nitelendirmesini ve onlara meydan okuma cüretkârlığını yaşadığı zorlu çocukluk dönemiyle ilişkilendirir. Dolores Redondo bir röportajında Amaia'yı kendisine benzetir ve çocukluk döneminde yaşadığı zorluklar neticesinde nevrotik bir kadına dönüşmek yerine güçlü bir kadına dönüşmeyi başardığından bahseder (Sainz Borgo, 2019).

Amaia, FBI tecrübesinden dolayı polisiye roman geleneğindeki kadın dedektiflerden farklılaşır ve üstünlük kazanır. Bu üstünlük ve kariyerindeki başarı, onu erkek meslektaşlarının cinsiyet ayrımcılığı içeren davranışlarından korur. Onu diğer kadın dedektiflerden farklı kılan bir diğer özelliği ise erkeklik metaforu olan silah ile olan ilişkisidir. Amaia silahı ne tamamen reddederek kendini riske atar ne de onunla erkeklik personasına bürünecek kadar yakın bir bağ kurar. “Silah hayranı değildi ama Glock’u hoşuna gidiyordu” (Redondo, 2017: 282). Amaia'nın bir polis olarak silahıyla kurduğu sıradan bağ aracılığıyla yazar, silah metaforunun içini boşaltır. Silah artık erkekliği ve gücü temsil eden bir metafor değil, her polisin güvenliği sağlamak üzere görevinin bir gerekliliği olarak yanında taşıdığı sıradan bir alettir.

Amaia, soruşturmanın tıkanıdığı zamanlarda ekipteki arkadaşlarını motive ederek Amerika’da edindiği tecrübesini ortaya koyar. Sezgileriyle hareket etmek yerine işini akılcı yöntemlerle profesyonelce yürütür. Çözüm bulamadığı ve tıkanıdığı zamanlarda ise akıl almak için FBI’da bulunduğu sırada tanıştığı özel ajan Aloisius Dupree’ye başvurur. *El Guardián Invisible*’de seri cinayetlerin soruşturmasında akıl danışmak için Dupree’yi arar. Olayları baştan sonra anlatır ve ondan gelecek ipucunu bekler:

“Dedektif Salazar, çok dedektif tanıyorum ve şüphesiz ki sen hayatımda tanıdığım en iyi dedektifsin. Seni bu kadar iyi yapan şey polis tekniklerini harika bir şekilde uygulaman değil. Buradayken bunu birçok kez konuşmuştuk, hatırlıyor musun? Seni sıra dışı bir dedektif yapan, amirinin seni bu

soruşturmanın başına geçirmesine sebep olan şey, sahip olduğun harika iz sürme yeteneğindir. İşte bu, dostum, sıra dışı dedektifleri sıradan polislerden ayıran şeydir. Bir sürü bilgi verdin, FBI ajanlarının yapacağı gibi öznenin profilini çizdin ve soruşturmada adım adım ilerledin... Ama bana içinden ne hissettiğini söylemedin dedektif, içgüdülerin sana ne söylüyor?” (Redondo, 2017: 317)³⁵

FBI özel ajanı Dupree, Amaia’nın harika ve çok başarılı bir dedektif olmasını, kendiliğinden hep var olan bir iz sürme yeteneğiyle ilişkilendirir. Sıra dışı dedektifleri sıradan polislerden ayıran bu yetenek, temel içgüdüdür. Bu bağlamda bilimsel verilerin yanı sıra içgüdülere göre hareket etmek dedektifi üstün kılan bir özelliğe dönüşür. Ekibin diğer erkek dedektiflerinden Iriarte aracılığıyla da sezgilerin ve içgüdünün önemi vurgulanır:

“Bu bir çeşit ilksezi, içgüdüsel bir his gibi, bilirsın ben öyle ilk görüşte edindiğim izlenimle yargıda bulunmam ama seziler benim işimde çok önemlidir. Bence çoğu kez temel bir nedene dayanmadığı için başkalarının bizi kaygılandıran şeylerini görmezden geliyoruz fakat sezdiğimiz ama önemsememeye karar verdiğimiz bu duygu, zaman içinde nedenleriyle yüklü bir şekilde geri döner ve bazılarının sezi, içgüdü, ilk izlenim dediği ve aslında vücut dili, yüz ifadeleri ve küçük yalanlarla desteklenmiş bilimsel temellere dayanan bu şeyi önemsemediğimiz için pişman oluruz.” (Redondo, 2017: 382-383)

Özel ajan Dupree ve polis dedektifi Iriarte gibi önemli erkek karakterler aracılığıyla daha önce polisiye romanlarda sadece kadınlarla özdeşleştirilerek gündeme gelen ve küçümsenen içgüdü ve sezgi, Baztán üçlemesinde farklı bir önemle yansıtılır. Olayların çözümü için önemli bir yetenek olarak yüceltilir. Dedektifi diğerlerinden ayıran üstün bir özellik olarak görülür.

Baztán üçlemesinde polisiye romanın geleneksel yapısını kıran bir diğer özellik Polis Teşkilatı’na bağlı erkek dedektiflerin değişen cinsel kimlikleridir. Amaia’nın yardımcısı ve ekibin en önemli dedektiflerinden olan Jonan Extaide ve polis dedektifi Zabalza geydir. Jonan, cinsel kimliğini göz önünde yaşamaz fakat gey

³⁵ Üçüncü tekil şahıs anlatı kullanımı, Baztán üçlemesinde bir anlatı tekniğine dönüşmektedir. Bu teknik aracılığıyla yazar, kadın kahramanının başarılarını kendi ağzından değil, bir başkasının gözünden aktarır. Amaia’nın başarılarını öğrendiğimiz bu dış gözün bir FBI ajanı olması ise Amaia’yı bir kadın dedektif olarak meslektaşlarından daha üstün bir konuma taşır.

olduğunu saklamazken Zabalza gey olduğunu kendisine bile itiraf edemez. Üçleme boyunca bunun mücadelesini verir. Zabalza'nın cinsel kimlik krizi, ailesinden gördüğü psikolojik baskıyla gerekçelendirilir ve anlatının arka planında İspanyol toplumunda devam eden önyargılara işaret eder. Günümüzde eşcinseller artık daha görünür olmaya ve toplumda kendilerine bir yer açmaya başlamışlardır. Feminizmle ve teknolojik gelişmelerle birlikte ataerkil geleneğe sahip İspanyol toplumundaki erkeklik algısı zayıflar. Polisiye romana giren gey kimlikler bu değişimin yansımasıdır.

El Guardián Invisible'de soruşturma devam ederken Amaia, seneler önce öldürülen Teresa Klas adındaki genç kızın benzer ritüeller uygulanarak öldürüldüğünü keşfeder. Soruşturmayı yürüten emekli polis Alfonso Álvarez de Toledo'nun evine dosyanın detayları hakkında bilgi almaya gider. Soruşturmanın sonunda Teresa Klas'ın, peşinde olduğu seri katilin kurbanı olduğunu ve yine o dönemde Teresa'ya benzer ritüelleri uygulayarak aynı katilin başka genç kızları da öldürdüğünü ortaya çıkarır. Emekli polisin karısıyla Agatha Christie'nin cinayetleri evinde oturduğu yerden çözen, yaşlı amatör dedektif Miss Jane Marple'ına gönderme yapılır. Amaia, Alfonso'nun evine girdiğinde salonda oturmuş televizyon izleyen altmışlı yaşlarındaki karısını görür. Alfonso, salonu işaret ederek:

“Burada konuşabiliriz. Karımdan dolayı rahatsız olmayın, hayatı boyunca bir polisin karısıydı ve onunla her zaman her şeyi konuştum...Sizi temin ederim ki Polis Teşkilatı büyük bir dedektifi kaçırdı.” (Redondo, 2017: 388)

Miss Jane Marple'a yapılan gönderme ile kadın dedektif kimliğinin polisiye roman tarihi içinde geçirdiği değişime dikkat çekilir. Polisiye romanın altın çağında evinin sınırları içerisinde olayları çözen amatör dedektifin yerini Baztán üçlemesinde FBI tecrübesiyle erkek meslektaşlarından daha başarılı profesyonel bir kadın dedektif almıştır.

3.3.2. Matrofobik Polis Dedektifi

Baztán üçlemesinin merkezindeki temel konulardan biri anne kız ilişkisidir. Anne kız ilişkisi, çağdaş dönem kadın yazınında yazarların çok sık ele aldıkları konulardan biridir. Kadın yazarların romanlarında bu ilişki, kız çocuğunun değersizleşmiş dişilik ve erkeksi ideal ego arasında yaşadığı cinsiyet bölünmesi, kız çocuğunun annenin ikizi gibi addedilmesi veya kız çocuğunda anne sevgisinin ve ayna imgesinin eksikliği şeklinde ortaya koyulur (Martínez Reventos, 1996: 286). Edebiyattaki anne kız konularının çoğu **matrofobi** veya anne suçlama geleneğinin örnekleridir. Polis dedektifi Amaia Salazar'ın annesiyle olan ilişkisi de **matrofobik** bir ilişkidir. Amaia, çocukluğundan beri annesi tarafından sevilmez, hatta öldürülmeye çalışılır. Yürüttüğü soruşturma nedeniyle doğduğu yere dönmek zorunda kalmasıyla birlikte kahramanın çocukluğundan itibaren annesiyle olan ilişkisi ve bu ilişkinin onun kimlik gelişimindeki etkisi gün yüzüne çıkar.

İlk olarak 1973 yılında Amerikalı yazar Lynn Sukenick tarafından kullanılan **matrofobi** kelimesi, (519) kişinin annesine dönüşmekten duyduğu korku anlamına gelir. Bu kavram daha sonra Adrienne Rich tarafından geliştirilir. Rich'e göre **matrofobi**, annelerimizin kölelikten kesin olarak arındırılması ve özgür olma arzusu taşıyan kadınsı bir benlik bölünmesi olarak görülebilir; anne, bizdeki özgür olmayan ve kurban edilen kadını temsil eder (1986: 236). Heteropatriarkal sistem içinde pasif bir konumda olmayı kabul etmiş ve boyun eğmiş olan anne aracılığıyla teşvik edilen annelik figürü, kız çocuk tarafından bir kınamayla, ayıplanmayla karşılaşır. Rich, annelerin, dişil varlığın kısıtlayıcıları ve kötüye giden konuların zorunlu iletileri olarak görüldüklerini belirtir (1986: 235). Diğer bir deyişle anneler, bilinçli veya bilinçsiz olarak ataerkil toplum değerlerini yeniden üretirler ve devamlılığını sağlarlar. Fakat bu annelerin kız çocukları anneleriyle aynı şekilde düşünmezler, annelerinin devamı olmak istemezler ve onlardan ayrılırlar. Dolayısıyla **matrofobi**, bir anlamda kız çocuklarının heteropatriarkal sistemin dayattığı toplumsal cinsiyet rollerinin, ataerkil toplum değerlerinin mirasçısı olmayı reddetmeleri anlamına gelir.

Cinsiyetçi bir şekilde kuramını şekillendiren psikanalist Freud, anne kız arasındaki bu ilişkiyi XX. yüzyılın başlarında kız çocuğunun gelişim evresinde anneden yüz çevirerek babaya yönelmesi şeklinde açıklar. Freud, her ne olursa olsun anneye olan bu ilk bağıllık evresinin sonunda, ona uygun bir penis vermediği, diğer bir deyişle onu bir kadın olarak dünyaya getirdiği gerekçesiyle annesine duyduğu suçlamanın, kızın anneden uzaklaşmasına yönelik en güçlü güdü olarak ortaya çıktığından bahseder.³⁶ Kızın anneden uzaklaşmasının diğer nedenlerini “onu yeterince beslememesi, onu annesinin sevgisini başkalarıyla paylaşmaya zorlaması, kızın sevgi beklentilerinin tamamını hiçbir zaman yerine getirmemiş olması” (1997: 367) şeklinde sıralayarak anne kız ilişkisine farklı bir bakış açısı sunar. Freud’un penis kıskançlığına dayandırdığı bu durum, ataerkil toplumda değer gören kişinin erkek yani baba olmasından dolayı, kız çocuğunun babaya öykünmesi olarak yorumlanabilir. Bu durumda bahsedilen kadınsı benlik bölünmesi, ideal maskülenlik ve reddedilen dişilik arasında yaşanır. Dolayısıyla **matrofobi** ve anneyi suçlama geleneği aslında ataerkil toplumun ürünleridir.

Kız çocuğunun bağımsız bir birey olmak için annesinden sembolik olarak ayrıldığı an, kızın annesini reddetmesi ve ondan nefret etmesiyle desteklenen kopmanın gerçekleştiği andır. Bu, ataerkil toplumun kadınlar için belirlenen ve anne aracılığıyla kız çocuğuna aktarılan beklentilere karşı kız çocuğunun başkaldırısıdır. Bu bağlamda **matrofobi**, narsisistik değer ve dişilik arasındaki rekabetten kaynaklanmaktadır (Martínez Reventos, 1996: 287).

Ataerkil toplumdaki kültürel gelenek bireylerin davranışlarını düzenler ve devamlılığını sağlar. Pasif, itaatkâr ve değersiz anneyi gören kız çocuğu onun gibi olmaktan korku duyar. **Matrofobi**, kız çocuğunun bu ataerkil geleneksellikten kurtulmak istemesi ve bu gelenekselliği reddetmek istemesiyle ortaya çıkar. Babanın yani erkeğin değerli olduğu, bunun karşısında dişinin yani annenin değersiz olduğu yapılanma içinde anne figürü, kız çocuğunu oynamak istemediği bir role maruz bırakan toplumu oluşturan bir figüre dönüşür.

³⁶ Freud’un alıntı yaptığımız bu çalışması Türkçeye Selçuk Budak tarafından (Ankara, Öteki Yayınevi) *Cinsellik Üzerine Üç Deneme: Bekâret Tabusu/Kadın Cinselliği/Fetişizm ve Diğer Konular* başlığıyla çevrilen kitapta yer almaktadır (1997: 367).

Adrienne Rich, **matrofobinin** zirveye ulaşan anne nefretinin altında anneye karşı hissedilen bir çekimin; eğer gard düşerse tamamen anneye özdeşleşmenin korkusunun da yatıyor olabileceğine dikkati çeker (1986: 235). Yaşanan bu **matrofobik** deneyim neticesinde kız çocuğu, annesinin öğrettiği ve kendi istekleri arasında yaşanan çarpışmayla birlikte ortaya çıkan belirsizlik karşısında kendisi hakkında bir çeşit karışıklık, bir kimlik kaybı yaşar. Yaşanan bu kimlik krizinde anneyi suçlamak ve yaşananlardan dolayı onu sorumlu tutup ondan nefret etmek bir çeşit çıkış yolu gibidir. Kız çocuğunun kendini bulma yolunda yaşadığı kimlik krizinin sorumlusu yine ataerkil toplumdur. Çünkü ataerkil toplumda kadının kimliği erkek kimliği potasında eritilir:

“Ataerkil iktidar, bir soyağacının diğerine tabi olmasıyla düzenlenmiştir. Örneğin günümüzde Oedipusçu olarak adlandırılan ve kültürel düzene girişi sağladığı düşünülen yapı, kadının annesiyle ilişkisi simgeselleştirilmeksizin tek bir eril soy zincirine göre örgütlenmiştir. Ataerkil toplumlarda anne-kız çocuk ilişkileri, erkekler arasındaki ilişkilere tabi kılınmıştır.” (Irigaray, 2006: 14-15)

Çağdaş dönem kadın yazınında anne kız ilişkisi işlenen ortak konulardan biri haline gelir. İspanyol edebiyatında Esther Tusquets’in *El Mismo Mar de Todos los Veranos* (1978), *El Amor es un Juego Solitario* (1979) ve *Varada Tras el Último Naufragio*’dan (1980) oluşan üçlemesi veya Concha Alós’un *Os Habla Electra* (1975) romanı bu problematik anne kız ilişkisinin konu edildiği romanlara örnek olarak gösterilebilir.³⁷ Bu romanlarda genç kızların kimlik edinme süreçlerinde anneleriyle olan çekişmeleri farklı şekillerde yansımaları bulur. Genç kızlar, bazen annelerinin narsisistik arzuları karşısında bedenlerini ters ayna imgesi olarak kullanırlar; bazen de annelerinin ataerkil toplum karşısında boyun eğişlerini kesinlikle reddederler, fakat sonunda annelerinin birer yansımaları sunarlar.

XX. yüzyıl kadın yazınında **matrofobi** genellikle genç kızın annesinin ikincil konumunu paylaşmadığı kendi imgesi için duyduğu narsisistik arzudan kaynaklanan cinsiyet karmaşası şeklinde yansımaları bulur (Martínez Reventos, 1996: 287-288). Bu genç kızlar kimlik edinimlerini genellikle kendi anneleri dışında başka bir kadını

³⁷ Gloria Ignacia Vergara Mendoza, çağdaş dönem Meksikalı kadın yazarların eserlerinde ortaya çıkan ortak edebî stratejileri incelediği makalesinde, Beatriz Meyer’in *Meridiana* (2016); Patricia Laurent Kullick’in *La Giganta* (2015) ve *El Camino de Santiago* (2000) ve Valeria Luiselli’nin *Los Ingrávidos* (2011) romanlarında da matrofobinin kullanılan ortak konulardan biri olduğunu belirtir (2018).

idealize ederek gerçekleştirirler. Kısmen geleneksel dişilikle özdeşleşen bu genç kızların annelerini değil, başka kadınları rol model almalarının sebebi ise anneyi suçlama geleneğine dayanır. Genç kız kendi annesini, aslında annelikle ilgili olmayan ve anne olarak kadını kısıtlayan, baskılayan ve kurban eden konulardan dolayı suçlar. Hâlbuki annenin kendisi de aynı toplumun ve ideolojinin kurbanıdır (Martínez Reventos, 1996: 288).

Kadın yazınında **matrofobi** geleneğindeki en kötü anneler, kızlarına yeterli ilgiyi ve sevgiyi sağlamayan annelerdir. Bu durum genç kızda benlik kaygısı veya reddetme gibi olumsuz sonuçlara neden olur. Bu durumda anne, sadece arzu edilmeyen ideal ego veya rol model değil, aynı zamanda genç kızı psikolojik ve duygusal olarak hadım edici bir figüre de dönüşür (Martínez Reventos, 1996: 288). Baztán üçlemesinin polis dedektifi Amaia Salazar'ın annesi Rosario da Amaia için psikolojik olarak hadım edici bir anne figürüdür. Annesi, doğduğu günden beri Amaia'yı öldürmeye çalışır. Annesinin yaşattıklarından dolayı travma sonrası stres bozukluğu yaşayan Amaia, annesine karşı duyduğu korku nedeniyle geçmişinden kocası James'e hiç bahsetmez. James, gerçekleri ancak işlenen seri cinayet soruşturmasından dolayı Amaia ile birlikte Elizondo'ya döndüklerinde öğrenir.

Üçlemenin birinci ve ikinci romanlarında Amaia'nın doğduğu güne ve çocukluğuna uzanan zaman sıçrayışlarıyla kahramanın annesiyle olan **matrofobik** ilişkisinin detayları gün yüzüne çıkar. Amaia'nın annesi Rosario, Amaia ve ikizine hamile kaldığında zaten bebekleri kurban etmeye niyetlidir. Üçlemede kötülüğün temsili olarak ortaya çıkan bir tarikata üye olan Rosario, ikiz kızları doğduğunda bir tanesini inandığı güçlere kurban etmek üzere boğmayı başarır. Amaia'yı boğmak üzereyken babası kurtarır ve Amaia'nın annesiyle olan mücadelesi böylece başlamış olur.

Sekiz yaşında ilk ayinine katıldıktan sonraki gün Rosario, Amaia'nın saçlarını önce güzelce örer ardından biçimsiz bir şekilde örgüleri kökünden keser. “Kafasına dokunduğunda hissettiği yağmalanmışlık hissini ve gözlerini harap edip daha fazlasını görmesini engelleyen kavurucu gözyaşlarını hatırladı” (Redondo, 2017: 116). Babası olayı görünce dehşete kapılır ve hemen Amaia'yı annesinin elinden

kurtarır. Amaia, annesinin ondan nefret etmesine bir anlam vermeye çalışır ve bütün bu olanları çocuk aklıyla fiziksel olarak annesine benzememesiyle ilişkilendirir:

“Annesinden daha çok ölmüş babaannesine benzemesinde ne suçu olduğunu soruyordu. Bir çocuğu sevmemek için bu bir sebep miydi? Babası annesinin iyi olmadığını, ona bu şekilde davranmamak için ilaçlar aldığını açıklıyordu ama kız, her defasında daha kötü hissediyordu.” (Redondo, 2017: 117)

Rosario, dokuzuncu yaş gününde Amaia’ya çirkin bir erkek çantası alarak onu yine hayal kırıklığına uğratar ve yaralar. Amaia, annesinin bunu bilerek yaptığından emin bir şekilde babasına sığınır. Bu olayın üzerinden çok geçmeden atölyelerinde Amaia’yı yalnız yakalayan annesi, çelik oklava ile kafasına iki kere sert bir şekilde vurur. Amaia’nın öldüğünü zanneder ve onu yerden kucaklayarak hamur teknesinin içine atıp üzerine iki çuval un boşaltır. Anne kız arasında yaşanan bu travmaların ardından geçmiş, Amaia’nın hatırlamayı reddettiği bir kâbus haline gelir. Yaşanan korkunç olayların ardından çocukluğunun kalan kısmını halası Engrasi’nin yanında geçirir. Sonrasında polis olmak için Elizondo’dan ayrılarak köklerinden tamamen kopar.

Evden ayrılmasının üzerinden uzun yıllar geçtikten sonra Rosario’nun hastaneye yatırılması üzerine Amaia, annesini ziyarete gider. Flora’nın kafeteryaya gitmesiyle odada annesiyle tek başına kalan Amaia, sessizce sandalyeye oturup vakit geçirmek için masadaki dergilerden birini eline alır. Kafasını dergiden bir an kaldırıncaya çılgınlık atmamak için kendini zor tutar. Amaia odaya girdiğinde bilinçsizce yerinde yatan annesi şimdi şeytani bakışlarla gözlerini Amaia’ya dikmiş, onu izlemektedir: “Annenden korkma seni küçük orospu; seni yemeyeceğim” (Redondo, 2017: 278). Ardından tekrar gözlerini kapatan Rosario, kendinden geçmiş bir şekilde bir şeyler mırıldanmaya başlar. Su istediğini düşünen Amaia, ne istediğini anlamak için annesinin üzerine doğru eğilir. Rosario aniden gözlerini yine açar ve şeytani bir şekilde gülümser: “Hayır, seni yemeyeceğim; hoş kalkabilsem yedim” (Redondo, 2017: 279).

Amaia’nın meslek seçimi ve bir kadın olarak kimlik oluşumu, annesiyle olan **matrofobik** ilişkisi çerçevesinde şekillenir:

“Geçmişin hayaletleri. Büyüye, kehanete, basajaunlara, perilere inanmayan karın, hayaletler tarafından tarumar ediliyor. Pamplona’da saklanarak yıllar geçirdim; bir rozetim ve silahım var ve çok uzun zamandır buraya geri dönmekten kaçındım, çünkü eğer dönersem beni tekrar bulacaklarını biliyordum.” (Redondo, 2017: 190)

Amaia’nın, annesiyle arasındaki ilişkisinden dolayı kendini ondan ayırmak ve korumak düşüncesiyle polis olmayı istediği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla polislik mesleği ve silah, kız çocuğunun **matrofobiye** karşı savunma araçlarına dönüşerek sembolik bir anlam kazanır. Annesine benzeme korkusu Amaia’nın bağımsız bir birey olarak kimlik edinimini etkiler. Meslek seçimini, kendisini ve sevdiklerini korumak üzere yapmasının yanı sıra, James ile dört yıldır evli olmasına ve çocuk istemesine rağmen anne olamaması da, kendi annesiyle olan bağıyla ilişkilendirilir.

Amaia, annesi aracılığıyla öğrendiği annelik figürüne karşı psikolojik olarak bir engel koyar. Elizondo’ya dönüp travmalarıyla yüzleşmesiyle birlikte çocuk sahibi olmak için alacağı tedaviyi de istememeye başlar. Kız kardeşi Rosaura ile konuşurken anne olmak için fiziksel bir engelinin olmadığını, buna karşın çocuk sahibi olamadığını öğrenir. Doktorunun tavsiye ettiği fertilizasyon işlemini ise sebebini bilmediği bir şekilde istememektedir: “Bu şekilde çocuk sahibi olma fikrini bir şekilde reddetme hissine kapılıyorum” (Redondo, 2017: 61). Amaia, önce soruşturmanın yoğunluğunu bahane ederek önceden James ile birlikte klinikten aldıkları randevuyu iptal eder. Ardından James’e gerçekten anne olup olmamak konusunda emin olmadığını söyler: “Sana şu an bir cevap veremiyorum, emin olduğumu sanıyordum ama son günlerde şüphelerim o kadar arttı ki, bu şekilde çocuk sahibi olmak isteyip istemediğimden emin değilim” (Redondo, 2017: 200). Amaia’nın anneliğe karşı gösterdiği direncin asıl sebebi annesiyle yaşadıkları ve annesi gibi bir anne olacağı korkusundan kaynaklanır. Asıl sebebin annesiyle olan **matrofobik** ilişkisi olduğu, seri cinayet kurbanlarından Anne Arbizu’nun cenaze töreninde ortaya çıkar. Kurban Anne’nin babası yağmura aldırış etmeden gözyaşları içinde kızının tabutunu okşamaktadır. Amaia, sembolik bir ele dönüşen tabutu okşayan babanın, kızını bırakmamak için gösterdiği dirençten çok etkilenir. Babanın kızına sevgisini gösterdiği bu sahne Amaia’da birden yerine getirilememiş anne olma isteği, kaygı ve korku seline sebep olur (Redondo, 2017: 144). Öldürülen genç kızın

annesinin değil de babasının duygu gösterisi ve sonsuz sevgisi ile Amaia'nın anne olma isteği arasında kurulan bağ, kahramanın annesi gibi olma korkusu taşıdığını, sağlık sorunu olmaksızın anne olamayışının asıl nedeninin kendi annesi tarafından uğradığı psikolojik hadım olduğunu ortaya koyar.

Amaia, anne olmayı çok istemesine rağmen kucağında bebek olan kadınların arkalarından bakmaz. Aynı şekilde bebeklere büyük bir düşkünlüğü de bulunmaz. Fakat çocuğunun elinden tutup yürüyen bir kadın gördüğünde çok etkilenir. Bu, onun için çok derin bir anlam barındırır:

“Bu yakınlığın içine gizlenmiş koruyuculuk ve güven duygusu, onun gözünde iki insan arasında oluşabilecek diğer bütün yakınlaşmaların üstündeydi ve daha güçlü ellerin içine gömülmüş bir çift küçük el aşkı, teslimiyeti ve güveni simgeliyordu. Onun için asla sahip olamadığı, belki de asla sahip olamayacağı annelik demekti; çocuğunu elinden tutmanın gururundan hayat boyu yoksun kalmak demekti. Anneliği bir başka varlıkta, canının canında tatmak istiyordu; yaşayamadığı mutlu çocukluğu, eziyet çekmiş bir annede, kendi annesinde hep hissettiği sevgi eksikliğini telafi etmek istiyordu.” (Redondo, 2017: 144)

Amaia, kendi annesinin ona yaşatmadığı mutlu çocukluğu, annesinden asla göremediği sevgiyi kendi çocuğuna vererek bu eksiklikleri telafi etmenin hayalini kurar. Böylece hep korktuğu annesine benzemeyecek, onun tam tersi bir annelik figürü, farklı bir kadın kimliği üstlenecektir. Zaten çocukluğunda da kendisine rol model aldığı kadın annesi değil, yanında büyüdüğü halası Engrasi'dir: “Hatta sekiz yaşımıdayken Engrasi'nin benim gerçek annem olduğunu hayal ederdim” (Redondo, 2017: 113).

Baztán üçlemesinde konu edilen soruşturmalar, polis dedektifi Amaia Salazar'ın kendi kimlik arayışına dönüşür. Üçlemenin birinci romanı olan *El Guardián Invisible*'de işlenen seri cinayetler, polis dedektifini kendi geçmişine, dolayısıyla kendini keşfe doğru bir yolculuğa çıkarır. Romanda cinayetin detaylarını araştırmasının paralelinde kendi kimliğinin gölgede kalmış yanlarını da aydınlatmaya başlar. Birinci romanın sonunda cinayetleri işleyen suçluyu yakaladığı gibi, kendisini psikolojik olarak hadım eden anne figürünü de alt etmeyi başarır ve hamile kalır. Üçlemenin ikinci romanı *Legado en los Huesos*'da bir erkek çocuk dünyaya getirir. Böylece anne oluşu ve kız çocuk yerine bir erkek çocuk dünyaya getirmesi, **matrofobinin** alt edilmesi olarak sembolik bir anlam kazanır:

“Ibai için ama özellikle de kötü annenin kızı için, o küçük kız için, kendisi için doğruyu yapmaya var gücüyle uğraşıyordu. İyi bir anne olmak istiyordu, iyi bir anne olmaya ihtiyacı vardı, olmak zorundaydı, çünkü eğer olmazsa kötü olurdu, kendi annesi gibi kötü bir anne olurdu. Ve birden kendi annesinin içinde ne kadar yer kapladığını sorguladı.” (Redondo, 2016: 124)

Amaia, oğlu Ibai için en iyisini yapmaya çalışırken, aslında annesi tarafından sevilmemiş bir kız çocuğu olan kendi benliğindeki yaralarını sarmaya çalışır. Annesiyle özdeşleşmemek için mücadele eder, onun bir yansımasına dönüşmemek için bütün gücüyle kendini oğlu Ibai’ye adar. Böylece annesinden koparak farklı ve bağımsız bir kimliğe dönüşür:

“Ibai doğmadan önce, daha anne rahmine bile düşmeden önce onu zaten seviyordu; kendisi küçük bir kız çocuğuyken oynadığı iyi anne oyunundan beri onu seviyordu. Ama şimdi acı duyuyordu çünkü ruhunun derinliklerinde bir yerde sevgisinin yeterli olmadığını, anneliği iyi yapamadığını, anneliğe layık olmadığını, belki de anneliğin ailesinin kadınlarının doğasında bulunmayan bir şey olduğunu hissediyordu. Belki de genleriyle daha acımasız ve karanlık bir miras almıştı.” (Redondo, 2016: 141)

Üçlemenin sonunda Rosario’nun intiharıyla birlikte Amaia’nın dönüşmekten korktuğu kadın figürü ortadan kalkar. Böylece sembolik olarak kahramanın bağımsız bir kadın kimliği edinimi gerçekleşir.

3.3.3. Ataerkil Aileden Anaerkil Aileye

Feminist polisiye romanlarda genellikle aile bağlarından uzak olan kadın dedektifler bağımsız bir hayata sahiptirler. Evlilik onlar için bağımsızlıklarını engelleyecek bir tehdit olarak görülür ve anlatının merkezinde yer almaz. Baztán üçlemesinde bu durum tam tersi bir şekilde hem dedektifin kendi ailesi üzerinden hem de evliliği üzerinden anlatının merkezinde yer alır. Fakat kurgulanan aile yapısı klasik formundan oldukça uzaktır. Dolayısıyla ikinci dalga feminizmde kadın kimliğinin annelikle birlikte kısıtlayıcı unsurlarından biri olarak görülüp eleştirilen evlilik, üçlemede ataerkil sistemin temel dayanaklarından biri olmaktan çıkar.

Ataerki, tarih boyunca kadın kimliğini annelik ve evlilik üzerinden tanımlar. İkinci dalga feminizmde evlilik ve aile kavramı ataerkinin temel dayanakları olarak görüldüğü için eleştirilir. Evliliğin ve ailenin, kadını kamusal alandan dışlayıp domestik alana hapsedtiği düşünülür. Bu kavramlar ataerki sistemin uzantıları olarak görülür. Çağdaş dönemde kadın yazarlı polisiye romanlarda bu düşünce etkisini sürdürür. Özellikle Franco'nun ölümünden sonra 1980'li yıllarda kadın yazarlı polisiye romanlarda kadın dedektif, bağımsızlığını riske edecek her şeyden olduğu gibi evlilik ve aile kavramından da uzak durur. 90'lı ve 2000'li yıllarda değişen düşünce ve toplumsal yapıyla birlikte bu romanlarda evlilik ve aile kavramı, dedektifin şüphesiyle yaklaştığı fakat kimliğiyle bütünleştiremediği kavramlara dönüşür. Fakat XXI. yüzyılda feminist polisiye romanlarda kadın dedektif, artık eskisi gibi yalnız değildir. Herhangi bir topluluğa ait bir birey olarak varlık gösterir. Baztán üçlemesinde bu topluluk ailedir. Üçlemede Amaia Salazar'ın hem kendi ailesi hem de eşiyle kurduğu aile anlatının merkezindedir. Dedektifin içinde bulunduğu bu aile yapıları ataerkilliğin uzantısı olmaktan uzaktır. Her iki aile de anaerkindir. Bu ailelerde kadınlar baskındır, güçlüdür ve başarılıdır. Bunun karşısında erkekler ya psikolojik olarak hadım edilmişlerdir ya da James gibi yeni maskülen bir yapıya sahiptirler. Aile yapılarının anaerki oluşu, anlatıda uzamsal olarak kullanılan Bask bölgesinin anaerki kültür geleneğiyle de örtüşmektedir.³⁸

Amaia, James ile olan evliliğinde geleneksel ataerki aile modelinden oldukça uzaktır. Evlilikle domestik alana hapsolmaz, bağımsızlığından bir şey kaybetmez ve mesleğini bırakmak zorunda kalmaz; polisiye romanlarda kahraman için mesleğini ve bağımsızlığını riske atan bir unsur olan evlilik/aile, Baztán üçlemesinde kadın dedektifin kimliğini tamamlayan önemli unsurlara dönüşür. James'in kendi ailesi de kadının baskın olduğu bir modelde yansıtılır. Amaia'nın doğumuna iki hafta kala Pamplona'ya geldiklerinde James'in annesi Clarice, torunuyla ilgili her konuda dominant bir tavır sergiler. Bebeğin nasıl bir odada kalması, nasıl büyütülmesi gerektiği gibi konularda Amaia'ya fikirler verir ve kendi zevkine göre eşyalar alır.

³⁸ Yazar, röportajlarında kendi aile yapısının da anaerki oluşunu dile getirmektedir. Denizci olan babasının ve çevresindeki diğer erkeklerin evden uzun süreli uzak kalmak zorunda oluşlarından dolayı kadınların hem çocukların yetiştirilmesiyle hem bahçede hem de hayvanlarla tek başlarına uğraştıklarından bahseder (Sainz Borgo, 2019; Arenas, 2015).

“Kayınpederi ve kayınvalidesi bebeğin doğumu için gelmişlerdi; Pamplona’da sadece on gündür bulunmalarına rağmen her şeye burnunu sokan bir kayınvalideden beklenebilecek en kötü sıkıntılarla başa çıkabilmeyi başarmıştı” (Redondo, 2016: 22).

Amaia’nın kendi ailesinde de kadınlar güçlü kişiliklere sahip bireylerden oluşur. Amaia’nın babası anlatı boyunca sadece geçmişe giden zaman sıçrayışlarında var olur ve erken yaşta ölümlerle aile içinde silik bir figür olarak yer alır. Rosario’nun ise eşinin üzerindeki etkisi hadım edici bir özellikte betimlenir. Rosario, Amaia’ya ve ikizine hamileyken tuhaf davranışlar sergilemeye başlar. Geceleri tek başına evden çıkıp ayınlara katılır. Eve ancak sabaha karşı geri döner. Kocasını merak edip nerede olduğunu sorduğunda ise doğru düzgün cevap vermeyi reddederek onu tersler. Hamileliğinden dolayı böyle olduğunu düşünüp ona bir yardımcı almayı teklif ettiğinde ise çılgına döner ve kocasını evi terk etmekle tehdit eder. Juan, Rosario’dan bir çocuk gibi korkar: “Gizliden gizliye korkuyordu; baskın bir anne karşısındaki korkak bir erkek çocuğu gibi” (Redondo, 2016: 61). Anlatı boyunca dedektifin üzerindeki etkisi sürekli hissedilen annesi Rosario’nun aksine babası Juan’ın adı sadece bir kere geçer ve anlatıda hayalet bir figür olarak kalır. Kocasını üzerinde ezici bir güce sahip olan Rosario ise üçlemenin sonuna kadar kadın dedektifin hem gerçek anlamda hem de sembolik anlamda mücadele ettiği büyük bir güce dönüşür.

Rosario, kocasını üzerinde hadım edici bir figür olmasının yanı sıra akıl hastalığı üzerinden “deli kadın”ı, insan eti yiyen ve ayınlara yapan biri olması üzerinden de “cadı-canavar kadın”ı temsil eder. Deli kadın figürü, XIX. yüzyıl kadın yazınında “yazarın ikizi, yazarın kendi endişe ve öfkesini yansıtmakta kullandığı bir imge”dir (Gilbert&Gubar, 2016: 130). Cadı-canavar kadın da aynı şekilde kadın yazarın kendi benliği için kullandığı bir avatardır: “canavar kadın sadece kendini ifade etme gücünü eline almak istemektedir” (Gilbert&Gubar, 2016: 131). Bu kadın figürleri ataerkil poetikanın bir yeniden okuması olarak değerlendirilir. Kadın yazara devraldığı edebi gelenekleri eleştirme şansı tanır. Aynı zamanda kadın yazarın cinsiyetini tanımlayan ve düşünme biçimini şekillendiren kültürle arasındaki çok anlamlı ilişkiyi ifade etmesine olanak tanır. Baztán üçlemesinde deli-canavar-cadı kadın, kahramanın annesidir. Bu bağlamda deli-canavar-cadı kadınla işaret edilen

XIX. yüzyıldaki kadın yazarların yaşadığı “yazarlık endişesi”dir. Dolayısıyla **matrofo**bi geleneğiyle anne figürü yani deli-canavar-cadı kadın figürü geride bırakılır. Böylece “geleneksel ve metaforik anlamda anne soyundan gelen endişe” (Gilbert&Gubar, 2016: 101) olarak tanımlanan yazarlık endişesi de ortadan kalkmış olur.

Amaia’nın yanında büyüdüğü halası Engrasi, Elizondo’da yalnız yaşayan, arkadaşlarıyla sık sık poker oynayan, tarot falı bakan, mistik güçlere sahip bir kadındır. Sahip olduğu güçlü sezgileriyle Amaia’yı koruyan ve ona gelecekle ilgili bilgiler veren Engrasi, Clarissa P. Estés’in “bütün içgüdüsel sistemin besleyici kökünü simgeler” dediği yaşlı kadın arketipine benzer: “Bu yaşlı kadın, akılcılığın dünyası ile mitosun dünyası arasında durmaktadır” (2020: 42-44). Engrasi anlatı boyunca Amaia’yı kötülükten korur ve mitolojik güçlere sığınarak dişil geleneği muhafaza eder. Bask mitolojisi hakkında Amaia’ya bilgiler verir ve sezgileriyle onu yönlendirir. Engrasi aracılığıyla vurgulanan sezgi, sembolik bir anlam kazanır ve dişil gücü yansıtır.

Amaia’nın büyük ablası Flora, sert, baskın ve sivri dilli bir kadındır. Annesinin babasına yaşattığı psikolojik hadımı o da kocası Víctor’a yaşatır. Tıpkı annesi gibi hem kardeşleri üzerinde hem de kocası Víctor üzerinde egemenlik kuran dominant bir kadındır. Bu haliyle Flora, Judith Fetterley’in ileri sürdüğü **castrating bitch** yani hadım edici kadın figürüne dönüşmektedir.³⁹ Fetterley, hadım edici kadın stereotipinin çok karşılaşılan edebi stereotiplerden biri olmasına rağmen kültürel gerçekliğin aslında kadınların erkekleri dişileştirmesi değil, erkeklerin kadınları erilleştirmesi olduğunu belirtir (1978: xx). Fetterley’in de ifade ettiği gibi kadınlar, ataerkil toplum içinde erkekler gibi düşünmeye ve erkek bakış açısıyla özdeşleşmeye yönlendirilirler. Bu kadınlar, kadın nefretini de içinde barındıran erkek egemen sistemi ve değerleri olduğu gibi kabul ederler. Hadım edici kadın stereotipinde betimlenen Flora da kocası Víctor’u psikolojik olarak hadım eder ve onun bir seri katile dönüşmesinin sebeplerinden biri olur.

³⁹ Burada hadım etmek, penisi kesmek anlamında değil; psikolojik olarak karşıdaki kişinin yaşam enerjisini emmek, tüketmek anlamında kullanılmıştır.

Seri katil Víctor, romanda gelenekselliği temsil eder. Önce dominant annesi sonra da karısı tarafından psikolojik olarak hadım edilir. Víctor, Flora'nın her şeyi yönetme arzusu ve güçlü karakterinden başlarda nefret eder, fakat ayrıldıktan sonra tuhaf bir şekilde bu baskıyı tekrar yaşama arzusu duyar. Flora'dan ayrılmayı istemediğini kabul edebildiği gün hayatının dönüm noktasını yaşar. "En güzel yıllarını, şimdi neredeyse zararlı olarak gördüğü, o zamanlar ise Flora'nın daimi tiranlığına karşı çılgılık atan içgüdülerinden kaçmanın bir yolu, tek çıkış yolu olarak gördüğü alkolün etkisi altında sersemlemiş bir şekilde geçirmişti" (Redondo, 2017: 346). O zamanlar değil, fakat sonraları, Flora'nın sevebileceği ve mutlu etmek istediği tek kadın olduğunu anlar. Aynı şekilde onu sevebilecek tek kadının da Flora olduğuna inanır. Bütün bunları düşünürken alkole aslında hem Flora'dan kaçmak, hem ondan intikam almak, hem de onu memnun etmek için başladığının farkına varır. Çünkü Flora'nın katı disiplinine ancak sarhoşken katlanabilir. Fakat başlarda evliliğini kurtaran alkol, daha sonra Flora'nın onu terk etmesine sebep olur. Ayrılmaları da yine Víctor'un istekleri hiç dile gelmeden, sadece Flora'nın isteğiyle ve istediği şekilde gerçekleşir. Kâğıt üzerinde evli kalmaya devam ederler fakat iki yabancı gibi yaşarlar çünkü Flora böyle olmasını ister (Redondo, 2017: 347).

Víctor'un cinayetleri işleminin sebebi, Flora'yı memnun etmek istemesi ve gelenekselliğe olan takıntısı olarak yansıtılır. Öldürdüğü genç kızlar üzerinde uyguladığı ritüeller de gelenekselliğe gönderme yapar. Öldürdüğü genç kızların kadınsı kıyafetlerini çıkarır, genital bölgelerindeki kılları tıraş eder, avuçlarını gökyüzüne açık bir şekilde konumlandırır. Kasıklarına bölgenin geleneksel tatlısı olan **txantxigorri** koyar ve cesetleri Baztán vadisinde nehir kenarına bırakır. Bu ritüellerle kadın olma yolunda ilerleyen genç kızları bir daha hiç büyümek üzere çocukluklarına geri gönderir. Víctor, bu genç kızların süslenmelerinden, erkeklerle cinsel ilişki yaşamalarından ve kadınsı davranışlar sergilemelerinden rahatsız olur ve onları öldürür. Víctor'un bu tutumuyla ataerkil toplumdaki kadın düşmanlığı yansıtılır. Bu düşünce yapısını, Judith Fetterley'in söylemine denk düşecek şekilde hadım edici eril kadın figürü olan Flora da benimser. Hep birlikte yemek yedikleri bir akşam cinayetlerden konu açılınca, Flora öldürülen genç kızları suçlayıcı şekilde konuşur; genç kızların davranışlarından dolayı ölümü hak ettiklerini ifade eder:

“Bu kızlar o tiplerden diyorum; giyimlerinden, konuşmalarından ve davranışlarından bıktım. Ortalık malı gibiler; erkeklerle olan davranışları utanç verici. Size yemin ederim ara sıra meydandan geçerken onları görüyorum, yollu kadınlar gibi vücutlarının yarısı erkeklerin üzerinde; sonlarının böyle olmasına şaşırıyorum.” (Redondo, 2017: 365)

Flora, erkeklerin bakış açısını benimser, ataerkil sistemin kadınlar için uygun gördüğü ve belirlediği kuralların savunuculuğunu üstlenir. Ataerkilliğin temel dayanaklarından olan kadın düşmanlığını da aynı şekilde benimser ve başka kadınların ölümüne sebep olur. Fakat diğer yandan Flora’nın gücünü Víctor’a karşı, yani gelenekselliğin/ataerkinin kendisine karşı da kullanmış olmasıyla ataerkil sistemin altı oyulur. Sistem yüzünden ortaya çıkan bu kadın figürü yine sistemin baltalayıcı figürlerinden birine dönüşür.

Flora, kocası Víctor’un üzerindeki ezici gücünden başka tecrübeli polis dedektifi Montes’i de etkisi altına alarak soruşturma sürecinde onu manipüle eder. Dişiliğini kullanarak Montes’i baştan çıkarıp soruşturmanın seyri hakkında bilgi alır ve seri cinayetleri işleyen kocası Víctor’un polisler tarafından yakalanmasını engeller. Fakat sonunda Víctor’u Flora’nın kendisi öldürür. Kocasının katil olduğunu bilmesine rağmen yıllarca susup sonunda öldürmesinin sebebi ise Víctor’un kurbanlarından biri olan Anne Arbizu’nun Flora’nın herkesten gizlediği kendi kızı olmasıdır. Bu haliyle Flora, erkek yazarlı polisiye romanlardaki **femme fatale** stereotipini temsil eder. Fakat beklenilenin aksine cezalandırılıp ölmez. Çünkü üçlemede **femme fatale**, erkeği baştan çıkararak tehlikeli bir figür olmaktan daha çok ataerkinin kendi eliyle yarattığı bir “canavar” olarak yansıtılır.

Flora’nın aksine Amaia’nın diğer ablası Rosaura, edebiyat geleneğindeki melek kadını temsil eder. Flora’nın yanında sessizce çalışır ve Flora’nın sertliği karşısında her zaman sakinliğini korur. Kocasının kendisini aldattığını bilmesine rağmen evliliğini sürdürmek için mücadele eder. Fakat anlatının sonunda daha önce Flora’nın yönettiği işletmenin başına geçer ve kocasından boşanarak yeni bir hayata başlamayı tercih eder. Flora’nın işletme üzerinde hak talep ederek tekrar yönetime geçmek istemesi üzerine ablasıyla karşı karşıya gelir ve sessizliğini bozar. Flora’nın atölyeye sakladığı günlüğünü bulup okur ve Víctor’un işlediği cinayetlerden haberi olmasına rağmen sustuğunu öğrenir. Eline geçen kozu Flora’ya karşı kullanır.

Flora'nın işletmedeki payını ona ödeyerek kendisi yönetimde kalmaya devam eder. Evliliği boyunca çok istediği halde çocuk sahibi olamayan Rosaura, boşandıktan sonra tek başına anne olmaya da karar verir. Dolayısıyla melek kadın artık sessizliğini bozar ve hakkı olanı almanın peşine düşer.

Rosaura'nın tek başına anne olmak istemesi, feminizmle birlikte değişen İspanyol toplumunun yansımasıdır. Günümüzde feminist mücadeleler neticesinde kadınlar bedenleri üzerinde daha fazla söz hakkına sahiptir. Gelişen teknolojiyle birlikte artık erkeklere ihtiyaç duymadan bebek sahibi olabilirler. Bu durum beraberinde geleneksel aile yapısının da değişmesine yol açar. Sonuç olarak annelik, biyolojik dayatmayla ortaya çıkan bir deneyim olmaktan çıkar ve kadınların çoğu için talep edilen bir hakka dönüşür (Abajo-Llama v.d, 2016: 24). Kadınlar artık anne olmak için evlenmek zorunda kalmamakta, aynı şekilde evli kadınlar da anne olup olmamak konusunda özgürce karar verebilmektedir. Demokratikleşen İspanyol toplumunda Rosaura gibi tek başına anne olmak isteyen kadınlardan başka annelik konusunda farklı yaklaşımlar da ortaya çıkar. Bu yaklaşımlardan bazıları ileri yaşta anne olmak, evlat edinerek anne olmak, anneliği tamamen reddetmek veya eşcinsel anneliği tecrübe etmek şeklinde sıralanabilir (Varela, 2018: 295).

3.3.4. Kadın Kimliğinin Yeniden Doğuşu: Doğa ve Mit

Baztán üçlemesi, polisiye romanın cinsiyetçi yapısının temelini oluşturan Batı felsefesinin kökenini yani düalist düşünce sistemini sorgulamaya açar. Bu düşünce sisteminin temelinde doğayla özdeşleştirilen ve değersizleştirilen kadın kimliğini yeniden anlamlandırmaya ve kadının doğayla özdeşleşimine olumlu bir değer yüklemeye çalışır.

Daha önce belirttiğimiz gibi Batı düşünce sisteminin temelinde yer alan ikilikler ağı, erkeği akıl ve kültürle, kadını beden ve doğa ile özdeşleştirir. Bu ilişki ağında hem kadın hem doğa tahakküm altına alınır. Ekofeministler kadınların ezilmesi ve doğanın tahakküm altına alınması arasındaki bağlantıyı kuramsallaştırma

yoluna giderler. Bu düşünce yapısına göre dünyanın erkek egemenliği altında oluşu tesadüfî bir durum değildir:

“Tüm ekolojik feminist konumların temel bir özelliği, Batı’da olumsuz bir kültürel değer yüklenen ve kadınların değersizleştirilip ezilmesinin başlıca temelini oluşturan kadın-doğa bağlantısına olumlu bir değer yüklemesidir. Ekolojik feministler kadınların, kadınlığın ve doğanın statüsünü kültürel açıdan yeniden değerlendirmeye çalışırlar; bu yeniden değerlendirme, Batı kültüründe bunlar arasındaki tarihsel bağlantının hem kadın kimliğinin hem de erkek ve insan kimliğinin inşasını nasıl etkilediğini dikkate almak zorundadır.” (Plumwood, 2020: 20)

Plumwood, Batı’daki bu ikilikler ağının, dişillliği doğaya bağlayıp edilgin hale getirmesinin yanı sıra genelde erkeklerden ve beyazlardan oluşan bir seçkinler grubunun doğa alanını dışlayıp tahakküm altına almalarıyla bir efendi modeli oluşturduklarını ileri sürer ve ekler: “İşte bu yüzden kadınları doğaya bağlayan eski geleneği reddetmekle yetinmeyip, yerine hiçbir şey koymamak çoğunlukla alternatif bir efendi modelini ve insanın doğayla ilişkilerini sessizce onaylayıp kadını da bu modelde eritmek demektir” (2020: 40). Dolayısıyla birbiriyle sıkı bir bağlantı içinde olduğu anlaşılan doğa ve kadının erkek egemenliğinden kurtulması için mevcut ikilikler ağının incelenip yeniden değerlendirilmesi zorunlu hale gelir.

Baztán üçlemesinde benzer şekilde kadın dedektif ve doğa arasında kurulan ilişki yeniden anlamlandırılarak kadını tahakkümü altına alan erkek egemen sistemin temelindeki düşünce yapısına karşı bir eleştiri getirilir. Bu eleştiriyle birlikte polisiye romanın cinsiyetçi yapısı temelinden sarsılmış olur. Kadın-doğa arasındaki ilişkinin farklı bir bakış açısıyla yeniden yorumlanacağına ve ikili ilişkiler ağında verilen değerlerin tersine çevrileceğine, kahramanın adının Bask mitolojisinde geçen dişi tanrıça **Mari** ile benzeşmesiyle daha anlatının başında işaret edilir.

Üçlemede karşımıza çıkan tanrıça **Maya** veya diğer adıyla **Mari**, Bask mitolojisinde güneşin, rüzgârın, suyun ve toprağın sahibi ana peridir (Ortiz Osés, 1984: 10). Dişi tanrıça **Mari**, teke, at, kuzgun, akbaba, fırtına, beyaz bulut, gökkuşağı, yanan ağaç veya ateş topu gibi değişik şekillerde ortaya çıkar. Toprağın içinde, büyük ve derin mağaralarda, uçurumlarda, derin yarıklarda ve dar boğazlarda yaşar. Toprağın kişileştirilmiş sembolüdür. Diğer mitolojilerdeki ana tanrıçalarla

bağlantılı olan **Mari**, verimliliğin, doğurganlığın tanrıçasıdır (Aranzadi, 1981: 2). Aynı zamanda dört âlemin ve dört elementin büyücüsü olarak bilinmektedir (Ceruti, 2011: 36-37). Basklıların sözlü halk geleneklerinden olan ve günümüze kadar ulaşan efsaneye göre **Mari**, dağların zirvelerindeki, uçurumlardaki mağaralarda yaşar. Bask mitolojisine göre Amboto dağlarının zirveye yakın yerinde bulunan ve “Mari’nin Mağarası” olarak geçen yer, toprak ananın pagan temsillerinden biri olan tanrıça **Mari**’nin daimi evlerinden biridir (Panizo Büyükkoyuncu, 2009: 7). Efsaneye göre **Mari**’nin üçlemede de karşımıza çıkan ve yine kadınlarla özdeşleştirilen **lamia**,⁴⁰ **sorgiña/belagile**⁴¹ gibi büyü yapan, erkekleri kandıran veya tuzağa düşüren yardımcıları vardır (Ceruti, 2011: 38-39). Dolayısıyla üçlemede Bask mitolojisi aracılığıyla toprak ana metaforu yeniden canlandırılır; **Maya-Amaia** benzerliğinden yola çıkılarak kadın dedektif üzerinden kadın kimliğinin çerçevesini belirleyen değerler yeniden yazıma uğrar. Bunun yanı sıra efsanelerde geçen **lamia**, **sorgiña** veya **belagile** üzerinden **femme fatale**, tehlikeli veya ölümcül kadın gibi olumsuz şablonlara sokulmaya çalışılan kadın kimliği, Baztán üçlemesinde polis dedektifine yardım eden fantastik figürlere dönüşerek erkek bakışının yarattığı anlam tersine çevrilir. Böylece anaerkil toplumun izlerini silmeye çalışan ataerkil toplumun efsanelerde, mitlerde kısacası kültürü şekillendiren bütün kaynaklarda kendi çıkarlarını koruyacak şekilde betimledikleri kadın kimliği ters yüz edilir.

Kahramanın adı gibi soyadı da (Salazar) belirli bir anlam çerçevesinde kurgulanmıştır. Üçlemede sık sık Orta Çağ’da “cadı” olarak suçlanıp Engizisyon mahkemeleri tarafından yakılarak öldürülen kadınlardan bahsedilir. Fatmagül Berktaş, Barbara Ehrenreich’in *Cadılar, Büyücüler ve Hemşireler* adlı kitabının

⁴⁰ **Lamialar**, mağaralarda, kuyularda veya nehirlerde yaşayan dişi yaratıklardır. Ceánuri, Orozco ve Elanchove’de **lamianın** ufak tefek, alnının ortasında tek gözü olan bir kadın olduğuna inanılır. Genelde çamaşır yıkamakla veya taranmakla meşguldürler. Kendilerine adaklar sunulmasını isterler; eğer bir çiftçi **lamialar** için yiyecek bırakırsa **lamialar** bu yiyecekleri geceleri yer ve karşılık olarak da çiftlikte yarım kalmış işleri tamamlarlar veya tarlayı ekerler. **Lamiaların** ortadan kaybolma sebeplerinin ise kimi yerlerde öküzlerin sürüldüğü pulluğun; kimi yerlerde de تنها yerlerde kurulan keşiş kulübelerinin sebep olduğuna inanılır (Barandiaran, 2014: 69-71).

⁴¹ Bask mitolojisindeki güçlü ve karanlık yanları olan cadı kadın yaratıklardır. Bir diğer anlamları da doğumun bekçisidir; çünkü bebeklerin doğumlarını yöneten yaratıklardır. Geceleri uyanık geçiren bu yaratıklar genellikle mağaralarda yaşarlar. Güçlerini, gece yarısından sabah ilk horoz ötüşüne kadar kullanabilirler. Dişi tanrıça Mari’nin yardımcılarındandır. Mari’nin emirlerini yerine getirirler; País Vasco’daki çok eski köprüleri onlar inşa etmiştir. Hristiyan keşiş kulübelerinin kurulmaya başlanmasıyla birlikte yok olmaya başladıklarına inanılır (Barandiaran, 2014: 72-76).

sonsözünde Batı’da etimolojik ve tarihsel olarak kadın, cadı, ebe ve şifa verici kelimelerinin birbiriyle bağlantılı olduğuna işaret eder ve Ortaçağ’da şifa veren kadınlara olumsuz anlamda “cadı” sıfatının takıldığından bahseder (1987: 73-74). Kayıtların incelenmesi sonucunda cadı olarak yakılanların büyük bir kısmının kadın olduğu ortaya çıkar. “Kimlerin cadı olarak damgalanıp katledildiğine baktığımızda, bunların kendine güvenen ve bağımsız hareket edebilen güçlü kadınlar oldukları anlaşılıyor” (Berktaş, 1987: 75). Böylece erkekleri, güçleri ve bağımsızlıklarıyla tehdit eden kadınların cadılıkla suçlanıp yakıldığı gerçeği ortaya çıkar. Dolores Redondo da aynı şekilde bir röportajında erkeğin himayesi altında yaşamak istemeyen, ormanda tek başına yaşamayı tercih eden veya toplumdan uzak kalmak isteyen kadınların cadı olarak damgalandıklarından bahseder. Bu kadınlar, kendi hayatları ve bedenleri hakkında kendi başlarına karar almak istemiş bağımsız kadınlardır. Bu nedenle Redondo’ya göre Avrupa toplumunda cadı analizinin, kadının bağımsızlığının temeli olarak, hak ettiği yere konması gerekir (Sainz Borgo, 2019). Fakat dikkati çeken asıl önemli nokta, cadılık bahanesiyle öldürülen bu kadınların aslında Kilise’nin ileri sürdüğü gibi şeytanla işbirliği içinde olmaktan dolayı değil, Hristiyanlık öncesi kadının değerli olduğu ve saygı gördüğü pagan inançları sürdürüyor olmaları, özetle doğaya tapıyor olmalarından dolayı cezalandırıldıkları gerçeğidir:

“Kilise konseyleri, bu dönemde cadılık inancını kâh salt batıl inanç ve paganlık kalıntısı olarak görüyor, kâh bastırılması gereken güncel ve gerçek bir tehdit olduğunu ilan ediyorlardı. Kilisenin bu dönemdeki esas uğraşı, eskil pagan inanç ve pratiklerinin zayıflatılması ve Kilisenin otoritesini zayıflatan “sapkınlığa” karşı mücadele edilmesi idi. Bir anlamda günümüzün “kurtuluş teolojisi”ne benzetilecek sapkın hareketler, kurulu toplumsal düzenin yıkılmasını ve yerine daha eşitlikçi bir düzen geçirilmesini öneriyorlardı.” (Berktaş, 2018: 58)

Orta Çağ’da kadınların cadılık adı altında yakılarak öldürülmesine üçlemede sık sık yer verilmesi, anlatının temelinde kadın-doğa ilişkisi aracılığıyla hedeflenen amaçla örtüşür. “Bilinen medeniyetlerin varlığından asırlar önce birçok toplum toprak ananın varlığına inanıyor ve anaerkil bir toplum düzeni içinde yaşıyordu” (Uçar Özbirinci, 2012: 7). Barışçıl yapıdaki anaerkil dönemde doğurganlığından ve verimliliğinden dolayı kadın ve doğa kutsal kabul ediliyordu. Toprağa bağımlı

olmayan, güneş veya gökyüzüyle özdeşleştirilen bir tanrıya tapan ataerkil toplumun anaerkil toplumu ele geçirmesiyle birlikte başlayan süreç, anaerkil toplumun izlerini silmeye çalışarak bugünlere kadar gelir. “Ataerkil düzen gücünü korumak için kadını ezmiş ve yine toplumları bir arada tutan mitlerde, destanlarda, efsanelerde ve masallarda kadını kendi amaçları doğrultusunda tekrardan yazmıştır” (Uçar Özbirinci, 2012: 8). Baztán üçlemesi bu bağlamda akıl/beden, kültür/doğa, erkek/dişi, eyleyen/kaynak, bütün/parça, Tanrı/insan gibi uzayıp giden ikilikler ağını sorunsallaştırarak türün cinsiyetçi yapısının köklerini sorgulamaya açar.

1600’lü yıllarda İspanya’da Alonso de Salazar isimli bir Engizisyon sorgucu rahip, büyücülük ve cadılıkla suçlanıp yakılacak olan birçok kadının hayatını kurtarır. Salazar sayesinde İspanya, diğer Avrupa ülkelerinden daha erken bir dönemde cadı avcılığına son verir. Salazar sayesinde cadı avı resmi olarak tamamen yasaklanmaz fakat suçlanan kişiler hakkında net kanıtlar talep edilir ve suçlamanın gerçek olup olmadığı hakkında araştırma yapılması zorunlu hale gelir. 1609-1623 yılları arasında Logroño’da sorguçluk yapan Salazar, yaptığı derin araştırmaların sonucunda Bask bölgesinde cadılığın olmadığını ileri sürer (Henningesen, 1978: 581-582). Dolayısıyla Rahip Salazar, aslında yüzyıllar önce doğaya ve doğal olarak kadının gücüne inanan insanların savunuculuğunu yapmasından dolayı anlatı için önem kazanır. Cadıların avukatı olarak bilinen sorguç Salazar’a benzer şekilde ama farklı bir yolla polis dedektifi Amaia Salazar da aynı soruna karşı savaşıyor. Üçleme boyunca Amaia ve “modern dedektif” olarak nitelendirilen rahip Salazar arasında sık sık ilişki kurulur. Rahip Salazar’ın bir sene boyunca Baztán vadisinde yerel halkla birlikte yaşayıp, gözlemler yaparak bu bölgede satanizm veya büyücülük gibi şeylerin olmadığını, Baztán’da yaşananların farklı bir tabiattan kaynaklandığını belirtmesinden bahsedilir (Redondo, 2017: 316; Redondo, 2016b: 94-95). İşaret edilen bu farklı tabiat, anlatıda kadın dedektifin düzeni sağlamak için savaştığı ataerkil sistem olarak karşımıza çıkar. Üçlemedeki suçlular, kötülüğe hizmet eden karanlık güçlerden maddi ve manevi güç almak adı altında genç kızları, kadınları ve kız bebekleri kurban eden erkek egemen bir tarikattır. Kadınların delirmelerine sebep olan, tehditle korkutup sindiren, kullanan ve öldüren bu tarikat mizojinist bir yapıdadır. Bu nedenle soruşturmanın başına kadın polisin getirilmesi onları daha da

huzursuz eder ve kahramanın kendi ailesini de çemberin içine sokarlar. Polis dedektifinin annesini hastaneden kaçırlar, onu dedektife karşı bir silah olarak kullanırlar ve sonunda intihar etmesine sebep olurlar. Dolayısıyla yüzyıllar önce rahip Salazar'ın mücadele ettiği şeyin devamı olarak kurgulanan “suçlu” ataerkil sistemin karşısında şimdi bir kadın Salazar durmaktadır.

Ana Dolores Verdú Delgado, feminist teologlar ve ekofeministler arasındaki ilişkiye değindiği makalesinde, kadın gücüne dayanan eski dini sembollerin kadınların psikolojik bağımsızlığına ve cinsiyetler arasındaki eşitliğe teşvik etmesi ihtimalini taşımasından dolayı dişi tanrıçaların kadınların kendi değerlerini doğrulama ve iyileştirmede dişil arayışın bir parçası olarak tekrar ortaya çıktıklarından bahseder (2012: 76-77). Aynı makalede feminist teolog Ivone Gebara'nın da sözlerine yer verir ve dişi tanrıçalar aracılığıyla köklere dönmekle bir yeniden doğuşa işaret edildiğinden bahseder: “Anne rahmine, toprağa geri dönmek ve oradan bütün kardeşlik için temel şart olan ilkel enerjiyi dışarı çıkarmak zorundayız” (Verdú Delgado, 2012: 78). Bu bağlamda Baztán üçlemesinde karşımıza çıkan dişi tanrıça **Mari**, orman, nehir ve anne rahmine dönüşe işaret eden mağara metaforlarıyla kadın kimliğinin yeniden doğuşunun, diğer bir deyişle yeni bir kadın kimliği yaratmanın yolları aranmaktadır.

Amaia'nın *El Guardián Invisible*'de soruşturma nedeniyle doğduğu topraklara, Elizondo'ya dönmesi, kadın kimliğinde yeniden doğuş için zorunlu olan köklere dönme yolculuğunda sembolik bir anlam kazanır. Üçlemede laytmotif olarak karşımıza çıkan mağara metaforu da köklere dönüşe işaret eder. Bask mitolojisinde dişi tanrıça **Mari**'nin mağaralarda yaşadığına inanılır. *El Guardián Invisible*'de **Mari**'nin hamile kalmak için adak sunulan mağarasına çıkan Amaia, *Legado en los Huesos*'da FBI özel ajanı Dupree'nin yönlendirmesiyle soruşturmanın düğüm noktasını çözmesi için tekrar aynı mağaraya yönlendirilir:

—Görünenden çok daha fazlası olduğunu hissediyorum Dupree, ama işin kötüsü şu ki nereden başlayacağımı bilmiyorum.

—Evet, biliyorsun dedektif Salazar; başlayacağın nokta...

—Başlangıç— diye Amaia tamamladı cümleyi bıkkınlığını ifade ederek.

—Hayır— diye kesti sözünü Dupree kuru bir şekilde.

—Bedenin bir parçasının kesildiğini bildiğim ilk cinayet buydu, öncesinde benzer şekilde başka cinayetler de olabilir ama...onun babası...katili, intihar etmeden önce bana bir not bıraktı ve soruşturmayı başlatan bu oldu.

—Tamam ama başlangıcı neydi? Diye tekrar sordu Dupree neredeyse fısıltıyla. Amaia ürperdi ve Mari'nin mağarasına giden dar patika yola geçtiği sırada yağmurluğunu çizen dikenli çalıları hisseder gibi oldu. Altın bilekliklerinin çınlaması, beline kadar inen altın sarısı uzun saçları, bir kraliçenin veya bir cadınıninkine benzer yarım gülüşü ve sesi: “Şuradaki mağaralardan birine elinde bir paketle giren ama eli boş çıkan bir adam gördüm” (...)

—Gördün mü nasıl da bildin? Şimdi Baztán'a geri dönmen lazım.

Amaia birden şaşırdı.

—Aloisius, iki gündür zaten buradayım.

—Hayır dedektif Salazar, hala geri dönmedin.” (Redondo, 2016: 172-173)

Sürekli yağmurun yağdığı, ormanların, nehirlerin ve mağaraların hakim olduğu Baztán bölgesi anlatıyla bütünleşerek kadınsal gücün metaforu haline gelir. Dolayısıyla Dupree'nin ısrarla vurguladığı “Baztán'a geri dönmek” ifadesi de köklere dönüşe işaret ederek sembolik bir anlam kazanır.

Amaia, **Mari**'nin mağarasına ilk çıkışında mağaranın önünde adının Maya olduğunu söyleyen esrarengiz bir kadınla tanışır. Kadın, eliyle uzaktaki mağaralardan birini işaret ederek bir adamın oraya elinde bir paketle girip paket olmadan çıktığını söyler. Soruşturmanın düğüm noktasını oluşturan o mağarada, soruşturmanın ilerleyen günlerinde öldürülen kadınların kesilmiş kolları bulunur ve işlenen bütün cinayetlerin birbiriyle bağlantılı olduğu ortaya çıkar. Amaia, kesilen kolların kimlere ait olduğunu tespit etmek için bölgede işlenen kadın cinayetlerini araştırmak ve bu kadınların kimliğini tespit etmek zorunda kalır. İşlenen bu kadın cinayetlerinin hepsinde kolların kesik olmasının daha önce nasıl fark edilmediğine şaşırır. Yardımcısı Jonan, kadın cinayetlerinin üzerinde çok durulmadan hızlıca dosyaların kapandığını hele de katilin itirafından veya intiharından sonra bu sürecin çok daha hızlı gerçekleştiğini söyler: “Bu kapalı bir konu ve ailelerin hissettiği utanç onların sadece susmalarına yarıyor” (Redondo, 2016: 199). Dupree'nin Amaia'yı yönlendirdiği, davayı çözmesi için dönmek zorundasın diye ısrarla vurguladığı başlangıç, dişil gücün; mağarada bulunan bedenlerinden ayrılmış kadın kolları ise bütün/parça ikiliğinde kadını temsil eden taraf olan “parça”nın yani kimliksizleştirilen, ötekileştirilen ve sessizliğe mahkûm edilen kadınların alegorisine dönüşür.

El Guardián Invisible'de halasının ve kız kardeşinin anlattıklarından etkilenip görmek amacıyla çıktığı, *Legado en los Huesos*'da ilkinde soruşturmanın bir parçası olarak sonrasında annesinin elinden oğlunu kurtarmak için gittiği mağara, *Ofrenda a la Tormenta*'da anne rahmine geri dönüşün metaforu olarak karşımıza çıkar:

“Mağaranın dışı ve karanlık ağız birkaç metre yukarıda; tamamını oradan göremiyordu. Solunda yanıltıcı bitki örtüsüyle kaplı dik ve derin uçurum; arkasında geldiği patika yol ve sağında taştan, üstü boş adak masası. (...) Yalnızlıkla kuşatılmış bir halde etrafına bakındı. Eğildi ve yumuşak zeminden biçimsiz bir kenarı söktü. Kıyafetine sürerek üzerindeki çamuru temizledi ve iki adım ilerleyip temiz taş masanın üzerine yerleştirdi. Sonrası yok. (...) Yüzü sırlıslıkla öylece hareketsiz bir şekildeyken gözlerindeki ağır yağmur damlalarının keskinliğini hissetti... Amaia Salazar kafasını eğdi. Vücudu, mağlup olmuş bir şekilde öne doğru çökerken kirpiklerinde asılı kalan damlalar gözyaşı okyanusuna sürüklenerek düştü. Dizlerinin üzerinde kaydı. Yüzü taşa yapışmış bir halde elleriyle gözlerini kapatarak masanın üzerine yığıldı. (...) Ne zeminin sertliğini ne de su ve çamurdan sırlıslıkla olmuş pantolonunu hissediyordu. Anne kucağı gibi yüzünü içine sokmaya çalıştığı kayadan gelen mineral kokusunun farkında değildi. Ama en eski kutsanma ve teselli hareketi olan, başının üzerinde duran o yumuşak ve sıcak eli hissediyordu.” (Redondo, 2016b: 249)

Toprak kökenli mağara anne rahmini temsil eder. İnsanın doğadaki ilk evi olan, can veren ve koruyan mağara, kadına ait bir yerdir. Mağaranın topraktan oluşu ise kökene dönmeye işaret eder. “Yeni bir üye bu tapınağa karanlığın ve içedönük bilgeliğin sesini duymak için gelir” (Gilbert&Gubar, 2016: 147). Amaia da yenik düştüğünde, başarısız olduğunda, anne rahmini andıran mağaraya sığınır. Annenin rahmindeki bir bebek gibi ıslak ve çamurlu haliyle kayanın üzerine uzanır ve kendini, toprak ananın şefkatine teslim eder. Amaia'nın köklerine döndüğü, sığındığı ve cevap aradığı mağara, metaforik olarak öz benliğe, dişil güce işaret eder. “Böylelikle, erkek yazar gecenin bir vakti dünyanın sınırına doğru gider ve balinanın karnına ulaşır ya da karanlığın ejderhalarını kesmeye veya onlar tarafından kesilmeye doğru yol alırken, kadın yazar da Adrienne Rich'in “kadın hafızasının krater açılmış gecesi” adını verdiği yere doğru, bu karanlığı yeniden canlandırmak, kaybedenleri geri getirmek, yeniden yaratmak, hamile kalmak ve doğurmak için yola düşer Gilbert&Gubar, 2016: 153).

Polisiye romanda “bozulan toplum düzeni”, Baztán üçlemesinde “bozulan doğa düzeni” olarak ifadesini bulur. Doğanın bozulan dengesiyle işaret edilen ise anaerki toplumu tahakküm altına alarak kadını kimliksizleştiren ataerki toplumdur. *El Guardián Invisible*’de nehir kenarına bırakılan genç kız cesetleri, *Legado en los Huesos*’da mağarada bulunan bedeninden ayrılmış kadın kolları, *Ofrenda a la Tormenta*’da mahzen mezarda bulunan kurban edilmiş kız bebeklerinin kemikleri, erkek egemenliği karşısında aşağılanan ve parçalanan kadın kimliğini temsil etmektedir. Bu bağlamda bu cansız kadın bedenlerinin bulunduğu nehir, mağara ve yer altındaki mahzen dişil güce işaret eden anne rahminin metaforlarına dönüşür. Parçalara ayrılmış, tanınmaz hale gelmiş, kimliksizleşmiş bu kadın bedenlerinin kimlere ait olduğunu bularak onlara sembolik anlamda yeniden bir kimlik kazandıran polis dedektifi Amaia’dır. Dolayısıyla Amaia, başından beri işaret edilen, dişil gücün, dişil enerjinin sahibi toprak ana, dişî tanrıça **Mari** ile bütünleşir. Anlatıda bu özdeşleşme, Engrasi’nin cümleleriyle ifade edilir:

“Bu, senden büyük bir özveri ve saygı bekleyerek seni savaşa iten talepkar rahibe. Sana hayranlık duyuyor ve düşmanlarına karşı seni bir silah olarak kullanacak. Onun için bir silahtan, dengeyi sağlamak adına eski çağlarda verdiği savaşta onun hizmetinde kötülüğe karşı yolladığı bir askerden başka bir şey değilsin. Canavarların, yüzyıllardır vadinin derinliklerinde uyuyan güçlerin uyanmasına izin veren korkunç bir eylemle bozulan ve şimdi bastırılmasına yardım etmek zorunda olduğun denge. (...) O ne iyi ne kötü; doğanın gücü, adil denge, toprak ananın kendisi kadar zalim ve acımasız olabilir.” (Redondo, 2016: 210)

Üçlemede Amaia’nın içinden geçip anne rahminin metaforu olan mağaraya gitmek için kullandığı, bazen birden içine dalıp güç aradığı yer olan orman da dişil sembollerden biridir:

“İnsanlar tarafından uğradığı değişimden önce dağlarında kayın ağaçları, alt kesimlerde meşe ağaçları, ortalarında fındık, alıç ve kestane ağaçlarıyla kaplı olan büyük Baztán ormanı, şimdi neredeyse tamamen diğer ağaçların arasında despot bir şekilde hüküm süren kayın ağaçlarıyla kaplı. (...) Ormanın büyüklüğü onda korku ve sersemlik yaratsa da her zaman ait olma hissi uyandıran gizli bir gurur kaynağıydı. Onu sevdiğini biliyordu ama onun sevgisi, uzaklıkta ve sessizlikte beslenen saygılı ve bakir bir aşktı.” (Redondo, 2017: 85)

İnsanın başta savunmasız kaldığı ve taptığı doğanın zamanla tahakküm altına alınmasına benzer şekilde doğayla özdeşleştirilen kadın da aynı şekilde ötekileştirilir. Baztán ormanının yapısını değiştiren insan tahribi vurgusuyla bu erkek egemen tahakküm sistemine işaret edilir. Fakat Amaia için orman, hala aitlik hissi duyduğu gizli bir gurur kaynağı olarak orada durmaktadır. Doğurgan ve üreticiliğinden dolayı dişil sembollere dönüşen ağaçlar ve orman, üçlemedeki diğer dişil sembol ve metaforlar gibi öze dönüşe, öz benliğe dönüşe işaret ederler. “Uzaklıkta ve sessizlikte beslenen aşk” ifadesiyle kadının kültür içinde özünden, içgüdülerinden, kısacası kendi kimliğinden uzaklaşması ifade edilmekte ve orman metaforuyla bu öze dönüşün sağlanması amaçlanmaktadır. Clarissa P. Estés ormanı, kadının geriye dönüşünün, “evine dönüşünün” araçlarından biri olarak ele alır: “Ev, yağlanmış yatağında kayan bir eklem kadar kolay çalışan, bozulmamış içgüdüsel hayattır, orada her şey olması gerektiği gibidir, bütün gürültüler kulağa haklı görünür; ışık güzeldir; kokular bizi alarma geçirmez, tersine sakinleştirir” (2020: 315). Doğa karşısında erkeğin “zaferi” olarak karşımızda duran kültür içinde öz benliğine yabancı düşen kadın için orman, Estés’in deyiimiyle besleyici bir iç dünyaya dönüşür:

“Orada sadece derin düşünceye değil öğrenmeye de; unutulmuş, kötüye kullanılmış ve gömülmüş olanı açığa çıkarmaya da zaman vardır. Orada geleceği hayal edebilir ve psişenin yara izlerinden oluşan haritalarını gözden geçirerek neyin neye yol açtığını ve daha sonra nereye gideceğimizi öğreniriz.” (2020: 315)

Orman, kadını kısıtlandığı domestik alandan kurtaran özgürlük alanıdır. Kadının asıl evidir; bir sığınaktır. Amaia için annesi tarafından kaçırılan oğlunu ararken bir rehber dönüşür. Oğlu kaçırılınca Amaia, yardımcısı Jonan ile birlikte içgüdülerinin yönlendirmesiyle koşar adım ormana dalar. Orman, Amaia’nın içini rahatlatan bir güce sahiptir. Ormanın derinliklerinde koşarken birden durur. Jonan elindeki feneri etrafta gezdirir ve kaybolduklarını söyler. Şimdiye kadar çıkmış olmaları gereken yol gözükmemektedir. Amaia birden karanlığa doğru döner ve “Yardım et bana!” diye haykırır (Redondo, 2016: 536). Jonan’ın tuhaf bakışlarına aldırmadan ormanın derinliğindeki karanlıktan tekrar çaresizce yardım ister. Jonan elindeki feneri yere indirir ve şaşkın bir şekilde Amaia’nın ne yapmak istediğini anlamaya çalışır. Amaia dua eder gibi gözlerini kapatır ve olduğu yerde sessizce

bekler. O sırada bir ıslık sesi duyulur; ıslığın sesi o kadar yakından ve güçlü bir şekilde gelir ki Jonan korkudan elindeki feneri yere düşürür. Amaia'nın daha önce dişi tanrıça **Mari**'nin mağarasından aşağı inerken duyduğu ıslıkla aynı olan bu ses, Bask mitolojisindeki **Basajaun**'un sesidir.⁴² Ormanın koruyucu gücü olan **Basajaun**'un tehlike anında ıslık çalarak insanları uyarıp tehlikeyi haber verdiğine inanılır. Anlatıda Amaia'ya yardım eden doğal bir güç olarak kullanılan motiflerden birine dönüşür. **Basajaun**'un ıslığını duyar duymaz Amaia'nın çaresizliği yerini kararlılığa bırakır ve bir yöne doğru kendinden emin bir şekilde tekrar koşmaya başlar. **Basajaun**'dan geldiğine inanılan kısa ıslıklar takip ederek ormandan çıkış yoluna ulaşmayı başarır. Amaia, ormanın sakinleştirici gücü ve doğanın koruyucu gücü olan **Basajaun** sayesinde yolunu bulur ve ormanı geçip mağaraya giderek oğlunu annesinin elinden kurtarır. Bu bağlamda orman ve doğanın koruyucu güçleri sayesinde yolunu bularak oğlunu kurtarması sembolik bir anlam kazanır. Amaia, Estés'in deyimıyla “evinin yolunu bulabilmeyi” başarmıştır. Dolayısıyla kadınsal sezgi, polisiye romanda kadınları zayıflatan bir anlam barındırarak olumsuzlanan bir kavram olmaktan çıkar, kadını güçlü kılan bir özelliğe dönüşür.

Üçlemede laytmotif olarak karşımıza çıkan dişil sembollerden biri de Baztán nehri ve sık sık yağan yağmur aracılığıyla işaret edilen sudur. Greta Gaard, yaradılış mitlerini ileri sürerek kadın, su ve doğanın iç içe olduğunu açıklar ve bunları, yaradılışın kutsal kaynakları olarak değerlendirir. Aynı şekilde Hristiyanlık öncesi pagan kültürlerde de doğa anaya geçişin sağlandığına inanılan kuyuların varlığından söz eder (2001: 160). Kadına ve doğaya olduğu gibi suya yüklenen olumlu anlam ve kutsallık zaman içerisinde değerini kaybeder. Hristiyanlıkla birlikte yeni doğan bir bebeğin temiz sayılması için vaftiz edilmesi gerekir. Bu, kadının bebeğine hayat veren, içinde taşıdığı suyun kirli olduğu anlamına gelir. Amaia'nın rüyasında, betimlerden efsanede geçen dişi tanrıça **Mari**'nin yardımcılarında olduğu anlaşılan sivri dişli, ördek ayaklı **lamialar** hep bir ağızdan Amaia'dan “Nehri temizle!” “Suçu

⁴² Ormanın efendisi olan **Basajaun**, ormanın derinliklerinde veya herkesçe bilinen yerlerdeki mağaralarda yaşayan Bask mitolojik figürlerinden biridir. İnsana benzer bir yapıda olan **Basajaun**, saçlarla kaplıdır. Sürülerin koruyuculuğunu yapar. Fırtına öncesi çaldığı ıslıkla çobanları yaklaşan tehlikeye karşı uyarır. Bulunduğu veya yakınlarında olduğu ağaçlarda kurtlar sürüye yaklaşamazlar. Bazen korkunç olarak tasvirilense de bazen de insanların tarımı, demirciliği ve değirmenciliği öğrendiği kişi olarak yansıtılır (Barandiaran, 2014: 76-77).

temizle!” şeklinde istekte bulunurlar (Redondo, 2016b: 253). Nehrin kirlenmesiyle vurgulanmak istenen, doğayla birlikte değersizleştirilen kadın kimliğidir. Kadınları öldürüp kollarını kesip mağaraya atan, genç kızları öldürüp nehir kenarına bırakan, kız bebekleri öldürüp yer altı mahzenine koyan erkek egemenliğini temsil eden tarikatın sorumlularını yakalamasıyla Amaia, nehri temizlemiş olur. Dolayısıyla nehrin temizlenmesi, dişil gücün yeniden önem kazanması anlamı taşır. Üçlemenin sonunda Amaia, Muniarteia köprüsünün üzerinde arabasından iner ve elini köprünün adının yazılı olduğu taşın üzerine götürür:

“(…) setteki suyun sesini dinlerken suyun artık temiz olup olmadığını, suçun temizlenip temizlenmediğini artık tamam olup olmadığını sorguluyordu. Cevabın evet olmasını ümit ediyordu çünkü bir savaşa daha gücünün kalıp kalmadığından emin değildi. Gözlerini yakan gözyaşları soğuk taşın üzerinden düşüp suyun Baztán’da karşı konulamaz bir şekilde yaptığı o yolda nehre doğru kayıp gitti.” (Redondo, 2016b: 538)

Su, mağara metaforu gibi öze dönmeyi, hayat vermeyi ve yeniden yaratmayı sembolize ederek kadının özündeki güce işaret eder. Suyun doğaya hayat vermesi ile kadının insanlığa hayat vermesi benzeştirilir. Bu benzeşim Amaia’nın oğlu Ibai’yi doğururken uykuyla uyanıklık arasında gördüğü rüyayla da vurgulanır:

“—Hiçbir şey yapamıyorum! Diye bağırdı deliye dönmüş bir şekilde.
—Nehri temizle! Diye bağırdı seslerden biri.
—Nehir.
—Nehir.
—Nehir. Diye hep bir ağızdan bağırdı diğerleri.
Ümitsiz bir şekilde sudan yükselen haykırışların nereden geldiğini anlamaya çalıştı. Baztán’ın kapalı gökyüzü, çıkıntılı kayaların üzerinde oturmuş uzun saçlarıyla oynayıp, iğne keskinliğindeki dişleri ve kalın kırmızı dudaklarından şiddetle fişkıran ayini tekrarlarlarken bir yandan da ördek ayaklarını suyun üstüne vuran kadınları aydınlatan gümüş rengi ay ışığının geçmesine izin verecek kadar açıldı.
—Nehri temizle.
Nehri temizle.
Nehir, nehir, nehir.” (Redondo, 2016: 46)

Kadın-su benzeşimi üzerinden kadın-doğa ilişkisine olumlu bir anlam atfedilir. Dolayısıyla nehir, Amaia’nın Baskçada nehir anlamına gelen Ibai adını

verdiği oğlunu doğurmasıyla temizlenir. Bu bağlamda annelik, feminist polisiye roman geleneğinde dişil güce işaret ederek yeni bir anlam kazanır. Kadın dedektif kimliğini içkinlikten aşkınlığa taşır. “Bebeği karnında büyümeye, korkusunu isimlendirmeye cesaret edip onu James ile paylaşmaya başladığından beri (...) yıllarca sonsuza kadar kaybettiğini sandığı güvene, toprak, kök ve yuva hissine sahip olduğunu anlamıştı” (Redondo, 2016: 21).

Anneliğin, kadın dedektif için bir güce dönüşmesi, İspanya’da değişen kadın kimliği algısını yansıtır. 1980’li yıllardan itibaren İspanya’da feminizm, farklılık feminizmi üzerinden ilerler. Farklılık feministleri anneliği, kadın üstünlüğünün lehine bir argüman olarak kullanırlar (Alcalá García, 2015: 72). Buna göre annelik, kadınların güç, bilme ve zevk kaynağıdır. Onların toplumsal değerlerinin temelidir. Aynı zamanda politikaya katılımları ve güçlenmeleri için itici bir güçtür. Dolayısıyla kadının kimliği açısından önemlidir. Günümüzde ekofeminizmle birlikte anneliğin “yaratıcı gücü” daha fazla ön plana çıkmıştır. Hayat verme kabiliyetlerinden dolayı kadınların doğayla özdeşleşimi olumlu bir anlam kazanır. Bu anlayış çerçevesinde annelik, vücudun içindeki doğal, yaratıcı ve canlı gücü deneyimleme isteği olarak tanımlanır.

Çağdaş feminist yazar Esther Vivas, bir röportajında uzun yıllar ataerkinin anneliği kadınların bedenleri üzerinde hâkimiyet kurmak için kullandığını ve kadınların kimlik tanımlarının annelik üzerinden yapıldığını belirtir. Bu nedenle “annelik” ve “ataerkinin sınırlarını çizdiği annelik” arasındaki farkın ayırdına varılması gerektiğini vurgular. Vivas’a göre annelik deneyiminin, idealleştirmeler olmadan bütün kadınlar tarafından yaşanabilmesi için kurtarılıp, iyileştirilip, geri kazanılması gerekmektedir (Mira, 2019). Baztán üçlemesinde Vivas’ın ileri sürdüğü düşünceye denk düşecek şekilde anneliğin idealleştirilmesi ve sınırlarının çizilmesi eleştirilir. Amaia, **Mari**’nin mağarasından dönerken hamile genç bir kadına çarpmak üzereyken yolun ortasında aniden durur. Kadına yardımcı olmak ve evine bırakmak için arabasına alır ve sohbet etmeye başlarlar:

“—Peki anneliğe ve hamileliğe nasıl uyum sağlıyorsunuz? Böyle bir soru soruyorum çünkü ben mesleğimle iyi bir anne olmayı birleştirme konusunda çok güçlük çekiyorum.
Kızın onu nasıl kararlılıkla izlediğini fark etti.

- Görünüşe göre siz de onlardan birisiniz?
(...)
—Ne demek istediğinizi anlamadım?
—Hani şu nasıl anne olunacağına başkalarının karar vermesine izin veren kadınlardan biri. (...) Bakın, annelik son derece içgüdüsel ve doğal bir şeydir, o kadar kural, kontrol ve tavsiye çoğu zaman anneleri sadece bunaltır.
—İyi bir anne olmak için endişelenmek normal— diye cevapladı.
—Tabii ki ama bu endişe daha fazla kitap okumakla ortadan kalkmayacak. Siz beni dinleyin Amaia, siz o küçük için en iyi annesiniz (...).
—Görünüşe bakılırsa bu konuda uzmansınız.
—Öyleyim; tıpkı sizin gibi.” (Redondo, 2016: 442-443)

Genç kadının arabadan indikten sonra oturduğu yere bıraktığı cevizden onun aslında **Mari**’nin yardımcılarından biri olan **belagile** olduğu anlaşılmaktadır. İnaniş’a göre ceviz, **belagilenin** gücünü sembolize eder (Redondo, 2016: 376). Amaia ve dişil gücün sembollerinden birine dönüşen hamile genç kadın arasında geçen diyalog, anneliğin içgüdüsel olarak kadının doğasına uygun olduğu görüşünü destekler. Her kadının bu bilgiye doğuştan sahip olduğu vurgulanır ve Esther Vivas’ın belirttiği gibi ataerkinin anneliğin sınırlarını belirleyişi eleştirilir. Bu bağlamda feminist polisiye romanlarda kadının kimliğinde bölünmeye sebep olan kadınlık ve dedektiflik uzlaştırılmış olur. Kadın dedektif Baztán üçlemesinde hem mesleğine devam eder hem de bir eş ve annedir.

Alison Littler, bir makalesinde Cora Kaplan’ın “Bir feminist ne çeşit romanlar yazmalı?” sorusunu feminist polisiye romanlar açısından cevaplar. Littler, bu soruya cevap verebilmek için öncelikle feminist kelimesinin nasıl tanımlandığının belirlenmesi gerektiğini söyler. Littler’a göre eğer feminist kelimesi, liberal, hümanist, bağımsız, kendi hayatının kontrolüne sahip kariyer kadını anlamında kullanılıyorsa o zaman son dönemde kurgulanan kadın dedektifler birer feministtir. Ama eğer feminist kelimesi, toplumsal, kültürel ve politik uygulamalarda yapılandırılmış ve doğallaştırılmış fallus merkezli ideolojileri yapı söküme uğratan bir kadına işaret ediyorsa o zaman feminist dedektif bir kavram kargaşası, bir sözel çelişkidir (1991: 133). Baztán üçlemesi, kadın-doğa ilişkisini yeniden anlamlandırarak Batı düşünce geleneğini sorunsallaştırır. Kullanılan dişil imgelerle ve metaforlarla fallus merkezli ideolojilerin altı oyulur. Bu bağlamda Amaia Salazar, feminist kelimesinin Littler’ın ifade ettiği şekilde her iki anlamını da karşılayabilen

bir kadın dedektiftir. Dolayısıyla Baztán üçlemesiyle polisiye romanın cinsiyetli yapısı kırılır ve tür, yeniden yazıma uğrar.



SONUÇ

Bu tezde, on iki polisiye roman üzerinden İspanyol edebiyatında çağdaş dönemde kadın yazarlı polisiye romanlarda kadın kimliğinin oluşumunu incelemek amaçlanmıştır. İnceleme, yazar olarak kadına yönelik feminist eleştiri kuramı çerçevesinde yapılmıştır. Yapılan analizler feminizmle birlikte İspanyol toplumunda değişen kadın kimliğiyle ilişkilendirilmiştir. Buradan hareketle mizojinist bir yapıyla ortaya çıkan ve gelişen polisiye roman türünün cinsiyetçi yapısının çağdaş dönemde kırılıp kırılmadığı, kadın yazarların polisiye roman türünde çeşitli yazınsal stratejilerle erkek yazarlardan farklı bir gelenek ortaya koyup koymadıkları, feminizmle birlikte değişen kadın algısının bu romanlara ne derece etki ettiği ve yansıdığı sorularına cevap aranmıştır.

1979 yılında İspanyol bir kadın yazarın ilk defa bir kadın dedektif kurguladığı romanın kahramanı Bárbara Arenas, özel dedektiftir. 1996 yılında kurgulanan Petra Delicado ve 2013 yılında kurgulanan Amaia Salazar ise Polis Teşkilatı'na bağlı polis dedektifleridir. Bu farklılık, Franco diktatörlüğüyle özdeşleşen polisin ancak 1990'lı yıllardan sonra tekrar olumlu bir imaja sahip olmasıyla ilişkilidir. Bu farklılık aynı zamanda kadının toplumda değişen konumunun da yansımasıdır. 1980'li yıllarda İspanya'da kadının kamusal alandaki varlığı henüz kısıtlıdır. Bu yıllarda Polis Teşkilatı erkek egemen bir yapıya sahiptir. İspanya'da kadınlar, 1979 yılında ilk defa Polis Teşkilatı'nda çalışmaya başlarlar. Bu nedenle edebiyatta polis dedektifi olarak kurgulanmaları ancak 1990'lı yıllarda gerçekleşir.

Bárbara Arenas, erkek dedektiflere benzer şekilde sigara içer, cesurdur ve zekidir. Gerektiği zaman şiddete başvurur. Tek başına yaşar. Aile bağları yoktur. Fakat aynı zamanda duygusaldır, beceriksizdir ve sakardır. Zaman zaman sezgileriyle hareket eder. Yapmaması gereken hatalar yapar. Kendisinden daha güzel giyinen kadınları kıskanır. Dikkati çabuk dağılır ve soruşturmadan uzaklaşır. Dolayısıyla erkek yazarlı polisiye romanlarda yansıtılan kadın kimliğinden uzaklaşamaz. Ataerkil toplumun beklentilerine çoğunlukla cevap verecek niteliktedir. Buna karşılık polis dedektifi Petra Delicado, erkeklerle eşit özelliklere sahip bir dedektiftir. Polis Teşkilatı'nın üyesidir. En az erkek meslektaşları kadar serttir.

Küfürli bir dil kullanır, içki içer, gerektiği zaman erkeklerin ifade aracı olarak gördüğü şiddete başvurur. Sivri dillidir, cesurdur ve zekidir. Duygularıyla hareket etmez. Soruşturmalarını yardımcısı Fermín ile birlikte yürütür. Herkesle mesafeli bir ilişkisi vardır. Kız kardeşinin kısa süreli varlığından başka ailesiyle bir ilişkisi bulunmaz. Tek başına yaşayan bağımsız ve modern bir kadındır. Dolayısıyla erkek yazarlı polisiye romanlarda yansıtılan kadın kimliğinden uzaklaşır. Emirlerini bir erkekten alsa da kendisi de bir erkek polise amirlik yapar. Polis dedektifi Amaia Salazar ise “erkek gibi” sert veya “kadın gibi” duygusal olmaktan uzaktır. Androjen bir kimlikte yansıtılır. Evlidir, bir çocuk annesidir. Kendi ailesiyle ilişkisi devam eder. FBI’da aldığı eğitimle meslektaşlarının çok önündedir. Erkeklerden oluşan ekibin lideridir. Erkek meslektaşlarının çözüme kavuşturamadığı dosyaları çözer. Zeki, cesur ve duygusal yönden dengelidir. Dolayısıyla erkek yazarlı polisiye romanlarda yansıtılan kadın kimliğinden uzaktır.

Bárbara Arenas, romandaki bütün erkek karakterler tarafından cinsiyetinden dolayı hakarete uğrar, küçümsenir ve taciz edilir. Bedene indirgenir ve aşağılanır. Romanda maço İspanyol zihniyeti ve kadın düşmanlığı baskındır. Dedektiflik, kadına uygun bir meslek olarak görülmez. Petra Delicado, serinin başında belge işlerinde çalışır fakat personel eksikliği yaşanınca soruşturmalarda görev almaya başlar. Polis Teşkilatı içinde cinsiyet ayrımcılığına uğrar. Polislik/dedektiflik kadın için uygun bir meslek olarak görülmemeye devam eder. Petra, kadın olduğu gerekçesiyle amiri tarafından zaman zaman korunmaya çalışılır. Buna karşılık seri boyunca birçok konuda feminizmin sözcülüğünü yapar. Erkeklik personasına bürünerek, diğer bir deyişle bir erkek fatmaya dönüşerek cinsiyetinden dolayı uğradığı ayrımcılığı ve önyargıyı ortadan kaldırmaya çalışır. Amaia Salazar, açık bir şekilde cinsiyet ayrımcılığına uğramaz. Bunun yerine FBI eğitiminden ve mesleki başarısından dolayı kıskanılır.

Bárbara Arenas, erkek yazarlı polisiye romanlarda erkekliğin ve gücün metaforu olarak kullanılan silahı kullanmayı reddeder. Bunun yerine dişiliğini kullanır. Kurnaz bir şekilde erkekleri pohpohlayarak ihtiyacı olan bilgiyi toplar. Sezgilerine güvenerek hareket eder. Böylece polisiye romanın rasyonelliğinden uzaklaşır ve türün cinsiyetli yapısının devamlılığını sağlar. Petra Delicado için silah,

ihtiyacı olan ve kendisinde eksik olan fallustur. Silahı sayesinde eksikliğini hissettiği erkek gücüne kavuşur. Dolayısıyla silah, sembolik anlamını sürdürür. Petra, tehlike anlarında gücünü silahtan alır ve dişiliğini asla kullanmaz. Amaia Salazar için silah, sıradan bir polisin mesleği gereği yanında taşınması gereken bir araçtır ve sembolik bir anlam taşımaz. Amaia, soruşturmaları mantık çerçevesinde çözer. FBI ajanlarından olan bir erkek arkadaşı onu sezgilerine ve içgüdülerine yönlendirir. Dolayısıyla sezgi ve içgüdü, Baztán üçlemesinde kadın cinsiyetle özdeşleştirilmez; cinsiyet gözetmeksizin dedektife üstünlük katan bir güç olarak yeniden tanımlanır.

Erkek yazarlı polisiye romanlarda kadın, bedene indirgenir ve cinsel bir nesne olarak konumlandırılır. İncelenen romanlarda bu yaklaşım ters yüz edilir. *Picadura Mortal*'de Bárbara, tek gecelik ilişkiler yaşar. Birlikte olduğu kişinin adı bile verilmez. Dedektif, evlilikten asla söz etmez. Petra Delicado roman serisinde birinci romanda Petra, iki evlilik yapmış bir kadın olarak ortaya çıkar. Başarısız iki evliliğin ardından erkeklerle duygusal bir yakınlık kurmaktan kaçınır. Onlarla sadece cinsel birliktelikler yaşamak ister. Kendisinden duygusal bir bağ talebinde bulunan erkeklerden kaçır. Serinin ilerleyen romanlarında erkek dedektiflerden farklı olarak kendi içinde sorgulamalar yaşar ve tekrar evlenme kararı alır. Evlilikle birlikte artan sorumlulukları karşısında ikilem yaşar. Dolayısıyla Petra Delicado roman serisinde dedektif, “kadın” ve “dedektif” kimliklerini uzlaştırma mücadelesi verir. Baztán üçlemesinde ise Amaia, anlatının başından sonuna kadar evli bir kadındır. Amerikalı olan kocası maço-luktan uzak; yeni maskülen bir yapıya sahiptir. Dedektifin içinde bulunduğu ailelerde kadınlar güçlü kişilikler olarak yansıtılırken erkekler psikolojik olarak hadım edilmiş figürlerdir. Bu bağlamda kadını domestik alanla sınırlayan ataerkil aile modeli eleştirilir ve anaerkil aile modeli ön plana çıkar. Dolayısıyla Amaia Salazar'da kadın ve dedektif kimliği arasındaki çatışma ortadan kalkar. Dedektif hem evlidir hem de mesleğini başarıyla sürdürmeye devam eder.

Annelik, *Picadura Mortal* romanında yer almazken, Petra Delicado serisinde ve Baztán üçlemesinde çeşitli şekillerde ele alınır. Petra, serinin başlarında çocuk sahibi olmadığı için mutluyken, serinin ilerleyen romanlarında annelik konusunda ikilem yaşamaya başlar ve annelik özlemi çeker. *Nido Vacío* romanında üçüncü kere evlenir ve kocası Marcos'un çocukları sayesinde üvey de olsa annelik kimliğine

kavuşur. Kadın dedektifin anne oluşu, dönemin kadın algısıyla örtüşür. 2000’li yıllarda İspanyol toplumunda hem kadınlar hem de erkekler tarafından arzu edilen kadın, iş hayatında aktif olsa bile evlilik ve annelik gibi geleneksel değerleri yeniden keşfeden kadındır. Baztán üçlemesinde ise anne olma, doğurma, hayat verme yetisi kadının sahip olduğu bir güç olarak yansıtılır. Annelik üzerinden kadının doğa ile özdeşleşimi yeniden yorumlanır ve bu özdeşleşime olumlu bir değer yüklenir. “Annelik” ve ataerkinin kadınları boyunduruk altına almak için bir araç olarak kullandığı “annelik” arasındaki farka dikkat çekilir ve anneliğin idealleştirilmesi eleştirilir. Buna göre her kadın doğası gereği ihtiyacı olan bilgiye kendi özünde zaten sahiptir.

Annelik, aynı zamanda Petra Delicado serisinde ve Baztán üçlemesinde **castrating bitch** veya diğer bir deyişle “hadım edici kadın” figürüyle ortak bir motif olarak da kullanılır. *Ritos de Muerte* romanında suçlu, genç kızlara tecavüz eden Juan’dır. Romanın sonunda Juan’ın böyle bir suç işlemesi, annesinin dominantlığıyla ilişkilendirilir. Juan, otoriter bir anneden dolayı psikolojik olarak hadım edilir ve fiziksel olarak annesinin tam zıddı kadınlara tecavüz eder. Baztán üçlemesinin birinci romanı *El Guardián Invisible*’de yine genç kızları öldüren seri katil Víctor, önce otoriter annesi tarafından sonra da karısı tarafından psikolojik olarak hadım edilir. “Hadım edici kadın/anne” figürüyle ataerkinin kadını erilleşmek zorunda bırakması eleştirilir. Bu bağlamda çağdaş dönem kadın yazınında kötü karakter olarak stereotipleşen erkeğin yerini kötü annelerin aldığı savı (Gardiner, 1981: 356) doğrulanır.

Annelik kavramı, Baztán üçlemesinde dedektifin annesiyle olan ilişkisi üzerinden de ele alınır. Amaia’nın annesi akıl hastası, kadınları kurban eden bir tarikata üye ve insan eti yiyen bir kadındır. Bu haliyle XIX. yüzyıl kadın yazınındaki “cadı-canavar-deli kadın”a benzer. Annesi Amaia’yı kurban etmek için doğurur fakat başaramaz. Ömrü boyunca Amaia’nın ölmesini ister ve onu hiç sevmez. Bu nefret ve sevgisizlik Amaia’da “annesine benzeme korkusu” olarak kendini gösterir. Kişinin annesine benzeme korkusu olarak tanımlanan bu kavram kadın yazınındaki **matrofobi** geleneğidir. **Matrofobi** geleneğiyle ataerkil ve geleneksel kadınlık rolü eleştirilir. Dedektif, annesinden koparak başka bir kimliğe geçer. Annenin

sürdürdüğü “geleneği” uygulamak üzere “kurban” olarak doğurduğu Amaia, bu geleneği bozar. Böylece **matrofobi** geleneğiyle aynı zamanda XIX. yüzyılda kadın yazarların bir avatar olarak kullandıkları “cadı-canavar-deli kadın” figürü de geride bırakılır.

Erkek yazarlı polisiye romanlarda güçlü kadın öznelere karşı ataerkinin duyduğu endişe ve korkunun neticesinde kadınlar çoğunlukla **femme fatale** olarak varlık gösterirler. Bu kadınlar erkek dedektif için tehlikeli ve ölümcül kadınlardır. Dolayısıyla dedektifin bu kadınlara karşı dikkatli olması ve uzak durması gerekir. İncelenen romanlarda bu stereotipin erkek bakışıyla ortaya çıkan verili bir kimlik olduğunun deşifre edildiği görülür. *Picadura Mortal* romanında **femme fatale** kadın Rosario’dur. Dedektife bildiklerini anlatamadan zehirlenerek öldürülür. Aynı şekilde Bárbara’nın kendisi de tarihin ünlü **femme fatale** stereotiplerinden olan Salomé’yi örnek alarak erkek düşmanlarının elinden kurtulma yolları arar. Böylece bu romanda erkek bakış açısı etkinliğini sürdürür. Cinselliğini kullanarak erkeklere karşı güç elde etmeye çalışan kadının bedenle özdeşleşimi onaylanmış olur. Petra Delicado serisinde **femme fatale** stereotipi sadece *Ritos de Muerte* romanında isim benzerliği üzerinden hatırlatılır. Salomé adında genç bir kız, bir kadın tarafından boğazı kesilerek öldürülür. Öldürülen genç kız masumdur ve kurbandır. Dolayısıyla **femme fatale** stereotipinin ataerki tarafından kurgulanan verili bir kimlik olduğuna vurgu yapılır. Baztán üçlemesinde **femme fatale** klişesi dedektifin ablası üzerinden hatırlatılır. Fakat taşıdığı cinsiyetçi anlamın dışına çıkar. **Femme fatale** kadın Flora, anlatının sonunda cezalandırılıp öldürülmez. Ataerkinin kendi eliyle yarattığı bir “canavar” olarak yansıtılır. Böylece bu stereotipin, ataerki bakış açısıyla ortaya çıkmış verili bir kimlik olduğu deşifre edilmiş olur.

İncelenen romanların arasında *Picadura Mortal* dışında bütün romanlarda yansıtılan yan karakterler toplumsal cinsiyet rollerinin ve kimliklerinin sahteliğine vurgu yapar. Toplumun cinsiyete göre belirlediği kadınlık ve erkeklik rolleri ters yüz edilir. Petra Delicado serisinde Petra “erkek gibi” sert bir şekilde, duygularını karıştırmadan soruşturmalarda bulunurken yardımcısı Fermín seri boyunca suçlularla empati kurar, duygusal davranır, zaman zaman ağlar ve kadınlar tarafından taciz edilir. Aynı şekilde Petra’nın ikinci kocası Pepe, bir çocuk gibi davranır ve Petra’ya

bağımlı yaşar. Baztán üçlemesinde de benzer şekilde Amaia, soruşturmalarını profesyonel bir şekilde sürdürürken ekibinde bulunan Fermín Montes, sevgilisi tarafından kandırıldığını öğrenince intihara kalkışır. Karısından boşanmasının üzerine dağılır ve soruşturmalarda başarısız olur. Amaia'nın yardımcılarında Zabalza da aynı şekilde suçluyla empati kurar ve duygusal davranarak onu korumak ister. Her iki seride de katil-kurban ilişkisi cinsiyetsizleştirilir ve herkesin her suçu işleyebileceği vurgulanır.

Romanlarda işlenen konular dönemin toplumsal gerçekliklerine ışık tutar. *Picadura Mortal*'de anlatının başından sonuna kadar Franco dönemine yapılan göndermeler dikkat çeker. Polis Teşkilatı yozlaşmış bir kurum olarak yansıtılır. Dolayısıyla roman, dönemin toplumsal ve siyasi gerçekliklerine eleştirel bir yaklaşım taşır. Petra Delicado serisinde cinsiyet ayrımcılığı, cinsler arasındaki fırsat eşitsizliği, çocuk istismarı, kadına karşı şiddet, tecavüz, kürtaj, yasadışı göç veya kadın ticareti gibi kadınları içine alan daha geniş toplumsal problemlere yer verilir. Erkek egemen Polis Teşkilatı, kadınların bedenlerini ve davranışlarını sert bir şekilde baskılayan ataerkinin metaforu olarak kullanılır. Baztán üçlemesinde ise kadın kimliğine odaklanılır. Ataerki toplumun kadını kimliksizleştirme eleştirilir. Kadınların kendi değerlerini doğrulamaları ve iyileştirmeleri için mitolojideki dişi tanrıça, mağara, orman ve nehir gibi dişi gücü simgeleyen metaforlar ön plana çıkarılır. Dedektif üzerinden kadının toprak ana ile özdeşleşimi onaylanır ve yüceltilir. Dolayısıyla erkek yazarlı polisiye romanlarda kadını bedenle özdeşleştirip kurban olarak konumlandıran Batı düşünce sisteminin kendisine karşı bir eleştiri getirilir.

Elde edilen veriler ışığında kurgulanan kadın dedektif kimliklerinin İspanyol toplumundaki kadın algısına göre şekillendiği görülür. *Picadura Mortal* romanında erkek bakış açısı hakimdir fakat roman, polisiye romanın parodisidir. Dolayısıyla parodi ve ironi aracılığıyla polisiye romanın maço erkek dedektifiyle dalga geçilir. Kadın dedektifin sakar, beceriksiz ve duygusal oluşuyla, cinselliğini kullanarak erkekleri alt etmeye çalışmasıyla ve sezgileriyle hareket etmesiyle erkek bakış açısı doğrulanır ve sürdürülür. Öte yandan dedektif hatalarının farkındadır ve bunları dile getirir. Böylece amaçlananın, polisiye romanın kahraman erkek dedektifini alaya almak olduğu anlaşılır. Dolayısıyla romanda kadın dedektif dönemin kadın algısını

yansıtır. Feminist bir duruş sergilemez. Yine de kendi bedeni üzerinde söz hakkını elinde bulundurması ve özgür bir cinsel hayat yaşamasıyla İspanya’da 1980’lerde cinsel eşitlik ve kadın bedeni konusunda yoğunlaşacak olan feminizmin habercisidir. Petra Delicado serisinde yazıldığı dönemde olduğu gibi eşitlik feminizminden farklılık feminizmine geçişin kadın kimliğinde yarattığı muğlaklık hakimdir. Bu muğlaklık, başta evlilik, annelik ve aile konularında olmak üzere seri boyunca devam eder. Tür açısından bu ikilem, evliliği, anneliği ve aile kavramını içine alan “kadınlık” ve “dedektiflik” kimliği arasındaki çatışma şeklinde yansımaları bulur. Seri boyunca bu çatışma devam eder. Bunların yanı sıra seride kadınların farklı meslek gruplarında yansıtılması ve bağımsız kadınların çokluğu İspanyol toplumunda hak ve özgürlükleri artan kadınların yansımasıdır. Baztán üçlemesinde ise ekofeminist yaklaşımın izleri görülür. 2000’li yıllardan itibaren İspanya’da kadın kimliği farklılık feminizmi etrafında şekillenir. Farklılık feminizminde öne çıkan annelik ve kadının “farklı” doğası ekofeminizmle birlikte yüceltilir. Dolayısıyla kadının doğayla özdeşleşimi olumlanır ve annelik, kadın için insanlığa hayat verme yetisi olarak değer kazanır. Üçlemde de benzer şekilde annelik yüceltilir ve ataerkiye karşı anaerki aile alternatif olarak gösterilir. Annelik ataerkinin belirlediği sınırlardan çıkar. İdealleştirilmeden farklı şekillerde de annelik deneyiminin yaşanabileceği vurgulanır. Bu bağlamda İspanya’da feminizmle birlikte değişen kadın kimliğinin çağdaş dönemde kadın yazarlı polisiye romanlara büyük oranda yansıdığı görülür.

Berna Moran, yazar olarak kadına yönelik feminist edebiyat eleştirisinin, kadınların kendilerine özgü bir edebiyatları olup olmadığı, eğer varsa çeşitli evrelerinin olup olmadığı, kadın yazarlar arasında ortak özelliklerin bulunup bulunmadığı ve bu özelliklerin ataerki düzenle ilişkisinin ne olduğu gibi sorulara cevap aradığını belirtir (2013: 255). Yapılan araştırmalar neticesinde polisiye roman türünde yazan kadın yazarların erkek meslektaşları gibi uzun bir tarihe sahip oldukları ortaya çıkar. Kadın yazarlı polisiye roman tarihinin İspanyol edebiyatında XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında yazan Emilia Pardo Bazán ile başladığı, fakat erkek yazarlardan farklı özelliklere sahip bir kadın yazınının ancak 1975 yılında Franco’nun ölümünün ardından söz konusu olduğu tespit edilir. Kadın

yazarların erkek yazarlardan farklı bir yazın geleneği oluşturmalarının, Showalter'ın ifade ettiği gibi kadın yazar ve toplum arasındaki ilişkiden kaynaklandığı (1977: 12) görülür. Buna göre tezde romanları incelenen üç kadın yazarın, Showalter'ın üç sınıfa ayırdığı kadın yazar kimliğine denk düştüğü tespit edilir. Egemen olan geleneği taklit etmesi ve toplumsal roller hakkındaki görüşleri sürdürmesinden dolayı Lourdes Ortiz'in Showalter'ın ifadesiyle “dişi yazar”, mevcut standart ve değerlere karşı çıkarak özerklik talebinde bulunmasından dolayı Alicia Giménez Bartlett'in “feminist yazar”, kimlik arayışı içinde hareket etmesi ve kendini keşfetmesinden dolayı Dolores Redondo'nun yine Showalter'ın ifadesiyle “kadın yazar” konumunda olduğu sonucuna varılır. Bu üç kadın yazarın romanlarında cinsiyet ayrımcılığı, ataerkil sistemin kadınlar üzerinde uyguladığı baskı ve kadınlara uygulanan psikolojik ve fiziksel şiddet konularının ortak olduğu tespit edilir. Kadın yazarların romanlarında ortak olduğu tespit edilen bu konuların, toplumsal cinsiyet kimliklerinden dolayı kadınların ataerkil toplumda farklı yaşam biçimlerine maruz bırakılmalarından kaynaklandığı sonucu ortaya çıkar. Tezde incelenen romanlarda kadın yazarların aynı amaç doğrultusunda kurguladıkları karakterlerle toplumsal cinsiyet politikalarını, dolayısıyla ataerkil sistemi eleştirdikleri görülür. *Picadura Mortal* romanında bu eleştiri parodi ve ironiyle, Petra Delicado serisinde ironi ve **castrating bitch** stereotipiyle, Baztán üçlemesinde **castrating bitch** stereotipi ve **matrofobi** geleneğiyle yapılır. Bu bağlamda kadın yazarların romanlarında kullandıkları ortak yazınsal stratejilerle polisiye roman türünde erkek yazarlardan farklı bir gelenek oluşturma yolunda ilerledikleri tespit edilir.

İncelenen romanlarda kadın yazarların toplumsal cinsiyet politikalarını toplumda kadına atfedilen özelliklerde erkek karakterler, erkeklere atfedilen özelliklerde kadın karakterler yaratarak ters yüz ettikleri görülür. Judith Butler'ın toplumsal cinsiyetin, eylemlerin kaynağındaki kararlı bir kimlik olarak veya faillik merkezi olarak değil de zaman içerisinde zayıf bir inşayla kurulan, edimlerin stilize tekrarı üzerinden dış mekânda tesis edilen bir kimlik olarak düşünülmesi gerektiği fikrinden (2016: 230) yola çıkılarak kimliğin sabit değişmezlik fikri sorgulamaya açılır. Kadınlık ve erkeklik kimliklerinin toplum içinde üstlenilen rollerden ibaret olduğu ortaya çıkarılır. Kimliğin doğuştan var olmadığı, zamanla içinde bulunulan

toplum tarafından şekillendiği anlaşılr. Bu bağlamda polisiye romanın ortaya çıkışında yüceltilen daha sonra ilahlaştırılan erkek dedektif miti, kadın yazarlar tarafından kaleme alınan kadın dedektifli polisiye romanlarda etkisini yitirir. Çağdaş dönemde kadın yazarların yazdığı kadın dedektifli polisiye romanlarla tür, Gavin'in ifadesiyle bir yeniden yazım (2010: 265); Irons'ın ifadesiyle icat edilmekte olan yeni bir gelenek (1995: xiii-xv) şeklinde varlığını sürdürür. Petra Delicado ve Amaia Salazar gibi sistemi içeriden değiştirmek üzere bizzat Polis Teşkilatı'nın üyeleri olarak kurgulanan kadın dedektif kimlikleriyle polisiye romanın cinsiyetçi yapısının kırılmaya başlandığı sonucuna varılır.

Edebiyatın bir yandan gerçeklikten beslenip onu yaratırken, diğer yandan edebiyatın kendisinin gerçekliğin yeniden kurulmasına olan etkisi, bu tez çalışmasının önemini ortaya koymaktadır. Çünkü edebiyat, kültürel anlamda kimliğin oluşum sürecine katılmaktadır. Bu tez çalışmasını önemli kılan bir diğer nokta gelecekteki birtakım çalışmalar için bir basamak görevi görmesidir. Bu olası çalışmalardan bazıları şu şekilde sıralanabilir: kadın yazarlı polisiye romanlarda erkek dedektif figürünün incelenmesi; kadın ve erkek dedektifin dili kullanımındaki farklılıklar ve sebepleri; kadın yazarlı polisiye romanlarda kadın dedektifin süreç içindeki değişimi.

KAYNAKÇA

ANA KAYNAKLAR

- Giménez Bartlett, A.: **Ritos de Muerte**, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
- Giménez Bartlett, A.: **Día de Perros**, Barcelona, Editorial Planeta, 2015a.
- Giménez Bartlett, A.: **Mensajeros de la Oscuridad**, Barcelona, Editorial Planeta, 2015b.
- Giménez Bartlett, A.: **Muertos de Papel**, Barcelona, Editorial Planeta, 2005.
- Giménez Bartlett, A.: **Serpientes en el Paraíso**, Barcelona, Editorial Planeta, 2002.
- Giménez Bartlett, A.: **Un Barco Cargado de Arroz**, Barcelona, Editorial Planeta, 2017a.
- Giménez Bartlett, A.: **Nido Vacío**, Barcelona, Editorial Planeta, 2017b.
- Giménez Bartlett, A.: **El Silencio de los Claustros**, Barcelona, Ediciones Destino, 2009.
- Ortiz, L.: **Picadura Mortal**, Madrid, Alfaguara, 1996.
- Redondo, D.: **El Guardián Invisible**, Barcelona, Editorial Planeta, 2017.
- Redondo, D.: **Legado en los Huesos**, Barcelona, Editorial Planeta, 2016.
- Redondo, D.: **Ofrenda a la Tormenta**, Barcelona, Editorial Planeta, 2016b.

DİĞER KAYNAKLAR

- Abajo-Llama, S., v.d: “Ser madre hoy: Abordaje Multidisciplinar de la maternidad desde una perspectiva de género”, **Musas**, C. 1, No: 2, 2016, s. 20-34.
- Alborch, C.: **Malas: Rivalidad y Complicidad Entre Mujeres**, Madrid, Suma de Letras, 2003.
- Alcalá García, I.: “Feminismos y maternidades en el siglo XXI”, **Dilemata**, No: 18, 2015, s. 63-81.
- Álvarez Maurín, M. J.: “Transferencia y recepción de la novela y cine negro en España”, **BULERIA**, Universidad de León, 2012, s. 17-42.
- Amorós, C.: **Feminismo: Igualdad y Diferencia**, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- Aramburu, D.: **Resisting Invisibility: Detecting the Female Body in Spanish Crime Fiction**, Canada, University of Toronto Press, 2019.
- Aranzadi, J.: “Mari, Melusina y los orígenes míticos de los señores de Vizcaya”, **Los Cuadernos del Norte**, C. 2, No: 5, 1981, s. 2-8.
- Arenas, P.: “Dolores Redondo: “No me gustan nada las mujeres que lo tienen todo muy claro””, **20 Minutos**, 23 Şubat, 2015, (Çevrimiçi), <https://www.20minutos.es/noticia/2374254/0/en-trevista-dolores-redondo/trilogia-baztan/el-guardian-invisible-cine/?autoref=true>, 3 Eylül 2020.

- Auden, W. H.: “The Guilty Vicarage: Notes on the detective story, by an addict”, **Harper’s Magazine**, 1948, (Çevrimiçi), <https://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/>, 3 Eylül 2020.
- Ávila Mergil, R. M.: **Descolonización del Canon Policiaco en la Novela Española Femenina Moderna**, University of Arizona, 1997.
- Barandiaran, J. M. de: **Mitología Vasca**, Donastia, Editorial Txertoa, 2014.
- Bauman, Z.: **Kimlik**, Çev. Mesut Hazır, Ankara, Heretik Yayınları, 2019.
- Beauvoir, S. de: **Kadın “İkinci Cins”**: Genç Kızlık Çağı, Çev. B. Onaran, İstanbul, Payel, 1993.
- Beauvoir, S. de: **Kadın “İkinci Cins”**: Evlilik Çağı, Çev. B. Onaran, İstanbul, Payel, 2010.
- Bedore, P.: “Queer Investigations: Foxy Ladies and Dandy Detectives in American Dime Novels”, **Studies in Popular Culture**, C. 31, No: 1, 2008, s. 19-38.
- Benjamin, W.: **Understanding Brecht**, London&New York, Verso, 1998.
- Berktaş, F.: “Avrupa’da Cadılık ve Cadı Avı: Çok Katmanlı Bir Karanlık Tarihsel Olgı”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi**, No: 84, 2018, s. 57-84.
- Berktaş, F.: **Tarihin Cinsiyeti**, İstanbul, Metis Yayınları, 2010.

- Bhasin, K.: **Toplumsal Cinsiyet**, Çev. Kader Ay, Kadınlarla Dayanışma Vakfı, 2003.
- Bloom, H.: **Etkilenme Endişesi (Bir Şiir Teorisi)**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.
- Boyacıoğlu, F.: **Andre Gide’de Erken Anlatı Sanatı (Mise en Abyme) Tekniği**, Konya, Şahin Kitabevi Yayınları, 2006.
- Brookbank Jones, A.: **Women in Contemporary Spain**, Manchester, Manchester University Press, 1997.
- Bru-Domínguez, E.: “The body as a conflation of discourses: The *femme fatale* in Merce Rodoreda’s *Mirall trencat* (1974)”, **Journal of Catalan Studies**, No: 12, 2009, s. 50-59.
- Butler, J.: **Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi**, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
- Buschmann, A.: “Cambio social reflejado en un género popular”, **Abriendo caminos. La literatura española desde 1975**. Ed. Diete Ingenschay&Hans-Jörg Neuschafen, Barcelona, Lumen, 1994, s. 245-254.
- Campos, B.: “Cuarenta años de la mujer en la Policía Nacional: la igualdad avanza pero queda mucho por hacer”, **ELCIERREDIGITAL**, 11 Şubat, 2019, (Çevrimiçi), <https://elcierredigital.com/realidad-autonomica/162566292/igualdad-mujer-policia-nacional.html>, 2 Kasım 2020.

- Cerezo, H.: “Mientras escribes te metes en un lío del que, finalmente, logras escapar, porque siempre hay una salida”, **Siglo XXI**, 18 Nisan, 2009, (Çevrimiçi), <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrar/42420/mientras-escribes-metes-lío-finalmente-logras-escapar-porque-siempre-hay-salida>, 9 Ağustos 2020.
- Ceruti, M. C.: “Montañas sagradas en el País Vasco y su mitología”, **Mitológicas**, C. XXVI, Buenos Aires, Centro Argentino de Etnología Americana, 2011, s. 29-42.
- Checa S., V., Cid del Prado R., S.: “Nueva Masculinidad: Identidad, Necesidades Humanas y Paz”, **Asparkía: Investigación Feminista**, No: 14, 2003, s. 33-43.
- Choi, M. N.: **La Mujer en la Novela Policial: Evolución de la Protagonista Femenina en Cinco Autoras Hispanas**, Palibrio, 2012.
- Cixous, H.: “Sorties”, **Modern Criticism and Theory: A Reader**, Ed. David Lodge, Çev. Ann Liddle, London, Longman, 1988, s. 287-293.
- Cixous, H.: “The Laugh of the Medusa”, **Signs**, C.1, No: 4, University of Chicago Press, 1976, s. 875-893.
- Colmeiro, J. F.: **La Novela Policiaca Española: Teoría e Historia Crítica**, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Connolly, W. E.: **Kimlik ve Farklılık**, Çev. Ferma Lekesizalın, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.
- Craig Odders, R.: “Feminism and motherhood in the police novels of Alicia Giménez Bartlett”, **The Changing**

- Spanish Family: Essays on New Views in Literature, Cinema and Theater**, Ed. Tiffany Trotman, North Carolina, McFarland&Company Publishers, 2011, s. 75-92.
- Cruz, J., Zecchi, B.: “Más que evolución, involución: a modo de prólogo”, **La Mujer en la España Actual. Evolución o Involución?**, Ed. Jacqueline Cruz&Barbara Zecchi, Barcelona, Icaria, 2004, s. 7-24.
- Çakır, S.: “Feminizm: Ataerkil İktidarın Eleştirisi”, **19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Modern Siyasal İdeolojiler**, Der. H. Birsen Örs, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012.
- Deleuze, G., Guattari, F.: **Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev. Özgür Uçkan, Işık Ergüden, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Donovan, J.: **Feminist Teori: Entelektüel Gelenekler**, Çev. A. Bora, M. A. Gevrek, F. Sayılan, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
- Ehrenreich, B.: **Cadılar, Büyücüler ve Hemşireler**, Çev. Ergun Uğur, İstanbul, Kavram Yayınları, 1987.
- Englander, A.: “The Unappreciated Sex? Women’s Changing Role in Spanish Society”, **Modern Spain Emerges**, C. 23, 2005.
- Ergun, Z.: “Papazın Evinde Cinayet: Yeni Yüzyılda Eski İngiliz Kadını”, **221B: Edebiyatta ve Ekranda Kadın Dedektifler**, No: 2, İstanbul, Mylos Yayıncılık, 2016.

- Estés, C. P.: **Kurtlarla Koşan Kadınlar: Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler**, Çev. Hakan Atalay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Falcón, L.: **Los Nuevos Mitos del Feminismo**, Madrid, Vindicación Feminista, 2000.
- Felski, R.: **Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change**, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Fetterley, J.: **The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction**, Indiana University Press, 1978.
- Firestone, S.: **Cinselliğin Diyalektiği**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Payel, 1993.
- Flórez, M.: “Bajo la lupa de la inspectora Petra Delicado: Los hombres como subalternos en la novela policíaca femenina”, **Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios**, C. 6, No: 2, 2008, s. 2-14.
- Freud, S.: **Cinsellik Üzerine Üç Deneme: Bekaret Tabusu/Kadın Cinselliği/Fetişizm ve Diğer Konular**, Çev. Selçuk Budak, Ankara, Öteki, 1997.
- Fuertes Trigal, S.: “Miriam López Santos. La Novela Gótica en España (1788-1833)”, **Espéculo. Revista de Estudios Literarios**, Universidad Complutense de Madrid, 2010, (Çevrimiçi), <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/goticaes.html>, 11 Aralık 2020.

- Gaard, G.: “Women, Water Energy: An Ecofeminist Approach”, **Organization&Environment**, C. 14, No: 2, 2001, s. 157-172.
- Gardiner, J. K.: “On Female Identity and Writing by Women”, **Critical Inquiry**, C. 8, No: 2, 1981, s. 347-361.
- Gavin, A. E.: “Feminist Crime Fiction and Female Sleuths”, **A Companion to Crime Fiction**, Ed. Charles J. Rzepka, Lee Horsley, UK, Wiley-Blackwell Publishing, 2010, s. 258-269.
- Gilbert, S., Gubar, S.: **Tavan Arasındaki Deli Kadın**, Çev. Nil Sakman, İstanbul, Aylak Adam, 2016.
- Godsland, S.: **Killing Carmens: Women’s Crime Fiction From Spain**, Cardiff, University of Wales Press, 2007.
- Grado, M. D.: **La Rebelión de las Sirenas: Identidad y Debate Feminista en la Narrativa de Adelaida García Morales**, Durham University, 2002.
- Gregory Klein, K.: **The Woman Detective: Gender&Genre**, Urbana, University of Illinois Press, 1995.
- Gregory Klein, K.: “Habeas Corpus: Feminism and Detective Fiction”, **Feminism in Women’s Detective Fiction**, Ed. Glenwood Irons, University of Toronto Press, 1995b, s. 171-189.
- Halberstam, J.: **Female Masculinity**, Durham and London, Duke Univesity Press, 1998.
- Halimi, G.: **Hapsedilmiş Kadın**, Çev. Feyza Tulga, İstanbul, Broy Yayınları, 1990.

- Hart, P.: **The Spanish Sleuth: The Detective in Spanish Fiction**, ABD, Associated University Press, 1987.
- Hartmann, H.: “The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards A More Progressive Union”, **Women&Revolution: A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism**, Ed. Lydia Sargent, Montréal, Black Rose Books Ltd., 1981, s. 1-41.
- Heilbrun, C. G.: “The New Female Detective”, **Yale Journal of Law and Feminism**, C. 14, No:2, 2002, s. 419-428.
- Henningsen, G.: “Alonso de Salazar Frías: Ese famoso inquisidor desconocido”, **Homenaje a Julio Caro Baroja**, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, s. 581-586.
- Heywood, A.: **Siyasi İdeolojiler**, Çev. Ahmet Kemal Bayram, Özgür Tüfekçi, Hüsamettin İnaç, Şeyma Akın, Buğra Kalkan, Ankara, Adres Yayınları, 2013.
- Holland, J.: **Mizojini: Dünyanın En Eski Ön Yargısı. Kadından Nefretin Evrensel Tarihi**, Çev. Erdoğan Okyay, Ankara, İmge Kitabevi, 2019.
- Hooks, B.: **Feminizm Herkes İçindir: Tutkulu Politika**, Çev. Ece Aydın, Berna Kurt, Şirin Özgün, Aysel Yıldırım, İstanbul, BGST Yayınları, 2014.
- Humann, H. D.: **Gender Bending Detective Fiction: A Critical Analysis of Selected Works**, Jefferson, North Carolina, McFarland&Company, 2017.

- Irigaray, L.: **Ben Sen Biz. Farklılık Kültürüne Doğru**, Çev. Sabri Büyükdüvenci, Nilgün Tatal, Ankara, İmge Kitapevi, 2006.
- Irons, G.: “Introduction: Gender and Genre: The Woman Detective and The Diffusion of Generic Voices”, **Feminism in Women’s Detective Fiction**, Ed. Glenwood Irons, University of Toronto Press, 1995, s. ix-xxiv.
- Jenainati, C., Groves, J.: **Introducing Feminism: A Graphic Guide**, London, Icon Books, 2013.
- Jenkins, R.: **Bir Kavramın Anatomisi: Sosyal Kimlik**, Çev. Gül Bostancı, İstanbul, Everest Yayınları, 2016.
- Kim, J. H.: **Murdering Miss Marple: Essays on Gender and Sexuality in the New Golden Age of Women’s Crime Fiction**, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2014.
- Kingery, S.: “Policing Social Injustice: Alicia Giménez Bartlett’s Petra Delicado Series”, **Global Issues in Contemporary Hispanic Women’s Writing: Shaping Gender, the Environment and Politics**, Ed. Estrella Cebreiro and Francisca López, New York, Routledge, 2013, s. 15-32.
- Kowaleski Wallace, E.: **Encyclopedia of Feminist Literary Theory**, London and New York, Routledge, 2009.
- Landeira, R.: **El Género Policiaco en la Literatura Española del Siglo XIX**, Universidad de Alicante, 2001.

- Littler, A.: “Marele Day’s “Cold Hard Bitch”: The Masculinist Imperatives of the Private-Eye Genre”, **The Journal of Narrative Technique**, C. 21, No: 1, Contemporary Australian Literature, 1991, s. 121-135.
- López Cabrales, M. Del M.: **Palabras de Mujeres: Escritoras Españolas Contemporáneas**, Madrid, Narcea, 2000.
- MacKinnon, C. A.: **Feminist Bir Devlet Kuramına Doğru**, Çev. Türkan Yöney, Sabir Yücesoy, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.
- Maginn, A.: “Breaking the contract in the female detective novel: Lourdes Ortiz’s “Picadura Mortal””, **Letras Femeninas**, C. 28, No: 1, Número especial sobre la novela criminal femenina, 2002, s. 45-56.
- Mandel, E.: **Hoş Cinayet: Polisiye Romanın Toplumsal Bir Tarihi**, Çev. N. Saraçoğlu, İstanbul, Yazın Yayıncılık, 1996.
- Mandrell, J.: ““Experiencing Technical Difficulties’: Genre and Gender, Translation and Difference: Lourdes Ortiz, María Antonia Oliver and Blanca Álvarez”, **The Journal of Narrative Technique**, C. 27, No: 1, 1997, s. 55-83.
- Marshall, G.: **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü, Ankara, Bilim Sanat Yayınları, 2005.
- Martín Alegre, S.: “El caso de Petra Delicado: La mujer policía en las novelas de Alicia Giménez Bartlett”, **Actas del Congreso Internacional. Perversas y**

Divinas: La Representación de la Mujer en las Literaturas Hispánicas: El Fin de Siglo Pasado y/o el Fin del Milenio Actual, C. 2, Eds. Carmen Riera, Meri Torras, Isabel Clúa, Venezuela, Ediciones ExCultura, 2002, s. 415-421.

Martínez Reventos, M. D.: “The obscure maternal double: The mother/daughter relationship represented in and out of matrophobia”, **Atlantis**, C. 18, No: 1-2, 1996, s. 286-294.

Miller, E. C.: “Trouble with She-Dicks: Private Eyes and Public Women in “The Adventures of Loveday Brooke, Lady Detective””, **Victorian Literature and Culture**, C. 33, No: 1, 2005, s. 47-65.

Millett, K.: **Cinsel Politika**, Çev. S. Seçkin, İstanbul, Payel Yayınevi, 2018.

Mira, N.: “Esther Vivas: “El feminismo debe reivindicar la maternidad””, **ABC**, 16 Mart, 2019, (Çevrimiçi),
https://www.abc.es/familia/mujeres/abci-mama-desobediente-esther-vivas-feminismo-debe-reivindicar-maternidad-201903160142_noticia.html, 3 Eylül 2020.

Mitchell, S. A., Black, M. J.: **Freud ve Sonrası: Modern Psikanalitik Düşüncenin Tarihi**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2012.

- Mizejewski, L.: **Hardboiled&Hard Heeled: The Woman Detective in Popular Culture**, London and New York, Routledge, 2004.
- Molinaro, N. L.: **Policing Gender and Alicia Giménez Bartlett's Crime Fiction**, England, Ashgate Publishing, 2015.
- Moran, B.: **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, İstanbul, Can Yayınevi, 2013.
- Morcillo, C.: “La Guardia Civil investiga el asesinato de una bebé a manos de una secta hace 30 años”, **ABC**, 30 Ekim, 2011, (Çevrimiçi), https://www.abc.es/deportes/abcp-guardia-civil-investiga-asesinato-201110300000_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F, 2 Kasım 2020.
- Munt, S. R.: **Murder by the Book? Feminism and the Crime Novel**, London, Routledge, 1994.
- Notz, G.: **Feminizm**, Çev. Sinem Derya Çetinkaya, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2012.
- Oakley, A.: **Sex, Gender and Society**, New York, Harper&Row, 1972.
- Oktaç, G.: “Kılık Değiştirmenin En Makbul Hali: Erkeksi Kadın Versus Kadınsı Erkek”, **Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 22, No: 1, 2020, s. 337-360.
- Ortiz Osés, A.: “La diosa vasca en su contexto antropológico”, **Revista de Ciencias**, Diputación Foral de Vizcaya, No: 1, 1984, s. 7-16.

- Oxford, J.: “Petra Delicado: A hard-boiled police investigator”, **South Central Review**, C. 27, No: 1-2, 2010, s. 91-104.
- Panek, L. L.: “Post-war American Police Fiction”, **The Cambridge Companion to Crime Fiction**, Ed. Martin Priestman, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. 155-171.
- Panizo Büyükkoyuncu, M. A.: “Romantic Discourse and Feminine Subjectivity in Gertrudis Gómez de Avellaneda’s “La Dama de Amboto” (The Dame of Mt. Amboto)”, **Litera**, C. 22, No:1, 2009, s. 1-15.
- P. Méndez, F., Harpring, M., Ballesteros, J.R.: **Voces de España**, USA, Heinle, Cengage Learning, 2014.
- Paszkiewicz, K.: “It All Stays in the Family: The Revival of Domestic Noir in 21st Century Crime Fiction”, **Family Relationships in Contemporary Crime Fiction: La Famiglia**, Ed. Bill Phillips, UK, Cambridge Scholars Publishing, 2019, s. 22-48.
- Pérez Acosta, M. De los Á.: “Movimiento feminista en España”, **Revista GénEros**, C. 19, No: 26, 2002, s. 5-14.
- Pérez, J., Ihrle, M., Pérez, J.W.: **The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature: N-Z**, USA, Greenwood Publishing, 2002.
- Perrot, M., Hérítier, F., Agacinski, S., Bacharan, N.: **Kadınların En Güzel Tarihi**, Çev. Yonca Aşçı Dalar, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2018.

- Peters, M., Nesaule Krouse, A.: “Women and Crime: Sexism in Allingham, Sayers and Christie”, **Southwest Review**, C. 59, No: 2, 1974, s. 144-152.
- Plumwood, V.: **Feminizm ve Doğaya Hükmetmek**, Çev. Başak Ertür, İstanbul, Metis, 2020.
- Porter, P.: “Conversación con Lourdes Ortiz”, **Letras Femeninas**, C. 16, No: 1-2, Michigan State University Press, 1990, s. 139-144.
- Reddy, M. T.: “Women Detectives”, **The Cambridge Companion to Crime Fiction**, Ed. M. Priestman, Cambridge University Press, 2003, s. 191-207.
- Rich, A.: **Of Woman Born: Motherhood As Experience and Institution**, New York, W. W. Norton&Company, 1986.
- Rivero Grandoso, J.: “La novela criminal española: del desencanto al boom editorial”, **Miscelanea**, C. 16, 2014, s. 153-170.
- Rodríguez, M. S.: “Las novelas policíacas de Alicia Giménez Bartlett: un nuevo enfoque sobre la identidad femenina”, **Roles de Género y Cambio Social en la Literatura Española del Siglo XX**, Ed. Pilar Nieva de la Paz, Amsterdam, Rodopi, 2009, s. 247-262.
- Rubio Castro, A. M.: “El feminismo de la diferencia: Los argumentos de una igualdad compleja”, **Revista de Estudios Políticos**, No: 70, 1990, s. 185-207.
- Russ, J.: **How to Suppress Women’s Writing**, Texas, University of Texas Press, 2005.

- Sainz Borgo, K.: “Dolores Redondo: “Los márgenes de la novela negra me quedan pequeños para contar lo que quiero contar”, **Zenda**, 6 Ekim, 2019, (Çevrimiçi), <https://www.zendalibros.com/entrevista-dolores-redondo-lado-norte-corazon/>, 9 Ağustos 2020.
- Sakman, N.: **Kendine Ait Bir Kalem**, İstanbul, İthaki, 2018.
- Sánchez Z., J., Martín E., A.: “Teoría e historia de las sagas policiales en la literatura española contemporánea (1972-2007)”, **Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica**, C. 28, 2010, s. 289-305.
- Sevim, A.: **Feminizm**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2005.
- Showalter, E.: **A Literature of Their Own**, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977.
- Simkin, S.: **Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora’s Box to Amanda Knox**, UK, Palgrave Macmillan, 2014.
- Snyder, R. C.: “What is Third-Wave Feminism? A New Directions Essay”, **Signs**, C. 34, No: 1, 2008, s. 175-196.
- Sukenick, L.: “Feeling and Reason in Doris Lessing’s Fiction”, **Contemporary Literature**, C. 14, No: 4, 1973, s. 515-535.
- Sully, J.: “Challenging the Stereotype: The Femme Fatale in Fin-de-Siècle Art and Early Cinema”, **The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts**, Ed. Helen Hanson, Catherine O’Rawe, New York, Palgrave Macmillan, 2010, s. 46-59.

- Şahin, S.: **Cinai Meseleler: Osmanlı-Türk Polisiye Edebiyatında Biçim ve İdeoloji (1884-1928)**, İstanbul, İletişim, 2017.
- Talbot, L. K.: “The politics of a female detective novel: Lourdes Ortiz’s “Picadura Mortal””, **Romance Notes**, C. 35, No:2, 1994, s. 163-169.
- Taner, H., And, M., Nutku, Ö.: **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, 1966.
- Thompson-Casado, K.: “Petra Delicado, A Suitable Detective for a Feminist?”, **Letras Femeninas**, C. 28, No:1, 2002, s. 71-83.
- Timarová, L.: “La búsqueda de la realidad en La Incógnita y Realidad de Benito Pérez Galdós”, **Sborník Prací Filozofické Fakulty**, Brenenské Univerzity, 2004, s. 117-125.
- Tisnado, C.: “Petra Delicado y la síntesis de ser mujer y ser policía”, **Siglos XX y XXI: Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporánea**, Buenos Aires, Universidad Nacional de la Plata, 2008, s. 1-9.
- Todorov, T.: “The Typology of Detective Fiction”, **Modern Criticism and Theory**, Ed. D. Lodge, N. Wood, Essex, Pearson Education, 2000, s. 137-144.
- Tong, R.: **Feminist Düşünce**, Çev. Zafer Cırhinlioğlu, İstanbul, Gündoğan Yayınları, 2006.
- Tusón Valls, A.: “Lenguaje, interacción y diferencia sexual”, **Enunciación**, C. 21, No: 1, 2016, s. 138-151.

- Uçar Özbirinci, P.: **Dünya Kadına Karşı**, Ankara, Eflatun Basım Dağıtım Yayıncılık, 2012.
- Urioste, C. De: “Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview”, **Tulsa Studies in Women’s Literature**, C. 20, No: 2, 2001, s. 279-295.
- Urgan, M.: **İngiliz Edebiyatı Tarihi**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010.
- Üyepazarcı, E.: **Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes, Türkiye’de Yayımlanmış Çeviri ve Telif Polisiye Romanlar Üzerine Bir İnceleme 1881-1928**, İstanbul, Göçebe Yayınları, 1997.
- Valle Murga, M. T. Del: “Los estudios sobre la mujer en la antropología vasca”, **Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía**, No: 1, 1982, s. 123-134.
- Valles Calatrava, J. R.: “La novela criminal española en la transición”, **Boletín del Instituto de Estudios Almerienses. Letras**, No: 8, 1988, s. 227-240.
- Vanoncini, A.: **Polisiye Roman**, Çev. Galip Üstün, İstanbul, İletişim, 1995.
- Varela, N.: **Feminismo para Principiantes**, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.
- Varela, N., Santolaya, A.: **Feminismo para Principiantes**, Madrid, Ministerio de Cultura y Deporte, 2019.
- Varım, S.: “Dedektif Hikâyeciliğinde Kadınlar”, **221B**, No: 2, 2016, s. 38-40.
- Venkataraman, V.: “Mujeres en la novela policial: Reafirmación o subversión de patrones patriarcales? Reflexiones

- sobre la serie Petra Delicado de Alicia Giménez Bartlett”, **Textos sin Fronteras. Literatura y Sociedad**, Ed. Hala Awaad, Mariela Insúa, Pamplona, Universidad de Navarra, Ediciones Digitales de GRISO, 2010, s. 229-240.
- Verdú Delgado, A. D.: “La desaparición de las diosas como metáfora de la pérdida de autoridad de las mujeres”, **Feminismo/s**, No: 20, Universidad de Alicante, 2012, s. 63-80.
- Vergara Mendoza, G. I.: “Vertientes narrativas del siglo XXI en las novelistas mexicanas contemporáneas”, **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, C. 20, No: 35, 2018, s. 26-41.
- Viñals, C.: “Cánones de género y género negro en la serie Petra Delicado”, **La (Re)invención del Género Negro**, Ed. Alex Martín Escriba, Javier Sánchez Zapatero, España, Andavira, 2014, s. 133-142.
- Vosburg, N.: “Spanish Women’s Crime Fiction, 1980s-2000s: Subverting the Conventions of Genre and Gender”, **Iberian Crime Fiction**, Ed. Nancy Vosburg, Cardiff, University of Wales Press, 2011, s. 75-92.
- Walby, S.: **Patriyarka Kuramı**, Çev. Hülya Osmanağaoğlu, Ankara, Dipnot Yayınları, 2014.
- Walker, R.: “Becoming the Third Wave”, **Ms. Magazine**, 1992, s. 39-41.
- Walton, P. L., Jones, M.: **Detective Agency: Women Rewriting the Hard-Boiled Tradition**, University of California Press, 1999.

- Wollstonecraft, M.: **Kadın Haklarının Gerekçelendirilmesi**, Çev. Deniz Hakyemez, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Woolf, V.: **Kendine Ait Bir Oda**, Çev. İlknur Özdemir, İstanbul, Kırmızı Kedi, 2014.
- Yang, C. Y.: “Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad”, **Hispania**, C. 93, No: 4, 2010, s. 594-604.
- Yılmaz, H.: “Cinsiyet/Toplumsal Cinsiyet Sorunsalı: George Eliot’ın *Kıyıdağı Değirmen*’inde Toplumsal Cinsiyet Performativitesi ve Düzenleyici Pratikler”, **İngiliz Edebiyatında Toplumsal Cinsiyet**, Ed. Huriye Reis, Aytül Özüm, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, 2017, s. 123-148.
- ““El modelo de familia matriarcal es el mejor”: Dolores Redondo”, *Revista Credencial*, 31 Temmuz, 2017, (Çevrimiçi), <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/libros/el-modelo-de-familia-matriarcal-es-el-mejor-dolores-redondo>, 3 Eylül 2020.

ÖZGEÇMİŞ

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda 2007-2011 yılları arasında lisans eğitimimi; 2013-2015 yılları arasında yüksek lisans eğitimimi tamamladım. Halen Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Fen- Edebiyat Fakültesi, İspanyol Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya devam etmekteyim. Şimdiye kadar yaptığım çalışmalar şu şekildedir:

Duran, Z.: “La Gaviota ve Indiana Romanlarında Kadının Varolma Mücadelesi”, **V. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi**, Mersin, Mersin Üniversitesi Yayınları, 2015, s. 461-469.

Duran, Z.: “Federico García Lorca'nın Pablo Neruda'nın Edebi Eserleri Üzerindeki Etkisi”, **VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi**, Konya, 2016, s. 1005-1013.

Duran, Z.: “Fortunata Y Jacinta Adlı Romanda Alt Sınıfın Fortunata Karakteriyle Kurgulanışı”, **VII. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi Bildiri Kitabı**, Sivas, Kriter Yayınları, 2018, s. 537-544.

Duran, Z.: “XIX. Yüzyıl İspanyol Edebiyatında Polisiye Roman”, **VI. Uluslararası Dilbilim ve Edebiyat Günleri/ II. İspanyol ve Latin Amerika Edebiyatları, Kültürleri Sempozyumu**, İstanbul, 2019.

Duran, Z.: “Bir Oluşum Romanı Olarak Hiç”, **MOLESTO: Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, C. 1, Sayı: 2, 2018, s. 31-42.

Duran, Z.: ““Estudio en Lila” Romanında İspanyol Toplumu ve Kadın”, **Kültür Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 6, 2020, s. 83-98.

Duran, Z.: “İspanyol Edebiyatında Kadın Dedektif Kurgusu”, **İSPANYA: Kültür, Toplum, Edebiyat İncelemeleri**, Ed. Saliha Seniz Coşkun Adıgüzel, İstanbul, Kriter Yayınları, 2019, s. 17-30.