



**ŞEHRNÛŞ PARSÎPÛR'UN ZENÂN-İ BEDÛN-İ
MERDÂN ADLI BÛYÛLÛ GERÇEKÇİLİK
ROMANININ TEKNİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ**

Yasemin TURAN

Yüksek Lisans Tezi

Fars Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Doç. Dr. Asuman GÖKHAN

2025

Her Hakkı Saklıdır

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FARS DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

Yasemin TURAN

ŞEHRNÛŞ PARSÎPÛR’UN “ZENÂN-İ BEDÛN-İ MERDÂN” ADLI
BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK ROMANININ TEKNİK AÇIDAN
ÇÖZÜMLENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEZ YÖNETİCİSİ
Doç. Dr. Asuman GÖKHAN

ERZURUM – 2025



TEZ BEYAN FORMU

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine göre hazırlamış olduğum "Şehrnûş Pârsîpûr'un Zenân-i Bedûn-i Merdân Adlı Büyülü Gerçekçilik Romanının Teknik Açidan Çözümlemesi" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Gereğini bilgilerinize arz ederim *.

☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

03/07/2025

Aslı ıslak imzalıdır

Yasemin TURAN

*** LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE**

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6– (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu **iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.**

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile **altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.**

Gizlilik dereceli tezler MADDE 7– (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.



SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Graduate School of Social Sciences

TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. Asuman GÖKHAN danışmanlığında, Yasemin TURAN tarafından hazırlanan bu çalışma 26/07/2025 tarihinde aşağıda isimleri yazılı jüri tarafından. Fars Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Asuman GÖKHAN

İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Doç. Dr. İlknur EMEKLİ

İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Esengül UZUNOĞLU SAYIN

İmza: Aslı ıslak imzalıdır

Aslı ıslak imzalıdır

Prof. Dr. Hanifi ŞAHİN
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	V
ÖNSÖZ.....	VI
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE İRAN EDEBİYATI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ ..	7
1.1.1. Büyülü Gerçekçilik	7
1.1.2. İran Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik.....	9
1.2. ŞEHRNÛŞ PARSÎPÛR'UN EDEBÎ YÖNELİMİ: İKİ DÖNEMLİ BİR	
OKUMA	11
1.2.1. İslam Devrimi Öncesi.....	13
1.2.2. İslam Devrimi Sonrası.....	19

İKİNCİ BÖLÜM

2.1. ZENÂN-İ BEDÛN-İ MERDÂN (ERKEKSİZ KADINLAR) ROMANININ	
TEKNİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ	26
2.2. ERKEKSİZ KADINLAR ROMANININ TEKNİK İNCELEMESİ	27
2.2.1. Romanın Tanıtımı	27
2.2.2. Olay Örgüsü	29
2.2.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı.....	44
2.2.4. Zaman.....	47
2.2.5. Mekân.....	53
2.2.6. Şahıs Kadrosu.....	55
2.2.6.1. Mehduht.....	56
2.2.6.2. Faize	58
2.2.6.3. Munis.....	63
2.2.6.4. Ferruhlega.....	69
2.2.6.5. Zerrinkolah	77

2.2.6.6. Kibar Bahçivan	81
2.2.6.7. Emirhan	82
2.2.6.8. Golçehre	86
2.2.6.9. Fahrüddin Azod	87
2.2.6.10. Aliye	88
2.2.6.11. Hüşeng Han	89
2.2.6.12. Ustuvârî Bey	90
2.2.6.13. Musayyib	92
2.2.6.14. Şoför ve Muavin	92
2.2.6.15. Yâdullah	94
2.2.6.16. Pervin.....	95
2.2.6.17. Fâtî	97
2.2.6.18. Feti	98
2.2.6.19. Munis'in Annesi	98
2.2.6.20. Genç Gelin.....	99
2.2.6.21. Hacı Muhammed Sorhçehre	100
2.2.6.22. Fatemi Hanım	100
2.2.6.23. Mehcebin Hanım	100
2.2.6.24. Hanım Bacı.....	100
2.2.6.25. Genç Ressam	101
2.2.6.26. Merihî Bey.....	101
2.2.6.27. İtırçıyan Bey	101
2.2.6.28. Adile Rıfat	102
2.2.6.29. Ahmet (Ferruhlega'nın Şoförü)	102
2.2.6.30. Faize'nin Büyükannesi	102
2.2.6.31. İhtişâmî Bey.....	103
2.2.6.32. Atayî Hanım	103
2.2.7. Romana Dair Dikkat ve Eleştiriler	103
SONUÇ.....	112
KAYNAKÇA	115
ÖZGEÇMİŞ.....	118

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ŞEHRNÛŞ PARSÎPÛR’UN “ZENÂN-İ BEDÛN-İ MERDÂN” ADLI BÜYÜLÜ
GERÇEKÇİLİK ROMANININ TEKNİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

Yasemin TURAN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Asuman GÖKHAN

2025, 127 Sayfa

Jüri: Doç. Dr. Asuman GÖKHAN

Doç. Dr. İlknur EMEKLİ

Dr. Öğr. Üyesi Esengül UZUNOĞLU SAYIN

Bu çalışma, Şehrnûş Parsîpûr’un *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar) adlı romanını teknik anlatı unsurları açısından incelemeyi amaçlamaktadır. Parsîpûr’un anlatı dünyası, gerçek ile olağanüstü olanı bir arada sunan büyülu gerçekçilik estetiğiyle şekillenir. Bu bağlamda, çalışma iki temel bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, büyülu gerçekçilik kuramı kuramsal bir çerçevede ele alınmış; bu türün Latin Amerika kökenli örneklerinden ayrılarak İran edebiyatındaki yansımaları ve özgün biçim alışları üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise *Erkeksiz Kadınlar* romanı yapı, anlatıcı ve bakış açısı, zaman kurgusu, karakterler ve mekân gibi temel teknik bileşenler ışığında çözümlenmiştir. Romanın parçalı anlatı yapısı, çok sesli karakter örgüsü, simgesel dönüşümler ve mekânsal kurgusu ayrıntılı biçimde ele alınarak Parsîpûr’un anlatı stratejileri ortaya konmuştur. Yapılan çözümler, yazarın büyülu gerçekçiliği bir anlatım biçimi olmanın ötesinde, kadın kimliğine ve toplumsal cinsiyet ilişkilerine dair eleştirel bir zemin olarak kullandığını göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Şehrnûş Parsîpûr, Büyülu Gerçekçilik, İran Büyülu Gerçekçiliği, Zenân-i Bedûn-i Merdân, Erkeksiz Kadınlar

ABSTRACT

MASTER THESIS

**A TECHNICAL ANALYSIS OF SHAHRNUSH PARSIPUR’S MAGICAL
REALIST NOVEL “WOMEN WITHOUT MEN”**

Yasemin TURAN

Advisor: Assoc. Dr. Asuman GÖKHAN

2025, 127 Pages

Jury: Assoc Prof Dr. Asuman GÖKHAN

Assoc Prof. Dr. İlknur EMEKLİ

Assist Prof. Dr. Esengül UZUNOĞLU SAYIN

This work aims to analyze *Zanan-e Bedun-e Mardan* (*Women Without Men*), a novel by Shahrnush Parsipur, through a technical narrative framework. Parsipur’s narrative universe is shaped by the aesthetics of magical realism, blending the real with the supernatural. The work is divided into two main sections. The first section presents a theoretical overview of magical realism, with particular attention to its divergence from Latin American models and its unique manifestations within Iranian literature. The second section focuses on a structural analysis of *Women Without Men*, examining core narrative elements such as structure, narrator and point of view, temporal construction, character design, and spatial composition. Through detailed analysis, the study reveals how Parsipur’s narrative employs a fragmented structure, polyphonic character development, symbolic transformations, and layered spatial representations. The findings indicate that the author uses magical realism not merely as a stylistic tool, but as a critical space for questioning female identity and gender relations.

Keywords: Shahrnush Parsipur, Magical Realism, Persian Magical Realism, *Zanan-e Bedun-e Mardan*, *Women Without Men*

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

- s.** : Sayfa
- c.** : Cilt
- no.** : Numara
- diss.** : Dissertation
- Bkz.** : Bakınız
- Çev.** : Çeviren
- Dü.** : Düzenleyen
- TDV** : Türkiye Diyanet Vakfı

ÖNSÖZ

Edebiyat, bireysel deneyimlerin derinliklerine inmeyi sağlarken, aynı metin içinde toplumsal yapıları sorgulama imkânı da sunar. Anlatının katmanlarında dolaşırken, bir yandan insan ruhunun kırılğanlığına tanıklık ederiz; bir yandan da kültürel, siyasal ve tarihsel bağlamların izini sürebiliriz. Bu çok yönlü yapısı sayesinde edebiyat hem kişisel olanı hem de toplumsal olanı anlamlandırmak için güçlü bir araç hâline gelir. Bu çalışmada, edebiyatın sunduğu bu imkânlar doğrultusunda, İran edebiyatının önemli isimlerinden Şehrîûş Parsîpûr'un *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar) adlı romanı, büyüülü gerçekçilik kuramı ekseninde teknik olarak incelenmektedir.

Bu çalışmaya başlarken taşınan temel motivasyon, büyüülü gerçekçilik türünün Latin Amerika kökenli bir anlatı biçimiyle sınırlı olmadığını, farklı kültürlerde ve özellikle İran gibi zengin bir sözlü ve yazılı anlatı geleneğine sahip coğrafyalarda da kendine özgü biçimlerde ortaya çıktığını göstermektir. Şehrîûş Parsîpûr'un *Zenân-i Bedûn-i Merdân* romanı, bu bağlamda hem anlatı tekniği hem de taşıdığı çok katmanlı temalar aracılığıyla İran'a özgü bir büyüülü gerçekçilik anlayışını gözler önüne serer.

Çalışma, *Zenân-i Bedûn-i Merdân* adlı romanın özellikle yapısal özelliklerine odaklanarak, İran edebiyatındaki büyüülü gerçekçilik uygulamalarının anlatı stratejileri üzerinden nasıl şekillendiğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Romanın biçimsel bileşenlerinin -anlatıcı bakışı, zaman kurgusu, mekân düzeni ve karakter ilişkileri gibi öğelerin -büyüülü gerçekçilikle nasıl kesiştiğini çözümlemek, anlatının şiirsel, politik ve kültürel katmanlarını açığa çıkarmada önemli bir yöntemsel yaklaşım sunmaktadır.

Çalışmada öncelikle büyüülü gerçekçilik kavramı kuramsal bir çerçevede ele alınmış; ardından bu anlatı biçiminin tarihsel gelişimi ve temel özellikleri üzerinde durulmuştur. Latin Amerika edebiyatından Gabriel García Márquez gibi öncü isimlerin eserleriyle şekillenen büyüülü gerçekçilik anlayışının İran edebiyatında nasıl yankı bulduğu, Parsîpûr'un romanı aracılığıyla tartışmaya açılmıştır. Buradan hareketle roman hem edebî bir metin olarak hem de tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Birinci bölüm ayrıca iki farklı dönem ve ideolojinin şahidi olan Şehrîûş Parsîpûr'un yaşamını ve eserlerini daha iyi anlamak için ayrılmış, İslam Devrimi öncesi ve sonrası olmak üzere iki ayrı başlık altında detaylandırılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, Parsîpûr'un *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar) romanı teknik açıdan incelenmiş; anlatıcı seçimi, zaman ve mekân kurgusu, karakterlerin çok katmanlı yapıları ve gerçeküstü öğelerin metne nasıl entegre edildiği ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Özellikle kadın karakterlerin kendi kimliklerini inşa etme süreçleri, baskıcı toplumsal yapılarla olan mücadeleleri ve bu mücadelede büyümlü gerçekçi unsurların nasıl işlevsel hale geldiği üzerinde durulmuştur.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında salt bir metin analizinin yanı sıra, edebiyatın dönüştürücü gücünü yeniden keşfetmenin heyecanı vardı. Parsîpûr'un romanı aracılığıyla bir anlatının hem politik hem de poetik boyutlar taşıyabileceğini, hayal gücünün baskı altındaki gerçeklikleri görünür kılmada nasıl etkili bir araç olabileceğini görmek bu sürecin en öğretici yanıydı.

Çalışmamız boyunca bana rehberlik eden çok kıymetli danışmanım Doç. Dr. Asuman Gökhan'a, zorlandığım ve çıkmaza düştüğüm her an yardımına başvurduğum ve sürecin başından beri iletişim içinde olduğum *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar) romanının saygıdeğer yazarı Şehrînûş Parsîpûr Hanımefendi'ye hiçbir mailimi cevapsız bırakmadıkları için, *Erkeksiz Kadınlar* romanını çevirme ve değerlendirmede desteklerini esirgemekten geri durmayan dostlarım Abdulkadir Özsoylu ve Nazgol Revanbaksh'e teşekkür borç bilirim.

Bu noktada özellikle bir kişiye ayrı bir parantez açmak istiyorum. Hayatın her anında olduğu gibi bu zorlu akademik süreçte de yanımda olan, sabrıyla, anlayışıyla ve sonsuz desteğiyle bana güç veren eşim Mücahit Turan'a en derin teşekkürlerimi sunuyorum.

Son olarak da sürecimin her anında yanımda olduklarını hissettiren, dostluklarıyla bana güç ve neşe veren çok kıymetli arkadaşlarım Şeymagül Özlü, Recep Tayyip Kavas, İbrahim Aydın ve Melike İşler Aydın'a da çok teşekkür ederim.

GİRİŞ

İster nazım ister nesir olsun mistik, mitolojik, sembolik ve alegorik anlatılara sıklıkla rastlayabildiğimiz İran edebiyatı, XX. yüzyıla damgasını vurmuş büyümlü gerçekçilik akımdan oldukça etkilenmiştir. İran edebiyatı, yirminci yüzyılda Batı edebiyatı etkisiyle de dönüşürken, büyümlü gerçekçilik hem modern hem de yerli olabilen bir anlatı formu olarak benimsenmiştir. Ancak İran edebiyatı, büyümlü gerçekçiliğe yalnızca Batı'dan ithal bir anlatı biçimi olarak değil, aynı zamanda yerel anlatı gelenekleriyle uyumlu bir yöntem olarak yaklaşmıştır. Özellikle İran'ın tasavvufi hikâyeleri, halk anlatıları, masalları ve mitolojik metinleri, bu türün gelişmesi için verimli bir zemin oluşturmuştur.

İran edebiyatında büyümlü gerçekçilik, estetik bir tercih olmaktan ziyade doğrudan ifade edilemeyen siyasal, toplumsal ve bireysel gerçekliklerin sembolik düzeyde dile getirilmesini mümkün kılan bir anlatı biçimidir. İran'daki otoriter siyasal yapı, özellikle İran İslam Devrimi (1979) sonrası sansür mekanizması ve ifade özgürlüğü üzerindeki baskılar, yazarları dolaylı anlatım tekniklerine yöneltmiştir.¹ Bu noktada büyümlü gerçekçilik, gerçekliği açık biçimde ortaya koymadan onu dönüştürmeyi ve doğrudan dile getirilmesi sakıncalı olacak düşünceleri metaforik, sembolik ve büyümlü öğelerden faydalanarak işlemeyi olağan hale getirmiştir. Dolayısıyla büyümlü gerçekçilik salt bir anlatı tekniği olmanın ötesinde, otoriterliğe karşı bir yazınsal direniş biçimidir.² Gerçekliğin büyümlü unsurlarla yeniden şekillendirilmesi, resmî ideolojinin çerçevelediği “gerçek” anlayışına karşı sessiz bir meydan okumadır.

İran İslam Cumhuriyeti, kendi ideolojik dünya görüşü sınırları içerisinde bir “hakikat” tanımı yapar. Bu tanım, sırf dini kurallardansa ahlaki normlara, toplumsal cinsiyet rollerine ve siyasi iktidarın meşruiyetine de dayanır. Devletin bu tekil gerçeklik anlayışı, sanat ve edebiyat üzerinde bir normatif baskı oluşturur. Bu noktada büyümlü gerçekçilik, çoğul hakikat anlayışıyla devletin bu mutlak gerçeklik dayatmasına karşı durmanın bir aracı olarak kullanılır. Büyümlü gerçekçilikte gerçek olan ile büyümlü olan

¹ Persis Karim, “Writing Beyond Iran: Reinvention and the Exilic Iranian Writer, *World Literature Today*”, c. 89 (2), 2015, s. 35-37.

² Kim Anderson Sasser, *Magical Realism and Cosmopolitanism*, Palgrave Macmillan, New York, 2014, s.15

arasındaki sınır ortadan kalktığından, anlatılar devletin denetlediği hakikat anlatısının ötesine geçme gücüne sahip olur.

İran edebiyatında büyülu gerçekçiliğin siyasal işlevi, doğrudan eleştiriden çok, geleneksel anlatı formlarının dönüştürülmesinden kaynaklanır. Masallar, halk inançları, mitolojik anlatılar ya da tasavvufi öğeler kullanılarak yazılan büyülu gerçekçi metinlerde yerel kültürle harmanlanmış bir direniş dili oluşur.

Bu sembolik katmanlar sayesinde anlatı, görünüşte apolitik ya da soyut gibi dursa da aslında çok katmanlı bir siyasal eleştiri barındırdığı iddia edilebilir. Devletin sansür mekanizması bu çok anlamlı yapıyı tam olarak çözümleyemediğinden, yazarların düşünsel alanları özgür kalır.

Büyülu gerçekçilik sadece bir edebî anlatım tarzı olarak karşımıza çıkmaz. Mevcut sosyal, kültürel ve tarihsel yapıları sorgulayan alternatif bir ifade biçimi olarak da düşünülebilir. Bu anlatım şekli, özellikle baskı altındaki bireylerin veya grupların -örneğin kadınların- deneyimlerini dile getirmede etkili bir araç haline gelmiştir. Kadın yazarlar, büyülu gerçekçiliği hem kişisel hem de toplumsal düzeyde bastırılan gerçeklikleri ortaya çıkarmak ve görünmez kılınan kadınlık deneyimlerini edebiyat yoluyla görünür kılmak için kullanmışlardır.³ Bu nedenle, büyülu gerçekçilik kadınların öznel fikirlerini duyurdukları ve farklı gerçeklik biçimlerini ifade ettikleri önemli bir yazın aracı olarak da öne çıkmaktadır.

Kadın yazarlar, büyülu gerçekçilik aracılığıyla, genellikle anlatıdan dışlanan ya da sırf erkek bakış açısıyla temsil edilen kadın bedenini, arzularını, travmalarını ve hayatta kalma yöntemlerini yeniden tanımlar. Büyülu unsurlar, kadınların maruz kaldığı psikolojik ve toplumsal baskının metaforik bir dili haline gelir. Bedenin dönüşümü, uçma, kaybolma, ağaç, kuş ya da göğşe karışma gibi büyülu temsiller; kadının ataerkil düzenden kurtulma, yeniden doğma veya “erkekler dünyasında” silinmeden var olma çabasını simgelemek için kullanılabilir.

Büyülu gerçekçilik, gerçek ile hayal arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, kadınların toplumda maruz kaldığı görünmeyen şiddeti, toplumsal baskıyı ve psikolojik

³ R. Ranjini Selvarani – M. S. Zakir Hussain, “Magical Feminism: The Female Voices of Magic Realism in Isabel Allende’s *The House of the Spirits* and Laura Esquivel’s *Like Water for Chocolate*”, *International Journal of English, Literature and Social Science (IJELS)*, c. 4 (5) (Eylül–Ekim 2019), s. 1390-1393,

tutsaklığı metaforik bir dille ifade etme olanağı sunar. Kadın karakterlerin doğaüstü olaylar yaşaması veya fiziksel/metafiziksel dönüşümler geçirmesi, onların içsel çatışmalarını ve yeniden doğuşlarını simgeler. Bu dönüşümler, bireysel anlamda bir özgürleşme sürecini temsil ederken, kadınların kolektif direnişini de görünür hale getirir.

İranlı kadın yazar Şehrnûş Parsîpûr, özellikle *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar) adlı romanıyla, büyülu gerçekçiliği İran toplumu bağlamında özgün bir şekilde kullanan öncü yazarlardan biridir. Latin Amerika kökenli bu edebî akım, Parsîpûr'un kaleminde yerel-kültürel unsurlarla zenginleştirilmiş ve Doğu'nun mitsel, masalsı ve sembolik anlatı geleneğiyle birleştirilmiştir. Yazar, kadınların maruz kaldığı baskı, şiddet, görünmezlik ve özgürlük arzularını büyülu gerçekçiliğin estetik yapısı içinde ele alır. Böylece, Parsîpûr'un anlatımı hem bireysel kurtuluşu hem de toplumsal direnişi yansıtan çok katmanlı bir yapı sunmaktadır.

Bu çalışma, İran edebiyatında büyülu gerçekçiliğin nasıl işlendiğini anlamaya katkı sunmayı ve Şehrnûş Parsîpûr'un anlatı dünyasından çıkan *Erkeksiz Kadınlar* isimli büyülu gerçekçilik romanını daha geniş bir bağlamda değerlendirmeyi ve incelemeyi hedeflemektedir.

Parsîpûr'un büyülu gerçekçiliği, tek başına Latin Amerika'dan alınmış bir edebî teknik değildir; aksine, İran'ın bin yıllık sözlü kültürü, halk masalları, Sufî anlatılar ve alegorik geleneklerinden beslenmektedir. Bu anlatı geleneği, Parsîpûr'un romanında yeniden yorumlanarak hem kültürel köklerle bağlantı kurar hem de modern dönemin toplumsal sorunlarına, özellikle kadın meselesine, çağdaş bir eleştirel bakış açısı sunar. Böylece, Parsîpûr'un büyülu gerçekçiliği, yerel ve evrensel unsurları bir araya getirir.⁴

Şehrnûş Parsîpûr'un büyülu gerçekçiliği, estetik bir seçim olmasının yanı sıra feminist bir anlatım stratejisidir. Kadın karakterlerin yaşadığı dönüşümler, onları pasif bir konumdan çıkararak özne haline getirir. Her kadının yaşadığı mistik ya da metaforik yolculuk, ataerkil düzenle yüzleşmesini simgeler. Erkek egemenliğinin şekillendirdiği toplumsal yapıda, kadınlar kendi yollarını belirlemek ve bedenleri ile kimliklerini yeniden tanımlamak için doğaüstü unsurlarla bir araya gelir. Parsîpûr'un bu yaklaşımı,

⁴ Ameneh Shervin Emami, *Persian Magical Realism and the Re-Appropriation of Mythical and Mystical Texts: Rereading Parsipur's Magical Realism and Suhrawardi's Allegories* (Doctoral Dissertation) University of California, Los Angeles, 2020, s.11

doğrudan siyasi ya da sosyolojik eleştiriden kaçınarak daha derin bir gerçekliğe ulaşmayı mümkün kılar.

Çalışmanın ana hedefi, *Erkeksiz Kadınlar* romanını büyüülü gerçekçilik perspektifinden hareketle teknik açıdan derinlemesine analiz ederek, edebî biçimlerin toplumsal sorunları nasıl görünür hale getirdiğini ortaya koymak ve Parsîpûr'un anlatı evreninde kadın kimliğinin yeniden inşasına nasıl olanak tanındığını incelemektir.

Bu çalışma, büyüülü gerçekçilik anlatı biçiminin İran edebiyatındaki yansımalarını Şehrînûş Parsîpûr'un *Erkeksiz Kadınlar* adlı romanı üzerinden inceleyerek edebiyat kuramı, kültürel analizler ve feminist literatür açısından çok boyutlu bir katkı sağlamayı da hedeflemektedir. Literatürde büyüülü gerçekçilik genellikle Latin Amerika kökenli bir anlatım tarzı olarak ele alınmakta; Gabriel García Márquez, Isabel Allende ve Alejo Carpentier gibi yazarlar bu türün öncüleri olarak kabul edilmektedir. Fakat büyüülü gerçekçilik, belirli bir coğrafyayla sınırlı kalmayıp; farklı kültürlerin mitolojik, dinsel ve toplumsal hafızalarından beslenen çok yönlü bir edebî tekniktir.⁵ Bu sebeple, söz konusu anlatı biçiminin İran gibi köklü anlatı geleneklerine sahip, aynı zamanda modernleşme sorunları ve siyasi baskılarla şekillenen bir toplumda nasıl bir anlam kazandığının incelenmesi, literatürde önemli bir boşluğu dolduracağı düşünülmektedir.

Şehrînûş Parsîpûr'un *Erkeksiz Kadınlar* romanı, daha geniş bir bağlamda incelendiğinde, tek başına bir büyüülü gerçekçilik örneğini teşkil etmekle kalmaz, İran edebiyatında kadın anlatısının dönüşümünü simgeleyen öncü bir eser olarak da değerlendirilir. Bu iki katmanlı niteliğiyle roman hem biçimsel hem de tematik düzlemde kapsamlı bir incelemeyi gerekli kılar. Bu çalışma da romanın teknik yapısını (karakter oluşturma, anlatıcı türü, mekân kullanımı, zaman kurgusu vb.) büyüülü gerçekçilik çerçevesinde detaylı bir şekilde ele alarak, romanın çok boyutlu bir çözümlemesini sunmayı amaçlamaktadır. Bunlar hem Parsîpûr'un edebî mirasına hem de İran kadın yazınına daha derin bir bakış açısı kazandıracaktır.

Çalışma, temelde iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde, büyüülü gerçekçiliğin tanımı ve tarihsel gelişimi ele alınacak; bu anlatı tarzının genel özellikleri ve işlevleri üzerinde durulacaktır. Büyüülü gerçekçiliğin edebî bir teknik olmasının yanında, toplumsal ve kültürel bir eleştiri aracı olarak nasıl kullanıldığına da

⁵ Sasser, s.1-2

değınilecektir. Bu çerçevede, Latin Amerika kökenli büyölöl gerçekçilik akımının İran edebiyatındaki evrimi ve bu edebiyattaki yeri tartışılacaktır. Bu analiz, Şehrnûş Parsîpûr'un romanındaki büyölöl gerçekçilik unsurlarının derinlemesine anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Ardından Şehrnûş Parsîpûr'un hayatı, edebî kişiliğı ve bazı eserleri hakkında bilgilere yer verilecektir.⁶

İkinci bölümde *Erkeksiz Kadınlar* romanı teknik detaylı bir incelemeye tabi tutulacaktır. Çalışma kapsamında yapılan teknik analiz, büyölöl gerçekçiliğın kuramsal sınırlarını farklı bir kültürel bağlamda yeniden değerdendirme imkânı sunarken, İran'daki en önemli kadın yazarlardan olan Şehrnûş Parsîpûr'un sesini nasıl şekillendirdiğini ortaya koymaktadır. Bu açıdan çalışma, feminist edebiyat kuramları açısından yeni bir okuma fırsatı sağlamaktadır. Kadın anlatılarının sadece maruz kaldıkları baskıları değıl, bu baskılara karşı geliştirdikleri alternatif gerçeklikleri de nasıl kurguladığını gösteren bu çalışma, özellikle toplumsal cinsiyet ve edebiyat kesişiminde yapılan araştırmalara yeni bir perspektif kazandırmayı amaçlamaktadır.

Sonuç olarak çalışma, *Erkeksiz Kadınlar* romanını teknik boyutlarıyla ele alarak, İran edebiyatında büyölöl gerçekçiliğın yapısal işleyişini derinlemesine analiz eden özgün bir çalışma ortaya koymayı amaçlamaktadır. Anlatıcı türü, zaman ve mekân kullanımı, anlatı yapısının çok sesliliğı, karakter inşası, sembolik düzlemdeki kurgu mantığı ve büyölöl gerçekçiliğre özgü biçimsel özellikler üzerinden yapılan bu detaylı teknik çözümleme, Parsîpûr edebiyatına yeni bir değerdendirme imkânı sunmaktadır. Büyölöl gerçekçiliğın, biçimsel stratejiler aracılığıyla da nasıl işlerlik kazandığını ortaya koyan bu yaklaşım, İran edebiyatı bağlamında edebî türlerin teknik sınırlarını yeniden düşünmeyi mümkün kılar. Böylece çalışma, Parsîpûr'un anlatı estetiğine ve büyölöl gerçekçilikle kurduğı yapısal ilişkiye odaklanarak literatürdeki önemli bir boşluğı doldurmakta; İranlı kadın yazarların biçimsel tercihlerini ve bu tercihlerle şekillenen anlatı tekniklerini analiz eden kuramsal tartışmalara katkı sunmaktadır.

Bu çalışmayla birlikte büyölöl gerçekçiliğın İran edebiyatındaki özgün biçiminin ortaya konması, Şehrnûş Parsîpûr'un anlatı dili ve kadın temsilleri üzerinden disiplinler

⁶ Tamamen Şehrnûş Parsîpûr'un hayatı, edebî kişiliğı ve eserlerinin üzerinde ayrıntılı şekilde duran bir tez çalışması bulunduğundan, Parsîpûr burada yaşadığı iki farklı dönem ve ideoloji bağlamında değerdendirilecektir. Saniye Simla Özçelik, *Şehrnûş Parsîpûr'un Öykücülüğü*, (Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi, Konya, 2016

arası bir bakış açısıyla yeniden değerlendirilmesi, hiç şüphesiz edebî türlerin kültürel yapıyla ilişkisi ve kadın yazarların bu bağlamdaki dönüştürücü rolleri üzerine yeni tartışma alanları açacaktır.



BİRİNCİ BÖLÜM

1.1. BÜYÜLÜ GERÇEKÇİLİK VE İRAN EDEBİYATI ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

1.1.1. Büyülü Gerçekçilik

Büyülü gerçekçilik, yirminci yüzyıl boyunca hem sanat hem de edebiyat disiplinlerinde önemli tartışmalara konu olmuş çok katmanlı ve çok yönlü bir estetik kavram olarak ortaya çıkmıştır. Terim ilk olarak 1923 yılında Alman sanat eleştirmeni Franz Roh tarafından ortaya atılmış ve 1925'te yayımladığı *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus* (Ekspresyonizm Sonrası: Büyülü Gerçekçilik) adlı eserinde teorik bir çerçeveye oturtulmuştur.⁷ Roh, bu kavramı Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan yeni bir resim anlayışını tanımlamak için kullanmıştır. Bu yeni anlayış, ekspresyonistlerin içsel gerçekliğe yönelmesinin tersine, dış dünyayı daha rasyonel ve nesnel biçimde ele almakta, fakat bu gerçekliğe aynı zamanda büyüsel, hatta düşsel bir boyut katmaktadır. Roh'un büyüülü (magisch) kavramı, doğrudan doğaüstü olana değil, sıradan nesne ve manzaraların içerdiği gizemli ve hayret verici yönlerle atıfta bulunur.⁸ Ne var ki Roh'un terimi kullandığı bu bağlam, zaman içerisinde farklı kültürlerde farklı şekillerde yorumlanmış ve yeni anlamlar kazanmıştır.

Büyülü gerçekçiliğin edebiyatta kullanılmaya başlanması ve özellikle Latin Amerika'da bir edebî akım hâline gelmesi, bu kavramın sanat kalıplarından sıyrılıp bambaşka bir anlatı estetiğine dönüşmesini beraberinde getirmiştir.⁹ Latin Amerika'daki bu dönüşümde önemli bir yer tutan Küba doğumlu yazar Alejo Carpentier'nin 1949'da yayımladığı *El reino de este mundo* (Bu Dünyanın Krallığı) adlı eserinin ön sözünde “lo real maravilloso” yani “olağanüstü gerçek” kavramını ortaya atarak, Latin Amerika'nın tarihi, kültürel yapısı ve gündelik yaşamında doğaüstü olanın sıradanlıkla iç içe geçtiğini savunmuştur. Büyülü gerçekçiliğin Latin Amerika'da edebî bir akıma dönüşmesinde bir diğer dönüm noktası ise Gabriel García Márquez olmuştur. Özellikle *Yüzyıllık Yalnızlık*

⁷ Irene Guenther, “Magic Realism, New Objectivity, and the Arts during the Weimar Republic”, W. B. Faris & L. P. Zamora (Dü.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham&London 1995, s. 33-34

⁸ Franz Roh, “Magic Realism: Post-Expressionism”, W.B. Faris (Çev.), W. B. Faris & L. P. Zamora (Dü.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham&London 1995, s. 15-16

⁹ Kenneth S. Reeds, *What Is Magical Realism? : An Explanation of a Literary Style*, The Edwin Mellen Press, New York, 2013, s. 55

adlı romanıyla bu tarzın edebiyat dünyasında geniş bir kitleye tanıtan Márquez de gerçek ile hayalin iç içe geçtiği bir anlatım tarzı geliştirmiştir.¹⁰

Bu akım Franz Roh tarafından Avrupa resmindeki yeni bir eğilimi tanımlamak üzere kullanılmış olsa da Latin Amerika edebiyatında kazandığı anlam ve işlev çok daha geniş ve derindir. Büyülü gerçekçilik, edebî bağlamda, tümüyle bir teknik ya da biçimsel tercih olmak haricinde, gerçekliğe dair alternatif bir bakış sunan, kültürel ve tarihsel bağlamdan beslenen özgün bir anlatım biçimidir. Bu tarzda olağanüstü, doğaüstü ya da fantastik unsurlar herhangi bir açıklamaya ya da sorgulamaya gerek duyulmaksızın, gerçekçi bir dünya tasvirine, doğallığın bir parçasıymış gibi dahil edilir. Büyülü olan, anlatı evreninin mantığı içinde sıradanlaşır; bu da okuyucunun gerçek ile hayal, doğal ile doğaüstü, bilinçli ile bilinçdışı arasındaki geçişleri sorgulamadan kabul etmesine neden olur.¹¹ Böylece büyülü gerçekçilik, klasik realizmin gözlem ve mantık merkezli yapısından ayrılırken; fantastiğin beklenmeyen ya da bilimkurgunun rasyonel kurgusal evreninden de uzaklaşır. Çünkü burada okurdan büyüye inanması beklenmez, aksine karakterlerin ve anlatıcının dünyasında bu büyülü olan zaten olağandır. Bu yönüyle, büyülü gerçekçilik tek başına estetik bir kurgu yaratmakla kalmaz; sömürge sonrası toplumların tarihsel hafızasını, kültürel mitlerini ve kolektif bilinçaltını da anlatıya taşır.¹²

Ayrıca Latin Amerika edebiyatında büyülü gerçekçilik, sömürgecilik karşıtı bir anlatı estetiği olarak gelişmiş ve zamanla toplumsal, siyasal ve kültürel eleştirinin bir aracı hâline gelmiştir.¹³ Bu anlatım tarzı, Batı'nın tekil gerçeklik anlayışına karşı, çoğul ve yerli gerçekliklerin de ifade alanı bulabildiği bir anlatı evreni yaratır. Özellikle sömürgecilik döneminin bastırılmış seslerini, unutulmuş mitlerini ve dışlanan halk anlatılarını görünür kılması bakımından büyülü gerçekçilik, tarihsel travmaların ve toplumsal çatışmaların simgesel bir ifadesine dönüşür. Bu doğrultuda, büyülü gerçekçilik fantastik öğelerle süslenmiş bir gerçeklik algısından ziyade tarihsel olarak bastırılmış deneyimlerin, geleneklerin ve kolektif bilinçdışının da yeniden kurgulanmasıdır.

¹⁰ Ayyub Rajabi, Majid Azizi, Mehrdad Akbari, "Magical Realism: The Magic of Realism", *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 12, no. 2 (2020), s. 1-13

¹¹ Ayyub Rajabi, Majid Azizi, Mehrdad Akbari, s.4

¹² Kenneth S. Reeds, s.213

¹³ W. B. Faris, "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction", W. B. Faris & L. P. Zamora (Dü.), *Magical Realism: Theory, History, Community*, Duke University Press, Durham&London 1995, s.163-190.

Latin Amerika'daki tarihsel ve kültürel bağlamda şekillenen büyülü gerçekçilik, zamanla evrensel bir anlatım biçimine dönüşerek farklı edebî geleneklerde yeniden anlam kazanmıştır.¹⁴ Bu dönüşüm, özellikle tarihsel travmalarla, kolektif bellekle ve kimlik arayışıyla örülü toplumlarda kendini göstermiştir.

İran edebiyatı da benzer şekilde, siyasi baskılar, kültürel dönüşümler ve toplumsal kırılmaların iç içe geçtiği bir zemin üzerinde şekillenen yapısıyla, büyülü gerçekçiliğin farklı boyutlarda izlenebileceği zengin bir alan sunar. Bu tür, İranlı yazarlar tarafından estetik bir tercih olarak kullanılmakla kalmamış, tarihsel gerçekliğin ve kültürel kimliğin edebî temsili açısından önemli bir ifade aracı olarak benimsenmiştir.

1.1.2. İran Edebiyatı'nda Büyülü Gerçekçilik

İran edebiyatı, büyülü gerçekçiliğin hem tarihsel hem de kültürel olarak özgün bir biçimde gelişim gösterdiği zeminlerden biridir. Bu anlatı biçimi, dışsal bir edebî etki olmanın yanında, geleneksel alegorik anlatılarla ve mistik düşünce mirasıyla birleşerek benzersiz bir estetik yapı oluşturmuştur. Edebî ve dini mirasta çokça rastlanan olağanüstü unsurların anlatılarda gerçekliğin sıradan bir parçasıymış gibi sunulması, bu anlatım tarzının İran kültürüne yabancı olmadığını göstermektedir. Ancak bu metinler çoğu zaman ya yalnızca büyülü gerçekçilik ya da sadece alegorik gelenekler çerçevesinde yorumlandığı için her iki boyutu da barındıran zengin anlatı dokusunun bütünsel olarak incelenmesi ihmal edilmiştir. İran'daki büyülü gerçekçilik anlayışı, Latin Amerika'daki örnekleriyle birçok benzerlik taşısa da İslami gelenek, yerel mitoloji ve halk inançlarıyla kurduğu özgün ilişki sayesinde ayrıksı bir boyut kazanır. İran edebiyatında görülen büyülü gerçekçilik, çoğu zaman tasavvufî alegoriyle iç içe geçer. Bu yönüyle, Batı merkezli analizlerde sıkça göz ardı edilen mistik semboller, metaforlar ve hayal-gerçek geçişleri, İran anlatı geleneğinde zaten mevcut olan anlatı yapılarından beslenmektedir. Bu bağlamda bazı araştırmacılar, İran edebiyatında görülen bu melez anlatım türünü "İran Büyülü Gerçekçiliği (Persian Magical Realism)" olarak kavramsallaştırma ihtiyacı duymuştur.¹⁵ Çünkü bu türdeki metinler ne yalnızca İslami alegorinin ne de klasik büyülü gerçekçiliğin sınırları içinde kalmaktadır.

¹⁴ Román de la Campa, "Magical Realism and World Literature: A Genre for the Times?", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23, no. 2, Invierno 1999, s. 205-219.

¹⁵ Emami, s.15

Bu anlatım tarzı, modern edebiyatın taleplerine uygun biçimde yeniden inşa edilmekle birlikte, temellerini Fars mitolojisinden, halk anlatılarından ve özellikle tasavvufî sembolizmden alır. Latin Amerika büyüğü gerçekçiliğinden miras kalan zaman ve mekânın iç içe geçmesi, ruhların geri dönüşü, olağanüstünün sıradanlaştırılması gibi anlatı stratejileri, İran bağlamında mitolojik temalar, simgesel arketipler ve mistik düşünceyle kaynaşarak özgün bir edebî estetik yaratır. Bu sentez, geçmişin kültürel birikimiyle günümüzün sosyal ve bireysel problemlerini aynı düzlemde ele almayı mümkün kılar. Sonuç olarak, İran Büyüğü Gerçekçiliği hem evrensel anlatı kodlarını hem de yerel edebî ve kültürel motifleri harmanlayarak, çağdaş İran anlatısında hem biçimsel hem de tematik açıdan farklı bir katman sunar. Bu bağlamda ortaya çıkan edebî yönelim, taklit olmaktan çok, kendi tarihsel ve kültürel bağlamında yeniden yaratılmış bir anlatı modelidir.¹⁶

İran edebiyatında büyüğü gerçekçilik çağdaş dönem yazarlarının yanı sıra, klasik edebî gelenekte de kök salmış bir anlatı biçimi olarak karşımıza çıkar. Ebu'l Kâsım Firdevsî'nin (ö. 411/1020 [?]) *Şahnâme*'si ve Nizami-yi Gencevî'nin (ö. 611/1214 [?]) *Heft Peyker*'i gibi klasik eserlerde görülen efsanevi anlatılar, halk inançları ve olağanüstü olaylar, büyüğü gerçekçiliğin tarihsel kökenlerini oluştururken; Şehâbeddîn Yahyâ Suhreverdî'nin (ö. 632/1234) *işrâkî felsefeye* dayanan metafiziksel ve simgesel anlatıları da bu yapının felsefî boyutunu beslemiştir.¹⁷ Suhreverdî'nin ışık metafiziği, rüya-gerçeklik geçişleri ve hakikatin sezgisel yollarla kavranışı, çağdaş İran anlatılarında büyüğü gerçekçiliğe özgü yapılarla örtüşen düşünsel bir zemin sunar. Fakat büyüğü gerçekçilik, özellikle 1970'li yıllardan itibaren İran edebiyatında modern bir anlatı modu olarak daha belirgin bir şekilde yer bulmuştur. 1979 İslam Devrimi sonrası artan sansür ve siyasal baskı ortamı, doğrudan anlatımı zorlaştırmış, bu da yazarların büyüğü gerçekçilik gibi dolaylı ve çok katmanlı anlatım biçimlerine yönelmesine neden olmuştur.¹⁸ Böylesi bir ortamda, açıkça dile getirilemeyen toplumsal eleştiriler, bastırılmış arzular ve travmatik deneyimler, edebî üretim içerisinde dolaylı anlatım biçimlerine yönelmiş; metafor, sembolizm, alegori ve mitik unsurlar ön plana çıkmıştır. İşte bu bağlamda büyüğü gerçekçilik, İranlı yazarlar için estetik bir araç olarak değil,

¹⁶ Emami, s.11

¹⁷ Emami, s.35

¹⁸ Emami, s.49-50

politik bir sığınak ve direniş stratejisi hâline gelmiştir. Gerçekliği doğrudan aktarmak yerine, olağanüstü olayları gündelik yaşamın içine doğalmış gibi yerleştiren bu anlatı biçimi, yazarların hem sistemle doğrudan yüzleşmeden eleştirel bir pozisyon almasına hem de okuyucuda çok katmanlı bir anlam dünyası kurmasına olanak tanımıştır. Bu bağlamda Gulam Hüseyin Sâedi, İran’da büyülu gerçekçiliğin öncüsü olarak kabul edilir; *Ezâdârân-e Beyel*, *Ters u Lerz* gibi eserlerinde gerçek ile büyü arasındaki sınırları bulanıklaştırarak toplumsal travmaları işleyen üçüncü bir anlatı düzlemi yaratır.¹⁹ Sâdik Hidâyet (*Bûf-e Kûr*), Rezâ Berâhenî (*Âvâz-e Koştegân*), Monîrû Revânîpûr (*Ehl-e Ğerğ, Del-e Fûlâd*), Abuterâb Hosrevî ve Sîrûs Şemîsâ gibi yazarlar da büyülu gerçekçilik türünde önemli örnekler vermişlerdir.²⁰ Bu yazarlar, kimi zaman bilinçli kimi zaman da sezgisel düzeyde, klasik İran edebiyatının alegorik ve mitolojik mirasını çağdaş biçimlerle harmanlayarak çok boyutlu anlatılar oluşturmuşlardır. Bu yazarlar arasında ise Şehrînûş Parsîpûr hem tematik derinlik hem de anlatı teknikleri açısından öne çıkan bir isimdir. Parsîpûr’un eserleri, özellikle kadın kimliği, toplumsal normlar ve bireysel özgürlük gibi temaları büyülu gerçekçi bir çerçevede işlerken; Suhreverdi gibi klasik düşünürlerin alegorik imgeleriyle de örtüşen bir anlatı evreni kurar. Bu açıdan Parsîpûr’un üretimi, İran edebiyatında Latin Amerika büyülu gerçekçiliğinin unsurlarını, İran’a özgü mistik ve kültürel motiflerle birleştiren yerli bir tür olan “İran Büyülu Gerçekçiliği”nin en güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.²¹

1.2. ŞEHRÎNÛŞ PARSÎPÛR’UN EDEBÎ YÖNELİMİ: İKİ DÖNEMLİ BİR OKUMA

Şehrînûş Parsîpûr’un yaşamı ve entelektüel üretimi, İran’ın modern tarihindeki önemli siyasal ve toplumsal dönüşümlerin gölgesinde şekillenmiştir. Özellikle 1940’lı yıllardan itibaren hız kazanan Pehlevî dönemi modernleşme politikaları, İran toplumunda Batılılaşmaya dayalı bir dönüşüm hedeflerken, bu süreci aynı zamanda otoriter bir yönetim anlayışıyla sürdürmüştür. Eğitimden hukuka, şehirleşmeden kadınların kamusal alana katılımına kadar pek çok alanda reformlar hayata geçirilmiş ama bu reformların toplumsal tabana ne ölçüde yerleştiği, beraberinde getirdiği çelişkilerle birlikte tartışmalı

¹⁹ Hasan-i Mîr Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı*, (c.2), (Çev. Hicabi Kırlangıç), Nûsha Yayınları, Ankara, 2002, s. 128

²⁰ Emami, s.50

²¹ Emami, s.50

olmuştur.²² Parsîpûr'un gençlik yıllarına denk gelen bu dönemde, görünürdeki reformist atmosferin arka planında yoğun bir siyasi baskı, sansür ve muhalif seslere tahammülsüzlük hâkimdir.²³

1979'da gerçekleşen İslam Devrimi ise, bu modernleşme çizgisinin radikal biçimde kesintiye uğradığı, toplumsal değerlerin ve siyasi yapının köklü bir dönüşüme uğradığı yeni bir dönemi başlatmıştır. Devrim sonrasında kurulan İslam Cumhuriyeti rejimi, ideolojik temelleri itibarıyla önceki dönemin laik ve Batı merkezli yönelimlerini reddetmiş; bunun yerine Şii İslam'a dayalı teokratik bir düzeni tesis ederek toplumun tüm kurumlarını bu doğrultuda yeniden inşa etmeye girişmiştir.²⁴ Bu süreç, tek başına bir siyasi yapılanmadan çok, düşünce, ifade ve sanat alanlarını da doğrudan etkilemiş; özellikle entelektüel kesimler ve yazarlar üzerindeki baskı daha sistematik bir hâle gelmiştir.

Şehrîş Parsîpûr, bu iki rejim arasında kalan geçiş sürecinin tanığı ve aynı zamanda eleştirel bir anlatıcısı olarak, yaşadığı toplumsal değişimleri bireysel deneyimiyle harmanlayarak edebiyata taşımıştır. Onun yaşam öyküsü, bir bakıma İran'ın modern ve post-devrimsel tarihinin bir mikro tarihini sunar. Parsîpûr'un eserleri, hem Pehlevî döneminin çelişkili modernleşme politikalarının hem de devrim sonrası rejimin katı ideolojik çerçevesinin birey üzerinde yarattığı kırılmaları yansıtan önemli anlatılardır. Bu yönüyle yazar, bir edebiyatçı olmanın yanı sıra, yaşadığı çağın eleştirel bir tanığı ve kültürel belleği olmuştur.

Tarihsel ve siyasi arka plan doğrultusunda Parsîpûr'un yaşamını iki ayrı dönemde ele alarak hem kişisel hem de toplumsal dönüşümleri edebî düzlemde nasıl işlediğini ortaya koymak amaçlandığından, yazarın hayatı ve düşünsel yönelimi önce İslam Devrimi Öncesi (Pehlevî dönemi), ardından da İslam Devrimi Sonrası başlıkları altında incelenecek; *Erkeksiz Kadınlar* romanı da bu dönemsel bağlamlara oturtularak değerlendirilecektir.

²² Roksana Bahramitash, "Revolution, Islamization, and Women's Employment in Iran," *The Brown Journal of World Affairs*, c. 9, no. 2 (Winter/Spring 2003), s. 231.

²³ Kamran Talattof, *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature*, Syracuse University Press, New York, 2000, s.69

²⁴ Nikki R. Keddie, "Women in Iran Since 1979," *Social Research*, 67(2), The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2000, 405–438.

1.2.1. İslam Devrimi Öncesi

Şehrnûş Parsîpûr'un erken yaşamı ve edebî kariyerinin başlangıç yılları, İran'ın Batı merkezli modernleşme politikaları ile otoriter yönetim arasındaki çelişkilerle şekillenen Pehlevî dönemi (1925-1979) içerisinde geçmiştir. Parsîpûr 17 Şubat 1946 yılında Tahran'da dünyaya gelmiş²⁵, çocukluk ve gençlik yıllarını II. Şah Muhammed Rıza Pehlevî'nin hâkimiyetindeki bir toplumda geçirmiştir. Bu dönem, İran'da kadınların toplumsal görünürlüğünün arttığı, eğitime ve iş gücüne katılım olanaklarının genişletildiği, bununla birlikte devletin siyasal muhalefete karşı yoğun baskı uyguladığı bir süreçtir.

Özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda, “Beyaz Devrim” (Enkelâb-e Sefid) adıyla anılan bir dizi reform programı çerçevesinde kadınlara oy hakkı tanınmış (1963), eğitime erişimleri kolaylaştırılmış ve bazı aile hukuku düzenlemeleriyle sınırlı da olsa yasal kazanımlar sağlanmıştır.²⁶ Özellikle 1967 yılında kabul edilen Aile Koruma Yasası ile İran'da kadınların toplumsal ve hukuki hakları önemli ölçüde genişletilmiştir. Bu yasa, kadınların boşanma, çocuk velayeti, miras gibi konularda erkeklerle eşit haklara sahip olmalarını amaçlamıştır. Boşanma hakkı, kadınların kendi istekleriyle boşanabilmesini sağlayacak şekilde düzenlenmiş, erkeğin tek taraflı boşanma yetkisi sınırlandırılmıştır. Ayrıca, kadınlara çocukların velayetini elde etme konusunda daha fazla hak tanınmış ve bu süreçte kadınların toplumsal konumları güçlendirilmiştir. Aile Koruma Yasası, aynı zamanda kadına yönelik şiddetle mücadele etmek için bazı hukuki düzenlemeler de içermiştir. Bu yasal düzenlemeler, Pehlevî yönetiminin modernleşme çabaları doğrultusunda, kadınların kamusal hayata katılımını teşvik etmiş ve toplumsal cinsiyet eşitsizliğini azaltmayı hedeflemiştir. Kadınlar bu yıllarda kamusal alanda daha fazla görünür hâle gelmiş, akademide, basında ve sanat alanında önemli roller üstlenmişlerdir.²⁷ Şehrnûş Parsîpûr da bu dönemde üniversite eğitimi alma şansına erişmiş, Tahran Üniversitesi'nde sosyoloji eğitimi görmüş ve entelektüel gelişimini şekillendirme fırsatı bulmuştur.

²⁵ Kamran Talattof, “Breaking Taboos in Iranian Women's Literature: The Work of Shahrnush Parsipur”, *World Literature Today*, 78(3/4), Board of Regents of the University of Oklahoma, Oklahoma 2004, s.43

²⁶ Talattof, *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature*, s.95

²⁷ Keddie, s. 406

Bu reformist görünüm, gerçekte oldukça sınırlıydı ve “yukarıdan” dayatılan modernleşme politikaları halk nezdinde güçlü bir toplumsal tabana oturmuyordu. Üstelik Şah rejimi, bu reformları kendi iktidarını güçlendirmek amacıyla araçsallaştırmış, buna karşın ifade özgürlüğü, siyasi çoğulculuk ve bireysel haklar ciddi biçimde bastırılmıştı. Özellikle sol muhalefete, İslamcı çevrelere ve entelektüellere yönelik sistematik sansür ve baskılar, kültürel alanı da doğrudan etkilemiş; bu durum kadın yazarların seslerini duyurmasını son derece zorlaştırmıştır.²⁸

Pehlevi dönemi İran’ındaki edebiyat, özellikle devrim öncesi yıllarda, sosyalist realizmin (toplumcu gerçekçilik) etkisi altında şekillenmiştir. Bu dönemde, yazarlar genellikle formdan ziyade içeriği vurgulayarak, eserlerinin halk için hizmet etme amacına odaklanmışlardır.²⁹ Bu dönemdeki yazarlar, sansürden kaçınmak ve cezalandırılmamak adına, eserlerinde belirli metaforik dil biçimlerine başvurmak zorunda kalmışlardır. Özellikle simgeler, benzetmeler ve metaforlar, doğrudan ifade edilmesi yasaklanan anlamların aktarılmasında önemli bir araç olmuştur. Özgürlük, siyasi değişim ve devrim gibi temalar, empati ve kişileştirme yoluyla sembolik bir dilde işlenmiş; gece, soğuk, karanlık ve sessizlik gibi semboller, diktatörlüğü ve baskıyı ifade etmek için kullanılırken, bahar, ışık ve güneş gibi imgeler devrim ve özgürlükle ilişkilendirilmiştir.³⁰ Bu gizli işaretler, yazarları ve okurlarını birleştiren bir bağ oluşturmuş, toplumsal baskılara karşı direnmenin ve özgürlüğün sembolleri haline gelmiştir. Pehlevi döneminde, bu tür sembolik anlatımlar, rejimin baskıcı politikaları karşısında yazının özgürlük ve toplumsal değişim için bir aracı olmasını sağlamıştır.³¹

Kadın edebiyatı, bu dönemde genel olarak *taahhütlü edebiyatın* ayrılmaz bir parçasıydı; kadın yazarlar, edebiyatın geleneksel kalıplarını ustaca kullanarak toplumcu gerçekçi, romantik ve didaktik romanlar ve şiirler yazdılar. Bu yazılarda, *taahhütlü edebiyatın* figüratif dili, üslubu ve edebî duruşu 1979 Devrimi’ne kadar baskın kaldı.³² Kadın yazarlar, edebiyatın geleneksel ve toplumsal normlarına başkaldırarak hem

²⁸ Persis Karim, s.35

²⁹ Mîr Âbidînî, (c.2), s.14

³⁰ Talattof, *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature*, s.107

³¹ *Taahhütlü edebiyat*, sanatçının toplumsal veya siyasal bir sorumluluk üstlendiği, belli bir düşünceye bağlılıkla yazdığı ideolojik edebiyattır. Detaylı bilgi için bkz. Kamran Talattof, “Iranian Women's Literature: From Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism”, *International Journal of Middle East Studies*, 29(4), Cambridge University Press, 1997, s.534

³² Talattof, “Iranian Women's Literature: From Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism”, 534

toplumsal eleştiriyi hem de bireysel kadın hikayelerini dile getirerek, edebiyatın gücünü hem kişisel hem de toplumsal anlamda genişleterek kullandılar.³³ Bu eserlerde genellikle kadının toplumdaki rolünü sorgulayan, toplumsal adaletsizliklere ve eşitsizliklere dikkat çeken unsurlar ön plana çıkmış, edebiyat bir araç olarak toplumsal değişimi savunmaya yönelik olmuştur.³⁴ Şehrnûş Parsîpûr, böyle bir edebî ortamda, genç yaşlarda yazma tutkusuyla tanışmıştır. Henüz on üç yaşında yazmaya başlamış, on altı yaşında ilk öyküsünü yayımlamıştır.³⁵

Pehlevî rejiminin son yıllarında entelektüel çevreler üzerindeki baskılar daha da yoğunlaşmış, özellikle 1971-1972 yılları arasında sansür adeta sistematik bir baskı aracına dönüşmüştür. Pehlevî rejiminin görünürdeki modernleşme politikalarına rağmen, siyasi muhalefete yönelik tahammülsüzlüğü Parsîpûr'un yaşamını da doğrudan etkilemiştir. 1974 yılında İranlı şair ve aktivist Hüsrev Golsorhi idamını protesto etmek amacıyla İran Ulusal Radyosu'ndaki görevinden istifa etmiştir. Bu dönemin bir tanığı olarak yazar *Hapishane Hatıraları* kitabında tüm bunlardan detaylıca bahsederken şunları söyler:

*Her şeyden daha önemlisi, 1971-1972 yılları arasında tüm alanlara yoğun sansür düzenlemesinin hâkim olması ve SAVAK'ın muhteşem bir güç elde etmesiydi. Dikkate değer gazete ve dergilerin birçoğu yayın haklarını kaybetti ve kitap basımı şiddetli engellemelerle karşı karşıya kaldı. Aydınların çoğu tutuklanmaya başladı ve arkadaş ve tanıdıklardan bir ikisi hep hapisteydi. Ortam çok boğucu ve katlanılmaz bir hal almıştı.*³⁶

*...1973 yılında bir gerilla grubu -ya da görünürde öyle olan- tutuklandı. Bu grubun üyeleri çoğunlukla televizyon, Çocukların Zihinsel Gelişimi Merkezi ya da Kayhan gazetesi çalışanlarıydı. Duruşma sonunda çoğu idam cezasına çarptırıldı ve yaptıklarından pişmanlık duymadıklarını söyleyen Hüsrev Golsorhi ve Keramat Daneshian adındaki iki kişi idam edildi...*³⁷

...Tüm bu olaylar, aile içi sorunlar ve ruhsal sıkıntılarıım Mayıs-Haziran 1974 yılında İran Ulusal Televizyonu'ndaki işimden istifa etmeme neden oldu. Bu kanalda Köy Kadınları programının yapımcısıydım ve işimi çok seviyordum. İstifa metnime, "Yukarıda belirttiğim iki kişinin idamı ve adlarından söz ettiğim dört kişinin tutuklanmasına tepki olarak istifa ediyorum." diye yazdım. Ve şöyle izah ettim: "Komünist değilim, Beyaz Devrim ve Meşrutiyet karşıtı değilim. Ama usulsüz idama ve şüpheli tutuklamalara karşıyım. Bana öyle geliyor ki yüksek sesle karşı çıksam tutuklanacağım, bir makale yazmaya çalışsam hiçbir yerde yayınlanmayacak, yurtdışına çıksam ve siyasi gruplara dahil olsam onların nereye bağlı olduğunu

³³ Hasan-i Mîr Âbidînî, *Sad Sâl-i Dâstan-nivîsî der Îrân*, (c.3-4), Neşr-e Çeşme, Tahran, 1998, s. 1111

³⁴ Talattof, "Iranian Women's Literature: From Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism", s.534

³⁵ Talattof, "Breaking Taboos in Iranian Women's Literature: The Work of Shahrnush Parsipur", s.43

³⁶ Şehrnûş Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, Baran, Stockholm, 1996, s. 18

³⁷ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, s. 31

*bilmeyeceğim. Sonuç olarak kendi payıma düştüğü kadarıyla özgürlüğün ve demokrasinin sınırlarını korumak için istifa ediyorum...*³⁸

Yine bu dönemde, İran'daki sol meselesini incelediği *Seg ve Zemestân-i Bolend* (Köpek ve Uzun Kış) adlı romanını yazmış ve istifasından sonra, Pehlevî rejiminin gizli polisi SAVAK tarafından gözaltına alınmıştır. Elli dört gün boyunca tutuklu kalmış ve bu süre zarfında kendi ifadeleriyle fiziksel herhangi bir işkenceye maruz kalmamıştır. Bu olay, Parsîpûr'un devlet baskısıyla ilk doğrudan karşılaşması olup, ilerleyen yıllarda yazınında ifade özgürlüğü ve bireysel haklar temalarını işlemesinde etkili olmuştur. Bu konudan hatırlarında şöyle bahseder:

O yılın yazını, ilk bölümünü on sekiz on dokuz yaşlarında yazdığım ve Tahran'a taşınma, üniversiteye giriş, yeni bir işe başlama, sonra evlilik ve anne olmak derken yarıda bıraktığım "Köpek ve Uzun Kış" romanımı yazmaya ayırdım. Bu romanda İran'daki sol meselesini incelemeye çalışıyordum...

Yazın sonunda kitap bitti. Küçük bir daktiloyla onun beş kopyasını yazdım. İki nüshasını değerlendirmeleri için iki arkadaşına verdim. Sonra bir gün Eylül- Ekim 1974'te SAVAK üyelerinden üç kişi evime geldi...

Adamlar içeri girdi ve onlardan biri bana bir kartı gösterdi. Sonra silahını ve kelepçesini de gösterip direnirsem başıma kötü şeyler geleceğini söyledi. Ona elimi uzattım. Adam çok şaşırmişti. Evi aramaları gerektiğini söyledi. Onlara içeri kadar eşlik ettim ve eve göz atmaları için kolaylık sağladım. 'Köpek ve Uzun Kış'ın daktiloya geçirilmiş nüshalarına el koydu ve bir daha o nüshaları hiç görmedim. Evde onların dikkatini çeken başka herhangi bir şey yoktu... Evin Hapishanesi olduğunu düşündüğüm -ve öyle de olan- bir yere getirdiler...

...Tamı tamına elli dört gün tutuklu kaldım ve hep tek kişilik hücredeydim. Bir kere de bir hafta boyunca kırbaçlandım ve daha küçük tek kişilik hücreye gönderildim...

*...Sonra bir gün beni salmaya karar verdiler ve benim, bilgi almak için tutuklandığımı söylediler. Geçici tutuklama süresinin kırk sekiz saat olduğunu biliyordum ve itiraz ettim. Bu durum tutukluluğuma bir hafta daha ekledi ve nihayet elli dört günün sonunda serbest bırakıldım...*³⁹

Yaşadığı bu süreç, dönemin siyasi ikliminin en barışçıl itirazları bile bastırmaya yönelik refleksini gözler önüne sererken, onun 1976 yılında oğluyla birlikte İran'ı terk etme kararında da belirleyici bir rol oynadı:

*...Ben bir iş bulmaya çalışıyordum. Bir süre sonra da gerçekten bu hastalıklı ortama dayanacak gücümün olmadığını anladım. 1976 yılının yazında oğlumla birlikte ülkeden ayrıldım. Başta İngiltere'ye gittim oradan da Fransa'ya...*⁴⁰

Fransa'da geçirdiği zaman zarfında, Parsîpûr, İran'daki çelişkili modernleşme sürecini, devletin halk üzerindeki baskılarından ve bireysel özgürlüklerin

³⁸ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, s.19

³⁹ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, s.20,21,25

⁴⁰ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân* s. 27

sınırlanmasından uzak bir ortamda daha net gözlemleyebilmiştir. Özellikle silahlı mücadeleye dayalı ideolojilerin belirsizliğini fark etmesi, onun entelektüel düşüncesinde bir dönüşüm yaratmıştır. Bu dönemde, bir arkadaşı aracılığıyla tanıştığı silahlı mücadelenin meşruiyetine dair, belirsiz ve somut hedeflerden yoksun olan ideolojik öneriler, Parsîpûr'un içsel çatışmalarını daha da derinleştirmiştir:

...Bu tarihten birkaç yıl önce bir gece, bir süredir ortadan kaybolan bir arkadaş yanıma geldi. Silahlı siyasi eylemlerle uğraştığını söyledi ve onunla olan görüşmemi gizli tutmamı özellikle belirtti. Sonra bana bulunduğu gizli örgüte katılmamı teklif etti. Ona bu örgütün hangi hedefler doğrultusunda adım attığını sordum. “Komünist devrim.” diye cevap verdi.

Elbette ben komünist değildim ve kendimi sosyal demokrat olarak zar zor adlandırabiliyordum. Yine de bu konudan bahsetmedim ve ondan bana, örgütünün eylem stratejisini, yönelimini ve bu hareketin gelecekteki hedeflerini kısa ve öz şekilde açıklayan bir kitapçık vermesini rica ettim.

Çok şaşırdı ve herhangi bir kitap ya da kitapçığa ihtiyaç olmadığını söyledi. “Asıl olan şey silahlı mücadeledir ve örgüt zaferden sonra yönünü belirleyecektir.” diye devam etti.

Ondan özür dilediğimi ve böyle belirsiz gerekçelere dayanarak siyasi eylemlere girişemeyeceğimi söylediğimi hatırlıyorum...⁴¹

“Fransa’da şu sonuca vardım: Kendimi kesinlikle tüm siyasi gruplardan soyutlayacağım ve bilimsel çalışmalara yöneleceğim.”⁴² diyen Şehrîş Parsîpûr, tam da bu dönemde Çin Dili ve Kültürü okumaya karar vermiş ve Çin felsefesi ve Doğu mistisizmi gibi düşünsel geleneklerle de tanışmıştır. Ayrıca Fransa’nın özgür ortamında *Mâcerâhâ-ye Kûçek ve Sâde-ye Rûh-e Direht* (Ağacın Ruhunun Basit ve Küçük Maceraları) adlı romanını yazarak İran toplumunun modern cinsel konularını ve sorunlarını incelemeye çalışmıştır. Bu konuda hatırlarında şunları ifade etmiştir:

...Bu konularla ilgilenen bir üniversite hocasına danıştım ve kendileri bana Çin Kültürü ve Dili bölümüne kaydolmamı ve kavramlara bu bakış açısıyla yaklaşmaya çalışmamı tavsiye etti. Öyle yaptım ve henüz bilmediğim Fransızcayla birlikte Çince öğrenmeye başladım...

...Üniversitemizde İranlı yoktu ve ben de hiçbir toplulukla etkileşim halinde değildim. Çevrem birkaç Fransız, Çinli, Vietnamlı ve bir iki akrabadan ibaretti. İran’ın meselelerinden uzak duruyordum (...) Bu sırada Ağacın Ruhunun Basit ve Küçük Maceraları isimli başka bir kitap yazdım. Bu kez, Fransa’nın özgür ortamında, İran toplumunun modern cinsel konularını ve sorunlarını incelemeye çalışıyordum...⁴³

⁴¹ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân* s. 27-28

⁴² Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân* s. 30

⁴³ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, s.31

İran'dan ayrılıp Fransa'ya yerleşen Parsîpûr, burada yaşadığı deneyimler ve gözlemler aracılığıyla kendisinin, siyasi faaliyetlere uygun biri olmadığını ve hiçbir örgüte ilgi duymadığını da fark etmiştir:

...Fransız sol örgütleri, Rex Sineması olayını protesto etmek için bir gösteri düzenlemişti. Ben de gösteri meydanındaydım. Hatırlıyorum da protestocularla birlikte yaklaşık on adım kadar yürümüş ancak hayatımda daha önce herhangi bir gösteriye katılmadığım için utanıp kalabalıktan ayrılmıştım.

Birkaç gün sonra, Fransa'da kaldığım süre boyunca ilk kez Cité Üniversitesi'ndeki öğrenci yaşam merkezine gittim. İranlı siyasi aktivist öğrenciler kendi yayınlarını satıyordu. Halkın Fedaileri Gerillaları ve Halkın Mücahitleri Örgütü stantları oldukça kalabalıktı. Salonun sonunda, kimsenin geçmediği bir yerde, hafif sakallı bir adam önüne birkaç dini kitap koymuştu ve onları satıyordu. Onun tam karşındaysa başka bir adam durmuş Tudeh Partisi yayınlarını satıyordu. O anda, yakın gelecekte bu iki grubun -biri açık açık, diğeryse perde arkasında- iktidarı ele geçireceğini hiçbir şekilde tahmin edemezdim. Bir kez Hüsrev Golsorhi ve Keramat Daneshian anısına düzenlenen Halkın Fedaileri Gerillaları Örgütü'nün oturumlarından birine katılmıştım. Bir gece de Beni Sadr'ın konuştuğu bir toplantıya gittim. Bu işlere giriştikten sonra, böylesine tutku gerektiren siyasi faaliyetlere uygun biri olmadığımı ve örgütlerin hiçbirine ilgi duymadığımı fark ettim. Bu dönemde devamlı olarak duygusal bir boşluk yaşıyor ve gelecekte endişe duyuyordum. Karanlık bir gelecek görüyordum...⁴⁴

İslam Devrimi öncesi dönemde Şehrnûş Parsîpûr'un yaşadığı bireysel ve toplumsal deneyimler, onun yazınsal evrenini biçimlendiren en kritik dönemeçleri oluşturur. Parsîpûr'un siyasi yönelimi, genç yaşlarda dünya çapındaki özgürlük hareketlerine - özellikle Cezayir, Küba ve Vietnam gibi örneklerle- duyduğu romantik ilgiyle şekillenmiştir. Şehrnûş Parsîpûr bu konu hakkında şöyle söyler:

"Bunlar siyasi örgütlerin tamamının etkilendiği ortak konulardı. Ben de on on bir yaşlarında bir yeni yetmeyken Cezayir efsanesinin büyüüne kapılmış, on dört yaşında Castro'ya âşık olmuş ve sonraları kafayı tamamen Vietnam meselesine takmıştım."⁴⁵

Bu ilgi, büyük ölçüde devrim anlatılarının taşıdığı gizemli cazibeye ve bu alanda kaynak eksikliğine dayalı sezgisel bir çekimdir.⁴⁶ Yine de Parsîpûr zamanla İran'daki sol örgütlerin içsel tutarsızlıkları, hedef ve yöntemsel belirsizlikleri karşısında eleştirel bir bilinç geliştirmiş; özellikle silahlı mücadele yöntemine dair çekinceleri, onun bu oluşumlara dışsal bir mesafenin yanında içsel bir mesafe koymasına yol açmıştır. Tutuklanması ve hapishanedeki deneyimleri, Parsîpûr'un devlet otoritesi karşısında bireyin konumunu, ifade özgürlüğünün sınırlarını ve şiddetin sıradanlaştırılmasını daha

⁴⁴ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, s.36-37

⁴⁵ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, s.15-16

⁴⁶ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, s.16

derinlemesine sorgulamasına sebep olmuş; aynı zamanda yazmayı, direnmenin ve anlam arayışının bir biçimi olarak içselleştirmesine neden olmuştur.

Fransa'ya gittikten sonra Parsîpûr, İran'daki siyasi yapıların iç tutarsızlıklarını dışarıdan gözlemleme imkânı bulmuş; ideolojik aidiyetler yerine kültürel sorgulamalara yönelmiştir. Ne İslamcı ne de komünist bir kimliğe dahil olmayı seçmiş, bunun yerine düşünsel özerklik temelinde bilimsel çalışmalara ve bireysel yazınsal üretime yönelmiştir. Bu tavır, onun ideolojik bir sistemin parçası olmaktansa, sistemlerin kendisini estetik ve felsefi olarak çözümlemeyi tercih ettiğini göstermektedir.

Şehrnûş Parsîpûr'un hayatındaki en keskin kırılma, hiç kuşkusuz 1979 İslam Devrimi ile yaşanmıştır. Devrimle birlikte İran'daki siyasi, toplumsal ve kültürel yapı dramatik bir biçimde dönüşmüş; bireylerin kimliklerini yeniden tanımlamaları zorunlu hale gelmiştir. Bu bağlamda Parsîpûr'un edebiyatı da bir dönüşüm geçirmiştir. Çünkü artık kadın olmak, yazmak ve düşünmek başlı başına politik bir direniş halini almıştır. Parsîpûr'un bu yeni rejime ve onun kadın bedeni ve kimliği üzerindeki kontrolcü yapısına karşı geliştirdiği edebî tepkiler, İslam Devrimi sonrası dönemin onun yazınında nasıl yankı bulduğunu anlamak açısından büyük önem taşır. Bu nedenle şimdi, Parsîpûr'un devrim sonrasında yazdığı metinlerde ortaya çıkan dönüşümün izini sürmeye ve büyümlü gerçekçiliğin bu yeni tarihsel bağlamda nasıl daha güçlü bir anlatım aracına dönüştüğünü irdelemeye geçiyoruz.

1.2.2. İslam Devrimi Sonrası

1979 yılında gerçekleşen İran İslam Devrimi, bir rejim değişikliğiyle sınırlı kalmamış, toplumsal yapının ve kültürel normların köklü biçimde yeniden tanımlanmasında dönüm noktası olmuştur. Devrim, başlangıçta otoriter bir monarşiye karşı halkın ortak öfkesiyle şekillenen geniş çaplı bir toplumsal hareket olarak ortaya çıktı. Fakat bu hareketin arkasındaki saikler oldukça heterojendi: Kimi adalet arayışındaydı, kimi İslami değerlere dönüş umudunu taşıyordu, kimi ise yalnızca değişim arzusu ve tarihsel bir ana tanıklık etme heyecanıyla sürece dâhil olmuştu. Şehrnûş Parsîpûr hatıralarında bu durumu şu sözlerle ifade eder:

...Devrim zamanında İran, geleneksel değerleri kötü niyetle savunan bir grubun istilasına sahne oldu. Bu grubun yapısı feodal ilişkiler üzerine kuruluydu. Yalnızca bu düzeni takip ediyorlardı ve şüphesiz endüstriyel ekonomi koşullarına dair en ufak

*bir fikirleri bile yoktu. Bu durum onların Şah'la uyumsuzluğunun başlıca nedenlerinden biriydi. Bu grubun yolunu izleyen topluluk, kırsal bölgelerden kente göç etmiş kişilerin bir araya gelmesiyle oluşuyordu ki bu insanlar geleneksel yapılar içinde büyümüş ve kendilerini bir anda şehrin ortasında bulmuşlardı. Kaybolan veya çökmekte olan bir kimliği koruma çabasında olan bu grubun doğal tepkisi, 1978 yılında dini örgütlerin muhafazakâr ve gelenekçi istekleriyle özdeşleşti ve ülke inanılmaz bir hızla geriye doğru hareket etmeye başladı. Ancak o dönemde bu durum tam olarak hissedilmiyordu. Birincisi; solcu, liberal ve milliyetçi gruplar da faaliyete geçmişti bu yüzden ulusal bir ayaklanmayla karşı karşıya olduğumuzu sanıyorduk. İkincisi...*⁴⁷

Yine de kısa süre içinde bu çoğul sesler, devrimin yönünü belirleyen ideolojik merkez tarafından bastırıldı; İslam Cumhuriyeti adıyla kurulan yeni rejim, toplumsal çeşitliliği tanımak yerine, farklılıkları dışlayan ve tekil bir inanç sistemi etrafında şekillenen bir siyasal yapı inşa etti. Böylece devrim, bir umut manifestosundan çok, yeni bir mutlakiyetçiliğin başlangıcına dönüştü.⁴⁸

İslam Cumhuriyeti'nin bu yeni düzeninde toplumsal hayatın tüm yönleri Şii İslam'ın normatif ilkelerine göre yeniden yapılandırıldı. Humeyni'nin liderliğinde şekillenen teokratik yapı, “velayet-i fakih”⁴⁹ doktrini doğrultusunda yönetilmeye başlandı.⁵⁰ Bu sistemde dini otorite yalnızca rehberlik etmekle kalmıyor, siyasi kararların da nihai belirleyicisi haline geliyordu. Başlangıçta farklı görüşlerin temsil edildiği bu yönetim, kısa sürede radikal dini fraksiyonların kontrolüne geçti. Devrimin hemen ardından oluşturulan geçici yönetim, görünürde farklı siyasi eğilimlere yer vermiş olsa da bu çok seslilik kısa sürede son buldu. Siyasal iktidar, Humeyni'ye mutlak sadakati esas alan radikal dini fraksiyonların eline geçti. İslam'ı modern dünya ile uyumlu bir biçimde yorumlamaya çalışan figürler-örneğin ilk Başbakan Mehdi Bazergan ve ilk Cumhurbaşkanı Ebü'l-Hasan Beni Sadr- kısa sürede ya istifaya zorlandı ya da görevlerinden alındı.⁵¹ Bu gelişmeler, yeni rejimin çoğulcu katılıma değil, ideolojik tekliğe dayandığını açık biçimde ortaya koymaktaydı. Bu yeni siyasal yapılanma,

⁴⁷ Parsîpûr, *Hâterât-e Zendân*, s.39

⁴⁸ Serpil Sancar, *Din, Siyaset ve Kadın: İran Devrimi*, Nika Yayınevi, Ankara, 2016, s. 257

⁴⁹ *Velâyet-i fakih*, Şii İslam anlayışında, halkın siyasi ve dini liderliğinin, İslam hukuku (şeriat) konusunda yetkin ve adil bir din âlimine (fakihe) ait olması gerektiğini savunan görüştür. Bu kavram özellikle İran'da Ayetullah Humeyni tarafından geliştirilmiş ve 1979 İslam Devrimi sonrası devletin temel yönetim modeli olmuştur. Detaylı bilgi için bkz. İsmail Safa Üstün, “Velâyet-i Fakih”, *TDV İslâm Ansiklopedisi*, c.43, İstanbul, 2013, s.19-22

⁵⁰ Arshin Adib-Moghaddam, “Islamic Utopian Romanticism and the Foreign Policy Culture of Iran.” *Critique: Critical Middle Eastern Studies*, c.14(3), 2005, s. 278-279

⁵¹ Farhad Khosrokhavar, Oliver Roy, *İran: Bir Devrimin Tükenişi*, İsmail Yerguz (Çev.), Metis Yayınları, İstanbul 2018, s.26

yönetim biçimini değiştirmekle kalmadı, bireylerin yaşam tarzlarını, düşünce biçimlerini ve kültürel alışkanlıklarını da dönüştürmeye yöneldi.

Bu süreçte Batı'ya ait tüm değerler, modernleşme girişimleri ve sekülerleşme eğilimleri toplumsal yozlaşmanın kaynağı olarak ilan edildi. Batı'ya karşı yürütülen kültürel mücadele, dışa dönük bir ideolojik cepheadense içte bir dönüşüm hamlesiydi. Toplumun yaşam biçimi, düşünce dünyası ve kamusal davranış kalıpları adım adım bu yeni ahlaki-siyasal düzene göre şekillendirildi. Kültürel alanda tüm üretim biçimleri sıkı sansüre tabi tutuldu; sinema, tiyatro, müzik ve edebiyat, rejimin “İslami değerler” tanımıyla uyumlu olmak zorunda bırakıldı.⁵² Eğitim sisteminden medya kuruluşlarına kadar her alan, bu ideolojik çerçevenin yeniden üretim alanı hâline getirildi.

İslam Cumhuriyeti'nin inşa sürecinde en köklü dönüşümlerden biri kadınların toplumsal konumunda yaşandı. Devrim sonrasında kadınların kamusal alandaki varlığı, yeni rejimin tanımladığı ahlaki ve ideolojik normlar çerçevesinde ciddi biçimde sınırlandırıldı. Başörtüsü, bireysel bir tercih olmaktan çıkarılarak devlet eliyle zorunlu hale getirildi.⁵³ Eğitim ve iş gücü alanlarında kadınların erişim imkanları sistematik olarak daraltıldı; birçok meslek dalı, “kadın doğasına uygun olmadığı” gerekçesiyle kadınlara kapatıldı.⁵⁴

Hukuk sisteminde yapılan düzenlemeler ise kadınların aile içindeki ve toplumsal hayattaki statüsünü daha da zayıflattı. 1967 yılında kabul edilen ve kadınlara boşanma, çocuk velayeti gibi alanlarda bazı haklar tanıyan Aile Koruma Kanunu yürürlükten kaldırıldı; böylece kadınlar yeniden ataerkil geleneklerin hâkim olduğu eski hukuk düzenine mahkûm edildi. Kadınlar, miras, şahitlik ve boşanma gibi temel hukukî alanlarda erkeklere göre daha düşük bir statüye indirildi.⁵⁵ Kadınların devlet dairelerinde ve özel sektördeki üst düzey görevlerden alınması, kadın yargıçların görevden uzaklaştırılması, kadınların önemli kamu görevlerinden menedilmesi, bu düzenlemelerin bir parçasıydı. Ayrıca, kadınların eğitimdeki yerini de ciddi şekilde etkileyen diğer düzenlemeler arasında karma eğitimin yasaklanması ve karma sporların engellenmesi yer

⁵² Talattof, *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature*, s.108

⁵³ Paria Gashtili, “Is an 'Islamic Feminism' Possible?: Gender Politics in the Contemporary Islamic Republic of Iran”, *Philosophical Topics*, c. 41, sayı 2, University of Arkansas Press, 2013, s. 123-124.

⁵⁴ Haleh Afshar, “Women, State and Ideology in Iran”, *Third World Quarterly*, c.7(2), Taylor & Francis, Ltd., 1985, s.260

⁵⁵ Guity Nashat, “Women in the Islamic Republic of Iran”, *Iranian Studies*, c.13(1/4), Taylor & Francis, Ltd. s.175

aldı. Kadınların kamusal alandaki katılımı, spor etkinliklerine ve turnuvalara katılmalarına yönelik engellemelerle daha da kısıtlandı. Bunların yanı sıra, devlet dairelerinde çalışan kadınlara yönelik İslami giysi kuralları uygulama girişimleri de dikkat çekici oldu. Bu düzenlemeler, kadınların hem toplumsal hem de iş hayatındaki özgürlüklerini büyük ölçüde sınırlamıştır. Ayrıca, on beş yıldan fazla bir süre çalışmış olan kadınlara yeni bir emeklilik yasası çerçevesinde, yaşa bakılmaksızın emekli olma hakkı tanınarak, kadınların iş gücünden çekilmeleri teşvik edilmiştir.⁵⁶

Devrimin hemen ardından, İslamcı yönetim, kadınların kamusal alandaki giysilerini belirleyen ve toplumsal davranışlarını düzenleyen sert yasalar getirmeye başlamıştır. Ayetullah Humeyni'nin 6 Mart 1979 tarihli konuşmasında, tüm kadınların kamusal alanda başörtüsü takmalarının zorunlu olacağına dair verdiği mesaj, kadınların toplum içindeki özgürlüklerini ciddi şekilde kısıtlayan bir dönemin başlangıcını işaret etmiştir.⁵⁷ Bu açıklama özellikle eğitilmiş kadınlar arasında büyük bir tepkiyle karşılanmış ve devrim sonrası uygulamalara karşı ilk büyük kadın hareketlerinin temelini atmıştır. Kadınlar, başörtüsü zorunluluğunu protesto etmek amacıyla Tahran Üniversitesi'nde ve diğer şehirlerde büyük gösteriler düzenlemiş, özgürlük taleplerini yüksek sesle dile getirmiştir. Ancak bu mücadele, hükümetin ve radikal grupların şiddetli karşıt tutumlarıyla karşılaşmış ve birçok kadın gösterici tutuklanmış ya da şiddete maruz kalmıştır.⁵⁸ Kadınların haklarına yönelik bu güçlü tepkiler, anlık bir protesto dalgası olmanın ötesine geçmiş, İran'da kadın hareketinin toplumsal ve politik hayatta daha görünür hale gelmesinin önünü açmıştır.

Bu bütüncül dönüşüm İran'da bireysel özgürlüğü, kültürel çeşitliliği ve ifade alanlarını daraltan bir siyasal iklim yaratırken; sanatçılar, yazarlar ve düşünürler için yeni bir mücadele zemini de oluşturdu. Bu dönemde yazmak, estetik bir faaliyet olmanın sınırlarını aşarak bir direniş biçimi haline geldi.

İslam Devrimi'nin ardından İran'da uygulamaya konulan sansür mekanizması, toplumun neredeyse her alanına sirayet etmiş, özellikle din, toplumsal hayat, kültür, sanat ve bireysel özgürlükler üzerinde ağır baskılar kurmuştur. Edebî eserlerde dini ilkeleri

⁵⁶ Nashat, s.175

⁵⁷ Sancar, s. 232-233

⁵⁸ Talattof, "Iranian Women's Literature: From Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism", s.541-543

sorgulamak, kadın-erkek ilişkilerine yer vermek, modern yaşam tarzlarını betimlemek veya Batılı kültürel unsurlara atıfta bulunmak sıkı denetim altına alınmıştır. Müzik, dans, aşk, cinsellik gibi insan yaşamının doğal parçaları ya tamamen yasaklanmış ya da sadece belirli ideolojik kalıplar içinde işlenmesine izin verilmiştir. Tarihî gerçekliklerin resmî ideolojiye aykırı şekilde sunulması, kadınların özgürlük taleplerinin dile getirilmesi ya da farklı kimliklerin görünür kılınması ise doğrudan sansürün hedefi olmuştur.⁵⁹ Böyle bir atmosferde yazmak, tek başına estetik bir uğraş olmaktan çıkmış; büyük bir cesaret ve direniş eylemine dönüşmüştür.

Bu ağır sansür ortamında özellikle kadın yazarlar çok katmanlı bir baskıyla karşı karşıya kalmışlardır. Bir yandan toplumun ataerkil yapıları kadınların seslerini bastırmaya çalışırken, diğer yandan devlet eliyle uygulanan sansür politikaları, kadınların edebiyatta kendi deneyimlerini ve özgürlük arayışlarını ifade etmelerini neredeyse imkânsız hale getirmiştir. Kadınların aşkı, bedeni, kimliği, arzuları ya da toplumdaki eşitsizliklere karşı duydukları öfkeyi dile getirmeleri, çoğu zaman edebî metinlerin yayımlanmasını engellemiş ya da metinlerin ruhunu zedeleyen müdahalelere maruz kalmasına yol açmıştır. Buna rağmen, kadın yazarlar edebiyatı bir mücadele ve varoluş alanı olarak kullanmayı sürdürmüş; kelimeler aracılığıyla görünmeyeni görünür kılmaya, bastırılanı dillendirmeye çalışmışlardır.⁶⁰

Devrim sonrası İran’da kadın yazarların yaşadığı ağır sansür koşulları içerisinde Şehrînûş Parsîpûr, İran kadın yazınının en cesur ve yenilikçi temsilcilerinden biri olarak öne çıkmıştır.⁶¹ Parsîpûr, bireysel ve toplumsal özgürleşme arayışlarını merkeze alan eserleriyle, kadınların edebiyatta özneleşmesine önemli katkılar sağlamıştır. Onun edebiyatı, yalnızca kadınların yaşadığı baskı ve ayrımcılığı resmetmekle yetinmez; aynı zamanda kadınların arzularını, kimlik inşasını ve özgürlük arayışını doğrudan merkezine alır. Bu yönüyle Parsîpûr, İran’da kadın yazınına yeni bir soluk getirmiş, kadınların kendi hikâyelerini kendi sesleriyle anlatabilecekleri bir edebî alan açılmasına öncülük etmiştir. Devrim sonrasında kadınların deneyimleri, çoğunlukla devletin ve toplumun dayattığı

⁵⁹ Alireza Abiz, *Censorship Of Literature In Post-Revolutionary Iran: Politics and Culture since 1979*, I.B Tauris, London, 2022, s. 47-48

⁶⁰ Ferzaneh Milani, *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Syracuse University Press, New York 1992, s. 7

⁶¹ Bilim kurgu türünde eser kaleme alan ilk yazar ve İran’da roman yazan ikinci kadındır. Şehrînûş Parsîpûr ile yapılan bu röportaj için bkz. <https://youtu.be/KcAu92Iy1C8?si=qrcIbWcHeSKGFdWG>

sınırlar içinde sıkışırken, Parsîpûr eserlerinde bu sınırları aşarak, alternatif kadın yaşamları, direniş biçimleri ve özgürlük tasavvurları ortaya koymuştur. Edebî dilindeki cesaret, hikâye kurgularındaki çok katmanlılık ve karakterlerinin iç dünyalarına yönelik derinlikli yaklaşımı, onun edebiyatını dönemin diğer kadın yazarlarından ayıran temel unsurlar arasında yer alır.

Şehrnûş Parsîpûr'un edebî evreni, kadın kimliğini merkeze alan, çok katmanlı bir direniş, dönüşüm ve özgürleşme anlatısı üzerine kuruludur. Yazar, özellikle *Tuba ve Me'na-ye Şeb* (Tuba ve Gecenin Anlamı), *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar) ve *Egl-e Âbî* (Mavi Akıl) gibi başlıca eserlerinde, kadınları patriyarkal düzenin mağdurları olarak resmetmekle yetinmez; onları, yaşadıkları toplumsal ve bireysel baskılara karşı direnen, kendi kaderlerini bilinçli bir şekilde yeniden kurmaya çalışan yaratıcı öznelerle dönüştürür. Parsîpûr'un anlatı dünyasında kadınlar, pasif kurbanlardansa düşünsel, duygusal ve toplumsal sınırları aşarak kendi varoluşlarını kuran aktörlerdir.⁶²

Bu doğrultuda *Erkeksiz Kadınlar*, Parsîpûr'un kadın özgürleşmesi ve bireysel kurtuluş temalarını işlediği en dikkat çekici eserlerinden biridir.⁶³ Roman, farklı yaşam deneyimlerine sahip beş kadının, yaşadıkları baskı dolu hayatlardan kaçarak yeni bir yaşam alanı inşa etme ve kendi dönüşümlerini gerçekleştirme sürecini anlatır. Her bir karakterin hikâyesi, İran toplumundaki ataerkil yapının yarattığı baskıların kişisel hayatlar üzerindeki etkisini yansıtır. Kadınların bir araya gelerek oluşturdukları bu alternatif mekân hem bireysel bir kaçışın hem de yeni bir toplumsal tahayyülün ifadesine dönüşür. Parsîpûr'un kurguladığı anlatı yapısı, dönemin toplumsal yapısına yönelik eleştirel bir bakış içerir ve kadınların özneleşme süreçlerine dair güçlü bir perspektif sunar. *Erkeksiz Kadınlar*, biçimsel yeniliği ve tematik derinliğiyle İran kadın edebiyatında özgün bir yerde konumlanır.

⁶² Talattof, "Iranian Women's Literature: From Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism", s.544

⁶³ Şehrnûş Parsîpûr, *Zenân-i Bedûn-i Merdân* adlı romanında kadın bedeni, bekâret ve cinsellik gibi tabuları cesurca sorguladığı için, eserinin 1989'daki yayımlanmasının hemen ardından radikal muhafazakâr çevrelerin hedefi haline gelmiş; roman, bekârete dair göndermeleri nedeniyle gayri resmî biçimde yasaklanmış ve yazar 1990'ların başında iki kez hapsedilmiştir. Oluşan baskı ortamı, bir tek bu metnin değil, yazarın diğer eserlerini de edebiyat piyasasının dışına itmiş ve yayınevleri ve kitapçılar, onun ismini taşıyan herhangi bir çalışmayı dolaşıma sokmaktan kaçınmıştır. bkz. Talattof, "Breaking Taboos in Iranian Women's Literature: The Work of Shahrnush Parsipur", s.43

Erkeksiz Kadınlar, tematik zenginliği kadar, kullandığı edebî tekniklerle de dikkat çeker. Parsîpûr, romanın yapısında karakter gelişimini, anlatı dilini ve sembolizmi ustaca birleştirerek, kadınların özgürleşme süreçlerini ve toplumsal baskılara karşı verdikleri mücadeleyi derinleştirir. Romanın kurgusu, bireysel bir hikâyenin ötesine geçer ve toplumsal cinsiyet normlarına, ataerkil yapıya karşı bir eleştiriyi içerir. Bu yapısal unsurlar, romanın temalarına hizmet ederken, çok katmanlı bir anlatı da oluşturur. Bir sonraki bölümde, bu romanı daha ayrıntılı bir biçimde inceleyecek, Parsîpûr'un kullandığı anlatı tekniklerini derinlemesine ele alacağız. Bu inceleme, romanın edebî gücünü ve toplumsal eleştirisini daha kapsamlı bir şekilde anlamamıza olanak tanıyacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

2.1. ZENÂN-İ BEDÛN-İ MERDÂN (ERKEKSİZ KADINLAR) ROMANININ TEKNİK AÇIDAN ÇÖZÜMLENMESİ

Roman incelemesi, bir eserin derinliklerine inmek ve yazarın kullandığı edebî teknikleri, işlediği temaları ve taşıdığı anlamları keşfetmek amacıyla yapılır. Her roman, anlatım biçimi, karakter çözümlemesi ve dilsel özellikleriyle farklı bir evren yaratır ve bu evreni anlamak, okurun esere dair daha zengin bir okuma deneyimi yaşamasını sağlar. İnceleme sürecinde, olay örgüsünden karakter yapılarına, mekânın işlevinden tematik derinliğe kadar birçok bileşen bir araya getirilerek eserin çok katmanlı yapısı çözümlenir. Bu başlıklar arasında, romanın yapısal öğeleri, kullanılan dil ve anlatım biçimi, eserin tematik odağı, sembolizm ve zihniyet analizi gibi unsurlar öne çıkar. Her bir bileşenin titiz bir şekilde incelenmesi, eserin anlamını aydınlatmaya ve metnin sunduğu fikirleri daha iyi kavramaya yardımcı olur.⁶⁴

Bu bölümde Şehrîûş Parsîpûr'un *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar) adlı romanına odaklanmak, eserin yapısal ve teknik yönlerini derinlemesine incelemek adına adım atılacaktır. Bu roman, büyülü gerçekçilik akımının izlerini taşıyan, aynı zamanda toplumsal ve kültürel eleştirilerle yoğrulmuş bir eserdir. Parsîpûr romanında geleneksel cinsiyet rollerini sorgular, kadınların toplum içindeki yerini ve özgürlük arayışlarını konu alır. *Erkeksiz Kadınlar*, bireysel bir özgürlük mücadelesinin yanı sıra İran toplumunun politik, sosyal ve kültürel yapılarının derinlemesine bir eleştirisidir. Karakterlerin içsel yolculukları ve birbirleriyle olan etkileşimleri, romanın temel yapı taşlarını oluşturur. Bu çözümleme, yapısal özelliklerinden anlatı stratejilerine uzanan çok yönlü bir bakışla, Parsîpûr'un edebî dünyasını ve romanının katmanlı inşa sürecini ayrıntılı biçimde ortaya koyacaktır.

⁶⁴ Meral Demiryörek, *Roman İncelemesinin Teorik Temelleri ve Uygulamaları*; Orhan Hançerlioğlu: *Hikâyeden Öte Romandan Beri*, Akademik Kitaplar, İstanbul, 2010, s.1-16

2.2. ERKEKSİZ KADINLAR ROMANININ TEKNİK İNCELEMESİ

2.2.1. Romanın Tanıtımı

Şehrnûş Parsîpûr'un *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar)⁶⁵ adlı romanı, büyülü gerçekçi bir roman olmakla birlikte İran'ın toplumsal yapısını, kadınların cinsiyetlerine dair kalıplaşmış düşüncelerle ilişkilerini ve içsel özgürlük arayışlarını derinlemesine ele alan toplumcu gerçekçi bir romandır. Parsîpûr'un bu romanı, toplumsal, kültürel ve bireysel düzeyde, büyülü gerçekçilikle harmanlanmış bir anlatıma sahip olup, özellikle İran'daki kadınların tarihsel ve kültürel bağlamda karşılaştıkları zorlukları cesur bir şekilde irdeler.

Romanın ilk yayımlanışı 1989 yılında gerçekleşse de Parsîpûr romanı aslında 1974 ile 1976 yılları arasında yazmış ve 1979 yılında İran Devrimi'nin hemen öncesinde Paris'te gözden geçirmiştir.⁶⁶ Romanın içindekiler kısmı sırasıyla; Mehduht, Faize, Munis (Birinci Bölüm), Munis (İkinci Bölüm), Munis (Üçüncü Bölüm), Ferruhlega Sadruddivan Golçehre Hanım, Zerrinkolah, İki Kadın Yolda, Ferruhlega'nın Bahçesi Birinci Bölüm, Ferruhlega'nın Bahçesi İkinci Bölüm, Mehduht, Faize, Munis, Ferruhlega Sadruddivan Golçehre, Zerrinkolah başlıklarından oluşur. Roman; "Women Without Men" adıyla İngilizce'ye, "Donne Senza Uomini" ile İtalyanca'ya, "Mujeres Sin Hombres" ile İspanyolca'ya ve "Erkeksiz Kadınlar" olarak da Türkçeye çevrilmiştir.

Bu roman, yazarın kişisel hayatındaki önemli değişimlerin ve İran'daki toplumsal dönüşümlerin etkisiyle şekillenmiştir. Parsîpûr, özellikle 1979 İran İslam Devrimi sonrasında kadınların maruz kaldığı baskıları derinlemesine ele alarak, bu romanında büyülü gerçekçilik estetiğiyle sosyal gerçekliği harmanlamış ve İran'da feminist söylemin gelişimine önemli katkıda bulunmuştur.

Erkeksiz Kadınlar, beş ana karakterin hayatlarını takip eder. Bu karakterler, toplumsal normlara, erkek egemenliğine ve kendi bedenlerine dair var olan geleneksel anlayışlarla mücadele ederken, birbirinden çok farklı geçmişlere ve kişiliklere sahip olsalar da nihayetinde bir araya gelerek İran'dan uzak bir kadınlar cennetine, Kerec'deki

⁶⁵ Şehrnûş Parsîpûr, *Zenân-i Bedûn-i Merdân*, Neşr-i Nogra, Tehran, (1. Baskı) 1989. (Çalışmamızda romanın orijinal diliyle yayımlanan bu ilk nüshası esas alınmıştır. Romana yapılan atıflar metin içerisinde parantez içinde sayfa numarası verilerek gösterilecektir.)

⁶⁶ Parsîpûr, *Zenân-i Bedûn-i Merdân*, s.140

bir bahçeye sığınır. Roman, her bir kadının kendi bedensel kimliğini, toplumsal cinsiyet rollerini ve erkeğin egemenliğine karşı direnişini keşfetmelerini konu alır. Romanın merkezinde Mehduht, Munis, Faize, Ferruhlega ve Zerrinkolah yer alır. Bu kadınların bireysel öyküleri, Kibar Bahçıvan figürüyle mistik bir boyut kazanır ve romanın sembolik yapısını derinleştirir.

Romanın yapısal özellikleri, başlangıçta ayrı ayrı gelişen bireysel hikâyelerin Kerec'deki bahçede birleşmesiyle bütüncül bir anlatı kurar. Ne var ki bu kadın ütopyası kalıcı değildir; zamanla bireysel arzular, geleneksel alışkanlıklar ve toplumsal kodlar bahçeyi çözülmeye zorlar. Bu çözülme süreci, Parsîpûr'un mutlak bir özgürlük ütopyasından çok, özgürlük arayışının kırılgan ve sürekli tehdit altında olduğunu vurgulayan bir sonuca ulaşır.

Erkeksiz Kadınlar, bireysel kadın hikâyelerinin ötesinde, İran'daki modernleşme süreci ile geleneksel değerler arasındaki gerilimi kadın bedeni üzerinden görünür kılar. Roman boyunca Parsîpûr, kadının bedensel ve ruhsal varlığını toplumsal tahakkümden kurtarma çabalarını farklı anlatım teknikleriyle işler. Kadın karakterler, patriyarkal düzenin dayattığı sınırlamalara karşı kimi zaman fiziksel dönüşüm, kimi zaman içsel bilinçlenme yoluyla direnç geliştirir. Mehduht'un ağaca dönüşmesi, bedeni üzerinde yeni bir aidiyet kurarken, Munis'in bilgi arayışı ruhsal bir özgürlük arzusunu temsil eder. Roman, bedeni hem bir baskı alanı hem de direnişin merkezi olarak konumlandırır. Anlatının farklı katmanlarına yerleştirilen Zen Budizmi, Çin felsefesi ve Sufizm gibi mistik unsurlar, özgürleşme fikrini daha derin bir varoluşsal düzlemde de tartışmaya açar. Bedenin dönüşümü, ruhun arınmasıyla paralel ilerler; böylece bireysel özgürlük arayışı, sırf dışsal koşullarla anlam kazanmaz. Bunun yanında insanın kendi içsel dünyasıyla kurduğu ilişkiyle de bir anlam ifade eder. Parsîpûr, kadın kimliğini salt sosyolojik bir olgu olarak ele almakla yetinmez ve onu evrensel varoluş problemleri çerçevesinde yeniden tanımlar.

Romanın dikkat çekici bir diğer özelliği ise lineer olmayan zaman kurgusudur.⁶⁷ Roman, klasik anlamda kronolojik bir akışı takip etmez; geçmiş ve şimdi, bireysel hatıralar ve kolektif hafıza iç içe geçerek çok katmanlı bir anlatı yapısı oluşturur.

⁶⁷ Sosan Jafari, *Zu den Weiblichkeitsbildern im islamischen Fundamentalismus und deren Entgrenzung in der modernen iranischen Prosa am Beispiel der Werke von Scharnusch Parsipur*, (Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde), Universität Gesamthochschule Siegen, Berlin, 2003, s.177

1950'lerdeki Başbakan Musaddık dönemine yapılan göndermeler, İran'da modernleşme umutlarının nasıl bir siyasi kırılmaya uğradığını ortaya koyarken, 1979 İslam Devrimi sonrası yaşanan dönüşümler, kadınların üzerindeki baskının farklı biçimlerde devam ettiğini gösterir. Böylece Parsîpûr, tarihsel olayların bireysel yaşamlar üzerindeki etkisini kadın karakterlerin deneyimleri üzerinden görünür kılar. Geçmiş ve şimdinin iç içeliği, yalnızca zamansal bir teknik tercihtense kadınların tarih boyunca değişmeyen mücadelelerini ve süreklilik gösteren baskı biçimlerini ortaya koyan bir bilinç akışı yöntemidir. Romanın zaman kurgusundaki bu parçalı yapı hem bireysel hem de kolektif bir hafıza yaratır ve kadınların özgürlük arayışlarının tarihsel sürekliliğini vurgular.

2.2.2. Olay Örgüsü

Şehrnûş Parsîpûr'un *Zenân-i Bedûn-i Merdân* (Erkeksiz Kadınlar) adlı romanı, geleneksel anlamda doğrusal bir olay örgüsünü takip etmez; parçalı ve çok merkezli bir yapı sunar. Roman, beş ana kadın karakterin -Mehduht, Munis, Faize, Zerrinkolah ve Ferruhlega- bireysel hikâyeleri etrafında örülür. Başlangıçta birbirinden bağımsız gelişen bu hikâyeler, zamanla Tahran yakınlarındaki Kerec'de yer alan bir bahçede kesişerek bütüncül bir anlatıya dönüşür.

Romanın olay örgüsü Mehduht karakteriyle açılır. Şehirle köy arasında bir geçiş alanı oluşturan geniş bir bahçede yaşayan Mehduht, kendisini doğanın saf düzeni içinde var etmeye çalışır. İçinde yaşadığı bahçe, onun için aynı zamanda safiyet ve uyum arzusunun mekânsal bir yansımasıdır. Hayatını düzen, sessizlik ve doğayla uyum içinde sürdürme isteğiyle biçimlendiren Mehduht, çevresindeki en küçük uyumsuzluklardan dahi rahatsızlık duyar. Ağaçların ve suyun tonlarındaki farklılıklar bile onun gözünde bir kaos unsuru olarak belirir.

Mehduht'un geçmişe yönelik hatıraları, özellikle öğretmenlik yaptığı dönemde yaşadığı deneyimler üzerinden verilir. Okul müdürü İhtişâmî Bey'in Mehduht'a yönelik ilgisi ve çevresindeki diğer kadın öğretmenlerin ima dolu tavırları, Mehduht'un insan ilişkilerine olan güveninin sarsılmasına yol açmış ve Mehduht okuldaki işinden ayrılmıştır.

Romanın ilerleyen bölümünde Mehduht, bahçede trajik bir olaya tanıklık eder. Bahçıvan Yadullah ile on beşinde genç bir kız olan Fati'nin cinsel birlikteliğine istemeden

şahit olması, onun için derin bir travmaya dönüşür. Bu olay, insan toplumunun yozlaşmış doğasını bir kez daha ifşa eder ve Mehduht'un insan kimliğinden duyduğu rahatsızlığı pekiştirir. Artık insan bedeninin taşıdığı anlamdan ve toplumsal varoluşun yükünden kurtulmak isteyen Mehduht, kendisini bir bitkiye, bir ağaca dönüştürme arzusunu açıkça dile getirir. Kışın gelmesiyle zihni daha da berraklaşır; kendi varlığını toprağa kök salarak yeniden tanımlamak ister. Böylece Mehduht, insan olmanın getirdiği acıdan ve yozlaşmadan kurtularak doğanın saf döngüsüne katılmayı amaçlar.

Mehduht'un hikâyesiyle başlayan anlatı, Faize'ye ve oradan da Munis'e yönelir. Tarih 16 Ağustos 1953'ü gösterirken, ikinci vakti saat dörtte Faize, uzun süredir içinde taşıdığı kaygı ve öfkeyle harekete geçer. Artık suskun kalmanın bir anlamı olmadığını düşünerek Munis'in evine gitmeye karar verir. Etek ve bluzunu giyerek merdivenlerden iner. Bu anda topuk sesinden dikkati dağılan büyükannesi dışarının güvenli olmadığını söyleyip ona çarşafını giymesini öğütler. Çünkü sokaklar siyasi kargaşa ve protestolarla doludur; radyodan gelen gösteri sesleri avludan dahi duyulmaktadır. Bir an duraksasa da Faize büyükannesinin tavsiyesine uyar ve üst kata çıkarak kara çarşafını giyer. Çarşafa bürünmüş hâlde tekrar aşağı iner ve sokağa çıkar.

Yan sokakta bir taksi bulur ve Sezaver Caddesi'ne gitmek üzere araca biner. Şoför, dışarının tehlikeli olduğunu belirterek ana yoldan gitmek yerine ara sokaklara sapacağını söyler. Yol boyunca, şiddet olaylarının ve sokak çatışmalarının doğrudan tanığı olur; bir adam elinde bıçakla taksinin camına saldırır, bir başkası arabaların arasında kovalanır. Tüm bu kargaşaya rağmen Faize, korkusunu bastırarak hedefinden vazgeçmez. Nihayet Munis'in evine varır.

Faize'yi evin hizmetçisi Aliye karşılar ve Munis'in oturma odasında olduğunu söyler. Faize Munis'in yanına gider. İkili sohbet ederken, Faize içindeki öfkeyi açığa çıkarır ve ağabeyi ile onun eşi Pervin arasındaki çatışmalardan söz açar. Geçmişte ağabeyiyle Pervin arasındaki gerginliği çözmek için büyük bir özveriyle bir akşam yemeği düzenlediğini anlatır. Ama Pervin, bu iyiliğin karşılığında, Faize'nin emeğini küçümseyen bir tavır sergileyerek dünya mutfağından bir sofraya kurmuş ve kendisini gölgede bırakmaya çalışmıştır.

Faize, Pervin'in kendisine karşı giriştiği bu meydan okumayı bir aşağılama olarak algılar. Onunla rekabet etmek amacıyla yeniden bir dünya mutfağı sofrası hazırlayarak

cevap verir. Asıl kırılmaysa bu yemek daveti sırasında Pervin'in Faize'ye yönelik ağır ithamlarıyla gerçekleşir. Pervin, Faize'ye erkek kardeşi Feti ile uygunsuz bir ilişki yaşadığını ima ederek, onun bekâretine yönelik aşağılayıcı sözler sarf eder: “*Koridorda Feti'ye sırnaşan birisi yemek yapmak yerine gidip bekâret perdesini korumayı düşünmelidir.*” (s.30-31)

Faize ise bu hakarete karşılık, Pervin'e sert bir yanıt verir ve devam eder: “*Bekâret de bir perde değil, bir deliktir. Üç çocuk peydahlamışsın ama hâlâ ne olduğunu bilmiyorsun. Ve insanların arkasından konuşuyorsun.*” (s.31) Bu sözlü çatışma, Faize'nin kişisel onuru ve kadın kimliği için verdiği mücadeleyi görünür kılar. Faize, toplumun kadına yüklediği namus kavramının nasıl kolayca bir silah gibi kullanılabileceğini ve kadınlar arası ilişkilerin bile bu baskıcı söylemin etkisiyle nasıl çürüyebileceğini acı biçimde deneyimler.

Faize ile Pervin arasında yaşanan yemek rekabeti ve bekâret tartışmasının ardından, Faize'nin bekaretin bir perde değil, bir delik olduğunu söylemesi, Munis'in zihninde derin bir kırılmaya yol açar. Bu konuşmanın ardından Munis, çocukluğundan beri kafasında bir korku unsuru hâline getirilen “bekâret” kavramı üzerine düşünmeye başlar. Artık bedenine ve kimliğine dair öğrendiği gerçeklerle yüzleşmek zorundadır.

İki gün sonra, 18 Ağustos 1953 tarihinde, Munis evin damında durarak şehirdeki siyasi kargaşayı izler. Saat dört olmuştur. Elli altı saattir uyumamış, sokaktaki hareketliliği, koşuşturan kalabalıkları ve uzaktan gelen makineli tüfek seslerini gözlemiştir. Munis, tüm bu hengâme içinde, sekiz yaşından beri içinde büyüttüğü bekâret korkusunun anlamsızlığıyla yüzleşir. Bir zamanlar özgürce ağaçlara tırmanma arzusunun, bedenine yüklenen yanlış inançlar nedeniyle bastırıldığını anımsar. Şimdi, öğrenilmiş korkuların, baskıların ve toplumun dayattığı utanç duygusunun ağırlığıyla hareket eder. İçinde büyüyen bu soğuk öfkeyle, intikamını yalnızca kendisinden ve bedenine zorla giydirilmiş bu anlamlardan almak istercesine, kendini damdan boşluğa bırakır.

Munis'in yere çakılması, onun fiziksel ölümüdür. Ancak anlatı, ölümle birlikte yeni bir varoluşun da başladığını gösterir. Munis, yerde sırt üstü yatarken gözlerini gökyüzüne diker; zamanla gökyüzü kararır ve Munis'in gözlerinden yaşlar akmaya başlar. Bedeni ağırlaşmış ama ruhu henüz bütünüyle kopmamıştır. Sağ elini kaldırarak göz yaşlarını siler ve yavaşça ayağa kalkar.

Sokağın aşağısında bir adamın su arkına düştüğünü görür. Ona yardım etmek ister ve adam da ölmüş olduğunu dile getirir. Adam, Munis'in yaptığı yardım teklifleri geri çevirir. Munis oradan uzaklaşır ve uzun bir süre şehirde amaçsızca dolaşır.

Munis şehirdeki bu sürgün hayatı boyunca, İran'ın siyasi çalkantılarının ve toplumsal yozlaşmanın çeşitli yüzleriyle karşılaşır. Başlangıçta sokaklar öfke ve şiddetle doluyken, zamanla sessizliğe bürünür. İnsanlar pişmanlık içinde evlerine çekilirken, kimileri zafer sarhoşluğuyla eğlenmeye devam eder. Munis, tüm bu sahneleri bir seyirci gibi izler.

Bu süreçte Munis, üniversite karşısındaki kitapçılara uğramaya başlar. Başta çekingenlikle yalnızca kitap kapaklarına baksa da zamanla kitapların içeriğine yönelir. Özellikle bir sokak satıcısının tezgâhında rastladığı "*Cinsel Mutluluğun Sırrı/Bedenimizi Tanıyalım*" başlıklı kitap, onun dikkatini çeker. Günler süren tereddütün ardından nihayet kitabı satın alır ve تنها bir sokakta ağacın altında okumaya koyulur. Munis, bu kitabı defalarca okuyarak, bedenine ve cinselliğe dair bilgilerini yeniden inşa eder.

Artık bedenini utanılacak, gizlenecek bir utanç kaynağı olarak değil; doğal bir varlık olarak algılamaya başlamıştır. Üç gün boyunca süren bu yoğun öğrenme süreci sonunda Munis, ruhsal bir olgunlaşma yaşar. Kitabı su arkına fırlatır ve evine geri dönmeye karar verir.

Eve vardığında, Aliye onu karşılar. Munis'i görünce dehşete kapılan Aliye bayılır. Aliye'nin şaşkınlığı, Munis'in yalnızca fiziksel kayboluşundan çok, ruhsal olarak da başka bir varlık hâline dönüşmesinden kaynaklanır. Munis artık eski Munis değildir; daha fazla şey bilen, içsel bir bilgelik kazanmış bir kadına dönüşmüştür.

Bir süre sonra Emirhan eve gelir. Munis'in kayboluşu nedeniyle yaşadığı sosyal itibar kaybının öfkesini Munis'in üzerinden çıkarır. Onun dönüşünü bir tehdit olarak algılayan Emirhan, otoritesinin sarsıldığını hisseder. Munis'in soğukkanlı ve sakin tavrı, Emirhan'ı daha da öfkelenendirir. Bu öfke sonunda fiziksel bir şiddete dönüşür. Emirhan, belindeki kemeri çıkararak Munis'i döver. Munis'in "*Emirhan, neden beni dövüyorsun? Sadist misin yoksa?*" (s.41) demesinin ardından, kendisini kaybederek yemek masasından aldığı meyve bıçağını Munis'in kalbine saplar.

Munis, ikinci kez ölür ama bu ölüm de onun ruhsal yolculuğunda yeni bir aşamanın başlangıcı olur.

Munis'in ölümünden sonra hikâyede dramatik bir kırılma yaşanır. Emirhan, bir öfke patlamasıyla kız kardeşi Munis'i bıçaklayarak öldürmüştür. O sırada evde bulunan hizmetçi Aliye, odaya koşar ve Munis'in kanlar içindeki bedenini, Emirhan'ın elindeki kanlı bıçağı görür görmez çılgık atarak bayılır. Emirhan şaşkınlık ve panik içindedir; cinayet işlediğini tam anlamıyla kavrayamamış, elindeki bıçağı boş gözlerle bakmaktadır. Aceleyle bıçağı masaya bırakır, sonra vazgeçer, tekrar eline alır ve parmak izlerini mendille siler. Kendi telaşı içinde ne yapacağını bilemez hâlde savrulurken, evin kapısı bir kez daha çalar.

Bu sefer gelen, Munis'in anne ve babasıdır. Günlerdir Munis'i bulmak için karakol karakol dolaşmışlar, sonuçsuz kalmışlardır. Eve girer girmez, yerde yatan Aliye'yi ve Munis'i görünce onlar da çılgık atar ve bayılır. Artık Emirhan'ın ayaklarının dibinde dört cansız beden vardır. Korku ve suçluluk içinde sandalyeye çöker, kendi kendine ağlamaya başlar. Mendille gözyaşlarını silmek isterken mendilin de kana bulandığını fark edince, dehşeti daha da büyür.

Bu gergin anda kapı yeniden çalar. Emirhan, korkuyla kapıyı açar. Gelen, Faize'dir. Karanlıkta Emirhan'ın yüzünü tam seçemese de onun perişan hâlini görünce irkilir. Emirhan, Faize'yi sessizce oturma odasına yönlendirir. Faize kapıyı açar açmaz içerideki vahşeti görür ve sarsılır. Olayı hemen kavrayan Faize, soğukkanlılığını koruyarak durumu idare eder: Munis'in öldüğünü öğrenince, suçun ortaya çıkmaması için cesedi gizlemeleri gerektiğini söyler.

Faize ve Emirhan, gece karanlığında evin avlusunda bir mezar kazıp Munis'in cesedini gömerler. Kanları, kanıtları temizlerler. Birkaç saat sonra baygın olan anne, baba ve Aliye ayılır; ama yaşadıkları şok nedeniyle olanları hatırlamazlar. Yalnızca Aliye'nin zihninde belirsiz bir görüntü kalmıştır. Bir hizmetçi olduğu için de bunu dile getirmeye cesaret edemez.

Emirhan'ın annesi Faize'yi görünce büyük bir mutluluk yaşar ve yemeğe kalması için ısrar eder. Yemeğin ardından Emirhan Faize'yi eve bırakmak için kalker. Yolda sessiz ve dalgındır. Faize bu halini fırsat bilerek elini okşayıp onu teselli eder. Ona Munis'in kaybindan sonra olayın üstü kapansın diye evlenmesi ve bir hayat arkadaşı edinmesi gerektiğini anlatır. Emirhan da bu öneriyi kabul eder. Annesine gidip evlenmek istediğini söyler. Annesi sevinir çünkü Faize ile evleneceğini zannediyordur. Ama Emirhan genç bir

kızla evleneceğini dile getirir ve annesiyle birlikte genç bir kızı istemeye gider. Bu kız, Hacı Muhammed Sorh ehre'nin on sekiz yaşındaki çekingen, iffetli ve güzel kızıdır. Aileler hemen anlaşıır; mehir belirlenir ve d   n tarihi kararlaştırılır.

Bu haber, Faize için tam anlamıyla bir yıkım olur. Emirhan'ın başka biriyle evlenecek olması, onda büyük bir kıskançlık ve öfke doğurur. İçindeki öfkeyle, bu evliliği bozmak için büyücülere ve falcılara başvurur. Aliye'nin yardımıyla  ah Abdülazim türbesine giderek adaklar adar, Mirza Men kibi'den bir muska alır ve daha sonra Evrin köyünde yaşayan Hanım Bacı'ya fal baktırır. Hanım Bacı, Faize'ye sevgiyi zorla elde edemeyeceğini, aşkın bir tek karşılıklı olursa güzel olduğunu söyler. Faize tüm bu uğraşlarına rağmen istediği sonuca ulaşamayınca büyük bir hayal kırıklığı yaşar.

D   n gecesini gelir  atar. Faize, Aliye'nin yardımıyla gizlice Emirhan'ın evine girer. Amacı, Munis'in kanıyla büyü muskasını birleştirerek Emirhan'ın evliliğini bozacak bir lanet bırakmaktır. Bahçede Munis'in gömülü olduğu yeri bulur ve kazmaya başlar. Tam bu sırada, toprağın altından Munis'in sesi duyulur. Faize, büyük bir korkuya kapılır. Yine de Munis'i topraktan çıkarır. Munis artık eski Munis değildir. Hem bedensel hem de ruhsal olarak başkalaşmıştır. Uzamış yüzü, kırmızı ve uzun g zbebekleriyle bambaşka bir varlığa dönüşmüştür. Artık insanların zihnini okuyabilmektedir.

Munis, Faize'yi ağır şekilde su lar; onu yıllarca küçümsemekle, ihanetle ve ölümüne göz yummakla itham eder. Faize ne kadar yeminler etse de Munis onu affetmez.

D   n, bahçesi daha geniş olduğu için Hacı Sorh ehre'nin evinde yapılmıştır. Herkes coşku ve mutluluk içinde d   nden damadın evine döner. Gelin ve damat büyük bir tantanayla gerdek odasına doğru yönlendirilir. Munis ise kalabalığın arasında sessizce ilerler ve kapısı kilitli olan gerdek odasını kolayca a arak içeri girer. İçeride, sarhoş bir halde sendeleyeyen Emirhan ve duvara dönük bir şekilde utançla soyunan genç gelin vardır. Munis doğrudan Emirhan'a yönelir; onu sarhoşluğu yüzünden azarlayıp ayıplar. Ardından, hiç tereddüt etmeden gelinin geçmişini ifşa eder: Bir yıl önce dayı oğlundan hamile kaldığını ve Fatemi Hanım'ın yardımıyla bu hamileliği sonlandırı ını açıklar. Munis, Emirhan'ı sert bir dille uyarır; eğer karısına bir gün zarar verirse, mutlaka geri dönüp ona hayatı zindan edeceğini söyler.

Bu yüzleşmenin ardından Munis salona yönelir ve dönüp Faize'ye seslenir: “*Kız kardeşim, kalk. Kerec'e gidiyoruz.*” (s.60) Faize, neye uğradığını  a ırmı  bir halde

Munis'in peşine takılır. Aliye de onlarla gelmek ister ve yalvararak izin ister ve Munis kararlı bir şekilde Aliye'yi reddeder. Ardından Munis ve Faize, damat evinde toplanmış kalabalığın şaşkın bakışları arasında yürürler. Kimse ne yapacağını bilemeden sessizce onları izler. İkili, kapıyı açar ve sessizce gecenin karanlığında gözden kaybolurlar.

Olaylar Ferruhlega'nın hikayesine geçerek devam eder. Anlatı, elli bir yaşındaki Ferruhlega'nın baharın ortasında, balkondaki Amerikan tipi sandalyesinde oturmasıyla başlar. Narenciye kokuları içinde zaman zaman gözlerini kapatan Ferruhlega, geçmiş düşünmeye başlar. Babasının ölmeden iki gün önce kendisine, kocasını gözünün tutmadığını söylediğini hatırlar. Bu anı, Ferruhlega'nın üzerinde hâlâ güçlü bir etki bırakmaktadır. Aynı anda içeride, Golçehre aynanın karşısında kravatını bağlamaktadır. Karısının aynadaki görüntüsünü izlemekten keyif alsada yüz yüze geldiğinde otuz yıllık eski bir kinle dolmaktadır.

Golçehre ayna karşısında karısını biraz daha izleyebilmek için tıraş olmaya karar verip hazırlık yaparken Ferruhlega'nın iç sesi geçmişe yönelir. Rüzgâr Gibi Geçti filminden Vivien Leigh'i ve onun aracılığıyla Fahrüddin Azod'u hatırlar. Fahrüddin'le tanışmalarını, Prens'in malikanesindeki geceyi, ilk etkileşimi ve zamanla gelişen duygusal yakınlığı anımsar. Özellikle onu ilk kez gördüğü gece, "Vivien Leigh"e benzetilmesiyle başlayan o duygusal etkileşim hafızasında canlıdır. Fahrüddin'in Amerika'dan getirdiği etkileyici fotoğrafları, ilk karşılaşmalarındaki sözleri ve onu ne denli çekici bulduğu hafızasında tazeliğini korumaktadır. Bu karşılaşmanın hemen ardından aralarına giren Golçehre, o geceden itibaren Ferruhlega'nın Fahrüddin ile olan tüm hatıralarına gölge düşürür. Gecenin devamında yaşananlarla Ferruhlega'nın kalbi kocasına karşı kinle dolar.

Günlük hayatta ise Golçehre'nin evde olması Ferruhlega'yı kısıtlamakta, karısının neşesini bastırmaktadır. Golçehre'nin emekliliğiyle birlikte evde geçirdiği zaman artmış, Ferruhlega'nın özgürlük alanı daralmıştır. Ferruhlega, eşinin ayak altında oluşunu, ilgisizliğini ve özensizliğini sık sık eleştirmekte fakat çoğunlukla bu düşüncelerini bastırmaktadır.

Gazetecinin gelmesiyle, evin hizmetkârı Musayyib sahneye girer. Kerec'e, Nasrullah Han'dan et almaya gitmek üzere hazırlanır. Ferruhlega ona çağla bulursa almasını söyler. Bu sırada Ferruhlega'ya menopoza dair iğneleyici yorumlara başlayan

Golçehre bu muhabbeti uzatmayı sürdürür. Ferruhlega bu yorumlara sessiz kalsa da içten içe sinirlenir. İkili arasındaki çatışma gittikçe artar. Golçehre, kadınların menopoza girdikten sonra cinsellik açısından bir yük haline geldiğini, bu yüzden erkeklerin birden fazla kadınla evlenebileceğini iddia eder. Ferruhlega ise buna karşılık olarak Golçehre’yi çocuk yapamayacak yaşta olmakla itham eder. Karşılıklı iğneleyici sözler giderek artar. Bu sahneler çiftin birbirlerine karşı duyduğu uzun süreli öfkenin ve çözülmemiş hesaplaşmaların birikimini temsil eder.

Ardından Ferruhlega tekrar geçmişe dalar. Fahrüddin’le son görüşmesini ve onun trafik kazasında ölümünü hatırlar. Amerikalı eşi ve çocuklarıyla İran’dan ayrılışını düşünür. Ferruhlega için bu hatıralar, içindeki boşluk ve kırıklığın kaynağı haline gelmiştir.

Golçehre ise karısını kızdırmaya ve alaycı tavrını takınmaya devam eder. Daha sonra bir süre durur ve o da eski anılarına dalar. Hafızasında, yıllar önce savaş zamanı tanıdığı, Farsça bilmeyen, Polonyalı bir kadının silik görüntüsü belirir. Ona, “Ferruhlega” diye hitap ettiğini, kadının bu hitabı yanlış ve komik bulup kahkahalarla güldüğünü anımsar. Kadın bir barda çalışmakta, savaştan kaçmış bir yabancı olarak İran’da yaşamaktadır. Savaşın ardından gider ve Golçehre onu bir daha görmez.

İşte tam da bu anıyla baş başa kaldığı sırada, Golçehre içsel bir kırılma yaşar. Karısına sergilediği tavrı, onun güzelliği karşısında bir siper olarak kullandığını ve bundan vazgeçerse o an karısı için öleceğini kendine itiraf eder. Yıllar sonra bir kez olsun bu tavrı bırakmaya ve karısına tıpkı adına Ferruhlega demek zorunda kaldığı o Polonyalı kadına yaklaştığı gibi yaklaşmayı ister. Ferruhlega’nın karşısına geçer, kısa bir tereddütten sonra, ilk defa onu yumuşak bir tonla, “*Ferruhlegacığım.*” (s.75) diye çağırır. Fakat bu sesleniş Ferruhlega’nın tüylerini diken diken eder. Otuz iki yıllık evlilik boyunca Golçehre’nin hiç bu şekilde konuşmadığını bilen Ferruhlega, bir şeylerin ters gittiğini hisseder. Yüzünde alışılmadık bir ifade vardır Golçehre’nin; alaycı sırtış yerine sessiz ve neredeyse mahcup bir bakışla karşısında durur. Bu ani değişim, Ferruhlega’yı derin bir korkuya sürükler. Golçehre’nin bir kötülük yapmasından korkar ve içgüdüyle, Golçehre’nin karnına sert bir yumruk atar. Golçehre dengesini kaybedip merdivenlerden düşerek ölür.

Olaydan üç ay sonra, Ferruhlega siyah elbisesiyle balkondaki sandalyesine oturmuş, eviyle bağlarını koparmayı düşünür hale gelmiştir. Musayyib, emlakçı Ustuvary Bey'den bir mesaj getirir. Ferruhlega, Kerec'de bir bahçe bulması şartıyla evin satılabileceğini söylemiştir. Ustuvary Bey şartı yerine getirir ve yemyeşil, ırmak kenarında bir bahçe bulunur. Böylece Ferruhlega, evini satarak Kerec'e taşınmaya karar verir.

Hikâye Zerrinkolah ile devam eder. Zerrinkolah, yirmi altı yaşında bir fahişedir ve Tahran'daki Şehr-i Nov bölgesinde, halk arasında "Altın Ekrem" ya da "Yedi Ekrem" olarak bilinen genelev sahibine ait bir evde çalışmaktadır. Ekrem'in yedi tane altın dişi vardır ve bu özelliği ona lakap olmuştur. Zerrinkolah, çocuk yaşta bu evde çalışmaya başlamış, yıllar boyunca müşteri sayısı zamanla artarak günde otuz kişiye kadar çıkmıştır. Yoğun çalışmanın getirdiği yorgunluk ve yıpranmışlıkla zaman zaman Ekrem'e şikâyetle bulunmuş, ama bu serzenişler sonucunda dayak yemiş ve susmak zorunda kalmıştır.

Tüm bu zorluklara rağmen Zerrinkolah dışarıdan bakıldığında neşeli ve hayat dolu biri olarak tanınır. Evdeki kadınlarla iyi geçinir, yemek vakitlerinde onları güldürür, dans eder, şakalaşır. Birkaç kez evi terk etmeyi düşünse de hem kadınların "*Zerri giderse evin neşesi kaçır.*" (s. 78) demesi hem de başka bir geneleve geçmekten öteye gidemeyeceğini bilmesi onu burada kalmaya ikna eder. Bir dönem, on dokuz yaşındayken evlenme ihtimali belirmiştir. Talibi olan genç bir amele, onu alıp bu hayattan kurtarmak ister. Fakat talihsiz bir şekilde bir kavgada kafasına kürekle vurularak ölür. Bu olay Zerrinkolah'ın hayatının dönüm noktalarından biri olur. Yine de kaderine razı gelir.

Zerrinkolah'ın hayatı altı ay önce, bir cumartesi sabahı değişmeye başlar. O gün ilk müşterisini karşılamaya hazırlanırken odasına giren adamın başsız olduğunu görür. Dehşete kapılsa da çığlık dahi atamaz. O günden sonra tüm erkek müşterileri kafasız görünmeye başlar. Bu durumu kimseye anlatamaz çünkü "cinlenmiş" sayılmaktan ve genelevden atılmaktan korkar. Çünkü daha önce aynı durumu yaşayan ve saat sekiz olduğunda çığlıklar atan bir kadının kovulduğunu duymuştur. Zerrinkolah, saat sekiz geldiğinde çığlık atmamak için aynı saatte şarkı söylemeye başlar. Sesi çok kötüdür ve tar çalan bir adam ona hakaret eder. Bunun üzerine su deposuna gidip yalnız başına şarkı söylemeye başlar.

Yedi Ekrem işini yapmaya devam ettiği için durumunu görmezden gelir. Günün birinde eve on beş yaşında, utangaç bir kız getirilir. Zerrinkolah bir gün bu kıza içini açar

ve “*Tüm erkekleri başsız görüyorum.*” (s.80) der. Kız anlayışla dinler ve onu yargılamaz. Belki de gerçekten başsız olduklarını söyler. Kafasız adamları birlikte test etmeye karar verirler: Zerrinkolah bir adamı kafasız gördüğünde işaret edecek, eğer kız da aynı şeyi görürse o da karşılık verecektir. Nihayetinde sonuç hüsrandır. Kız, hiçbir adamı başsız görmez.

Genç kız, Zerrinkolah’a dua etmesini ve adak adamasını önerir. Bunun üzerine Zerrinkolah Yedi Ekrem’den iki gün izin alır ve kendisini arındırmak için hamama gider. Özel bir oda tutar ve tellağa bedenini defalarca keseletir. Vücudunun her yerinden kan akmaktadır ama kendisini hâlâ arınmış hissetmez. Tellaktan kendisine gusül abdesti almayı öğretmesini ister tellak da bunu yerine getirir. Zerrinkolah elli kez gusül alır. Sonra tamamen çıplak bir şekilde secdeye kapanır ve Ali’nin adını sayıklayamaya başlar. Çünkü namaz kılmayı bilmiyordur. O kadar çok “Ali” der ki boğazı neredeyse parçalanır. Bu sırada hamamcı kapıyı çalar ve hamamın kapanmak üzere olduğunu haber verir.

Zerrinkolah temiz kıyafetlerini giyip dışarı çıkar. Pis giysilerini tellağa bırakır. Şah Abdülazim Türbesi’ne doğru yola koyulur. Gece olmuş ve türbenin kapısı kapanmıştır. Türbenin dışında, ay ışığının altına oturur ve sabaha kadar ağlar. Göz kapakları şişer, gözleri neredeyse kaybolur. Türbe sabah açıldığında artık ağlamaz; içindeki ağırlık kaybolmuştur. Tıpkı bir saman çöpü kadar hafif hissetmektedir.

Türbeye girmeyip yoluna devam eder. Yol üstünde bir dükkânda keşkek yer. Satıcıya sıcak yaz günlerinde buz gibi su içmek isteyen biri nereye gitmeli diye sorar. Satıcı “*Kerec fena olmaz.*” (s.83) der. Artık yirmi altı yaşındaki o fahişe değildir. Yüzü cinsiyetini bile belli etmeyecek bir masumiyete bürünmüştür. Kalbi ise deniz gibi berraktır. Zerrinkolah, Kerec’e doğru yola koyulur. Zerrinkolah’ın da yola koyulmasıyla kadınların hikayeleri yavaş yavaş birleşmeye başlar.

Hikâye, gün batımında, çarşafli iki kadının Kerec’e doğru yürüdüğü sahneyle başlar. Kadınlardan biri 28 yaşında Faize, diğeri ise 38 yaşındaki Munis’tir. Her ikisi de bakiredir. Kendi başlarına bir yolculuğa çıkmışlardır. Kadınlar yürürken, yakınlarında bir kamyon durur. Kamyonda şoför, muavin ve bir yolcu vardır. Sarhoş olan şoför ve muavin kadınlara doğru ilerleyerek laf atar ve sözlü tacizde bulunur. Ardından, Faize’nin çarşafını zorla çekip çıkarırlar ve her iki kadına tecavüz ederler. Faize yardım çığlıkları atarken Munis sessiz kalır, öylece yatar.

İşi biten saldırganlar etrafta kadınların imdadına yetişecek kimsenin olmadığını bildiklerinden pişmanlık ya da korku duymadan yavaş hareketlerle üzerlerini temizler, arsızca şakalaşırlar. Kamyonu döndüklerinde, yolcu olan “Kibar Bahçıvan” bir şey olup olmadığını sorar. Şoför ve muavin onunla dalga geçer ve şoför “*Kibar bahçıvan, biz de tarlaları suluyorduk.*” (s.88) der. Hemen ardından da direksiyon hâkimiyetini kaybeden şoför, kamyonu devirerek büyük bir kaza yapar. Şoför yüksek gerilim tellerine fırlayıp elektrik çarpmasıyla ölür, muavin kamyon altında kalarak can verir. Kibar bahçıvan ise hafif sıyrıklarla kurtulur ve üstünü başını temizleyerek Kerec’e doğru yürümeye başlar.

Roman, Ferruhlega’nın Kerec’te yeni satın alacağı bahçeye, emlakçı Ustuvvari, hizmetlisi Musayyib ve şoförle birlikte gelişiyse yeni bir anlatıya geçer. Arabanın arka koltuğunda sessizce oturan Ferruhlega büyük bir heyecan yaşamaktadır. Yine de bu duyguyu dışarı belli etmez. Ustuvvari, bahçeyi tanıtmaya heveslidir, fakat bir ayrıntıyı - bahçede yaşayan “insan-ağaç”- son ana kadar gizlemiştir. Ferruhlega kapıya ulaştığında Ustuvvari, büyük bir anahtarla kapıyı açar ve konağa doğru yürüyüş başlar. Bahçe, mozaiklerle bezeli taş bir yol, havuz ve sedirle çevrilidir. Konak ise derme çatma ve gösterişsizdir. Ferruhlega ilk anda hayal kırıklığı yaşasa da Ustuvvari’nin önerisini dinleyerek eve ikinci kat eklenebileceğine kanaat getirir. Bu mekânı bir edebiyat ve kültür merkezi haline çevirmeyi ister ve mutlaka birçok misafiri olacaktır. Burayı şairlerin, yazarların buluştuğu kültürel bir çevreye dönüştürme arzusu taşır. Zihninde bu yeri siyasi ve entelektüel kariyerine basamak yapma planları şekillenir.

Bahçenin keşfi sırasında sıra dışı bir durum ortaya çıkar: Bahçede, dizlerine kadar toprağa gömülmüş, dimdik ayakta duran genç bir kadın vardır. Bu kadın Mehduht’tur. Onun bu şekilde toprağa dikildiği ve bir “ağaç” gibi yaşamaya karar verdiği anlaşılır. Ustuvvari, bu durumu utançla ama aynı zamanda trajik bir duygusallıkla anlatır. Mehduht’un ailesi, kızlarının bir delilik sonucu kendini toprağa diktiğini, onu bir utanç kaynağı olarak gördüklerini söylemiş ve onu topraktan çekip çıkaramadıkları için evi gizlice satışa çıkardıklarını belirtmiştir. Ferruhlega ise bu sıra dışı kadını bir utanç vesilesi değil, potansiyel bir güç kaynağı olarak görür. Bu “insan-ağaç” üzerinden şöhret ve saygınlık kazanmayı planlar. Onun etrafına duvar örme teklifini reddeder ve “özgür bir ağaç” olarak bahçede kalması şartıyla evi satın almayı kabul eder. O gecedan itibaren bahçede kalmayı ve derhal tüm bavulların, eşyaların getirilmesini ister.

Bu sırada kapı çalar ve bir adam Ferruhlega'ya bu bahçe için bir bahçıvana ihtiyaçları olup olmadığını sorar. Bu Kibar Bahçıvan'dır ve yanında da bir kadın vardır. Ferruhlega inşaat işinden de anlar mısın diye bahçıvana sorar ve bahçıvan da her işten anladığını dile getirir. Bahçıvanı kabul eder ve yanındaki kadını sorar. Bahçıvan da onun bir zamanlar kötü işler yapıp tövbe ettiğini, Kerec'e gelirken karşılaştıklarını ve kadının ona aylar sonra kafasını gördüğü ilk erkek olduğunu söylediğini anlatır. Bu kadın Zerrinkolah'tır. Ferruhlega onu bahçıvanın isteği üzerine kabul eder ve elinin altında tutacağı bir yardımcı olarak bahçeye alır.

Ardından yine kapı çalar. Bu sefer gelen Munis ve Faize'dir. Kapıyı açan Ferruhlega, toz toprak içinde, bitkin halde duran iki çarşafli kadını karşısında bulur. Faize gözyaşları içindeyken Munis söze girer. İzinleri olursa geceyi evlerinde geçirmek istediklerini söyler ve biraz olaydan bahseder. Olay Ferruhlega'nın ilgisini çekince onları bahçeye buyur eder. Munis, yaşadıkları olayları sükunetle anlatırken, aynı zamanda zihin okuma yetisini tekrar kullanır. Ferruhlega'nın milletvekili olmak istediğini, Zerrinkolah'ın da bir zamanlar fahişe olduğunu söyleyerek etraftaki herkesin zihninden geçenleri açıklar.

Ferruhlega bu açıklamalardan etkilenir. Faize'nin ağlayarak dile getirdiği, "*Ben bakireydim, zavallı bir bakire...*" (s.104) şeklindeki sözlerine karşılık Munis, "*Biz bir zamanlar bakireydik, artık değiliz.*" (s.105) diyerek meseleye bambaşka bir pencereden yaklaşır. Faize'nin en büyük kaygısı, ileride evleneceği erkeğe bu durumu nasıl açıklayacağıdır. Bunun üzerine Munis, gerdek gecesi için Faize'ye yardım edeceğini, kocasına hiçbir şey belli etmeyeceğini söyler.

Bütün bu konuşmaların ardından Ferruhlega, iki kadına da evinde kalmaları için izin verir. Evi büyüteceğini ve bunu kendilerinin yapacağını söyler. Erkek olarak da sadece Kibar Bahçıvan'ı yanlarında tutacağını ve kalan bütün işleri birlikte yapacaklarını açıklar.

Böylece Ferruhlega'nın evinde yaşayanlar artık altı kişidir: Ferruhlega, Zerrinkolah, Munis, Faize, toprakta kök salmış olan Mehduht ve Kibar Bahçıvan. Evdeki kadın dayanışması büyür ve yeni bir hayatın temelleri bu bahçede atılır.

"Ferruhlega'nın Bahçesi İkinci Bölüm"de, bahar mevsimiyle birlikte bahçede büyük bir değişim yaşanır. Bahçıvanın gerçekten de eli altın çıkar (s.109). Onun

bakımında çiçekler olağanüstü bir hızla çoğalır ve bahçe gerçek bir cennete dönüşür. Ferruhlega ise inşaatla doğrudan ilgilenmez; emir verir, etrafta gezinir ve projeyi yönlendirir. Ev, onun zevkine göre şekillendirilir. Kadınlar ise inşaat işini öğrenerek doğrudan üretime katılır: Zerrinkolah harç hazırlar, Munis harç taşır, Faize tuğla taşır. Bahçıvan bu süreci yönlendirir, bizzat bina işini üstlenir ve sonunda ev altı odalı, üç banyolu, üç tuvaletli geniş bir yapıya dönüşür.

Sonbaharın sonunda bahçe de hazır hale gelir. Faize ve Munis aynı odada kalırken, Faize yemek işlerinden, Munis diğer ev işlerinden sorumludur. Bahçıvan bahçenin sonunda kendisine bir kulübe yapmak ister ve bu iş için Ferruhlega'dan izin alır; yanına yardımcı olarak da Zerrinkolah'ı seçer. Bu kulübe, insan-ağaç Mehduht'un karşısına inşa edilir. Ferruhlega, Mehduht'un hâlâ yeşermemesi nedeniyle endişelidir. Bahçıvan, onun insan sütüyle beslenmesi gerektiğini, bu nedenle Zerrinkolah'la evlenip bir çocuk sahibi olacağını, göğüslerinin sütle dolacağını ve ağacı bu sütle besleyeceğini söyler. Faize bu evliliğin mollayla kınılmasını ister. Bahçıvan bunu reddeder ve kendi başına siga yapacağını bildirir. Ferruhlega ise konuya ilgisizdir; onun tek istediği Mehduht'un yeşermesidir

Zerrinkolah günlerinin çoğunu bahçıvanla geçirir; şarkılar söyleyip onunla çalışır. Bahçıvan ona inşaat işini, ağaç yetiştirmeyi, çiçekçiliği, yemek yapmayı ve dikiş nakışı öğretir. Bu durum Faize'yi rahatsız eder. Zerrinkolah'ı hafifmeşrep ve ilgi manyağı olarak görür. Faize kendi hayatından memnundur ama fırsatını bulup bir şekilde Emirhan'la evlenmek ve onun karısı olmak ister. Artık Emirhan'a aşık değildir. Amacı sadece onu elde ederek bir tür zafer kazanmaktır.

Bu sırada Ferruhlega milletvekili olmayı ciddi biçimde düşünmeye başlar. Meşhur olmak için şiir yazmaya niyetlenir. Munis ona bu konuda yardımcı olur, şiir yazıp gazetelerde bastırması gerektiğini söyler. Ferruhlega davetler verir, evini entelektüel çevreye açar; Faize yemek pişirir, Munis yardım eder, Zerrinkolah küçük işlerle ilgilenir.

Mart ve Nisan aylarında Zerrinkolah tümüyle bahçıvanın kulübesine yerleşir. Her sabah onunla çiğ toplamak için yola koyulur, Mehduht adlı insan-ağacı bu çiğlerle sulamaya başlarlar. Bu işe zamanla Munis de dâhil olur. Üçü birlikte sabahları büyük yapraklardan çiğ toplar, bahçıvan ise bu çiğleri kendi bildiği gizli bir yöntemle ağacın köklerine damlatır. Mayıs ayının başında Mehduht ilk kez çiçek açar ve ardından şarkı

söylemeye başlar. Ferruhlega onu bir an önce davetlilere göstermek istese de bahçıvan buna izin vermez. Bu sırada Ferruhlega'nın kendisinin bile onu görmeye izni yoktur.

Ancak bir gün beklenmedik bir zamanda çok sayıda kişi bahçeye akın eder. Ferruhlega Munis ve Faize'yi işe koyar ve Zerrinkolah'ın peşine düşer. Bahçıvan gelir ve karısının dün gece hamile kaldığını artık dokuz ay boyunca hiçbir iş yapmayacağını söyler. Ferruhlega'ya da bir şiir yazana kadar artık davet vermemesi gerektiğini, şu anki durumu idare etmek için de ağacı şarkı söylemeye ikna edeceğini dile getirir.

Bahçıvan gider ve ağaç şarkı söylemeye başlar. Bu an öylesine büyüleyicidir ki, ağacın melodisi bütün bahçeyi sarar. Davetliler bir anda durur, konuşmayı keser ve şarkının etkisiyle derin bir trans hâline geçer. Sis gibi bir yeşil halüsinasyon ortamı kaplar; bedenler yok olur, herkes âdeta bir damla çiğ gibi toprağa süzülür. Bu mistik deneyimin ardından davetliler hiçbir şey söylemeden, sessizce, ağacın sesinden sarhoş olmuş halde evden ayrılırlar.

Ferruhlega tüm vaktini şiir yazmaya ayırır. Munis ve bahçıvan, kristalleşmeye başlayan ve konuşmayı bırakmış Zerrinkolah'a birlikte bakarlar. Zerrinkolah gitgide saydamlaşır; bedeni şeffaflaşır, içinden arka plandaki ırmak görünür hale gelir. Hamiledir ve bu süreçte tamamen sessizliğe gömülmüştür. Faize bahçenin diğer tarafında yalnız kalmıştır. Bu yüzden bazen kalıp Tahran'a gidiyor ve rotasını Emirhan'ın evinin önünden geçecek şekilde ayarlıyordu.

Yaz sonunda Ferruhlega şiirini bitirir ve büyük bir heyecanla şiirini Munis'e okur. Munis şiiri pek beğenmez ama eleştirilerini kırıncı olmadan dile getirir. Ferruhlega'nın morali bozulsada Munis ona yeni bir yol önerir. Davetliler arasında genç bir ressamın Ferruhlega'nın portresini çizmek istediğini zihninden okumuştur. Ondan bu işi kabul etmesini ister. Ferruhlega üzülmeyi bırakır ve Munis'in önerisini düşünür. Sonra davetler yeniden başlar.

Davetliler arasında aile üyelerinden kişiler de vardır: Emirhan. Sık sık bahçeyi ziyarete gelir ve Faize ile sohbet eder. Bahçeye gelen diğer önemli insanlarla Faize'nin tanışıklığını kullanmak gibi bir düşünceye sahiptir. Gel gelelim Faize artık bunu anlayacak kadar akıllanmıştır. Ferruhlega ressamın modeli olur. Munis genellikle bahçenin diğer ucunda bahçıvana çiğ toplamak için yardım eder. Evde yardıma ihtiyaç olduğu için gelen Musayyib ve Ahmet mutfakın tüm sorumluluğunu üstlenir. Artık

kadınlara ihtiyaç yoktur ve Ferruhlega kışın başlamasıyla birlikte yavaş yavaş kadınlardan kurtulmayı düşünür. Bahçeyi yalnızca yazları kullanmaya karar verir. Yeniden şehirde bir ev tutar.

Bir gece Zerrinkolah doğum yapar. Nurla dolu bir gecede dünyaya bir nilüfer getirir. Bahçıvan onu önceden hazırladığı ve o zamanda buz tutmuş gölete bırakır. Zerrinkolah'ın memeleri sütle dolar; bu sütle, artık yeşermiş olan Mehduht beslenir. Zerrinkolah kristal halinden çıkar, eski görünümüne kavuşur. Bahçıvan ona büyük bir sevgiyle yaklaşır, ayaklarını ovup ellerini öper.

Munis bu doğum mucizesine tanıklık etse de kendi iç dünyasında bir kopuş yaşar. İçten içe fahişeye imrenir. Doğurganlığa ulaşamadığını, aşkı hiç tecrübe etmediğini fark eder. Kendisinin toprağa ya da göğe ait olmadığını, hiçbir şeye bütünüyle bağlanamadığını acıyla hisseder. Doğadan, duygudan, şehvetten korkarak yaşadığını, her şeyi bildiğini sandığını ama aslında yaşamı hiç tatmadığını düşünür. Solmuş yapraklara, geceye, dağlara ve yıldızlara yabancı kaldığını, bu yüzden ne dünyanın göğünü görebildiğini ne de göğün dünyasına ulaşabildiğini anlar.

Sabah olduğunda Ferruhlega kapıda belirir. Artık şehre döneceğini, Tahran'da bir ev kiraladığını söyler. Evi boşaltmalarına gerek olmadığını, kalmak isterlerse kalabileceklerini, giderlerse anahtar bahçıvana bırakmalarını bildirir. Munis onun artık kendilerini istemediğini zaten bilmektedir, zihin okuyarak her şeyi anlamıştır. Ancak bundan böyle bu bilgiye sahip olmanın bir anlamı yoktur.

Hikâye kadınların hayatlarına dair sonlara bağlanarak biter.

Mehduht, kendisini ırmağın kenarına ağaç olarak diktiği andan itibaren doğayla bütünleşir. Mevsimlerin döngüsüyle birlikte bedeni dönüşür; sonbaharda donan bedeni, ilkbaharda tomurcuklanır, yazın filiz verir. Bahar geldiğinde, çiçek açar ve şarkı söylemeye başlar. Ardından insan sütüyle beslendiği kış aylarında içsel bir patlama yaşar. Bedeni bir tohum yığınınna dönüşür. Rüzgârın esmesiyle birlikte bu tohumlar ırmağa savrulur ve Mehduht, su yoluyla tüm dünyaya yayılır. Böylece hem beden hem de ruh düzeyinde evrensel bir doğurganlığa ulaşır ve fiziksel varlığını yitirerek suya, döngüye, toprağa karışır.

Faize, romanın başında tecavüze uğradığı için evlilik umutlarını kaybetmiş gibi görünür. Yine de zamanla Emirhan'la ilişki kurar ve onunla gizlice resmi nikah kıyar.

Gerdek gecesinin sabahında Emirhan'ın yaşadığı hayal kırıklığına rağmen Faize soğukkanlılığını korur. Bir ev tutarlar. Emirhan da hâlâ Faize'nin tanıdığı önemli şahsiyetlerden biri olan İtirçiyen Bey'le kendisini tanıştırmayı ümit eder.

Munis, Mehduht'un doğumu ve Zerrinkolah'ın dönüşümü karşısında kendi yetersizliğini fark eder. Aşk tatmamış, doğurganlığı deneyimlememiş ve gerçek dönüşümü yaşayamayacağını anlamıştır. Bahçıvan ona “nur olma” arzusunun tehlikesini anlatır ve onun yerine “insan” olmanın peşine düşmesini öğütler. Munis, bu çağrıya uyar ve metafizik bir yolculuğa çıkar: Gökyüzüne yükselir, yedi yıl boyunca yedi çölü aşar. Bu yolculuk sonunda şehre geri döner; sade bir yaşamı benimser, yıkanır, temiz kıyafetler giyer ve öğretmen olarak sıradan bir hayata başlar. İçsel bir olgunluğa erişmiş, bilgiyi tecrübe ile birleştirmiştir.

Ferruhlega tüm kışı şehirde geçirir. Ressamla yakın bir ilişki içindedir. Sergi açılmıştır ve ilk günün yoğun ilgisi sonraki günlerde devam etmemiştir. Ferruhlega bütün kışı morali bozulan genç ressamla ilgilenerek geçirir. Sonunda bu durumdan bıkar ve iyi resamlardan eğitim alması için genç ressamı Paris'e yollar. Daha sonra Fahrüddin Azod'un eski arkadaşlarından Merihi Bey onu ziyarete gelir. Bir süre birlikte vakit geçirdikten sonra Ferruhlega'da büyük bir yetenek görür ve ona evlilik teklifi eder. Ferruhlega bu teklifi kabul eder ve her ikisi de iyi yerlere gelirler. Merihi Bey meclise girer. Ferruhlega hayır işleriyle uğraşır ve bir yetimhanenin fahri başkanı olur. Sonra Merihi Bey Avrupa'ya atanır, Ferruhlega da onunla gider.

Zerrinkolah, roman boyunca şarkı söyleyen, neşesiyle tanınan bir kadındır. Bahçıvanla birlikte yaşar, onun çocuğunu doğurur. Bu çocuk bir nilüferdir ve ırmağın kenarındaki küçük bir gölette büyür. Zerrinkolah artık sessizdir, ama iç huzura kavuşmuştur. Bahçıvan bir gün onu yolculuğa çağırır. Bohçasını bırakır, onunla nilüferin üzerine oturur ve çiçeğin taç yaprakları ikisini sarar. Nilüfer, onları göğe taşır.

2.2.3. Anlatıcı ve Bakış Açısı

Anlatıcı ve bakış açısı, bir edebî eserde olayların kimin gözünden ve nasıl aktarıldığını belirleyen temel teknik unsurdur. Okuyucunun metinle kurduğu ilişki, olaylara hangi bilgi düzeyinde ve duygusal mesafede yaklaştığı büyük ölçüde anlatıcının bakış açısına bağlıdır. Anlatıcı kimi zaman olaylara doğrudan dahil olan bir karakter

olabilir (birinci kişili anlatıcı), kimi zaman ise olayları dışarıdan, tüm karakterlerin duygu ve düşüncelerine nüfuz edebilen, olaylara dışarıdan bakan bir anlatıcı (üçüncü kişili anlatıcı) söz konusu olabilir.⁶⁸ Özellikle üçüncü kişili anlatıcı, çoğu zaman “her şeyi bilen” (ilahî bakış açısına sahip) bir konumda bulunarak anlatının tamamına hâkim olur ve olayların iç yüzünü, karakterlerin bilinçaltını, hatta bazen gelecekte olacakları bile okuyucuya aktarabilir. Bu da metne derinlik ve genişlik kazandırır.

Erkeksiz Kadınlar, anlatı tekniği bakımından üçüncü tekil şahıs anlatıcıya dayalı bir yapı üzerine kuruludur. Bu anlatıcı, yalnızca olayların dışarıdan bir gözlemcisi olarak kalmamakta, aynı zamanda karakterlerin iç dünyalarına doğrudan erişim sağlayabilen, onların zihinsel süreçlerini, duygusal gelgitlerini ve bilinç akışlarını okuyucuya aktarma yetisine sahip “her şeyi bilen” (omniscient) bir konumda bulunmaktadır. Bu anlatıcı tipi, edebiyat kuramında “ilahî bakış açısı” (omniscient point of view) olarak tanımlanır ve kurmaca evrende sadece dışsal değil, bunun yanında içsel gerçeklikleri de kuşatması bakımından son derece işlevseldir.⁶⁹

Parsîpûr’un anlatıcı tercihi, büyümlü gerçekçilik estetiğiyle inşa edilen anlatı dünyasının inandırıcılığını güçlendiren temel yapılardan biri olarak karşımıza çıkar. Roman boyunca hâkim olan ilahî bakış açısı, anlatıcının olayları aktaran bir dış gözlemciyle sınırlı kalmayıp, karakterlerin zihinlerine ve içsel evrenlerine derinlemesine nüfuz edebilmesini sağlar. Bu anlatıcı, karakterlerin dış dünyada sergiledikleri eylemlerin ardında yatan psikolojik ve duygusal süreçleri açıklayarak, okurun olayları çok katmanlı bir düzlemde kavramasına imkân tanır. Böylece roman, kronolojik bir olaylar zinciri biçiminde akmakla kalmaz; bireylerin iç çatışmalarını, arzularını, korkularını, umutlarını ve bilinçaltı yönelimlerini de kapsayan zengin bir anlatı evreni haline gelir.

Munis karakteri üzerinden bu anlatım biçiminin işleyişi oldukça çarpıcı biçimde izlenebilir. Munis’in doğaüstü bir yetenek olan zihin okuma gücü, yalnızca karakterin eylemleri ve sözel ifadeleri aracılığıyla anlaşılmaz. Bu yetenek, anlatıcının doğrudan Munis’in iç dünyasına erişim sağlayabilmesi sayesinde açıklığa kavuşur. Okur, Munis’in sezgisel düzeyde aldığı bilgileri, anlatıcının onun düşüncelerini sunmasıyla öğrenir ve bu durum karakterin doğaüstü özelliğini gerçekliğin bir parçası gibi kabul edilebilir kılar.

⁶⁸ Demiryürek, s.41-49

⁶⁹ Demiryürek, s.43

Aynı şekilde, Faize karakterinde gözlemlenen ikilemler, vicdan muhasebeleri ve toplumsal baskılar karşısındaki içsel çözülme hâli, bu anlatıcı aracılığıyla açığa çıkar. Faize'nin dışa dönük, kontrollü davranışlarının ardındaki çatışmalar, bir tek anlatıcının bilinç akışı yöntemine benzer bir tarzda iç sesini aktarmasıyla görünür olur.

Benzer bir anlatım tekniği Ferruhlega karakterinde de dikkat çeker. Ferruhlega'nın görünürde güçlü, özgüvenli ve kararlı bir kadın figürü olarak konumlanmasına rağmen, onun siyasi hırsları, sosyal temsiliyet arzusu ve toplumda iz bırakma isteği, anlatıcının onun zihnini okurla buluşturması sayesinde açığa çıkar. Ferruhlega'nın bir tek fiziksel eylemleri ya da söylemleri değil, zihinsel motivasyonları ve içsel kırılmaları da bu anlatım biçimiyle detaylandırılır. Bu durum, karakterlerin içsel gerçekliklerinin dışsal görünüşlerinden çok daha belirleyici olduğu bir roman dünyası yaratır.

Öte yandan anlatıcının karakterler arasında serbestçe geçiş yapabilmesi, kimi zaman Munis'in iç sesini duyurması, kimi zaman Faize'nin zihinsel çatışmalarını görünür kılması, kimi zaman da Zerrinkolah'ın sezgilere dayalı, rasyonalite dışı algı dünyasını odak noktasına taşıması, romanın çok sesli yapısına katkıda bulunur. Bu özellik, Mikhail Bakhtin'in kuramsallaştırdığı anlamda “polyphonic” yani çok sesli anlatımın temel koşullarından biridir. Çok seslilik, karakter çeşitliliğinden ziyade, her karakterin kendi iç dünyasının özgün bir ses olarak duyulabilmesiyle mümkün olur.⁷⁰ Parsîpûr'un anlatıcısı, karakterlerin içsel monologlarını ya da düşünsel yönelimlerini birbirine üstün kılmaksızın aktarır. Böylece her bir karakterin deneyimi ve bilinci, anlatımın eşit ağırlıklı bileşenleri hâline gelir ve çok yönlü bir anlatı atmosferi inşa edilir.

Erkeksiz Kadınlar'da kullanılan anlatıcı, anlatısal yapının ötesinde bir işlev üstlenir; metnin anlam üretme süreçlerinde belirleyici rol oynar. Anlatıcının olaylara nüfuz etme biçimi, karakterlerin düşünsel ve duygusal alanlarını görünür kılması, romanın ideolojik ve toplumsal katmanlarını daha derinlikli biçimde sorgulama imkânı yaratır. Parsîpûr'un büyümlü gerçekçiliğe dayalı anlatımında ortaya çıkan tematik derinlik, anlatıcının çok katmanlı ve kapsayıcı bakışına bağlı olarak şekillenir. Bu yönüyle bakış açısı hem metnin yapısal bütünlüğünü destekler hem de karakterlerin bireysel deneyimlerinden toplumsal eleştiriye uzanan geniş bir ifade alanı sunar. Romanın edebî

⁷⁰ Kathryn Lachman, *Borrowed Forms: The Music and Ethics of Transnational Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool, 2022, “From Mikhail Bakhtin to Maryse Condé: The Problems of Literary Polyphony” bölüm başlığı, s.37-38

gücünü belirleyen öğelerden biri olarak, anlatıcı tercihinin kazandırdığı anlatım zenginliği göz ardı edilemeyecek düzeydedir.

2.2.4. Zaman

Romanda iki temel zaman boyutundan söz etmek mümkündür. Birincisi, karakterlerin yaşadığı olayların akışına bağlı olan vak'a zamanı; ikincisi ise anlatıcının bu olayları hangi perspektiften ve nasıl bir zaman kipinde sunduğunu belirleyen anlatma (öyküleme) zamanıdır.⁷¹

Erkeksiz Kadınlar romanında zaman, geleneksel kronolojik anlatı çizgisini kıran, parçalı, döngüsel ve yer yer zaman algısını esneten bir yapıya sahiptir. Şehrîş Parsîpûr, zamanı sabit bir akış içinde kullanmaz. Karakterlerin bireysel yaşantılarına, psikolojik kırılmalarına ve toplumsal dönüşümlere göre esnetilmiş bir biçimde kurgular.

Romanın öyküleme zamanı esasen geçmiş zaman kipi üzerinden inşa edilmiştir. Anlatıcı, yaşanan olayları geriden aktarır ve bazen romanın belirli anlarında zamanın sabitliği kırılır. Özellikle karakterlerin geçmişe dair hatıraları, zihinsel geriye dönüşleri ve ruhsal çözümlemeleri aracılığıyla analepsis (flashback) tekniği yoğun biçimde kullanılır.⁷² Bu geriye dönüşler, hem karakterlerin mevcut psikolojik durumlarını temellendirmek hem de bireysel yaşantıların ardındaki tarihsel ve kültürel koşulları görünür kılmak amacıyla işlevselleştirilir.

Anlatının parçalı zaman yapısı, bireysel bilinç akışları bir yana, bununla birlikte İran'ın modern tarihindeki kırılmaları da yansıtır. Parsîpûr, kurmaca zamanla tarihî zamanı ustalıkla iç içe geçirerek, anlatı evrenine tarihsel derinlik kazandırır. Özellikle 16 Ağustos 1953 (s.19) ve 18 Ağustos 1953 (s.35) tarihlerinin metin içinde açıkça belirtilmesi, yazarın roman zamanını İran'ın modern tarihindeki en kritik kırılmalardan biri olan 1953 Darbesi'yle bilinçli bir şekilde örtüştürdüğünü gösterir.

16 Ağustos 1953, Faize'nin evden çıkmaya karar verdiği, kendi iç sıkışmışlığını ve bastırılmış öfkesini dışa vurmak üzere eyleme geçtiği gündür. “16 Ağustos 1953 ikinci vakti saat dörtte, tereddüt ve endişeyle geçen günlerin sonunda kararını verdi. Artık sessiz

⁷¹ Demiryürek, s.35

⁷² Seymour Chatman, “Genette's Analysis of Narrative Time Relations,” *L'Esprit Créateur*, c.14(4), The Johns Hopkins University Press, 1974, s. 353-368.

kalmanın bir anlamı yoktu. Eğer yine sabrederse her şey daha da kötüleşecekti. Gitmeli ve hakkını savunmalıydı.” (s.19) Sokağa çıkmakta tereddüt eden Faize, gösterilerin ortasında bir taksiye biner ve kentteki yoğun toplumsal gerilimle yüzleşir. Protestoların, saldırganların, panikle kaçışan insanların ortasında kalmıştır. Bu tarih, İran toplumunun darbe öncesi karmaşa içindeki halini Faize’nin korku, öfke ve çaresizlikle örülü bakışından sunar. Faize’nin takside yaşadığı korku, bir bıçaklı adamın saldırısına maruz kalması, yoldaki trafik kaosu ve şoförün tepkileri, ülkede devlet otoritesinin sarsıldığı, kamusal alanın denetimsizliğe teslim olduğu tekinsiz bir döneme işaret eder. Elbette Parsîpûr burada didaktik bir siyasal anlatım yerine, Faize’nin bedeni ve duygularıyla örülü bir bireysel deneyim üzerinden politik gerilimi dolaylı biçimde verir. (s.19-35)

Öte yandan, 18 Ağustos 1953’te Munis’in damda geçirdiği saatler, İran’da darbenin bir gün öncesinde gerilimin doruğa çıktığı zamana denk gelir. *“18 Ağustos 1953 günü öğleden sonra saat dörtte, Munis evin damında dikilmiş caddeye bakıyordu. Tamı tamına elli altı saattir gözünü bile kırpmamıştı. Emirhan ona evden çıkmamasını tembihlemişti. Oradan caddeyi izliyordu. Tam bir hengâme vardı. İnsanlar bir sağa bir sola koşuşturuyordu. Belli ki grup halinde koşan insanlar karşıt başka bir gruptan kaçıyorlardı. Derken içi insanla dolu birkaç kamyon konvoyu geçti, sonra da birkaç tank. Makineli tüfeklerin sesi uzaktan duyulabiliyordu.”* (s.35) Munis’in bu tarihte intihar etmesi ve ardından yeniden doğması hem bireysel hem de simgesel bir kırılma anıdır. 19 Ağustos’taki gerçek darbeden yalnızca bir gün önce gerçekleşen bu düşüş ve dönüşüm kişisel olmanın yanında tarihsel bir eşiğe de işaret eder.

Yazar belirli tarihleri ve saatleri vurgulamak yerine doğanın döngüsel ritmine sıkı sıkıya bağlı bir akışa odaklanır. Ferruhlega’nın bahçeyi kurma süreci, mevsimlerin değişimiyle paralel bir seyir izler: İnşaat sonbaharda başlar, kışın yoğun emekle sürer, ilkbaharda Mehduht çiçek açar ve yazın bahçede sosyal toplantılar düzenlenir Böylece zamanın mevsimsel akışı, karakterlerin ruhsal dönüşümleriyle paralel ilerler ve anlatının büyümlü gerçekçi dokusunu destekler. Özellikle Mehduht’un dönüşümü ve Zerrinkolah’ın kristalleşip doğum yapması gibi olaylar, zamana doğanın ritmi ve semboller üzerinden yüklenen anlamın bir göstergesidir. Yazar romanda mevsimsel zamanları şu ifadelerle kullanır:

“Öte yandan yazın her şey sona eriyordu. Yaz; duman, toz toprak, araba ve insan pislikleriyle ve güneşin davetine açılan büyük pencere camlarının hüznüyle doluydu. (s.10), ... içerde yaz mevsiminin nemiyile kaplı yazdan daha da bunaltıcı bir hava vardı. (s.13), ...yaz sona eriyordu. (s.14), İnsan, yazın bu kavurucu sıcaklığında buz gibi bir su içmek isterse nereye gitmeli? (s.82), Nihayet yazın başlarında hava almak için bahçeye gelip bu zavallı kadının kendini toprağa diktiğini görüyorlar. (s.94), Yazın sonlarında Ferruhlega vezin ve kafiye ile ilerleme kaydetmişti. (s.116), Yazları Kerec'deki bahçede, kışları ise şehirde geçirecekti. (s.121), Yazın döneceğim. (s.125), Yazın, ırmağın yeşilliğini seyreliyordu. (s.128), Bir yaz günü eşi, 'Zerrinkolah bir yolculuğa çıkmalıyız.' dedi. (s.139), Zavallı, geçen sonbaharda kayboluyor. (s.94), ...bütün sonbaharı bunu yaparak geçirdi. (s.109), Sonbaharın sonunda evin altı odası, üç banyosu ve üç tuvaleti olmuştu. (s.109), Sonbaharın sonunda bahçe tamamen hazır hale gelmişti. (s.110), Sonbaharın üçüncü ayında sergi açılmıştı. (s.121), Mehduht kendisini sonbaharda ırmağın kenarına dikmişti. Tüm sonbaharı acı çekerek geçirdi. Ayakları çamurda yavaşça donuyordu. Sonbaharın soğuk yağmurları bütün elbiselerini paramparça etmişti. (s.127), Sonbaharda şehrin havası oldukça temizdi ve öğle saatlerinde caddelerde gezinmek insana iyi gelirdi. Faize, sonbahar günlerinin çoğunu bu saatlerde Emirhan'la sokak sokak dolaşarak geçiriyordu. (s.131), Sonbaharın ortalarında tekrar eden devamsızlığı sebebiyle... (s.132), Sonbaharda tamamı Ferruhlega'nın çeşitli eskizlerinden oluşan bir resim sergisi düzenlemişti. (s.137), Güz soğukları başlamıştı. (s.128) Güz soğukları başlamış, gökyüzü koyu maviye bürünmüştü. (s.128), Mehduht kışları hem örgü örüyor hem de... (s.10) Bunun sebebi insanın yalnızca kışın soğukunda zihni berraklaştıran temiz bir hava soluyabilmesiydi. (s.10) ...Mehduht kış boyunca... (s.11), Bahçede kalmayı ve kışın başlarında kendini toprağa dikmeyi hayal etti. (s.17), Kışın ilk günlerinde her şey tamamen hazırды. (s.112), Ferruhlega kışın başlamasıyla birlikte yavaş yavaş kadınlardan kurtulmayı düşünüyordu. (s.121), ...kışları ise şehirde geçirecekti. (s.121), Kışın ortasında bir gece, bahçe gizemli bir nurla doldu. (s.121), Kış başlayana kadar tir tir titredi, kışınsa tamamen dondu. (s.127), Kışları çiğle besleniyordu. (s.128), Kış ortalarında insan sütüyle besleniyordu. (s.128), Ferruhlega tüm kışı şehirde, kiraladığı evde geçirdi. (s.137), Ferruhlega bütün kışı genç ressamın moralini düzeltmekle geçirdi. (s.137-138), İlkbaharın ortalarıydı ve narenciye kokusu tüm evi sarmıştı. (s.61), Bahar mevsiminde bahçe, gerçek anlamda bir bahçeydi. (s.109), ...bahçıvan ona, baharda

Mehduht'un çiçekle dolup taşacağına söz vermişti. (s.110), 'Bahar mevsimi geldiğinde ömründe hiç görmediğin bir ağaç olacak.' (s.123), Baharın ilk yağmurlarıyla tenindeki buzlar çözülmeye başladı. (s.127), Tüm bahar boyunca kök salışının sesini dinliyordu. (s.128), Baharda tüm vücudu filizlendi. Güzel bir bahardı. (s.128), Bahar henüz başlamamıştı ve buz, bütün vücudunda parçalanıyordu. (s.128), Baharın ortalarında Mehduht'un gövdesindeki ağaç patlaması doruğa ulaştı. (s.128), Baharın ikinci ayında ağaç yarılmıştı. (s.135), Baharın ilk ayı geldiğinde... (s.138)."

"Öykü zamanını kısırlaştırmamak veya ayrıntılara boğmamak için öyküleme hızı önemlidir. Bunun için yazar özet, tasvir ve çözümlemelerden yararlanır."⁷³ Parsîpûr'un da zaman kurgusu içinde en sık başvurduğu tekniklerden biri özetleme ve tasvir kullanımıdır. Bazı bölümlerde uzun bir mevsim dönüşümü birkaç paragrafla geçilirken, Mehduht'un tohumlara ayrıldığı sahnede: "*Kış ortalarında insan sütüyle besleniyordu. Bir patlama hissi yaşıyordu. Bahar henüz başlamamıştı ve buz, bütün vücudunda parçalanıyordu. Acı çekiyordu. Patlayacak gibiydi ve acı çekiyordu. Irmağa bakakalmıştı. Artık suyun coşkulu akışı kesilmişti. Damla damla akıyordu. Damlalar sürü şeklinde ilerliyor ve Mehduht acı çekiyordu. Mehduht suya karışıyordu. Vücudunda su damlalarını ve her bir zerrenin kalp atışını hissediyordu. Üç ay insan sütüyle beslendi. Baharın ortalarında Mehduht'un gövdesindeki ağaç patlaması doruğa ulaştı. Ani bir patlama değildi. Bir patlamaydı ama, öyle ani bir patlama değildi. Sanki ağacın her bir damarı birbirinden ayrılmak istiyor gibiydi. Damarlar, acı çekerek ve yavaş yavaş birbirinden ayrılıyordu. Mehduht ebedi bir dönüşüm içinde kendisinden ayrılıyordu. Acı çekiyordu. Doğurma hissi yaşıyordu. Acı çekiyordu. Gözleri yuvalarından fırlamıştı. Su, artık damla bile değildi. Etherdi ve Mehduht bunu görebiliyordu. Etherle birlikte su, birbirinden çözülüp ayrılıyordu. Sonunda her şey bitti. Ağaç tamamen tohum olmuştu. Bir tohum yığını."* (s.127-129) ya da Mehduht şarkı söylemeye başladığında: "*Bahçıvan gitti ve ağaç şarkı söylemeye başladı. Davetlilerin hepsi sustu ve herkes bir köşede sakince onu dinledi. Sanki bir su damlası, yavaş yavaş yeryüzünün derinlikleri arasına sızıyor da orada bulunan herkes bir okyanus misali o damlayla hemhal oluyordu. Bu damla-okyanus, balçıkla birleşip bir birlik olmak için dünyanın iç çekirdeğine kadar gidiyordu. Milyonlarca element kendisini su ve çamura teslim ediyor, ezeli bir dans*

⁷³ Demiryürek, s.34

başlıyordu. Öylesine yavaş öylesine hızlı bir dansı ki ellerin ayakların ritmini bozuyordu. Dansa eşlik edenlerin ruhu, ağacın kökleri tarafından emiliyordu. Şimdi onlar, ağacın şarkısına doğru yavaş bir yolculuğa başlıyordu. Ağacın damarları gökyüzüne asılmış püsküller gibiydi. Munis yavaşça Ferruhlega'nın kulağına eğilip, 'Baksana, etrafımızda ne kadar çok gökyüzü var. Bu bambaşka bir gökyüzü. Gökyüzü içinde gökyüzü, gökyüzü içinde gökyüzü...' diye fısıldadı.” (s.115-116) zaman neredeyse donarak yoğun tasvirlerle ve ruh çözümlemelerine ayrılır. Bu teknik, anlatının temposunu bilinçli bir şekilde değiştirerek, okurun dikkatini olaylardan karakterlerin iç dünyalarına kaydırır.

Romanda zamanın parçalı yapısı içinde belirli saatlerin özellikle vurgulanması dikkat çekicidir. Bunlardan en öne çıkanı ise “öğleden sonra saat dört” ifadesidir. Bu zaman dilimi birkaç önemli olayın başlangıcında tekrarlanarak anlatı içinde sembolik bir yoğunluk kazanır. Saat dört ne sabahın canlılığına ne de gecenin karanlığına aittir; bu belirsizliğiyle, günün geçiş anlarından birini temsil eder. Bu yönüyle karakterlerin içsel kırılma yaşadığı, karar aldığı ya da dönüşüme yaklaştığı anlara işaret etmesi muhtemeldir. Yazarın bu belirli saati birden çok kez kullanması, anlatıda sıradan zamanın ötesinde, anlatısal bir eşik yaratma niyetine işaret eder. Bu bağlamda “öğleden sonra saat dört, romanın büyüğü gerçekçilik estetiği içinde, gündelik bir zaman ifadesinin anlamla yüklü bir anlatı ögesine dönüştürülmesinin örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir. “16 Ağustos 1953 ikindi vakti saat dörtte, tereddüt ve endişeyle geçen günlerin sonunda kararını verdi. (s.19), 18 Ağustos 1953 günü öğleden sonra saat dörtte, Munis evin damında dikilmiş caddeye bakıyordu. (s.35), Öğleden sonra saat dörtte bu halde bahçenin karşısına vardılar. (s.89)”

Erkeksiz Kadınlar romanında zaman, sırf olayların aktarıldığı bir çerçeveye sınırlı kalmaz; aksine bireysel ve toplumsal dönüşümlerin işaret edildiği çok boyutlu bir yapı taşına dönüşür. Geçmiş zaman kipi ile anlatılan hikâye geriye dönüşlerle karakterlerin geçmiş deneyimlerini açığa çıkarır ve belirli tarihlerin kullanımıyla bireysel hayatlarla yukarıda belirtilen tarihsel kırılmalar arasındaki bağ vurgulanır. Tüm bu teknik tercihler, Parsîpûr'un büyüğü gerçekçilik estetiğiyle örülü anlatısını zamansal düzlemde daha da derinleştirir.

Romanda açık tarihli ve mevsimsel zaman belirlemelerinin yanı sıra, zamanın akışını daha belirsiz, sezgisel ve geçişken biçimlerde ifade eden çeşitli anlatım kalıplarına

da başvurulmuştur. Parsîpûr'un bu tür zamansal ifadeleri tercih etmesinin temel nedeni, anlatının doğrusal bir zaman çizgisinden çok, karakterlerin iç dünyalarına, bilinç akışlarına ve dönüşümlerine odaklanan çok katmanlı yapısına hizmet etmesidir. Bu bağlamda metin içinde yer alan ve kesin bir zaman dilimi belirtmeyen, ancak olayların ritmini ve ruhsal atmosferini yansıtan diğer zamansal ifadeler ise şunlardır:

“*Öğleden sonraları*, (s.9, 10, 132) *Öğleden sonra*, (s.50) *her öğleden sonra*, (s.13,131) *öğle araları*, (s.64) *öğle vakitlerinde* (s.78), *öğle saatlerinde*, (s.131) *bir öğleden sonra* (s. 133), *sabah*, (s.28, 67, 68, 79, 82, 112, 114, 116, 124, 128, 131, 132, 135) *akşam*, (s.10, 11, 27, 28, 33, 39, 79, 101, 128) *dün*, (s.61, 103, 114) *bugün*, (s.50, 68, 75, 125) *yarın*, (s.15, 98, 102) *tüm gün*, (s.10) *bir gün*, (s.11, 39, 80, 114, 132,) *Bahçeye gelişinin ilk günü*, (s.13) *o gün*, (s.15, 66, 70, 79, 90) *cuma günleri*, (s.16, 92, 121) *endişeyle geçen günlerin sonunda*, (s.19) *iki gün*, (s.23) *iki gece üç gün*, (s.36) *günün birinde*, (s.36) *birkaç gün*, (s.39, 138) *birkaç gün sonra*, (s.49) *on iki gün boyunca*, (s.39) *on üçüncü gün*, (s.39) *üç gün*, (s.40, 74) *üçüncü günün sonunda*, (s.40) *gün batımı*, (s.40, 85) *yedi gün yedi gece*, (s. 52) *iki gün önce*, (s.61) *iki gün sonra*, (s.62) *her gün*, (s.44, 63, 74, 77, 111, 132, 137) *günde sekiz saat*, (s.64) *her geçen gün*, (s.65) *cuma günkü*, (s.69) *on gün sonra*, (s.73) *cumartesi günü*, (s.79) *iki günlük*, (s.81) *gün batımı*, (s.40, 85) *son iş günü*, (s.90) *ertesi gün*, (s.90) *bugünden itibaren*, (s.100) *güneşli günlerde*, (s.110) *kışın ilk günlerinde*, (s.112) *günlerce*, (s.116, 138) *Salı günleri*, (s.121) *günbegün*, (s.128) *sonbahar günlerinin çoğunu*, (s.131) *on beş günlük*, (s.132) *bir yaz günü*, (s.139) *yıllar önce*, (s.13) *bir yıl sonra*, (s.11) *sonraki sene*, (s.11) *gelecek on yılda*, (s.11) *dört yüz sene sonra*, (s.17) *bu yıl*, (s.18) *yirmi sekiz yıl*, (s.20) *yirmi sekiz senedir*, (s.36) *tamı tamına on yıldır*, (s.24) *birkaç yıl sonra*, (s.24) *on on beş yıllık*, (s.26) *geçen sene*, (s.27, 59) *on yıl önce*, (s.61) *otuz yıllık*, (s.62) *on yıl*, (s.65) *dört yıldır*, (s.66) *yıllar sonra*, (s.71) *sekiz sene*, (s.72) *harp yılları boyunca*, (s.72) *sekiz yıllık savaş*, (s.72) *savaş yılları*, (s.73) *otuz iki senenin ardından*, (s.75) *bir yıldır*, (s.92) *neredeyse yirmi yıldır*, (s.94) *gelecek sene*, (s.95) *otuz üç senedir*, (s.107) *iki seneye kadar*, (s.117) *milyarlarca yıl sonra*, (s.136) *yedi sene*, (s.136), *gündüz*, (s.13, 112), *gece*, (s.29, 36, 40, 47, 52, 60, 64, 66, 67, 68, 71, 73, 75, 77, 78, 82, 97, 98, 101, 102, 107, 112, 114, 115, 121, 124, 133) *saniye*, (s.36, 69) *dakika*, (s.13, 22, 41, 53, 62, 86, 101) *saat*, (s.12, 19, 22, 27, 43, 47, 56, 58, 62, 63, 64, 67, 68, 79, 101, 103, 112, 114, 131,) *ay*, (s.15, 20, 25, 27, 28, 39, 40, 69, 70, 74, 76, 79, 82, 114, 116, 128, 135) *sonbaharın üçüncü ayında*, (s.121) *baharın ikinci ayında*, (s.135)

baharın ilk ayı geldiğinde, (s.138) Mart, (s.112, 113) Nisan, (s.113) Mayıs, (s.113) Haziran, (s.114) Eylül, (116) sürekli, (s.9, 11, 47, 64, 100, 111, 121) daima, (s.50, 123, 124) hep, (s.47, 50, 63, 75, 79, 116,) her zaman, (s.12, 18, 26, 65, 66, 75, 78, 97, 124) her zamanki, (s.54, 67) her zamanki gibi, (s.61, 69) her zamankinin aksine, (s.81) her an, (s.63) hiçbir zaman, (s.12, 28, 75, 124) hiçbir vakit, (s.124), son zamanlarda, (s.12, 25) bu zamana kadar, (s.12, 67, 70, 75, 96, 118) o zamandan bu yana, (s.15) ne zaman?, (s.28, 49,) o zaman, (s.29, 56, 68, 110) o zamanlar, (s.66, 70) çocukluk zamanları, (s.36) zamanla, (s.39) bunca zaman, (s.40) uzun zamandır, (s.49, 53) uzun zaman sonra, (s.21) yakın zamanda, (s.57) bir zamanlar, (s.57, 99, 105) zaman zaman, (s.61, 78, 85, 113) aynı zamanda, (s.55, 64, 116) çoğu zaman, (s.64) ne zamana kadar? (s.120)”

2.2.5. Mekân

Bu çalışmada mekân, olayların geçtiği fiziki alan olmaktan çok, karakterlerin ruhsal dünyalarını, toplumsal konumlarını ve anlatının genel atmosferini yansıtan oldukça geniş bir yapı ögesi olarak ele alınmaktadır. Mekân, anlatıdaki zamanı belirleyen, kişi-çevre ilişkisini şekillendiren ve anlatının estetik bütünlüğünü destekleyen bir işlev görür.⁷⁴ Kimi zaman tasvir yoluyla, kimi zaman ise anlatım içinde yer değiştirerek okura sunulan mekân, vakayı besleyen, kişileri tanıtan, sezgi uyandıran ve okuyucunun duyu organlarına hitap eden yönleriyle metnin estetik yapısına katkı sunar. Romandaki mekânsal düzenleme; sembolik anlamlar, çağrışımlar, psikolojik yansımalar ve kültürel göndermeler aracılığıyla olayların ve kişiliklerin derinlik kazanmasına da katkıda bulunur. Bu yönüyle mekân, anlatının anlam katmanlarını çoğaltan ve romanın yapısal dengesi içinde belirleyici bir rol üstlenen bir bileşendir.⁷⁵

Şehrnûş Parsîpûr’un *Erkeksiz Kadınlar* romanında mekân, anlatının geçtiği fiziksel bir zemin olmakla kalmayıp kadın karakterlerin toplumsal cendereden sıyrılma çabalarının, içsel dönüşümlerinin ve karşılaştıkları sınamaların merkezinde yer alan etkili bir yapı olarak kurgulanmıştır. Romanın mekânsal örgüsü, toplumsal normların kuşattığı alanlarla, bu normların geçici olarak askıya alındığı özgürleştirici bölgeler arasında

⁷⁴ İlknur Emekli, *Çağdaş Suriye Romancılığında Halîm Berekat ve Toplumcu Gerçekçi Romanlarının Çözümlemesi*, Fenomen Yayınları, Ankara, 2019, s. 206

⁷⁵ Asuman Gökhan, *Çağdaş İran Romancılığında Feriba Vefî: Terlan Ve Dolunay Tamamlanıyor Adlı Romanlarının Teknik Açısından Çözümlemesi*, Fenomen Yayınları, Ankara, 2019, s.81

dikkatlice kurulmuş bir gerilimle örülür. Mekânlar, karakterlerin ruhsal durumlarını yansıttığı gibi, bireysel kırılmaların, yüzleşmelerin ve yeniden doğuşların sahnesine dönüşür.

Romanda en öne çıkan mekân, Kerec'deki bahçedir. (s.1) Bu bahçe, özellikle İran toplumunda kadına biçilen rollerin dışında, farklı bir yaşam ihtimalinin tasarlandığı özel bir alandır. Bahçe, klasik anlamdaki “ev-şehir” ikiliğini kırar. Ev, geleneksel toplum yapısında kadına ayrılan kapalı, denetleyici ve çoğu zaman bastırıcı bir alanı temsil eder. Şehir ise erkek egemen düzenin kamusal yüzüdür; kadının bedeniyle, sesiyle ve varlığıyla sürekli sınıandığı bir dünyayı açığa çıkarır. Geleneksel ev-şehir karşıtlığını aşan bu yerleşim, kadınların varoluşsal sıkışmışlıklarını geçici olarak geride bırakabildikleri, düşünme, sorgulama ve değişme imkânı bulabildikleri bir alan sunar. Ne evin itaate dayalı yapısını yeniden üretir ne de şehrin görünür patriyarkal düzenine tabi olur.

Romanın en belirgin ve merkezi mekânı olan Kerec'deki bahçe, kadınların ataerkil şiddetten, ev içi tahakkümden, toplumsal baskıdan ve cinsel travmalardan kaçarak sığındığı, dış dünyadan yalıtılmış bir alandır. Bu bahçe, karakterler için bir korunaktan ziyade, bireysel kimliklerin yeniden inşa edildiği ve metafizik anlamda dönüşümlerin yaşandığı bir rahim işlevi görür.

Ferruhlega, Zerrinkolah, Munis, Faize ve Mehduht'un hikâyeleri bu bahçede birleşir; kadınlık halleri, acılar, arzular, hatıralar ve düşler burada kesişir. Mehduht'un kendisini toprağa dikmesiyle bahçeye kök salması, Zerrinkolah'ın nur olması ve bir nilüfer doğurması, Munis'in nura dönüşme arzusu, Faize'nin yalnızlaşması ve Ferruhlega'nın politik ikbal hayalleri hep bu mekânda gerçekleşir. Böylece bahçe, bireysel ve kolektif kadın deneyimlerinin hem maddi hem manevi bir sahnesine dönüşür.

Mekânın zamandan ve gündelik gerçeklikten kısmen kopuk oluşu, bahçeye yarı gerçeküstü, yarı ruhanî bir boyut kazandırır. Irmak kenarında yer alan bu bahçe, kadınlar için doğayla yeniden temasın, içsel sesin duyulmasının ve dönüşümün mümkün olduğu bir liman halini alır. Bu yönüyle mekân, Latin Amerika büyüğü gerçekçiliğinin etkisinde şekillense de yerel ve toplumsal bağlamla örülmüş özgün bir “dönüşüm alanı” olarak karşımıza çıkar.

Bahçedeki ağaç-insan Mehduht figürü, doğa ile insan arasındaki sınırın kalktığı, zamanın yavaşladığı ve bedenin madde-ötesi bir varlığa dönüştüğü bir ara varoluş

durumunu temsil eder. Bahçede yer alan diğer mekânsal unsurlar -bahçıvanın kulübesi, misafir odası, havuz, ırmak -hem fiziksel işlevleriyle hem de alegorik anlamlarıyla bu dönüşüm temasını besler. Kulübe, doğurganlığın ve bilgeliğin mekânıyken; misafir odası, Ferruhlega'nın gösterişli toplumsal statü arzusunu ve kamusal görünürlüğünü sahnelediği bir temsil alanıdır.

Diğer taraftan, şehir ile bahçe arasındaki yolculuklar, kadınların içsel yolculuklarıyla örtüşür; bu geçiş mekânı, romanın şiddetle, tehlikeyle ve bedel ödemeyeyle ilişkilendirdiği bir eşik alanı olarak kurgulanır. Faize ile Munis'in Kerec'e varırken yaşadıkları travmatik tecavüz olayı (s.85-88), kamusal mekânın kadın bedeni için taşıdığı tehdidi açıkça gözler önüne sererken, bu geçiş aynı zamanda patriyarkanın dışında konumlanan yeni bir yaşam formuna ulaşmanın bedensel ve ruhsal yükünü de temsil eder. Şehir ise roman boyunca aidiyet hissinin bulunmadığı, yüzeysel ilişkilerin ve bireysel yalnızlığın hâkim olduğu bir yabancılaşma mekânı olarak belirir. Ferruhlega'nın şehirde geçirdiği dönem, onun kadınlarla kurduğu ortaklıktan uzaklaştığı, bireysel çıkarlarını öncelediği ve içsel bütünlüğünü yitirmeye başladığı bir kopuş anına tekabül eder. Parsîpûr'un mekân kurgusu, klasik anlamda statik ve nötr bir "zemin" anlayışını aşar; mekân, romanın tüm karakterlerinin ruhsal, toplumsal ve bedensel süreçleriyle birlikte yaşayan, şekillenen ve dönüşen dinamik bir varlık haline gelir. Bu bağlamda *Erkeksiz Kadınlar*'da mekân, kadınların patriyarkal düzende yer bulamayan kimliklerinin yeniden kurulabildiği alternatif bir varoluş düzlemidir; dolayısıyla mekânın kendisi, romanda bir direniş formu ve özgürlük hayalinin cisimleşmiş halidir.

2.2.6. Şahıs Kadrosu

Anlatı metinlerinde karakterler, olayların gelişimini sağlayan birer unsur olmakla birlikte metnin anlam dünyasını inşa eden, tematik boyutunu derinleştiren ve ideolojik yönünü biçimlendiren temel yapı taşlarıdır. Okur, bu kurmaca figürlerle kimi zaman empati kurarak, kimi zaman onları yargılayarak etkileşimde bulunur. Böylece karakterler, sayfaların sınırlarını aşarak okurun zihninde neredeyse gerçek kişiler gibi yaşamaya başlar. Onların yazgısına yönelik ilgi, tek başına kurguya bağlı bir meraktan ibaret kalmaz; okurun değer yargılarını sorgulamasına, kendini karakterler aracılığıyla

sınamasına da vesile olur.⁷⁶ Bu nedenle karakter çözümlemesi, bir edebî eserin psikolojik derinliğini, sosyolojik yansımalarını ve estetik dokusunu ortaya çıkarmada önemli bir yöntemdir. Karakterlerin eylemleri, söylemleri ve düşünsel içeriği kadar sembollerle kurduğu ilişkiler de bu çözümlemede belirleyici olur. Üstelik anlatıcının kullandığı teknikler, karakterlerin inşasında hangi yolların tercih edildiğini göstererek, yazarın dünyayı algılayış biçimi hakkında da ipuçları verir. *Erkeksiz Kadınlar* romanını oluşturan geniş şahıs kadrosu, bireysel arayışlar ile toplumsal normlar arasında sıkışan çok katmanlı yapılara sahiptir. Bu bağlamda romanın sembolik yükü en ağır karakterlerinden biri olan Mehduht'un çözümlemesiyle karakter analizine başlanacaktır.

2.2.6.1. Mehduht

Mehduht, romanın en önemli karakterlerindendir. Yazar romana onun hikayesiyle giriş yapar. Mehduht'un hikayesi, yarı köy yarı şehir mimarisine sahip bir konağın bulunduğu yemyeşil bir bahçede geçmektedir. Mehduht bahçedeki sedire geçer ve havuz suyuyla söğüt ağaçlarının renk mücadelesine tanıklık eder. Her şeyin uyum içinde olmasını istediğinden bu mücadeleden hep rahatsızlık duyar. Kış vakitlerini örgü örerek geçirir, Fransa'ya gidip orada okumayı ya da dünya turu yaptığının hayalini kurar. Kış mevsimini zihinsel berraklıkla özdeşleştiren Mehduht, yazı ise boğucu ve kirli bulur. Bir öğretmen olan Mehduht, okul müdürleri İhtişami Bey'den sinemaya gitme teklifi alır ve bunu oldukça küstahça görür. İhtişami Bey kendisiyle konuştuğunda diğer kadın öğretmenlerin imalı gülüşlerinin ardından görevini bırakır. Bir yıl sonra İhtişâmî Bey'in başka bir kadınla evlendiğini duyması ise Mehduht'ta hem öfke hem de içsel bir eziklik hissi yaratır. *“Mehduht'un rengi kaçmıştı ve bu küstahlığa nasıl cevap vereceğini bilmiyordu. Zavallı adam ne düşünmüştü ki? Onu kiminle karıştırıyordu? Asıl istediği şey neydi? İhtişâmî Bey'in onunla konuşunca, neden diğer kadın öğretmenlerin güldüğünü şimdi anlıyordu. Belli ki o küçük kafalarından bir şeyler geçiyordu fakat bu düşünceleri yanılttı. Artık onlara kim olduğunu gösterecekti. Mehduht okuldan ayrıldı ve bir yıl sonra İhtişâmî Bey'in tarih ve coğrafya öğretmeni olan Atayi Hanım ile evlendiğini duydu. Duyar duymaz göğüs kafesinin sıkıştığını hissetti.”* (s.11)

⁷⁶ Demiryürek, s.24-25

Abisi Huşeng Han'ın davetini kabul ederek bahçeye gelir ve tüm gün çılgık çılgılığa koşan çocukların seslerine tahammül etmek zorunda kalır. Bahçeye gelişinin ilk günlerinde ırmağın kenarına gider ardından seraya doğru ilerler. Seradaki bitkileri dikmek için tarlaya götürdüklerinden sera bomboştur. O sırada içeriden gelen nefes sesleriyle irkilir ve istemsizce sese doğru yürür. Seranın köşesinde, kel kafalı bahçıvan Yadullah ile on beş yaşındaki Fati'yi birlikte yakalar. Bu sahne Mehduht'un gözlerinin önünde bir felaket gibi belirir. Kızı hırpalayan adamın gözleri irin doludur ve adam adeta şuursuz bir haldedir. Mehduht'un dizlerinin bağı çözülür, banklardan birine zorla tutunur, ardından dehşetle dışarı çıkar. Ne yapacağını bilemez. Kız, abisi Huşeng Han'a emanet olduğundan gidip olan biteni onlara anlatmayı düşünür. Bir ikilem yaşamaktansa şehre dönmenin daha iyi olacağını düşünür. Ancak hiçbirini yapmaz. Fati, perişan bir hâlde peşinden koşar, ayaklarına kapanarak yalvarır. “*Allah rızası için söylemeyin.*” (s.15) der. Mehduht tiksintiyle geri çekilir, kız azarlayarak uzaklaştırır. Fati'nin ellerinin kendisine değmesinden tiksinti duyar. Bu travmatik sahnelerin ardından kendi bekaretinin bir fidan olduğunu söyleyerek kendini toprağa ekmeye karar verir. (s.16)

Bahçede kalıp kendisini toprağa dikmeyi düşünür. Artık insan olarak yaşamak istemez. Ne bir çocuk doğurmak ne de başkalarının çocuklarına tahammül etmek ister. Kendini doğrudan toprakla bütünleştirmek ister; ağaca dönüşme arzusu onun için hem kaçış hem de bir yeniden varoluş biçimidir.

Romanın ilerleyen bölümlerinde Mehduht'un gerçekten bir ağaca dönüşmesi, yazarın büyülu gerçekçilik tekniğiyle kurguladığı bu içsel dönüşümün dış dünyaya yansımalarıdır. Çiçek açması, bahçeyi şarkısıyla doldurması, davetlilerin onun çevresinde huşu içinde susması hem fiziksel hem de ruhsal dönüşümünün tamamlandığını gösterir. Artık konuşmaz yalnız herkesin içine dokunan bir sesi vardır. Kök saldığı toprakta yerini bulmuş, bireysel sınırlarını aşarak bir toplumsal hafızaya dönüşmüştür.

Sonbahar geldiğinde Mehduht kararını uygular. Kış başlamadan ırmağın kenarına gider ve kendini toprağa diker. Bedeninde başlayan donma süreci, bir bekleyişin, içe dönüşün ve dönüşümün başlangıcıdır. “*Mehduht kendisini sonbaharda ırmağın kenarına dikmişti. Tüm sonbaharı acı çekerek geçirdi. Ayakları çamurda yavaşça donuyordu. Sonbaharın soğuk yağmurları bütün elbiselerini paramparça etmişti. Yırtılmış elbiseleriyle çırılçıplak kalmıştı. Kış başlayana kadar tir tir titredi, kışınsa tamamen*

dondur. Gözleri açık kalmıştı ve tüm vaktini akan suyu izleyerek geçiriyordu.” (s.127) Ayakları çamura saplanır, elbiseleri soğuk yağmurda parçalanır. Kış boyunca gözleri açık kalır, yalnızca suyun akışını izler. Baharla birlikte vücudu çözölmeye başlar. Parmak uçlarından filizlenir, kök saldığını hissedir. Bu süreç acı verici olsa da onun için bir tür yeniden doğuştur. Her mevsim başka bir evre getirir: Yazın ırmağın yeşilliğini izler, günde kökleri sabitlenir, kışın çiğle beslenir. Baharın ortasında insan sütüyle beslenir, vücudundaki damarlar tek tek ayrılır. Bu çözölme yavaş ilerleyen bir patlamaya dönüşür. Mehduht’un her zerresi tohum hâline gelir. “*Mehduht ebedi bir dönüşüm içinde kendisinden ayrılıyordu. Acı çekiyordu. Doğurma hissi yaşıyordu. Acı çekiyordu. Gözleri yuvalarından fırlamıştı. Su, artık damla bile değildi. Etherdi ve Mehduht bunu görebiliyordu. Etherle birlikte su, birbirinden çözölüp ayrılıyordu. Sonunda her şey bitti. Ağaç tamamen tohum olmuştu. Bir tohum yığını.” (s.129)* Sonunda kuvvetli bir rüzgâr çıkar. Rüzgâr Mehduht’un tohumlarını ırmağa savurur. Suyu karışır, akışla birlikte yola çıkar. Yeryüzünün her köşesine yayılır. Roman boyunca Mehduht’un yaşadıkları, bir kadının sessiz bir çöküşle doğaya sığınmasını ve doğa yoluyla kendini yeniden var etmesini anlatır. Onun dönüşümü, kelimelerle değil, toprakla ve suyla yazılmıştır.

Bahçedeki diğer karakterlerin hayatı değıştikçe Mehduht sabit kalır, ama büyür. Sessizdir, ama sessizliğinde dahi bir haykırış vardır. Nihayetinde bir tohum yığınına dönüşmesi, kendisini çoğaltması, parçalanması ve rüzgârla dünyanın dört bir yanına yayılması; bir kadının topluma, toprağa ve zamana karışarak dönüşmesidir. Ağaç, artık doğayla bütünleşmiş bir varlık olmanın çok daha ötesinde; unutulmaz, dönüştürücü, kalıcı bir hafızadır.

2.2.6.2. Faize

Faize, *Erkeksiz Kadınlar* romanında görünürde uysal ve geleneksel değerlere bağlı bir kadın olarak tasvir edilir. Yine de 16 Ağustos 1953 tarihli bölüm, onun iç dünyasında uzun süredir biriken gerilimlerin artık taşmaya başladığını ve bu birikimin ilk kez harekete dönüştüğünü gösterir. Bu sahne, Faize’nin dış dünyaya yönelik ilk kararlı adımındır. Ne var ki bu adım fiziksel bir yolculuk olmaktan çok, bastırılmış duygularla, kırılmış gururla ve içsel çelişkilerle örölüdür.

İkinci vakti saat dörtte, aylarca süren tereddüt ve suskunluğun ardından nihayet kararını verir. Faize'nin evden çıkma hazırlığı başlı başına bir iç mücadeleye dönüşür. Giyinirken aklı Emirhan'dadır. Onu orada görme ihtimaliyle bedenini saran sıcaklık, Faize'nin Emirhan'a duyduğu karmaşık duyguları açığa çıkarır: Hem onun karşısında kendini bastırmak zorunda kalır, hem de onun ilgisini arzulayan bir bekleyiş içindedir. Bu bağlamda Faize, pasif bir figür gibi görünse de aslında duygusal olarak tetikte ve derin bir özsaygı mücadelesi içindedir.

Kara çarşafını başına geçirirken içinden geçen düşünceler, toplumsal normların kadın bedeni üzerindeki baskısını da açık eder. Giysi bir korunak gibi işlev görse de Faize, bu kıyafetin fiziksel görünümünü bozan yapısından rahatsız olur; hatta Emirhan'ın çarşafıyla alay etmesinden korkar. Bu korku, onun erkek onayıyla şekillenen bir benlik kurduğunu gösterir. Yine de çarşafı giyer, çünkü dışarı çıkabilmenin tek yolu budur: Toplumsal kurala boyun eğmek.

Taksiyle yaptığı yolculuk da Faize'nin içsel yolculuğunun bir uzantısıdır. Şoförün gözleri ve sözleriyle maruz kaldığı cinsiyetçi ima, kamusal alanda bir kadın olmanın tehlikesini hatırlatır. Yoldaki kaotik atmosfer, bıçaklı bir adamın camına vurması, onu yeniden korkunun içine iter. Sadece erkek şiddeti değil, rastgeleliğin ve belirsizliğin içinde kalan bir kadının savunmasızlığı da bu sahnede görünür hâle gelir. Bütün bu karmaşaya rağmen Faize geri adım atmaz. Ne kadar korksa da başına ne geleceğini bilmeden, neyle karşılaşacağını kestiremeden yoluna devam eder.

Gittiği evde karşılaştığı Munis'le diyalogu, geçmişte yaşadığı bir başka travmanın kapısını aralar. Munis'e, abisinin eşi Pervin'le olan ilişkisi ve özellikle onunla yaşadığı yemek rekabetinden söz eder. Faize, bir yıl önce kardeşiyle kavga eden ve annesinin evine dönen Pervin'i evliliğe geri döndürmek için araya girmiş, barışmaları adına bir akşam yemeği organize etmiş, bu yemekle sadece arabuluculuk yapmakla kalmamış, aynı zamanda maharetini de sergilemiştir. Ancak bu jesti, Pervin tarafından yeterince takdir edilmediği gibi, bir süre sonra Pervin'in aynı biçimde bir "dünya mutfak gecesi" düzenleyerek ona karşılık vermesi, Faize tarafından doğrudan bir meydan okuma olarak algılanır. Faize de buna karşılık aynı geceden düzenler ve soslu, güzel bir bonfile hazırlar. Pervin'in bonfile üzerine yaptığı "*bonfilenin üstüne sos dökülmez.*" (s.30) yorumu Faize için bir eleştiriden ziyade otoritesine, bilgisine ve kadınlık becerisine yöneltilmiş bir

saldırıdır. Faize'nin bu anı gurur meselesi yapması, onun toplumsal yapıdaki konumunu mutfakta elde ettiği başarılar üzerinden kurduğunu gösterir. Pervin'in onun bu alanına müdahalesi, doğrudan kimliğine yönelik bir saldırı olarak yorumlanır. Daha önemlisi, Pervin'in hakareti yemekle sınırlı kalmaz. Asıl kırılma, Pervin'in "*Koridorda Feti'ye sırnaşan birisi yemek yapmak yerine gidip bekâret perdesini korumayı düşünmelidir.*" (s.30-31) sözleriyle yaşanır. Bu söz, Faize'nin geçmişine, bedenine ve kadınlık onuruna yapılmış bir saldırı olarak algılanır. Faize'nin o andaki tepkisi -önce şiddetle karşılık vermeyi düşünüp, ardından sözlü olarak Pervin'e hakaretle yanıt vermesi- onun öfkesinin hem kişisel hem sistematik olduğunun göstergesidir. Burada bireysel bir kırılma yaşanmaz; tam tersine kadınlar arası rekabetin, ataerkil söylemlerle şekillenmiş onur anlayışının ve bekâret mitinin nasıl bir sosyal tahakküm aracı olduğuna dair güçlü bir sahne oluşur. Buradan hareketle Faize'nin nasıl bir sosyal sınıf, kadınlık ve ahlak anlayışına sahip olduğu net biçimde ortaya konur. Bu rekabet, basit bir kıskançlık veya hasetlik çerçevesine indirgenemez; burada mesele, Faize'nin kendi itibarı ve toplumsal yerini koruma çabasıdır. Faize'nin yanıt olarak "*Bekâret bir perde değil, bir deliktir.*" (s.31) şeklindeki sözleri, onun geleneksel söylemleri bilinçli olarak reddetme çabasını gösterir.

Romanın başında Faize'nin en büyük arzusu, Munis'in ağabeyi Emirhan'la evlenmektir. Emirhan'ın Munis'i öldürmesinin ardından bu arzu Munis'i gömmek ve cinayet delillerini ortadan kaldırmak için Faize'nin Emirhan'a yardım etmesine sebep olur. Suça tanık olur ve vicdani bir kriz yaşamak yerine, Emirhan'ı rahatlatan ve suçunu meşrulaştıran sözler söyler. Ona göre Munis zaten "kadın gibi davranmamış", "kaybolmuş", "namusa zarar vermiştir" ve bu nedenle öldürülmesi yerindedir. Böylece Faize, Munis'in ölümünde pasif bir izleyiciden ziyade, aktif bir suç ortağına dönüşür. Emirhan'la aralarındaki ilişkiyi meşru bir zemine taşımak, Faize'nin gözünde bu suçu ahlaken bile tolere edilebilir kılar. Böylece, ataerkil şiddetin yeniden üreticilerinden biri hâline gelir; sadece susarak değil, eyleme katılarak da.

Bu suskunluk ve sadakat, beklediği karşılığı getirmez. Faize, Emirhan'a Munis'in ölümünün akıllardan silinmesi için evlenip bir düğün yapmasını önerir. Ama gelinin kendi olacağını uman Faize'yi başka bir kader beklemektedir. Emirhan, Faize ile değil, on sekiz yaşında başka bir kızla evlenir. Bu karar, Faize'nin kendi kadınlık değerini, emeğini ve sadakatini tamamen değersizleştirir. Emirhan'ın başkasıyla evlenmesi,

Faize'nin bütün duygusal yatırımının ve suç ortaklığının karşılıksız kalması anlamına gelir. Bu aşamada Faize, gururu kırılmış bir kadın olarak önce Emirhan'ı tıpkı onun Munis'i öldürdüğü gibi öldürmeyi ya da onu ispiyonlamayı düşünür. Ardından büyücülüğe, muskaya, adaklara ve halk inançlarına başvurarak varlığını sürdürmeye çalışır. Muskalar, büyüler, adaklar ve türbeye yapılan ziyaretler, onun içsel çaresizliğini ve kontrolsüz öfkesini sembolize eder. Faize, Emirhan'a musallat olmasını istediği bir büyü'nün peşine düşer. Fakat büyüden medet umduğu anda karşısına beklenmedik biçimde Munis çıkar: Toprakdan doğarak, dirilerek, konuşarak... Faize'nin gözünde aptal, yuvralak yüzlü bir figür olan Munis, şimdi uzun yüzlü, kırmızı gözlü ve doğrudan zihin okuyabilen kudretli bir kadına dönüşmüştür. Faize'nin onu öldürerek susturduğu geçmiş, toprağın altından tekrar çıkmıştır.

Bu noktadan sonra Faize, kelimenin tam anlamıyla afallamıştır. Munis'in gözlerine bakmak, onun karşısında konuşmak ve onun yargılayıcı varlığına katlanmak zorundadır. Tüm suçları ve kıskançlıkları ifşa edilmiş, savunmasız kalmıştır. Munis'in Faize'ye yönelttiği cümle, onun karakterine ilişkin nihai hükmü verir: "*Senin sütün bozuk.*" (s.56)

Son kertede Faize, Emirhan'la birlikte de olamamış, dostunu da kaybetmiş, yalnızca kendi içine gömülmüştür. Gecenin sonunda Munis'in "*Hadi kalk, Kerec'e gidiyoruz.*" (s.60) çağrısına uyması, onun da arınma ya da yeniden doğma yolculuğuna çıkacağına dair bir ihtimal barındırır. Ne var ki bu yolculuk, önceki yaşamında bıraktığı tüm ahlaki deformasyonların ve pişmanlıkların izlerini de beraberinde taşıyacaktır.

Faize, bireysel özgürlük arayışını bedeninin ve zihninin sınırlarında deneyimleyen, derin bir travma üzerinden dönüştürülen bir kadın figürüdür. Munis ile Tahran'dan Kerec'e yola çıkan Faize'nin, yaşadığı cinsel saldırı ile birlikte özgürlüğe atılan bu ilk adımı paramparça olur. Faize için bekâret bir biyolojik olgu olmanın ötesinde, toplumsal değerler bütününün içinde kadın kimliğini tanımlayan temel bir unsurdur. Bu nedenle yaşadığı travma onu fiziksel olarak sarsmanın yanında, sosyolojik ve psikolojik anlamda da derinden etkiler.

Tecavüz sonrası Faize'nin verdiği ilk tepki, şiddetli bir utanç ve kendini dışlama hissidir. "*Ben bakireydim hanımefendi. Zavallı bir bakire. Elbet bir gün evlenecektim. Şimdi bu rezillikle ne yapacağım?*" (s.104) sözleri, onun kadınlık deneyiminin merkezine yerleştirdiği "makbul kadın" imgesini ortaya koyar. Bekâretini kaybetmiş olmak, onun

gözünde hayatının mahvolması anlamına gelir. Bu noktada Faize, toplumsal normlar tarafından şekillendirilmiş “evlenmeye layık kadın” imgesine sıkı sıkıya bağlıdır ve bu değerlerin dışına itildiğinde bireysel varlığını tehdit altında hisseder.

Romanın ilerleyen bölümlerinde bahçedeki Faize’nin dönüşümünü gözler önüne seren sahneler belirmeye başlar. Özellikle bahçeye gelen Emirhan’la konuşması oldukça önemlidir. Faize burada artık aşık bir kadından çok erkek egemen düzende ayakta kalmak ve avantaj elde etmek isteyen, ilişkilerini buna göre şekillendiren bir karakterdir. Emirhan’ın, “*Karınızı niye getirmediniz?*” sorusuna, “*Çok meşgul hanımefendi. Hem onun akli bu işlere ermez. Ev hanımı ne de olsa. Evde kalmak için yaratılmış.*” (s.120) cevabı karşısında Faize, ev kadınlığını küçümseyen ve toplumsal hayatta görünür olmayı yücelten söylemiyle karşılık verir. “*Kadın dediğin sosyal olmalı... Mesela siz ne zamana kadar basit bir işçi olarak kalmayı düşünüyorsunuz?*” (s.120) diyerek hem Emirhan’ı küçük görür hem de kendisinin güçlü çevrelerle ilişkili biri olduğunu ima eder. “*Şimdi ben burada o kadar fazla önemli insan tanıdım ki sayısını bile unuttum. Tek sözümle yaptıramayacağım iş yok.*” (s.120-121) Bu noktada Faize, toplumsal varlığını erkeklerle kurduğu ilişkiler, tanıdığı önemli kişiler ve elde ettiği nüfuz üzerinden tanımlar. Bu yönüyle Faize, sisteme tam anlamıyla boyun eğmeyen ama ona içerden eklemlenerek güç elde etmeye çalışan çelişkili bir figürdür.

Faize’nin Emirhan’a duyduğu aşk artık tutkulu ya da içgüdüsel olmaktan çok, rasyonel bir bağlılıkla örülüdür. Bu ilişkiyi sürdüren temel dürtü, aşk değil, galip gelme isteğidir. Roman boyunca Faize’nin Emirhan’la evlenme arzusu, sosyal zaferin ve itibarın yeniden kazanılmasının simgesi hâline gelir. Sonrasında Emirhan’la yaptığı resmi nikâh, Faize için hem toplumsal kabulün hem de bireysel intikamın bir aracı olur. Ancak evliliğin hemen ardından yaşanan gerdek gecesi, Faize’nin kırılma anına dönüşür. Emirhan’ın boş yere etrafta kan araması ve hayal kırıklığını gizlemeye çalışması, onun kadına duyduğu güvenin temelsizliğini gözler önüne sererken; Faize’nin hiçbir açıklama yapmadan yüzünü çevirmesi, aralarındaki ilişkinin sadece beklenti ve çıkar üzerine kurulduğunu açıkça ortaya koyar. Bu sahne, aşkın ya da bağlanmanın sahnesi olmaktan ziyade, karşılıklı sessizlik ve beklentisizlikten doğan bir yabancılaşmanın habercisidir.

Romanda Faize, bir yandan geçmişiyle hesaplaşmaya çalışırken, diğer yandan yeni bir kimlik inşa etmeye yönelir. Bu kimlik oluşumu asla tam anlamıyla tamamlanamaz.

Bahçedeki kadınlardan farklı olarak o, kökten bir dönüşüm geçirmez. Zerrinkolah gibi nurlaşmaz, Munis gibi irfana erişip kendini aşmaz, Ferruhlega gibi siyasal bir temsile ulaşmaz. Faize için değişim sınırlıdır; şehirde yaşamaya başlar, ev tutar, gündelik ilişki ağlarında bir yer edinir. Gel gelelim tüm bunlar, geçmiş travmanın üzerini örten birer dış kabuk gibidir.

Romanın sonunda Faize, toplumsal normların izini taşıyan, kendi yıkımına rağmen toplumla uzlaşmaya çalışan bir figür olarak kalır. Onun hikâyesi, sınıfsal ve cinsel bir eleştiridir. Faize, İran toplumunda kadının cinselliği üzerinden tanımlanan yerini, travmanın ardından bile sorgulamadan korumaya çalışan ama yeni düzende de yer bulamayan araftaki kadını temsil eder.

2.2.6.3. Munis

Munis'in karakteri, *Erkeksiz Kadınlar* romanında hem fiziksel hem de ruhsal anlamda bir parçalanma ve dönüşümün anlatısıdır. Onun birinci ölümü, bir beden çöküşünden ziyade yıllardır bastırılmış arzuların, toplumsal baskıların ve ataerkil denetimin karşısında direnemeyen bir kadın kimliğinin parçalanışdır. 18 Ağustos 1953 günü saat dörtte, yaşanan 1953 darbesinin atmosferi hâlâ sokaklarda yankılanırken, Munis evin damına çıkmış, elli altı saat boyunca uykusuz kalmış bir şekilde dışarıyı izlemektedir. Emirhan'ın evden çıkmasını yasaklamasına rağmen, bu sessiz direniş hâliyle evin çerçevesini aşmadan dünyaya tanıklık eder. Sokaklarda tanklar, askerî araçlar ve karşılıklı çatışmaların izleri varken, Munis'in iç dünyasında da büyük bir savaş yaşanmaktadır. Yirmi sekiz yıl boyunca pencere ardında, bir bakire olarak kalmakla görevli bir kadın gibi yaşaması; ona bekâretin, varoluşsal bir kapanmışlık olduğunu öğretmiştir. Sekiz yaşındayken kendisine “bekâret perdesi olmayan kızları Allah'ın affetmeyeceği” (s.36) söylendiği günden itibaren, kadın olma deneyimini bir korkunun, bir utancın ve sessiz bir suçluluğun merkezine yerleştirmiştir.

Munis'in kendi bedeniyle kurduğu ilişki, onun kimliğini yavaş yavaş dondurmuş; toplumsal kuralların, aile baskısının ve erkek kardeşinin otoritesinin altında buz kesmiş bir ruh haline sürüklemiştir. Faize'den yeni öğrendiği bilgi -yani bekâretin bir perde değil, bir delik olduğu- onun iç dünyasını sarsar. Bu bilgi, yıllardır üzerine örülen kadınlık mitinin çatlamasıdır. Soğuk bir öfke, vücudunu sarar. Çocukken ağaçlara tırmanmak

isteyip bu arzularını bastırmak zorunda kalışını hatırlar. “Soğuk bir öfke vücudunu sarmıştı. Hasretle ağaçlara baktığı ve günün birinde bir kez olsun, bekaret korkusundan çıkamadığı ağaçlara özgürce tırmanmayı arzuladığı çocukluk zamanlarını düşündü. Kendisi de neden olduğunu anlamamıştı ancak tepeden tırnağa buz kesmişti.” (s.36) O ağaçlara çıkmak, özgürlük demektir; oysa bekâret korkusu, onu yerinden bile kıpırdıyamaz hâle getirmiştir. “İntikamımı alacağım.” (s.36) diyerek damın kenarına gelir. O sırada karşı sokakta bir adamın vurulup su arkına yığıldığını görür. Munis bu şiddet sahnesinin ardından bir kararlılıkla öne eğilir ve kendini damdan aşağıya bırakır. Gözleri açık bir şekilde yere düşer; yüzü gökyüzüne dönük kalır. Bu, Munis’in birinci ölümüdür. Fakat bu ölüm, onun sonu değil; dönüşümünün başlangıcıdır.

Zira ikinci bölümde anlatıldığı üzere, Munis aslında ölmemiştir ya da ölmüşse bile bu ölüm sadece eski bilincin yıkımıdır. Gözlerini gökyüzüne dikmiş bir şekilde yerde uzanırken ağlamaya başlar. Bu, yeniden doğuşunun ilk işaretidir. Ağır ağır ayağa kalktığı anda, bir felaketten sağ kurtulmuş birinin yorgunluğunu taşır üzerindeki beden. O anda karşısında su arkında yatan adamla karşılaşır. Adamın ölüyüm demesi, dış dünyada ölümün sıradanlaştığını, hatta konuşarak bile ciddiye alınmadığını gösterir. Munis, adamın yeniden yaşayıp yaşayamayacağını sorsa da aldığı cevap “iş işten geçti...” (s.39) olur. Oradan ayrılır; bu sefer yönünü sokaklara çevirir. Başlangıçta çatışmaların içinde yürür, tanık olur, sessizce gözlemler. Gün geçtikçe sokaklar sakinleşirken, Munis’in iç dünyasında da farklı bir sükûnet baş gösterir. Artık gençliğinin eşiğindedir ve kendi bedenini, arzularını, bilincini tanımak üzere yeni bir yolculuğa başlamıştır.

Bu yolculuk onu kitapçılara, daha sonra da sokak tezgâhlarına götürür. Utana sıkıla defalarca yanından geçtiği “Cinsel Mutluluğun Sırrı / Bedenimizi Tanıyalım” isimli kitap, onun için adeta bir bilgi nesnesine dönüşür. Cesaretini toplar ve kitabı alır. Sessiz bir köşede, bir ağacın altında onu üç defa okur. Bu kitap, ona bir bedensel farkındalık kazandırmakla kalmaz; Munis’in ruhsal bir sıçrama yaşamasını da sağlar. Üç gün boyunca kitapla birlikte geçirdiği bu zaman dilimi, kadın bedenine yönelik korkularının, utançlarının ve bastırılmış arzularının çözülme sürecidir. Kitabı su arkına fırlatıp eve dönmeye karar verdiğinde artık bu yeni dönüşüm onu koruyacağı varsayılan aile kurumu tarafından kabul görmez.

Eve döndüğünde hizmetçi Aliye onu görünce çılgılık atıp bayılır. Kendine geldiğindeyse ona, “*Ben artık eski Munis değilim.*” (s.40) der. Oysa Emirhan için bu geri dönüş bir tehdit, bir utanç kaynağı, bir isyandır. Onun bakışında Munis’in bir ay boyunca dışarıda ne yaptığı, kiminle olduğu, nasıl döndüğü açıklanamaz ve dolayısıyla affedilemezdir. Emirhan için namus, kontrol ettiği alanla sınırlıdır. Bu alan ihlal edildiğinde ceza kaçınılmaz olur. Kız kardeşine vurur, şiddet uygular, sonra da küçük düşürüldüğü duygusuyla cinnet geçirerek onu öldürür.

Munis’in ikinci ölümü, ilkinden farklıdır. Bu kez ölmeden önce sorduğu son cümle, toplumsal erkekliğin kalbine bir hançer gibi saplanır: “*Sadist misin yoksa?*” (s.41) Bu söz, bir tek Emirhan’a yöneltilmez; kadınları bastıran, onları kontrol altında tutan tüm erkek egemen yapılara yöneltilmiş bir sorudur. Emirhan’ın Munis’i öldürmek için kullandığı bıçak ise bir mutfak eşyasıdır. “*Hemen yemek masasının üzerinden meyve bıçağını aldı ve şiddetle Munis’in kalbine sapladı.*” (s.41) Bu detay, kadının ev içindeki rollerine dair ataerkil tanımların sembolik bir yansımasıdır. Munis, ilkinde toplumun kadına biçtiği rollerin baskısından ölür; ikincisinde ise dönüşmüş, bilgilenmiş ve kendi kararlarını alabilecek bir birey hâline geldiği için erkek şiddetinin hedefi olur.

Emirhan tarafından öldürüldüğü anda Munis, fiziksel olarak hayattan kopsa da bu kopuş, onun zihinsel uyanışını başlatan kırılma noktasına dönüşür. Munis, abisi tarafından işlenen bu cinayetle simgesel olarak da toplum dışına itilmiş olur. Onu toprağa gömen yalnızca Emirhan da değildir. En yakın arkadaşı Faize de bu suça ortaklık eder. “*Şu haline bir bak hiç utanmıyor musun? Ne diye ağlıyorsun? Sen ağabeysin, namus var şeref var. Öldürdün mü? En iyisini yaptın. Başka ne olacaktı? Bir aydır kayıp olan kız zaten ölü sayılır. Kadın dediğin böyle şeyler yapmaz. İyi yaptın, hem de çok iyi yaptın. Ben olsam ben de aynısını yapardım. Anandan emdiğin ak süte helal olsun...*” (s.46) Birlikte bir mezar kazarlar ve kazdıkları mezar, Munis’in susturulmuş sesini, bastırılmış hakikatini ve kadınlığına yöneltilen tahakkümü gömmek isteyen bir sistemin temsiline dönüşür. Fakat toprağın altı, Munis için bir son olmaktan çok yeni bir farkındalığın mayalandığı yerdir.

Onun toprağın altından geri dönmesi de tek başına bir bedensel mucizeyle açıklanamaz. Bu geri dönüş, kadın bilgisinin bastırılmasına, cinsellik üzerindeki tabulara

ve erkek egemen şiddete karşı bilinçli bir başkaldırıdır. Munis artık edilgen olmaktan çıkmıştır; konuşan, hesap soran ve dönüştüren bir varlık hâlinde.

Munis'in dönüşü, bir diriliş olmanın ötesine geçer; o, artık suskun bir kadınsa, her şeyi gören ve bilen bir figür olarak karşımıza çıkar. Yüzünün biçimi değişmiş, gözbebekleri uzamış ve kırmızıya dönmüştür. (s.55) Kardeşiyle ve Faize'yle hesaplaşmasında kullandığı dil, yıllarca içinde biriktirdiği öfkenin ve farkındalığın sonucudur. (s.55-60) Onu aptal sananlar, artık zihin okuma gücüne sahip bir Munis'le karşı karşıyadır. Toprağın karanlığına gömülen, bir beden değil, bir çağın kadına biçtiği roller olmuştur; dönen ise dönüşmüş bir bilinçtir.

Faize'yle kurduğu yüzleşme kadınlar arasındaki hiyerarşinin, gizli kıskançlıkların ve samimiysiz dayanışmaların da sert bir reddi olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Munis'in yeni varoluş biçimi, kişisel bir öç arayışının sınırlarını da çokça aşar.

Gerdek gecesinde ansızın abisi ve genç gelini karşısında belirir. Burada erkek egemen ahlakın ikiyüzlülüğünü ortaya koyar; toplumsal iffet yalanlarının, sahte namus kavramlarının içini boşaltır. Emirhan'ın "temizliğinden" emin olduğu genç eşin geçmişini açıklar. "*Peki sen geçen sene dayı oğlundan hamile kalıp da Fatemi Hanım'a çocuğu aldirtmadın mı?*" (s.59)

Munis'in Faize'ye, "*Kız kardeşim, kalk Kerec'e gidiyoruz.*" (s.60) çağrısıyla devam eden sahne bir yer değişikliğinden çok; erkek egemen dünyaya sırt çevirerek kadınlar arasında kurulacak yeni bir beraberliğin ve dönüşümlerin işaretini verir. Bu andan itibaren Munis, geçmişin suskun gölgesi olmaktan çıkar; hesap soran, yön veren ve kurulu düzeni sarsan bir figür hâlini alır.

Kerec yolunda Munis de Faize de tecavüze uğrar. Burada yaşananlar, Munis'in bedenle ve sessizlikle kurduğu ilişkinin nasıl değiştiğini gözler önüne serer. Faize'nin çılgınlıkları havada yankılanırken Munis'in donuk tepkisizliği, onu acının ötesinde bir eşiğe varmış biri olarak resmeder. Şiddetin ortasında gösterdiği sessizlik, bedensel varoluştan uzaklaşmış bir bilincin dışavurumudur. Bu sahnede Munis ne saldırıya karşı koyar ne de kaçmaya çalışır; o artık bir zamanlar ait olduğu toplumsal kodlara ya da duygusal reflekslere göre hareket eden bir kadın değildir. Yalnızca izler. O anda yaşananlar karşısında sessiz kalması, onun artık başka bir boyutta var olduğunu, insan deneyiminin sınırlarını aşmış bir hâlde bulunduğunu gösterir.

Ferruhlega'nın konağının kapısını çalan Munis, Faize'yle birlikte, toz toprak içinde, bitkin halde kapıda belirdiğinde ne yalvarır ne de açıklama yapmakta acele eder. Onun sakinliği, yaşadıkları karşısında gösterdiği sarsılmazlıkla birleşir. İçeri davet edildiklerinde sözü Faize'den önce Munis alır; çünkü artık sesi olan, hakikati dillendirme gücüne sahip kişi odur. Tecavüzü, kamyon kazasını ve yola çıkma nedenini anlatırken ne bir kurban gibi konuşur ne de karşısındakinin acıma duygusuna sığır. Bu anlatım tarzı, Munis'in kendisini kaderin pasif bir nesnesi olarak görmediğini; aksine yaşadıklarını bir tür içsel dönüşümün başlangıcı olarak kabul ettiğini gösterir. *“Velhasıl yolda gelirken bir kamyon yanaştı. Şoförler inip yanımıza geldiler ve bize tecavüz ettiler. Elbette tüm bu olanların bir nedeni var. Hiçbir şey boşuna olmadı. Sanki bir güç hemen ilk adımda benim bir belayla karşılaşmamı istiyor gibiydi.”* (s.104) Zihin okuma yetisiyle Ferruhlega'nın siyasi hedeflerini, Zerrinkolah'ın önceden bir fahişe olduğunu ve Faize'nin gizli düşüncelerini rahatlıkla dile getirmesi de onun bu yeni hayattaki yerini çoktan kurmuş olduğunu ortaya koyar. Ferruhlega'nın izniyle bahçede kalmaya başlarlar.

Munis karakteri, Ferruhlega'nın bahçesinde geçen bu uzun anlatıda, dönüşümün hem tanığı hem de taşıyıcısı olarak çizilir. Baharın gelişiyle birlikte başlayan inşaat sürecinde Munis aktif bir rol üstlenir. Bahçıvanın yönlendirmesiyle binaya harç taşır; Faize yemek pişirirken, Munis diğer ev işlerini üstlenir ve Ferruhlega'nın hayatının pratik akışında görünmez ama vazgeçilmez bir denge unsuru hâline gelir.

Zaman ilerledikçe Munis, bahçıvan ve Zerrinkolah ile daha çok vakit geçirmeye başlar. Zerrinkolah'ın hamile kalmasının ardından, Munis de her sabah bahçıvanla birlikte çiğ toplamaya çıkar. Bu sahnelerde Munis, doğanın ritmine ve mistik bilgilere yaklaşmaya çalışır; bahçıvanın ağacı özel bir yöntemle sulamasına katılır ama bu ritüelin sırrına tam olarak eremez. Bahçıvanın aklını okuyamaması, onun bilgiye ulaşma arzusunu ve sınırlarını belirginleştirir. Munis'in sezgisel bilgeliği burada bir sınavdan geçer. (s.112-113)

Mayıs ayında ağacın çiçek açması ve şarkı söylemeye başlamasıyla birlikte, Munis bu doğaüstü olgunun anlamını derinlemesine kavramaya çalışır. Ferruhlega'nın kulağına eğilerek *“Baksana, etrafımızda ne kadar çok gökyüzü var.”* (s.115) der. Bu sahne, onun içsel farkındalığını ve metafizik algısını açıkça gösterir.

Munis, Ferruhlega'nın şiir yazma çabasında da aktif bir figür olur. Onun ilk şiirini dinleyen ve eleştiren kişi olarak hem destekleyici hem de yapıcı bir dost kimliği taşır. Ferruhlega'nın vezin ve kafiye sıkıntılarıyla dolu şiirini doğrudan ama kırıncı olmayan bir dille eleştirir.

Zerrinkolah'ın doğum yaptığı gece, Munis uyanır ve pencereden yayılan ışığı fark eder. Bu doğumun sıradan bir olay olmadığını anlar. Zerrinkolah'ın bedeninin kristalleşmesi, doğan nilüferin buzların üzerine bırakılması ve ağacın yeniden sütle beslenmesi sürecinde Munis sessiz bir gözlemcidir.

Bu noktadan sonra Munis'in karakterinde içe dönük bir sorgulama başlar. Kristal bir bedenin nur oluşuna, fahişenin doğurganlığına ve ağacın çiçeklenmesine şahit olan Munis, kendisinde eksik olanı fark eder. Artık içinde bir şeylerin çürüdüğünü düşünür. Ağaç olamadığını, doğurganlık taşımadığını ve sevgiyi hiç tatmadığını hisseder. Kendisine şu soruyu sorar: *“Peki şimdi ne yapayım? Bu yarım yamalak bilgilerle ne yapılır?”* (s.124) Bu cümle, onun zihinsel birikimi ile bedensel tecrübesizliği arasındaki uçurumu derinleştirir. Bilginin, hakikate ulaşmak için yeterli olmadığını itiraf eder. Gökyüzü ve yeryüzü arasındaki birliğe hiç eremediğini, toprağın sırrını kavrayamadığını, insanı bütünleyen basit tecrübelerden yoksun kaldığını fark eder. *“Asıl sorun; korkusundan doğurganlığı inkâr ettiği, korkuyu bütün düşüncelerine işlediği, deneyimlemekten, adının kötüye çıkmasından, aşağılanmaktan korktuğu zihninin sınırlarında her şeyi bilmesiydi. Basitliğin sırrına tam anlamıyla ermeden basit insanlardan olmayı istemişti. Fakirlik makamını idrak edememiş, bu nedenle hiçbir zaman zengin olamamıştı. Bir solucanı eline alıp sevmemiş, solmuş bir yaprağa tevazu göstermemiş, kır kırlangıcının sesiyle namaza kalkmamış, dağa tırmanmamış, gün doğumunu görmemiş, hiçbir vakit geceden sabaha kadar Büyük Ayı'yı izlememiş, toprakla kumu bir saymış ama gökyüzü ve yeryüzünü birbirinden ayırmıştı. Bu yüzden ne dünyanın göklerini görmüş ne de gökyüzünün dünyalarını. Çürümeye başladığını görmüştü, ki zaten çürümüştü.”* (s.124)

Munis, baharın gelişine kadar üç ay boyunca bahçıvana yardım eder. Zerrinkolah'ın göğsünden sağılan sütle ağacı birlikte beslerler. Zamanla bu emek, bir dönüşümün eşiğine gelir: Baharın ikinci ayında ağaç, bir sabah vakti yarılr ve büyük bir tohum yığının

dönüşür. Esen rüzgâr, bu tohumları suya savurur. Doğa, kendi döngüsünü tamamlar. Yine de Munis için döngü henüz kapanmamıştır.

Bahçıvan, ona bir eşik sunduğunda Munis hâlâ aynı sorunun peşindedir: “*Nur olmak istiyorum. Nasıl nur olunur?*” (s.135) diye sorar. Bu arayış, onun başından beri sürdürdüğü bilgi, hakikat ve varoluş mücadelesinin özüdür. Bahçıvan, bu isteği reddeder ve Munis’e yolunu gösterir: “*Nur olma, çünkü bu dönülmez bir yoldur... Git ve insan ol!*” (s.136)

Bahçıvan’ın sözleri Munis’e, insan olmanın nurdan daha esaslı bir arayış olduğunu hatırlatır. Nur, saflıkla bütünleşse de dönüşü olmayan bir sabitleşmedir. Oysa karanlığın özünü tanımak, varoluşun karanlık derinliklerinden geçip ışığı ellerinde tutmak; yani insan olmak, gelişen, dönüşen ve yeniden kurulan bir varlık halidir.

Bu sözlerin ardından Munis, bir kasırğa gibi gökyüzüne savrulur. Kendisini uçsuz bucaksız bir çölde bulur. Burada tam yedi yıl geçirir. Yedi çöl aşar. Bu yolculuk bir yandan onu yorar, tüketir; bir yandan da arındırır. Artık arzularından sıyrılmış, sadece irfanla dolmuş bir varlık hâline gelmiştir. Bilginin, acının ve çürümenin ötesine geçmiş; sessizliğin ve dinginliğin bilgeliğini edinmiştir.

Yedi yıl sonra yeniden şehre döner. Yıkanır, temizlenir ve sade bir kimlik edinerek sıradan bir öğretmen olur. Böylece Munis’in dönüşümü tamamlanır: Zihnini okuduğu dünyaya sonunda bedenini ve ruhunu da dahil eder. O, bilgiyi taşımakla yetinmeyen, onu yaşama dönüştüren bir insandır.

2.2.6.4. Ferruhlega

Ferruhlega Sadruddivan Golçehre Hanım, roman boyunca geçmişle bugün arasında sıkışmış, dışarıdan bakıldığında hâlâ görkemli bir kadının içten içe çürüyen yalnızlığını temsil eder. Anlatının ilk sahnesinde, balkonda Amerikan tarzı sandalyesinde, narenciye kokuları arasında anılara dalarken ortaya çıkar. Bu ortam ona ölen babasını hatırlatır. Babasının “*Bu adamı hiç gözüüm tutmadı.*” (s.62) sözü, Ferruhlega’nın hayatındaki kırılmanın, sevgidense zorunlulukla örülmüş bir evliliğin işareti olarak metnin merkezine yerleşir. Kocası Golçehre ile yaşadığı gerilim, bir kadının evin her köşesinde varlık gösteren erkek gölgesiyle nasıl daraltıldığının ironik bir yansımasıdır.

Ferruhlega'nın zihinsel ve duygusal alanı, geçmişin hayal kırıklıklarıyla doludur. Fahraddin Azod'a dair hatıraları, sadece bir aşkın değil, olmak isteyip olamadığı bir hayatın temsiline dönüşür. Onun, Rüzgâr Gibi Geçti filminin yıldız oyuncusu Vivien Leigh'a benzetilmesi, roman boyunca taşıdığı "ideal kadın" imgesine bir gönderme niteliği taşıırken, bu imgenin karşısında, yaşadığı sıradan evlilik ve erkeğin gündelik tahakkümü yer alır. Ferruhlega'nın Fahraddin ile geçmişte yaşadığı duygu yoğunluğu, onu bugünkü evliliğinden daha gerçek hissettiren bir alan haline getirir.

Ferruhlega karakteri, roman boyunca geçmişin yüküyle örölü bir evliliğin içinde giderek ağırlaşan bir suskunluğun taşıyıcısıdır. *"Karısı her gün, özgürce hareket etmek için gideceği bu vakti iple çekerdi. Adamın evde olduğu her an kendini kısıtlanmış hissediyor ve bir köşeye çekilmek zorunda kalıyordu. Otuz iki yıllık evliliğinde kocası evdeyken öylece bir şey yapmadan durmayı alışkanlık haline getirmişti. Sadece Golçehre'nin evde olmadığı zamanlarda cıvıl cıvıl ve neşeli hissedeceğini biliyordu..."* (s.63-64) Golçehre ile kurduğu ilişki, sevgi ya da sadakatten çok, zorunluluk ve sabırla ayakta duran bir yapıya dönüşmüştür. Kadının iç dünyasında sessizlikle bastırılan hayal kırıklıkları, kırgınlıklar ve hüsranslar, zamanla bir direnç biçimi kazanır. Ferruhlega'nın duyarlılığı, kocasının varlığıyla sınırlanan ev içi alanlarda törpülenmiş; düşünce ve arzuları giderek içe kapanmıştır. Fakat bu sessizlik, bir teslimiyetten çok, içten içe kabaran bir direnme hâlidir.

Golçehre, Ferruhlega'ya karşı daima alaycı bir tavır takınır; onun varlığını küçümseyen, söylediklerini hafife alan bu tutum, yüzünden eksik olmayan alaycı bir sırtışıla daha da belirginleşir. Golçehre'nin Ferruhlega'ya karşı yıllar boyu sürdürdüğü küçümseyici ve alaycı tavır, romanda neredeyse bir davranış biçiminden çok bir yaşam tarzı olarak çizilir. Bu adam, Ferruhlega'ya sadece Ferruh diye hitap eder, göz göze geldiklerinde ise hep aynı o sinir bozucu sırtışıyla bakar. Kadının düşüncelerine, arzularına ya da sessizliklerine asla eşlik etmez; aksine her fırsatta onu küçümseyen ima ve sözlerle bastırır. Ferruhlega'nın menopoza girdiğine dair alaycı konuşmalarıyla bu imaları daha da yükseltir: *"Bir kadın menopoza girdiğinde duyguları da değişiyor mu?... Öyle olsa gerek. Tam da bu yüzden erkeklerin birden fazla kadın alma hakkı var. Böylece hayatlarının geri kalanında menopoza girmiş bir kadına yatakta katlanmak zorunda kalmazlar."* (s.72) Özellikle emekliliğinden sonra neredeyse sürekli evde olması, Ferruhlega'nın yaşadığı alanı daraltır ve hayat enerjisini tüketir. Artık kadının tek

özgürlük alanı, kocasının evde olmadığı zamanlardır. Ancak bu alan da her geçen gün daha da daralır. Ferruhlega'nın neşesi solmuş, şarkı söyleyen, hayal kuran hâli yok olmuştur. *“Kocasının emekliliğinden sonra bu mutluluk elinden alınmıştı. Adam vaktinin çoğunu evde geçirmekle kalmıyor aynı zamanda ayak bağı da oluyordu. Kaldı ki vazodaki çiçekleri sulamak, üzüm bağlarını budamak ve oturma odasının eskimiş ayna duvarlarını onarmak aklına bile gelmiyordu. Üzerinde hep pijama vardı. Bir köşede, bir koltukta, bir kanepede ya da yerde uzanıp çoğu zaman uyuyordu. Ya da sürekli tatsız şakalarla Ferruhlega'yı çileden çıkarıyordu.”* (s.64)

Otuz iki yıllık evliliğin sonunda Golçehre'nin değişmeyen sırtışı, Ferruhlega'nın içinde biriken öfkenin sabit ve sürekli tetikleyicisine dönüşür. Günlük hayatın küçük ayrıntılarına sinmiş bu alaycı bakış, kadının yaşam enerjisini yavaş yavaş tüketirken, bir yandan da bastırdığı öfkeyi yıllar içinde büyütür. Bu gerilim nihayet, sıradan bir sabahın olağan akışı içinde beklenmedik bir biçimde dışa vurulur. Olayların akışı içinde Golçehre, Ferruhlega'nın karşısına geçer ve birden *“Ferruhlegacığım.”* (s.75) der. Bu alışılmadık seslenişi Ferruhlega'yı oldukça ürkütür. Yüzünde alışıldık o sırtması da yoktur; aksine sevgiyle bakıyordur. Ferruhlega kötü niyetli olduğundan ve kendisini öldürmesinden korkarak bir anlık dürtüyle kocasının karnına yumruk atar ve onu öldürür.

Üç ay sonra, hâlâ karanlık bir suçluluk duygusu taşımaktan çok, hayatının yönünü değiştirmeye duyduğu ihtiyaçla hareket eder. Artık ne evini sevmekte ne de içinde bulunduğu geçmişi taşımaya gücü kalmıştır. Kerec'de yeni bir bahçe alma kararı, onun için bir taşınmadan ziyade, bir varoluş arayışıdır. Bu yeni mekâna duyulan arzu, erkeksi tahakkümle şekillenmiş ev içi hapisneden kurtulma çabasının simgesine dönüşür. Ferruhlega için Kerec, hayatını yeniden kurabileceği, kadın olarak kendini yeniden tanımlayabileceği bir ihtimalin adıdır.

Ferruhlega hâlâ geçmişin izlerini taşıyan, bastırılmış arzularıyla ve hayal kırıklıklarıyla şekillenmiş bir figürdür. Fakat onun için artık geri dönüş yoktur. Yalnızlığın, pişmanlığın ve geç kalınmışlığın gölgesinde bile olsa, hayatına yeniden yön verme cesaretini göstermiştir. Böylece roman, Ferruhlega'nın bireysel bir uyanışa adım attığı, kadınlık hâlini farklı bir düzlemde yeniden kurgulamaya hazırlandığı bir eşikte, bahçeyi satın almasıyla şekillenir.

Ferruhlega, Kerec'teki yeni bahçeye ilk adımını attığında, okura sadece yeni bir mekân arayan bir kadın gibi görünmez. Onun bu yolculuğu hem bir sınıfsal hem de bireysel dönüşüm arayışının ilk adımıdır. Arabanın arka koltuğunda sessizce oturur, çevreyi gözlemler. Kapının önüne geldiklerinde Ustuvvari kapıyı açar ve Ferruhlega çakıllı yolda yürüyerek bahçeyi incelemeye başlar. Sakin görünmeye çalışsa da içten içe büyük bir heyecan hisseder ve bunu gizler. Evi dikkatlice gözlemler. Konağın derme çatma olduğunu görür ve tadilata ihtiyacı olduğunu düşünür. Ev üç oda ve bir banyodan ibarettir. Bu düzenin misafirleri için yetersiz olduğunu belirtir. Ustuvvari, ikinci katın inşa edilebileceğini ve hatta evin içine bir ağaç dikilebileceğini söyler. Ferruhlega bu önerilere ihtiyatla yaklaşır, yine de zihninde geleceğe dair planlar yapmaya çoktan başlamıştır.

Bahçenin büyük potansiyelini hemen fark eder. Konağı bir kültür merkezine dönüştürmeyi, şairler, yazarlar ve edebiyatçılarla dolu bir sosyal çevre kurmayı düşünür. Fransız hanımlarının romanlardaki örneklerini hatırlar. Bu yeni mekân, onun gözünde bir iktidar alanına dönüşmeye başlar. Ferruhlega'nın bahçeye ilk yerleşme kararı da onun karakterine dair ipuçları taşır. Evin tadilatı için işçilerin başında bizzat duracağını söylemesi, emirlerini anında uygulamaya koyması ve geceyi terkedilmiş evde geçirmekte hiçbir sakınca görmemesi, onun güçlü iradesi, eyleme geçme cesareti ve stratejik tavrını yansıtır. (s.98) Burada yeni bir ev kurmakla kalmaz; toplumsal hayatta edinemediği itibarı, görünürlük ve şöhreti bu bahçede kuracağı yeni toplulukla elde etmeye niyetlidir. Arkadaş çevresini şairler, yazarlar ve entelektüellerle genişletme hayali, bu arzunun en açık ifadesidir.

Bahçeye gelen ilk adam ve kadın -Kibar Bahçıvan ve Zerrinkolah- karşısında da aynı tutumu gösterir. Bahçıvanın iş teklifini hemen kabul eder, çünkü adamın elinin "altın" olduğunu söylemesi Ferruhlega'nın hayalleriyle örtüşür. "*Sevgili hanımefendi, ben bir bahçıvanım. Bana 'Kibar Bahçıvan' derler. Ellerimin altın olduğunu söylerler. Elimi bir çiçeğe atsam yüz tane dal çıkar. Her dalda yüz tane çiçek açtırırım.*" (s.98-99) Zerrinkolah'ın hiçbir işe yaramaması ya da geçmişte "kötü işler" yapmış olması Ferruhlega için sorun teşkil etmez. Çünkü o, insanları fayda temelinde değerlendirmeyi benimsemiştir. Zerrinkolah'ın etrafta dolaşa dolaşa nihayet bir şeyler öğrenebilir olması bile onu evde tutmak için yeterli nedendir. Ferruhlega, burada bir tür toplumsal laboratuvar kurmakta, bu kişileri kendi sistemine dahil etmektedir.

Munis ve Faize'nin gelişiyle Ferruhlega'nın karakterinde bir başka boyut aılır. Kadınların yaşadığı travmaya karşı anlayışlı ve misafirperverdir. Özellikle Munis'in zihin okuyabildiğini öğrendiğinde, onun varlığını sıradan bir misafirlikten çıkarıp sistemine dahil etmeye karar verir. Munis'in zihinsel gücünü fark eden Ferruhlega, bu bilgiyi sessizce cebine koyar. Faize'nin yaşadığı bekâret travması karşısındaysa alışılmadık bir rahatlıkla, *“Ben de otuz üç yıldır bakire değilim.”* (s.107) diyerek toplumsal cinsiyet normlarına karşı duyarsızlığını ya da belki de onları umursamayan elit bakışını sergiler.

Ferruhlega'nın bahçeyi satın aldığı ilk gün, onun bir kadın olarak hem iktidarı nasıl kurmak istediğini hem de geçmişin gölgesinden nasıl uzaklaşmak için bir sistem inşa ettiğini ortaya koyar. Kadınları çevresine toplamaya başlaması, erkekleri fayda sağlayacak düzeyde sınırlı tutması ve tüm bu karmaşık ilişkileri koordine etme arzusuyla davranması, Ferruhlega'nın bir liderlik modeli kurduğunu ve bu modeli kontrol, strateji, sosyal sermaye ve görünürlük üzerine temellendirdiğini gösterir

Ferruhlega bahçeye yerleştiğinde bir ev kurmakla kalmaz; bu mekânı aynı zamanda kendi iktidarını görünür kılacağı kültürel ve toplumsal bir sahneye dönüştürür. İnşaat süreci boyunca diğer kadınları edilgen birer misafir konumundan çıkararak üretken birer özneye dönüştürür. Faize, Munis ve Zerrinkolah artık barınanlar olmaktan çıkar, bahçenin inşasında emek harcayan ve şekillenmesine katkıda bulunan bireylerdir. Ferruhlega bu kadınları hem dostluk ilişkileri içinde konumlandırır hem de ev ii iş bölümünde onlara sorumluluklar yükler. Böylece i ie geçmiş ama merkezinde kendi otoritesinin yer aldığı bir yapı kurar; bu yapı hem kadın dayanışması izlenimi verir hem de net bir hiyerarşı içerir.

İnşaatın planlaması ve yürütölmesinde başrol yine Ferruhlega'dadır. Bahçıvanın her şeyi üstlenmesine karşın, evin tasarımı ve estetik zevki doğrudan Ferruhlega'nın direktifleriyle şekillenir. Kadınlar fiziksel emek üretirken Ferruhlega bu emeğin üst-anlamını, ideolojik yönünü belirler: Bahçe artık onun kişisel şöhretini ve siyasal hedeflerini gerçekleştireceği bir sahneye dönüşür.

Baharın gelişiyle birlikte Ferruhlega'nın zihninde şekillenen hedefler daha da netleşir. Milletvekili olmaya karar verir. Bu düşünce, onun kendini ispat etme ihtiyacıyla, toplum önünde kabul görme ve değerli bulunma arzusuyla doğrudan bağlantılıdır. Kamusal alanda görünür olma çabası, Ferruhlega'nın içsel boşluklarını doldurmanın ve

yaşamına anlam katmanın yollarından biridir. Bu süreci hızlandırmak için Munis'in önerisini dikkate alarak şiir yazmaya karar verir. Bu yaratıcı süreçte bile kontrolü ve düzeni elden bırakmaz. Şiirlerin içeriğinden, evde ağırlanacak konukların niteliğine kadar her detayı özenle planlar. Misafir odasını büyük mumlar, raf dolusu şiir kitapları ve şaraplarla süslemesi, estetik bir zevkten çok kültürel bir stratejiyi işaret eder. Ferruhlega, bu oda aracılığıyla evini bir entelektüel vitrin haline getirmeyi amaçlar; böylece hem seçkin çevrelere hitap edebileceğini gösterir hem de kendisini kültürel sermayesiyle kabul ettirmeye çalışır. Kurduğu bu atmosfer, batılı salon geleneğini çağırırsa da özünde kendi toplumsal yükselişinin vitrinidir.

Ne var ki Ferruhlega, bahçeyi sahneye dönüştürürken kontrolü elinden kaçırmaya başlar. Zerrinkolah'ın giderek daha fazla bahçıvanla zaman geçirmesi, Ferruhlega'nın onu denetleyemediği bir ilişkiye sürüklenmesine yol açar. Bahçıvan, Mehduht'un insan sütüyle beslenmesi gerektiğini, bu yüzden Zerrinkolah'la evleneceğini söylediğinde Ferruhlega'nın tepkisi şaşırtıcıdır: Konuya ahlaki değil, işlevsel bir yerden yaklaşır. İnsan sütü gerekiyorsa bulunmalıdır; kimin, nasıl sağladığı önemli değildir. Bu da onun ahlaki sınırlarını, faydacılık adına esnetebildiğini gösterir. *“Ferruhlega nereden insan sütü bulacağını bilmiyordu. Bahçıvan, ‘Endişelenmeyin ben Zerrinkolah’la evleneceğim. O bana bir çocuk verecek. O zaman göğüsleri sütle dolacak ve ben onun sütüyle ağacı besleyeceğim.’ dedi... Ferruhlega konuyla ilgilenmiyordu. O sadece ağaç için insan sütü istiyordu ve bahçıvan zaten bunun sözünü vermişti. Başka şeyleri umursamıyordu.”* (s.110-111)

Bahçenin halk arasında ünlenmeye başlamasıyla birlikte her cuma verilen davetler Ferruhlega'nın projesinin zirvesine ulaşır. Burada da kadınlar -özellikle Munis ve Faize -artık ev içi iş gücünün asli figürlerine dönüşür. Ferruhlega'nın şöhreti artarken onların emeği görünmez olur. Kadınları bir yandan “arkadaş” gibi gösteren Ferruhlega, diğer yandan onları yemek yapan, temizlik yapan, konuklara hizmet eden rollerde tutar. Böylece kadın dayanışması görüntüsü altında sınıfsal ve iş bölümüne dayalı bir iktidar kurar.

Ferruhlega'nın aylardır sürdürdüğü tüm hazırlıklar -şiir yazma çabası, konuklara yönelik ihtişamlı sofralar düzenlemeleri, kitaplarla ve mumlarla donatılmış misafir odası, her cuma verilen davetler- bu ağacın bir gün sergileneceği ana hazırlıktır. Ama bu planın

gerçekleşmesi, Bahçıvan'ın iznine bağlıdır. Ferruhlega, ağacı göstermek için sabırsızlansa da Bahçıvan'ın “*Henüz değil.*” (s.113) uyarısına uyar. Bu itaat, onun görünürdeki otoritesine rağmen bahçedeki düzenin mutlak hâkimi olmadığını ortaya koyar.

Ferruhlega'nın davetlerde etkileyici bir ev sahibi olma arzusu, otoritesini görünür kılmak isterken Bahçıvan'ın tek bir müdahalesiyle sarsılır. Kalabalık bir grup konuk geldiğinde, Zerrinkolah'ın ortadan kaybolmasıyla evde düzen bozulur, Ferruhlega kontrolü kaybeder. İşte tam bu anda Bahçıvan devreye girer ve ağacı şarkı söylemeye ikna eder. Bu büyülü an, konukları derin bir sessizliğe sürükler. Gökyüzüyle yerin birleştiği, insanların birer damlaya dönüşerek çiğ gibi yapraklardan süzüldüğü bu halüsinatif atmosfer, Ferruhlega'nın estetik ve toplumsal olarak kurmaya çalıştığı tüm yapay iktidarın ötesinde, doğayla içsel bağ kuran bir gücün etkisini gösterir. (s.115)

Bu sahnede Ferruhlega'nın görünürlüğü, izlenmeye ve beğenilmeye dayalı otoritesi -bir anlamda teatral iktidarı- sessizliğe bürünür; çünkü artık tüm bakışlar Ferruhlega üzerinden ağaca ve onun aracılığıyla yaratılan büyüye yönelmiştir.

Ağacın şarkı söylediği gece, Ferruhlega'nın dünyasında bir eşik aşılır. O andan itibaren şiir yazmadan davet vermemeye yemin eder. Kendini misafir odasına kapatıp dizeler üzerinde çalışsa da yazdığı ilk şiir, Munis'in naif fakat eleştirel yorumlarıyla sarsılır. Cümlelerindeki anlam bozuklukları, anlamsız imgeler ve zorlama kafiyeler, onun iç dünyasında büyük bir kırılmaya yol açar. Bu şiir, Ferruhlega'nın hayalini kurduğu entelektüel kimliğe ulaşamadığını yüzüne çarpan bir aynaya dönüşür. Munis'in yönlendirmesiyle dikkatini yeniden görünür olmaya, ressamın çizeceği portrelere ve kamusal itibara yöneltir. Ferruhlega, gerçek sanat üretiminden çok, sanatın temsil ettiği prestijle ilgilenmektedir. Bu noktada, görünürlüğü sağlayacak her araç onun için makbuldür.

Yavaş yavaş bahçedeki kadınlardan uzaklaşır, Munis artık çoğu zaman Bahçıvan'la meşguldür; Faize mutfağa kapanmış, Zerrinkolah ise hamilelik nedeniyle sessizliğe bürünmüştür. Ferruhlega evin içinden sıkılmaya başlar. Ev işlerine, yardımcıları Musayyib ve Ahmet'i dâhil eder. Kadın dayanışmasının yerini, iş bölümüyle parçalanmış bir hiyerarşi almıştır. Ferruhlega'nın bu yeni düzen içinde kadınlarla kurduğu ilişki zayıflarken, güç arayışı daha bireysel ve hesaplı hale gelir. Kış geldiğinde, artık

kadınlardan kurtulmayı düşünmeye başlar. Bu, Ferruhlega'nın başta birlikte kurduğu yeni dünyadan artık sıkıldığını, onu fazlalık olarak gördüğünü gösterir. Baharın sona erdiği, kışın ortasına denk gelen bu kopuşla birlikte Ferruhlega, artık Kerec'deki evde kalmak istemediğine karar verir. Zihninde şehir hayatı yeniden cazip hale gelir. Nihayet Munis'e, şehre döneceğini, evin anahtarını gittiklerinde Bahçıvan'a bırakmalarını söyler. Bu karar, onun bu dünyadan tamamen kopuşunu simgeler.

Ferruhlega'nın ikinci bölümdeki serüveni, otorite arzusuyla çıktığı bir yolculuğun sınırlılıkla yüzleşmesine evrilir. Önce sosyal itibar, ardından entelektüel saygınlık arayışıyla çevresini şekillendirmeye çalışır. Fakat mistik olanın, doğanın ve sezgisel bilgeliğin karşısında kurduğu bütün düzenler çözülmeye başlar. Şiirle var olamaz, ağacı yönetemez, kalabalıkları kendine bağlayamaz. Sonuçta Ferruhlega, romanın başında arzuladığı "milletvekilliği" gibi makro bir statünün ötesinde, yalnızca kendine ait, sınırlı bir bahçede bile kalıcı bir iktidar kuramamış olur. Bu yönüyle Ferruhlega, değişimin eşiğine gelen ama dönüşemeyen bir figürdür.

Kışları artık şehirde, yeni evinde geçirir. Sürekli, portesini yapan genç ressamla ilgilenir. Genç ressamla kurduğu ilişki, sanat yoluyla görünür olma ihtiyacının bir uzantısıdır. Ancak bu ilişki de kısa sürede tüketilir. Ressamın düş kırıklığına uğramasıyla, Ferruhlega için bu bağ işlevsiz hale gelir; sanat üretimindense, sanatın çevresinde inşa edilen ilgiye odaklanan Ferruhlega, ressamı Paris'e göndererek kendi yalnızlığıyla baş başa kalır.

Yalnızlık duygusunun belirginleştiği bu geçiş döneminde, yeni bir yön arayışına girer. Bu arayışın sonucunda, Fahrüddin Azod'un eski dostu Merihi Bey ile yolları kesişir. Onunla yaptığı evlilik, Ferruhlega'nın artık hayal ettiği statüye ulaşmak için toplumsal olanla uzlaşarak hareket ettiğinin göstergesidir. Merihi Bey sayesinde hem sosyal itibar hem de kurumsal bir pozisyon elde eder. Milletvekilliği hayali doğrudan gerçekleşmese de onunla örtüşen "yetimhane başkanlığı" gibi bir konumda kamusal saygınlık kazanır. Ferruhlega'nın kadınlık konumunu yeniden tanımladığı bu evre, bireysel güçten çok sosyal temsilin öne çıktığı bir döneme işaret eder.

Son kertede Ferruhlega, hayatının farklı evrelerinde kurmaya çalıştığı iktidar biçimlerini tek tek deneyimlemiş ve hiçbirisiyle bütünleşememiş bir karakter olarak karşımıza çıkar. Ne sanat dünyasında ne kadın dayanışmasında ne de bahçedeki mistik

düzen içinde kalıcı bir yer edinebilir. En sonunda ise siyaset ve hayırseverlik üzerinden tanınan, ama içsel boşluğu giderilememiş bir kadın figürüne dönüşür. Bu yönüyle Ferruhlega, görünür olmanın ötesine geçemeyen, kalıcı bir dönüşüm yaşamayan, bunun yanında da bulunduğu her sahnede belirleyici olmaya çalışan bir karakterdir.

2.2.6.5. Zerrinkolah

Zerrinkolah, romanın en çarpıcı karakterlerinden biri olarak, karanlık bir geçmişin içinden aydınlık bir dönüşümün eşiğine gelen kadını temsil eder. Şehr-i Nov'daki bir genelevde, "Yedi Ekrem" ya da "Altın Ekrem" olarak bilinen bir kadının idaresinde çalışan bir fahişe olarak tanıtılır. Bedeni yıllarca sömürülmüş, sabah akşam yirmi ila otuz müşteriyle karşı karşıya kalmış; buna rağmen neşesini, şakalaşmalarını ve kadınlar arasındaki yerini kaybetmemiştir. Onun da hayatı bir kırılma anıyla değişmeye başlar. Bir sabah, gelen müşterinin kafasının olmadığını gördüğünde dünyası sarsılır. O günden itibaren bütün erkekleri başsız görmeye başlar. Ne çılgılık atabilir ne de bu durumu birine anlatabilir. Daha önce cinlendiğini düşündükleri için işten kovulan, akşamları saat sekizde çılgılık atan başka bir kadının başına gelenleri duymuştur. Onun gibi olmamak, aynı sonu paylaşmamak için korkusunu bir başka biçime dönüştürür. Herkesin kulağını tırmalayan o cırtlak sesiyle gece gece bağırarak değil, şarkı söyleyerek ayakta kalmaya çalışır. Sesi berbattır, dinleyenlerin başını şişirir. Genelevde tar çalan bir adam ona bağırır: "*Seni sürtük! Hem sesin yok hem başımızı şişirdin.*" (s.79) Bu azar da Zerrinkolah'ı yıldırmaz. Su deposuna çekilir, yine de söyler. Kendince bir tür dua, bir tür korunma ritüelidir bu.

Bu korkunç gerçeği uzun süre kimseyle paylaşamaz. Gördüğü başsız adamları birisine anlatsa deli sanılacağından, cinlendiğini söyleyip onu işten atacaklarından korkar. Yalnızlığı, kafasız adamların sessizliğiyle yarışmaktadır. Nihayet bir gün, geneleve yeni getirilen utangaç bir kız çocuğuna sırrını açmaya karar verir. Sustuğu altı ay boyunca içinde birikmiş ne varsa anlatır. Kız da onu dikkatle ve şefkatle dinler. Ardından bir hikâye paylaşır: Hz. Ali'nin bir sırrı olduğunu, bunu kimseye söyleyemediği için gidip çölde bir kuyuya başını uzattığını ve derdini ona anlattığını anlatır. Büyükannesinden dinlediği bu kıssa, Zerrinkolah'ın içine su serper. Belki de konuşmak bir rahatlama sağlayacaktır.

Zerrinkolah nihayet içini açar. Gördüğü her erkeğin başsız olduğunu söyler. Genç kız, onun söylediklerini yargılamaz: “*Belki de gerçekten kafaları yoktur.*” (s.80) der. Daha sonra diğerleri de başsız görüyor mu diye düşünmeye başlarlar. Birlikte yaptıkları küçük deney, Zerrinkolah’ı daha da umutsuz bırakır: Genç kız, hiçbir adamın başsız olmadığını söyler. Kız, adamların kafalarını tekrar görebilmesi için namaz kılması ve bir adak adaması gerektiğini dile getirir.

Bu önerinin ardından harekete geçer. Yedi Ekrem’den iki günlük izin alır, özel odalı bir hamama gider. Vücudunu baştan sona keseletir. Gusül abdesti almayı bilmediği için tellağa öğretmesini ister. Defalarca yıkanır. Kan revan içinde kalır. Yine de namaz kılmak için hâlâ yeterince temiz olduğunu düşünmez. Sonra birden secdeye kapanır. Ne namaz kılmayı bilir ne de dua etmenin yollarını. Bu eksikliğin içinde, kendi çaresizliğine bir yol arar. Çıplak bedeniyle hamamın taş zeminine kapanır. Secdeyi bir biçimden ziyade, sezgisel bir teslimiyet olarak yaşar. Dudaklarından yalnızca bir kelime dökülür: “*Ali.*” (s.82) Bu kelimeyi boğazı yırtılana dek tekrar eder. Ne söylediğini tam olarak bilmez, ama o ismin içinde bir sığınak bulur. Gözyaşları aralıksız akar, alnı zemine yapışır. Her “*Ali*” yankısında biraz daha çözülür.

Kapıya gelen hamamcının sesiyle kendine gelir. Hamam kapanacaktır. Giyinir. Pis elbiselerini tellağa bırakır. Temiz olanlarla yola koyulur. Şah Abdülazim türbesinin önüne gider. Kapılar kapalıdır. Mehtapta, avlunun taşlarına oturur. Gözleri şişmiştir. Ağlamaktan bitap düşmüştür. Sabah türbe açılır. İçeri girmez. Çöl kadar yorgun, çocuk kadar sade bir hâl içindedir.

Sokağa çıkar. Bir dükkânda keşkek yer. Ardından, içini serinletecek buz gibi bir su içmek için nereye gitmesi gerektiğini sorar. “*Kerec fena olmaz.*” (s.83) yanıtını alır. Yönünü belirler. Gideceği yer bu sefer bir genelev olmaz. Bir bahçeye yürüyecektir.

Bu sahnede anlatım Bahçıvan’ın gözünden sunulur ve kadının geçmişine dair ilk ipuçları onun sözlerinden duyulur. Altı aydır başını gördüğü ilk erkek olarak Bahçıvan’a sarılan Zerrinkolah, ağlayarak ayaklarına kapanır. Bu sahne, bastırılmış bir dehşetin ve uzun süredir taşınan bir yalnızlığın aniden boşalmasıdır. Ferruhlega’nın deli mi yoksa sorusuna Bahçıvan, onu deli olmadığını ima ederek tanıtır: “*Kötü işlere bulaşmış olsa da artık tövbe etmiş.*” (s.99) der. Bu tanım, Zerrinkolah’ın geçirdiği dönüşüm sürecine dair bir ipucudur. Ferruhlega’nın sorularına verdiği cevaplarda, Zerrinkolah kendisini işe

yaramaz biri gibi sunmaz ne yemek yapar ne temizlik bilir. O, hikâye anlatır, şarkı söyler ve içinde taşıdığı “bir derya yaşanmışlıkla” var olur. Bu kendilik sunumu, onun yaşadığı yıkımın ardından içsel bir onarım ve yeni bir aidiyet arayışı içinde olduğunu gösterir. Ferruhlega’nın onu da bahçeye kabul etmesiyle Zerrinkolah, uzun bir yabancılaşmanın ardından ilk kez anlamlı bir ilişkiler ağına adım atar. Bahçeye girişi, onun için varoluşsal bir eşiğin geçilmesi anlamına gelir.

Ferruhlega’nın inşaat işlerini kadınlarla birlikte yürüteceğini söylemesiyle Zerrinkolah’ın yeni rolü de belirginleşir. O artık geçmişteki gibi edilgen bir nesne değildir. Henüz tam olarak bir işle meşgul olmasa da bu topluluğun parçası olarak kabul edilir. Geçmişteki kimliğini ardında bırakmaya çalışırken, yeni evde kendi yerini bulma çabasıyla görünür hâle gelir. Şarkılarını, danslarını, hikâyelerini artık sadece eğlence olsun diye değil; bir aidiyet ve katkı biçimi olarak sunar. Zerrinkolah burada, bir hizmetli ya da sığınmacıdan çok, yeniden yazılan kadın dünyasının tanığıdır.

Zerrinkolah ile Bahçıvan arasındaki ilişki, Ferruhlega’nın bahçesinde biçim ve anlam kazanmaya başlar. Başlangıçta yalnızca ustalıkla işlenen toprağın gölgesinde gelişen bu yakınlık, kısa sürede evlilik vaadiyle yeni bir boyuta taşınır. Bahçıvan, Mehduht’un yeşermesi için insan sütüne ihtiyaç olduğunu açıkça dile getirir ve bu sütü temin edebilmek adına Zerrinkolah’la evleneceğini söyler. Faize bu evliliğe açıkça karşı çıkar. Onun için bu birliktelik ne dini bakımdan meşrudur ne de ahlaki olarak kabul edilebilir bir çerçevede gelişmektedir. Bir molla çağırarak siga yapılması gerektiğini düşünür. Ne Ferruhlega ne de Munis bu karşı çıkışa kulak verir. Ferruhlega’nın ilgisi yalnızca Mehduht’un verimliliği üzerindedir, Munis ise bahçıvanın zihin haritasını okuyamadığı için gelişmeleri sessizce izler. Ne geleneksel bir nişan süreci vardır ne de topluluğun onayı aranır; bahçıvan, mollaya gerek duymadığını, nikâhı kendi tarafından siga ile gerçekleştireceğini bildirir.

Başta Bahçıvan’ın pratik gerekçelerle açıkladığı bu evlilik kararı, Mehduht’un yeşertilmesi için insan sütüne duyulan ihtiyaç etrafında gerekçelendirilmiş görünse de bu birlikteliğin altında yalnızca işlevsel bir amaç yatmaz.⁷⁷

Zerrinkolah’ın bu evliliğe dair doğrudan bir tepki verdiği görülmez. Ne onay verir ne de itiraz eder. Yine de Bahçıvan’la birlikte yaşadığı kulübede geçirdiği zaman, onun

⁷⁷ Bundan Kibar Bahçıvan karakter incelemesine geçildiğinde daha ayrıntılı bahsedilecektir.

giderek bu birlikteliği içselleştirdiğini gösterir. Sessizce değişir, doğaya karışır, başka türden bir varoluş biçimine geçer. Bahçıvan ile kurduğu bu ilişki, onun için bir sığınaktan çok bir dönüşüm zemini hâline gelir. Bu bağlamda, bu evlilik bir amaç doğrultusunda kurulmuş gibi görünse de Zerrinkolah'ın şekil değiştiren kimliğine bir eşliktir.

Bahçıvan ona bir sığınak sunmaz; aynı zamanda emek ve doğayla örülmüş yeni bir hayat biçimi açar. Günlerini onunla birlikte geçirir, toprağı işler, çiçeklerle ilgilenir, ağaçlara su taşır. Artık konağın içinde dolanan bir hizmetkârdan çok, bahçenin ritmini öğrenen, onunla bütünleşen bir figürdür. Mart ve Nisan boyunca her sabah erkenden kalkıp bahçıvanla birlikte çiğ toplamaya çıkar. Çiğ, bu yeni düzenin en saf besini gibi hem Mehduht'un köklerine hem de Zerrinkolah'ın iç dünyasına işler.

Zaman geçtikçe kadın sessizleşir, ev halkından uzaklaşır, kulübenin gölgesinde silikleşir. Konaktakilerle neredeyse hiç temas kurmaz, tüm vaktini bahçıvanla geçirir. Mayıs'a gelindiğinde ise bu suskunluk biçim değiştirir: Zerrinkolah artık eve uğramaz olur. Ferruhlega onu aradığında, bahçıvan karısının hamile olduğunu ve bu nedenle dokuz ay boyunca hiçbir işle meşgul olmayacağını söyler. Bu açıklama, Zerrinkolah'ın yaşadığı dönüşümün yeni bir evresidir. Çocuğu doğurmadan önce içine çekilmiş, konuşmaz hale gelmiştir. Artık suya karşı oturur ve sessizce ırmağı izler. Bedenindeki değişim belirgindir; kilo almakta, rengi gitgide kristalleşmektedir. Öyle ki Munis bir gün onun arkasında durur ve şeffaf bedeninin ardından ırmağı seyreder. (s.116)

Doğum anı gelir ve bu dönüşüm, dış dünyada yankısını bulur. Kış gecesi, bahçe ışıqla dolduğunda, Zerrinkolah artık bütünüyle kristalleşmiştir. İçten gelen bir nur, bedeninden taşıp çevresini kuşatır. Bahçıvan, kadına yardım etmeyi reddeder. Onun sözleri nettir: "*Gerçek bir kadın kendi kendine doğurur.*" (s.122) Kadın, kendi bedenini doğaya açarak bir nilüfer dünyaya getirir. Doğumun ardından Zerrinkolah, artık tanıdık hiçbir biçime sığmaz. Kristal beden çözülmüş, etten kemikten bir varlık olarak yeniden doğmuştur. Göğüsleri sütle doludur; yalnızca Mehduht'u değil, toprağın suskun köklerini de besleyecek bir bereket taşır artık. Bahçıvan, Zerrinkolah'ı özenle kucaklar. Saçlarını okşar, ellerini tek tek öper, ayaklarını usulca ovar. Bu doğum, sadece bir çocuğun gelişinden ziyade, saf ve ari bir varoluşun su yüzüne çıkışıdır. Nilüfer, Zerrinkolah'ın doğurduğu hakikatin kendisidir.

Günlerden bir gün, Bahçıvan onun yanına gelir ve “*Bir yolculuğa çıkmalıyız.*” (s.139) der. Zerrinkolah ne nereye gidileceğini sorar ne de neden şimdi. Evi düzenler, yatağı düzeltir, bir bohça bağlar. Bahçıvan durdurur onu: “*Kıyafete ihtiyacımız yok.*” (s.140) Kadın bohçayı bırakır, onun elini tutar. Irmağın kıyısına giderler, nilüferin üzerine otururlar. Taç yaprakları üzerlerini örttüğünde ne kadın kalır ne adam; sadece iki varlık, birliğe karışarak göğe yükselir. Böylece Zerrinkolah, bu dünyadaki bütün yüklerinden sıyrılarak, doğanın döngüsüne bütünüyle katılır. Gidişi bir son değil, varoluşun en duru hâline geçiştir.

2.2.6.6. Kibar Bahçıvan

Kibar Bahçıvan, *Erkeksiz Kadınlar* evreninde, Parsîpûr’un kadınların dünyasına bir erkek figürü yerleştirme biçimidir. Kibar Bahçıvan tam ve tamamlanmış bir erkek modelidir. Erkekliğini tahakküm yoluyla hissettirmeye çalışmaz. Aksine bunu koruma, besleme ve öğretme üzerinden inşa eder. Ne Munis’in geçmişte tanıdığı erkekler gibi kayıtsız ve şiddet yüklüdür, ne de Faize’nin zihninde kurduğu ataerkil figürler gibi baskıcıdır. O, Zerrinkolah’ın karşılaştığı tüm başsız erkeklerin aksine, görünür, sağduyulu ve yönlendirici bir varlıktır.

Zerrinkolah’la tanıştığında onu yargılamaz, geçmişiyile ilgili sorgulamaz. Onun ruhsal çöküntüsünü sezerek onu kendi yaşam alanına kabul eder. Zerrinkolah’ın hiçbir ev işini bilmediğini öğrendiğinde bu cehaleti azarlamak yerine ona yemek yapmayı, dikiş dikmeyi, inşaat işlerini ve bahçıvanlığı öğretir. Burada eğiten kişi erkek, öğrenen kişi kadın olsa da arada ne bir hiyerarşi kurulmuştur ne de bir tahakküm ilişkisi. Bu yönüyle Bahçıvan, toplumsal cinsiyet rollerine karşı çıkararak bilgiyi ve emeği paylaşan bir figüre dönüşür.

Kadın işi olarak görülen işleri ustalıkla yapması da onun eril kimliğini sorgulanakılmaz, aksine dönüştürür. Hasır ayakkabısını tamir ederken, el işini küçümsemeyen bir zarafet sergiler. Toprağa ve bitkiye gösterdiği ihtimam, kadınlara verdiği değerle örtüşür. Bahçedeki tüm kadınlara inşaat işlerini öğretmesi, onları bir iş gücüne dönüştürmekten çok, onlara kendi evlerini inşa edebilme hakkı ve kudreti kazandırma çabasıdır. “*Bahçıvan inşaat işlerini kadınlara öğretiyordu. Zerrinkolah*

elleriyle harç hazırlıyordu. Munis binaya harç götürüyordu. Faize sepette tuğla taşıyordu. Bahçıvan bina yapma işini kendisi üstlenmişti.” (s.109)

Zerrinkolah hamile kaldığında ona dokuz ay boyunca hiçbir iş yaptırmaması, modern eşitlik söyleminin ötesinde, kadının bedeniyle uyumlu bir yaşam alanı kurmayı hedefler. Kadının doğum sürecine müdahale etmemesi ise onun iradesine saygı duymaktan gelir. “*Gerçek bir kadın kendi başına doğurur.*” (s.122) dediğinde bu, Zerrinkolah’ın içsel gücüne tanıklık etmeyi seçmesidir. Bahçıvan doğumdan sonra karısını kucaklar, saçlarını okşar, ellerini öper, ayaklarını sever. Bu sahne, Parsîpûr’un erkeklik tanımını bütünüyle tersine çevirdiği andır: Güç, şefkatle birleşmiş, iktidar yerini sevgiye bırakmıştır.

Onun Zerrinkolah’la kurduğu bağ ne yalnızca dünyevidir ne de basit bir duygusallıktan ibarettir. Nilüfer doğduğunda, birlikte bu çocuğun üzerine oturup göğsüne yükselmeleri, Bahçıvan’ın doğayla olduğu kadar ruhla da bütünleşmiş bir varlık olduğunun ifadesidir. Ne Zerrinkolah’ın dönüşümüne engel olur ne de onu geri çeker; aksine, onunla yükselmeyi seçer.

Sonuç olarak Kibar Bahçıvan, Parsîpûr’un ütopyasında mümkün kıldığı ideal bir eril figürdür. Otorite yerine rehberliğe yaslanır, sevgiyi denetimle elinde tutmaktansa teslimiyetle ifade eder. Böylece bir eş olmayı da geçerek, kadının dönüşümüne eşlik eden bir varlık olur; tanrısal olanla insani olan arasında bir köprüye dönüşür.

2.2.6.7. Emirhan

Erkeksiz Kadınlar romanında Emirhan karakteri, hem bireysel düzlemde baskıcı bir ağabeyi hem de daha geniş bir bağlamda patriyarkal düzenin temsilcisi olarak yansıtılır. Bu tutumu ilk olarak Faize ile yaşadığı bir sohbette görünmeye başlar. Kadınları ağlamaklı gözlerle gören Emirhan neden ağladıklarını sorar ve önce tam bir karşılık alamaz. Ciddiye alınmadığını düşünerek öfkelenir ve daha sert bir tavırla aynı soruyu yeniden yöneltir. Faize’nin “*Eh kadınız da ondan.*” (s.33) demesi üzerine tatmin olur. Çünkü kadınlık bu sözle küçümsenmiştir. Emirhan devam eden konuşmada, dışarı kavgaya kıyamet olduğundan Faize’yi eve bırakmayı teklif eder. Faize’nin kendinin gidebileceğini söylemesi Emirhan’ı yine öfkelenendirir. Bu sefer de aslında kadınların dışarı çıkmasının

bir anlamı yok, kadının yeri evidir, dışarısı erkeklere aittir gibi sözlerle yüzünü göstermeye başlar. (s.33)

Kardeşi Munis üzerinde oldukça büyük baskı kurmaktadır Emirhan. Onun ölümünden önce evden çıkmasını da yasaklamıştır. Munis'in bir ay boyunca dolaşıp eve geri gelmesi onda büyük bir öfke uyandırır. Çünkü Emirhan, bir aydır ne yaptığını, nerede ve kiminle olduğunu kontrol edememiştir. Munis'in dönüşü bir utançtır, itibarın iki paralık edilmesidir, namusun elden gitmesidir. *“Utanmaz! Nereledeydin sen?.. İtibarımızı iki paralık ettin. Mahalledeki herkes senin kaybolduğunu sanıyor... Ben sana isyanlar sırasında dışarı çıkma demedim mi? Utanmaz arlanmaz!”* (s.41) Emirhan Munis'i belinden çıkardığı kemeriyle dövmeye başlar. Her şey daha çok kontrolden çıkmıştır. Munis'in kendini neden dövdüğünü sorması ve sadist misin demesiyle Emirhan'ın gözü döner ve kardeşinin kalbine bir bıçak saplayarak onu öldürür. Bu cinayet, onun denetim kaybına verdiği cevaptır; kadını bastırmakta başarısız olunca ortadan kaldırır.

Korku ve dehşete kapılan Emirhan ne yapacağını bilemez. Faize'nin eve gelmesi ve olaylara karşı yaklaşımıyla rahatlayan Emirhan şimdi oldukça soğukkanlıdır. Faize ona yaptığının çok iyi bir iş olduğunu çünkü namusunu gözettiğini söyler. Bu noktada Faize Emirhan'ın önüne çömelmiş onu teselli etmektedir. Burada Emirhan'ın yüzü bir kez daha ortaya çıkar. Faize iç çamaşırına kadar görünüyordur ve aynı zamanda göğüslerinin arasından mendil çıkarıp Emirhan'a uzatır. Tüm bunların yanlış olduğunu düşünerek içinden Faize kardeşi olsaydı onu da mutlaka öldürürdü diye geçirir ama kardeşi olmadığı için bir şey yapamayacağını da bilir. Namusun sınırları, akrabalıkla çizilir. Eğer Faize onun kardeşi olsaydı, aynı eylemi tekrar etmekten geri durmayacağı düşüncesi zihninden geçer. *“Yine de bir kadının yere bu şekilde çömelmesinin ve göğüslerinin arasına mendil sıkıştırmasının ne kadar çirkin olduğunu düşünüyordu. Çünkü kız bu şekilde oturduğunda donuna kadar görünüyordu. Eğer Faize kardeşi olsaydı onu öldürüp rahatlayacağını hayal etti. Fakat haliyle Faize onun kız kardeşi değildi ve ne yaptığı da onu ilgilendirmiyordu.”* (s.46)

Velhasıl birlikte Munis'i gömmeye ve cinayet delillerini ortadan kaldırmaya başlarlar. Munis'in toprağa verilmesinden sonra Faize, adeta olanları hızla arkasında bırakmak istercesine davranır. Emirhan'la aynı sofraya oturur, evin kadını gibi hizmet

eder, hatta günlük konuşmalarla ortamı yumuşatmaya çalışır. Emirhan da bu suskun ortaklığı sorgulamaz; tersine, Faize'nin bu sadakati onun gözünde güvenilirlik kazanmasına neden olur. Erkek egemen yapının iktidar alanı, Munis'in cesedi üzerinden daha da pekiştirilmiş olur.

Munis'in ölümünden sonra yaşanan cinayet sessizce örtbas edildikten bir süre sonra, Faize Emirhan'a bu meselenin unutulması için evlenmesini önerir. Faize'nin niyeti, belki de bu evliliğin bir parçası olmak, nihayetinde Emirhan'la hayatını birleştirmektir. Ancak işler beklendiği gibi gelişmez. Emirhan, Faize yerine on sekiz yaşında olan, sessiz, sakın ve iffetli olduğu düşünülen genç bir kızla evlenir.

Düğün yapılır, genç kız Emirhan'ın evine gelir. O gece Emirhan, sarhoş bir halde gelin odasına gider. Gecenin karanlığında beklenmedik bir şey olur. Ölmüş sandıkları Munis, ansızın ortaya çıkar. Munis kıpkırmızı gözlerini kısar ve yüzünü uzatır. Emirhan korkudan ne yapacağını şaşırır. Munis ona seslenir: “Öne çık!” (s.58) Emirhan irkilir. Munis, karşısında dimdik durmaktadır. Bu sahne hem Munis'in dönüşü hem de adaletin gecikmiş bir yüzleşmesi gibidir. Munis, Emirhan'ın sırf “iffetli” diye evlendiğini sandığı genç kızın bâkire olmadığını ifşa eder. Bu açıklama, Emirhan'da derin bir hayal kırıklığı yaratır. Erkekliğini kadın bedeninde kurduğu saflık mitiyle tanımlayan Emirhan için bu bilgi yıkıcıdır. “Sonra Munis odadan çıktı. Emirhan sersemlemiş ve paramparça bir halde genç karısına baktı. Sonra yatağın üzerine oturup hüüngür hüüngür ağlamaya başladı. ‘Kara bahtım, kör talihim.’ diye söylenip ağlıyordu.” (s.60) Munis bununla da yetinmez. Eğer genç kıza bir zarar verir ya da ona el kaldırırsa yeniden geleceğini ve bu sefer onu lime lime edeceğini de bildirir.

Aradan geçen zamanın ardından Emirhan Ferruhlega'nın bahçesine gelir. Bu ziyaretler, ilk bakışta bir dost meclisine katılmak yahut geçmişe dair bir bağ sürdürmek gibi görünür. Ama kısa sürede asıl amacın bu olmadığı anlaşılır. Yaptıkları ilk konuşmada Faize, Emirhan'a karısının neden yanında olmadığını sorar. Emirhan bu soruya, eşinin böylesi ortamlara uygun biri olmadığını söyleyerek yanıt verir. Ona göre karısı ev işlerinden başka bir şeyden anlamaz; yaratılışı evde kalmaya, sessiz bir hayat sürmeye uygundur. “Çok meşgul hanımefendi. Hem onun aklı bu işlere ermez. Ev hanımı ne de olsa. Evde kalmak için yaratılmış.” (s.120) Bu açıklama, Emirhan'ın kadına yüklediği geleneksel rolleri açık biçimde ortaya koyar.

Sohbet ilerledikçe Emirhan, iş dünyasında önemli bir figür olan İtirçiyan Bey'in adını gündeme getirir. Faize'nin bu adamla tanışıp tanışmadığını sorar. Faize, onu tanıdığını söyleyince Emirhan'ın ilgisi daha da artar. Gözlerindeki parıltı, basit bir meraktan çok daha fazlasını yansıtır. Her hafta düzenli olarak bahçeye gelmeye devam eder ve konuşmayı bir şekilde hep İtirçiyan Bey'e getirir. Bu tekrar eden ilgi, Emirhan'ın Faize'ye olan yöneliminin altında bambaşka bir beklenti olduğunu düşündürür. Faize de bu niyeti sezmiştir. Artık Emirhan'ın asıl ilgisinin kendisi değil, onun kurabileceği bağlantılar olduğunun farkındadır. Böylece bu sahneler, Emirhan'ın hem kişisel hırslarını hem de hesapçı doğasını ifşa eden bir yapıya dönüşür.

Faize ile görüşmeleri zamanla daha da yoğunlaşır; kadın her gün Kerec'den Tahran'a gelerek Emirhan'la buluşur. Bu buluşmalar sırasında Emirhan, evliliğinden duyduğu memnuniyetsizliği sık sık dile getirir. Karısını yetersiz bulduğunu söyler; yemek yapamadığını, çocuklarla ilgilenemediğini, evin düzenini sağlayamadığını anlatır. Faize ise onu sabırla dinler, yeri geldiğinde teselli eder, bazen de ona akıl vermeye çalışır. (s.131)

Günler geçtikçe Emirhan, kadının her gün tek başına uzun bir yolculuk yapmasından rahatsız olduğunu belirtir ve Tahran'da yaşamasını önerir. Önce büyükannesinin yanına dönmesini söyler, ardından bir oda kiralamaktan bahseder. Fakat Faize'nin bu teklifleri reddetmesi üzerine, son çare olarak geçici evlilik anlamına gelen sigayı gündeme getirir. Faize bu öneriyi hoş karşılamasa da itirazını yüksek sesle dile getirmez.

Birlikte notere giderler. Noter, siga işlemi yapamayacağını, yalnızca resmi nikâh kıyabileceğini söyler. Resmi nikâh yapılır. Emirhan bu durumu karısına sindire sindire söyleyecektir...

O gece bir misafirhane odasında kalırlar. Ertesi sabah Emirhan sessizce yatağın çevresini yoklar. Bekâretin izini arar. Aradığına dair herhangi bir işaret bulamaz. İçine çöken sessizlikle pencerenin karşısına geçer ve uzun süre sokağa bakar. Konuşmaz. Yalnızca kaderine isyan eder.

Faize yeni bir ev arar, Emirhan ise bir iş bulmak zorunda kalır. Selsebil Caddesi'nde kurdukları bu yeni düzen, Emirhan'ın beklentilerini karşılamaktan uzaktır. Zihninin bir köşesinde hep İtirçiyan Bey vardır. Faize'nin onunla tanışıklığını, kendisi için bir fırsata

dönüştürmeyi bekler. Kadınla geçirdiği tüm zamanlara rağmen hâlâ başkasının nüfuzunu hedefleyen bu tutum, Emirhan'ın içtenliğini sorgular. Her temasında bir çıkar arayışı, her ilişkisinde güç arayışı vardır.

2.2.6.8. Golçehre

Erkeksiz Kadınlar romanının Golçehre karakteri, Ferruhlega'nın kocası olarak betimlenir ve anlatı boyunca onunla kurduğu ilişki üzerinden şekillenir. Bu karakter, evlilik kurumunun kadına dayattığı tahammülsüzlük, ilgisizlik ve aşağılamayı temsil eden bir figür olarak yapılandırılmıştır. Otuz iki yıllık evliliklerinde Golçehre'nin karısına karşı taşıdığı duygu, sevgi ya da saygıdan çok uzakta, alaycılıkla bezenmiş bir nefrettir. Karısıyla yüz yüze gelmekten kaçınır; onu doğrudan görmektense aynadaki yansımından izlemeyi tercih eder. Yalnız kaldığında içten içe ona hayranlık duysa da doğrudan temasta hep bir küçümseme ve saldırganlık barındırır.

Ev içerisinde pasif ve tembel bir yaşam süren Golçehre, neredeyse bütün gününü pijamalarla geçirir, vazodaki çiçeklerle ya da ev işlerinin hiçbir detayına ilgi göstermez. Günlük rutini, koltukta uyumak ya da Ferruhlega'yı sinir edecek tatsız şakalar yapmakla geçer. Emekli olduktan sonra evde daha fazla zaman geçirmeye başlamasıyla birlikte karısının yaşam alanı da daralmıştır. Ferruhlega, onun varlığıyla boğulmakta, özgürlüğünü kaybetmektedir. Golçehre'nin varlığı, kadının hayal kurma ve kendini ifade etme alanlarını da felce uğratar. Golçehre, Ferruhlega'nın menopoza ilişkin sözde esprilerle onun kadınlığını aşağılar. Menopoza giren bir kadının artık işe yaramaz olduğunu ima eder. Üstelik erkeklerin birden fazla kadınla evlenme hakkını, bu tür “eksikliklere” bağlayarak ataerkil düşünceyi pekiştirir.

Golçehre evden çıkmak üzere hazırlanırken içinden bir ses onu durdurur. Kalması gerektiğini hisseder. Sanki birazdan bir şey olacaktır. İstemsizce yaklaşır ve Ferruhlega'nın tam karşısında durur. Otuz iki yıllık evlilik boyunca yüzüne yerleşmiş alaycı sırıtışını bir kalkan gibi taşıyan Golçehre, o an ilk kez bu gülüşe ihtiyaç duymadığını fark eder. Uzun zamandır bu sırıtışla karısının güzelliğinden kendini koruduğunu, aksi takdirde kendini harap edeceğini bildiği için hep bu maskeyi taşımıştır. Karısına duyduğu arzunun, yıllar boyu bastırılmış bir iç çekişin izlerini taşıdığını anlar. İçinde ansızın doğan bir istekle, yıllar önce savaş zamanında tanıdığı Polonyalı kadına

nasıl bakıyorsa şimdi de Ferruhlega'ya öyle bakmak ister. O yıllarda, bir barda çalışan, Farsça bilmeyen Polonyalı kadına “Ferruhlega” diye seslenirdi. Bu isim yanlış telaffuzdan doğmuştu ve kadın her seferinde kahkahalarla karşılık verirdi. (s.73) Golçehre için bu ad, belki de neşeyle, çekimle ve başka bir dünyaya açılan kısa bir kapıyla özdeşleşmişti. Şimdi bu adı gerçek karısına hitap ederken kullanır: “*Ferruhlegacığım!*” (s.75) der.

Ferruhlega irkilir. Bu hitabı ilk kez duymaktadır. Golçehre'nin gözlerinde yıllardır eksik olan o alaycı bakışın yerini bu defa farklı bir ifade almıştır. Sevgiye benzeyen, belki de pişmanlıkla karışık bir yakınlık vardır bakışlarında.

Fiziksel şiddet uygulamasa da sözlü ve psikolojik baskılarla karısını yıldırان Golçehre, nihayetinde kendi şiddetinin karşılığını Ferruhlega'dan alır. Yıllarca alay ettiği, baskıladığı kadından bir yumruk yer ve merdivenlerden düşerek ölür. Bu düşüş, fiziksel bir düşmenin ötesinde, eril iktidarın da çözüldüğü bir an olarak kurgulanır. Golçehre'nin yere yıkılması, bir dönemin, bir tahakküm biçiminin de sembolik sonudur.

Metnin bütünü dikkate alındığında Golçehre, sevgi yoksunu, kadın bedenini denetleme arzusuyla hareket eden, yaşlandıkça değersizleştiğini hissettiren ve varlığıyla kadının hayatını kuşatan bir erkeklik temsilidir. Ferruhlega'nın sonunda onu merdivenden düşürmesi, bu tahakkümün kırılması anlamına gelir. Golçehre karakteri bu haliyle, romandaki patriyarkal yapının en yerleşik ama en kırılgan figürlerinden biri olarak öne çıkar.

2.2.6.9. Fahrurddin Azod

Fahrurddin Azod karakteri, *Erkeksiz Kadınlar* romanında doğrudan olayları yönlendiren bir figür olmaktan çok, Ferruhlega'nın duygusal dünyasında geçmişe ait bir tutkunun, yarım kalmış bir arzunun ve karşılık bulamamış bir sevdanın simgesi olarak yer alır. Roman boyunca Fahrurddin, Ferruhlega'nın hatıralarında yaşar ve onun için gençlik güzelliğinin, aşkın ve özgürlüğün cisimleşmiş hâlidir.

Ferruhlega'nın zihninde sık sık canlanan Fahrurddin, Amerika'dan döndüğünde zarif, entelektüel, etkileyici bir adam olarak betimlenir. Ferruhlega onunla ilk kez Şemiran'daki bir malikanede tanışır. Fahrurddin o gece Ferruhlega'ya Vivien Leigh'e benzediğini söyleyerek etkileyici bir jest yapar. “*Evet siz. Vivien Leigh'in narin küçük kız*

kardeşi. Bu kadar benzerlik olamaz.” (s.65) Kadının gülüşü karşısında soğukkanlılığını kaybetmez, hatta daha da yakınlaşır. Bu sahne, Ferruhlega’nın hafızasında silinmez bir iz bırakır. Onun için Fahrüddin, zarafeti ve içtenliğiyle Golçehre’nin temsil ettiği koca figüründen tamamen ayırdır.

Zaman içinde Fahrüddin evlenir ve Amerika’dan ailesiyle birlikte döner. Karısı, sarışın ve çilli, gözleri neredeyse renksiz denecek kadar açık mavi olan bir Amerikalıdır. Ferruhlega, bu kadınla tanıştığında onu kıskanmak yerine, Fahrüddin’in seçimindeki yabancılığı ve uzaklığı hisseder. Kadının ismini bile telaffuz edemez, onunla el sıkışırken yalnızca gülümseyen bu figür, Ferruhlega için ne bir rakip ne de bir dost olur; kaybedilmiş bir ihtimalin somutlaşmış hâline dönüşür.

Fahrüddin ile Ferruhlega’nın ilişkisi hiçbir zaman toplumsal bir karşılık bulmaz; bu ilişki hep yarım, hep mahrem bir hatıra olarak kalır. Fahrüddin’in Amerika’ya dönmesi ve orada geçirdiği bir trafik kazasında hayatını kaybetmesi, bu aşkı ebedi bir hatıraya dönüştürür.

Fahrüddin Azod, bu yönüyle Ferruhlega’nın özgürlük ve tutkuyla dolu gençliğinin hayal edilmiş bir suretidir. Gerçek hayatta asla tam anlamıyla birlikte olunamamış ama hayal dünyasında hep yer etmiş bir adam olarak, Ferruhlega’nın içsel isyanına ve Golçehre ile süregelen evliliğine karşı bir direnç noktası oluşturur.

2.2.6.10. Aliye

Aliye karakteri romanda ev içi düzenin sessiz ve sadık bir temsilcisidir. Hizmetçi konumunda yer almasına rağmen ev işlerinden sorumlu biri olarak kalmaz; aynı zamanda evdeki duygusal atmosferin taşıyıcısı ve tanığı olur. Sessizliğin ve tanıklığın bedenleşmiş hâlidir. Evde hizmetçi olarak yer almasına rağmen, yaşanan pek çok olayın merkezine en yakından tanıklık eden kişidir. Özellikle Munis’in ilk ölümünden sonra yaşananları görmüş, duymuş ama hiçbirine ses çıkaramamıştır. Çünkü onun sesi, sınıfsal konumu gereği yankı bulmayacak bir sestir; söylese bile kimse dinlemeyecek, inanmayacaktır. *“Oysa Aliye’nin aklının bir köşesinde bir ceset gördüğüne dair belli belirsiz sahneler canlanıyordu. Ancak bir hizmetçi olduğundan ve okuma yazma bilmediğinden bu meseleyi gün yüzüne çıkarmaya cesaret edemiyordu.”* (s.47) Bu nedenle Munis’in öldürülmesine dair aklında kalan sahneleri sessizce taşır, sırrı içinde saklar.

Tanık olduğu şey ne kadar sarsıcı olursa olsun, konuşma hakkı ona tanınmaz. Zaman ilerledikçe, bu suskun tanıklık yer yer harekete dönüşür. Emirhan'ın genç bir kızla evleneceğı haberini Faize'ye ulaştıran yine Aliye olur. Faize bu haberle sarsılırken, Aliye ona gerçekleri gösteren habercidir.

Aliye'nin dili sadedir; ona yüklenen anlatımda abartı ya da dramatizasyon yoktur. Bu yönüyle, anlatının büyülü ve olağanüstü boyutları karşısında gerçekliğin ve gündelik hayatın temsilcisi hâline gelir. Munis'e gösterdiği sıcaklık ve endişe, onu evin bireylerinden farksız kılar. Hizmetçi kimliğinin ötesinde, evin duygusal belleğini koruyan, olup biten her şeyi sessizlik içinde kaydeden bir figür gibidir.

Aliye'nin karakteri, romanın toplumsal cinsiyet ve sınıf yapısına dair dolaylı bir eleştiriyi de taşır. Sesi çok çıkmaz, gölgede kalır, ama varlığıyla hem ev içindeki sürekliliğı sağlar hem de kadın karakterlerin geçirdiğı dönüşümlere tanıklık eder. Özellikle Munis'in dönüş sahnesinde olduğı gibi, romanın kırılma anlarında Aliye'nin sahnede belirmesi, onun sessiz varlığının arkasında güçlü bir anlatı yükü taşıdığını gösterir.

2.2.6.11. Hûşeng Han

Hûşeng Han romanda Mehduht'un hikâyesi çerçevesinde görünürlük kazanır ve anlatıdaki yeri, Mehduht'un iç dünyasını, değerlerini ve huzursuzluklarını daha belirgin kılmak için kullanılır.

Özellikle Mehduht'un serada şahit olduğı travmatik olay sonrası içine düştüğü çaresizlikte, Hûşeng Han'a başvuramaz. Mehduht, yaşananları anlatsa da sonuçların şiddet ve utanç olacağından emindir. “*Gidip olan biteni Hûşeng Han ve karısına anlatmayı düşündü. Çünkü kız onlara emanet edilmişti... Hûşeng Han olanları duysa kesin okkalı bir dayak atardı. Sonra da onu kapı dışarı ederlerdi.*” (s.14) Bu durum, Hûşeng Han'ın sessizce yeniden ürettiğı ataerkil değer sistemine de işaret eder.

Ustuvvari Bey'in Ferruhlega'ya anlattığı hikâyede Mehduht'un ailesi ve özellikle ağabeyi Hûşeng Han'ın tutumu, toplumsal onur, utanç ve kadının “sıra dışı” seçimlerine karşı gösterilen ailevi tepkiler üzerinden derinlikli biçimde açığa çıkar. Mehduht'un “ağaç olma” kararı, ailesi için bir deliliğın sınırlarını oldukça aşar ve sosyal bir utanç kaynağına dönüşür. Bu dönüşüm karşısında özellikle ağabeyi Hûşeng Han, kardeşini bir

birey olarak değil, aile ismine zarar veren bir “sorun” olarak görür. Kız kardeşinin kendini toprağa dikmesi, onun gözünde deliliği aşan, soyadını lekeleyen bir davranıştır. *“Yakında insanlar kız kardeşimin bir ağaç olduğunu öğrenecekler ve dalga geçecekler. Örneğin bize ağaç ailesi diyecekler ya da soyadımızı Ağaçzade veya Ağaçoğulları şeklinde hitap edecekler. Gelip evin kapısına, duvarına bunları yazacaklar ve yüz yıllık ailemizin itibarını iki paralık edecekler.”* (s.95)

Ustuvvari’nin aktardığı gibi, *“İnsan bunu nasıl söyler ki? Kızının ya da kız kardeşinin ağaç olduğunu nasıl söyleyebilir?”* (s.95) sorusu etrafında gelişen bu tutum, Hûşeng Han’ın aslında Mehduht’un içsel dünyasına ne kadar uzak olduğunu gösterir. Mehduht’un maruz kaldığı sessizlik, aile içinde anlam bulamayan bir çılgıktır. Hûşeng Han, bu çılgılığı duymayı reddeder; onun gözünde kardeşi, ailenin asaletine gölge düşüren bir “utanç” vesilesidir. Ağaç olmak, ne kadar metaforik ya da varoluşsal bir karar olursa olsun, Hûşeng Han için toplumsal alaya dönüşebilecek bir tehdittir. Ağaçzade ya da Ağaçoğulları gibi alaycı yakıştırmalardan duyduğu korku, bireyin hakikatindense dış dünyanın yargılarına verdiği önemi açığa çıkarır.

Bu noktada Mehduht’un ağabeyinin onu topraktan çıkarmaya yönelik hiçbir çaba göstermemesi, hatta bahçeyi elden çıkarma yoluna gitmesi, kardeşine karşı duyduğu derin uzaklık kadar, onun içsel seçimini anlamayı reddedişidir. Ağaç olmayı seçen bir kadına gösterilmeyen anlayış, erkek egemen değer dünyasında, kadının birey olarak özgürleşmesini halen “delilikle” özdeşleştiren bakışın tezahürüdür. Hûşeng Han, Mehduht’un yaşamını kendisini dikerek sürdürmek istediği o bahçeye bir daha dönmek üzere sırtını dönmüştür. *“Ustuvvari, ‘Zavallı, geçen sonbaharda kayboluyor. Ailesi şehrin altını üstüne getiriyor, her yeri arıyorlar ve onu hiçbir yerde bulamıyorlar. Nihayet yazın başlarında hava almak için bahçeye gelip bu zavallı kadının kendini toprağa diktiğini görüyorlar. Böylece bu garibanın delirdiğine kanaat getiriyorlar. Ama hanımefendi, ne kadar çabalasalar da onu topraktan çıkaramayacaklarını anlıyorlar.’ dedi.”* (s.94)

2.2.6.12. Ustuvvari Bey

Ustuvvari Bey, romanda ilk bakışta tipik bir emlakçı figürü gibi görünse de anlatının ilerleyen aşamalarında çok daha karmaşık bir karakter profili sunar. Onun rolü,

Ferruhlega'ya bir bahçe satmakla sınırlı kalmaz. Ustuvvari, romanın ahlaki ve toplumsal değerler sistemini, pragmatizm ile merhametin sınırında temsil eder.

Ustuvvari Bey'in karakterini en belirgin biçimde ortaya koyan unsur, bahçeyi satarken içinde bir insan-ağacın -yani Mehduht'un- yaşadığını alıcıya başta bildirmemesidir. Bu durum, ilk bakışta hesaplı bir suskunluk ya da etik dışı bir gizleme gibi görünebilir. Fakat satış sonrası Mehduht'un hikâyesini anlatırken gösterdiği duygusal tepkiler, onun sırf çıkar güden biri olmadığını, içinde saklı duran insani yönlerin de varlığını açığa çıkarır. Mendiliyle gözyaşlarını silerken, Mehduht'un durumunu bir garabetten çok bir trajedi, hatta bir yazgı gibi aktarmaya çalışır. "*Neredeyse yirmi yıldır hiç ağlamamıştım.*" (s.94) derken içtenliğini yitirmemeye çabalar; bu söz, onun hem ticari hesaplarla hem de duygusal çatışmalarla yön bulan ikircikli dünyasının bir ifadesi hâline gelir. Ustuvvari Bey, Mehduht'un toprağa kök salışını ne tümüyle onaylar ne de kesin bir yargıyla reddeder; onun bu meseleye yaklaşımı, çıkarla vicdan arasında sıkışmış bir zihniyetin tipik örneğini yansıtır.

Bununla birlikte Ustuvvari Bey'in karakterinde belirgin bir sınıfsal bilinci de görmek mümkündür. Mehduht'un ailesinin saygınlığı üzerinden duyulan utancı aktarırken kullandığı, "*onlardan biri bakan olsaydı gururla söylerlerdi.*" (s.95) ifadesi ile hem toplumun statüye verdiği önemi hem de bu düzene içkin konumunu açık eder. Ustuvvari, sistemin dışına düşenleri korumaz, yalnızca konumlandırır. Mehduht'un ağaç haline gelmesi karşısında onu sahiplenmez; ama onun varlığını pazarlık konusu haline de getirmez. Bu da karakterin ne kahramanca bir figür olduğunu ne de bütünüyle fırsatçı olduğunu gösterir. O, ortada duran ve olgulara göre eğilip bükülen ve bunun yanı sıra bir sırrı paylaşan taraf olarak Ferruhlega ile kurduğu ilişki sayesinde anlatı içinde daha belirgin bir yer edinir.

Ustuvvari Bey, toplumsal düzenin içinde var olmaya çalışan, bazen işini koruyan, bazen ise insani zaafılarına teslim olan bir ara figürdür. Ne bütünüyle etik dışıdır ne de idealize edilecek bir merhamet örneğidir. Mehduht'un ağaç olma kararı gibi radikal bir bireysel eylemin karşısında, sır saklamaya ve "utancı" görünmez kılmaya çalışarak toplumsal normları muhafaza eden bir karakter olarak kalır. Bu yönüyle romanın değerler sistemindeki gri bölgeleri temsil eder.

2.2.6.13. Musayyib

Musayyib, görünüşte sadece Ferruhlega'nın sadık yardımcısıdır. Fakat bu suskun figür, toplumsal hiyerarşi ve cinsiyet rolleri bağlamında dikkatle okunduğunda, ataerkil sistemin gölgesinde kalan, sesi duyulmayan bir erkekliğin sembolüne dönüşür. Ne karar alır ne müdahil olur; hep birinin emriyle hareket eder. Bu yönüyle Musayyib, eril tahakkümün uygulayıcısıydansa onun içinde yer bulan ama söz hakkı tanınmayan figürlerinden biridir.

Romandaki belirgin erkek figürleri -Emirhan, Golçehre, Fahrüddin- ya iktidarlarını hoyratça kullanan ya da geçmişin romantik hayaleti hâline gelen karakterlerdir. Musayyib ise bu erkekliğin ne failidir ne öznesi; sadece taşıyıcısıdır. Sessizliği, sınıfsal ve yapısal bir suskunluktur. Ferruhlega'ya koşulsuz itaat ederken ya da evin ve bahçenin fiziksel işlerini sürdürürken, toplumun erkek merkezli işleyişinde sadece “emekçi beden” olarak var olabilir. Erkekliği, hiçbir zaman iktidar ile özdeşleşmez; aksine sürekli geri planda kalır.

Ferruhlega'nın evindeki yeni düzende tüm kadınların bir araya gelişine, eşyaların taşınmasına ve inşaat sürecinin başlatılmasına tanıklık eden Musayyib, hiçbir sahnede kendi sesini duyurmaz. Bu suskunluk, sınırlarını bilen bir figür oluşunu da yansıtır. Kimi zaman köy halkına karşı koruyucu bir tutum geliştirir; örneğin evin kapısına gelen meraklılar için “*Ben bakayım, köylüler sizi tanımıyor.*” (s.98) diyerek hanımefendisini kollamaya çalışır. Bu, görev tanımını aşan bir vefa duygusunu barındırır. Ne var ki bu vefa, kişisel bir dönüşümden çok, aidiyetin sessizce devam ettirilmesinin ifadesidir.

Musayyib, klasik anlamda baskın bir erkek figürü değildir. Tersine, ataerkil sistemde bile edilgen bırakılan, itaat ve görevle tanımlanan bir erkekliğin simgesidir. Konuşmaz, yön vermez, duygularını ifade etmez. Bu sessizlik, sınıfsal konumu kadar, sistemin erkekler içindeki ayrımcı yapısını da açık eder.

2.2.6.14. Şoför ve Muavin

Şoför ve muavin, romanın şiddetle kirlenmiş erkekliğinin beden bulmuş biçimleridir. Varlıkları, kadınların yolculuk boyunca taşıdığı endişeyi doğrulayan bir tehdide dönüşür. Ne isimleri önemlidir ne de hikâyeleri; onlar rastlanan, her yerde

karşılaşılabilecek bir kötülüğün suretidir. Konuşmaları, hareketleri ve sonunda uğradıkları grotesk ölüm biçimiyle birlikte romanda bir “geçit figürü” gibi belirirler: Kadının kendi yolunu yürümeye çalıştığı anda karşısına dikilen, onu aşağılamaya ve parçalamaya niyetli figürler.

Hiçbir gerekçeye ihtiyaç duymadan şiddeti bir oyun gibi sahneye koyarlar. Kahkahaları, ağzı kapatılmış çığlıkların üstüne kurulur. Kadınların iradesiyle alay ederken yüzlerinde taşıdıkları sırtış, yavaş hareketleri bireysel bir ahlaksızlığın sınırlarından taşarak sistemli bir çürümüşlüğün işareti de olur. Yavaş yavaş yerlerinden kalkar, üzerlerindeki toprağı silkeler, bir ağız dolusu kahkahayla kirli bir şakayı paylaşırlar: Tecavüz ettikleri kadınlara teşekkür ederler. *“İşleri on beş dakika bile sürmemişti. Adamlar yerden kalktı. Kadınların imdadına yetişecek biri olmayacağını bildiklerinden ağır hareketlerle üzerlerindeki tozu toprağı çırpmaya başladılar.”* (s.86) Kadınların imdadına kimsenin yetişmeyeceğini bilirler. İmdat çağrıları, duyulmak üzere değil, yankılanıp kaybolmak üzere bırakılır geriye. Ve işte asıl suç ortağı bu sessizliktir. Çünkü bu dünya, kadınların başına geleni duymazdan gelmekte ustadır. Sakince yollarına koyulurlar ve arkalarında onursuz bir dünyanın, kadınlara hiçbir zaman sahip çıkmayan soğuk yüzünü bırakırlar.

Muavinin Munis’in bedenini “pamuk gibi” bulması; şoförün, Faize için *“Başıma Meryem Ana kesildi.”* (s.87) demesi; tüm bunlar, kadına yönelttikleri zulmün ardından gelen seviye belirlemelerdir. Onlar için şiddet bile bir yarışma, bir tatmin listesi, bir arzu skorudur. Tecavüz bir eylemden çok, bir sohbetin uzantısıdır artık. Kadınların yerde kıpırtısız yattığı o an, onlar için sadece “bitti” anlamına gelir. Ne pişmanlık ne korku ne de bir insanlık kalıntısı... Yerini alan sadece doymuşluk ve kendilerinden memnun bir kibirdir.

Bu figürler, romanda ne kudretli kalır ne de karanlıklarını sürdürebilir. Onları bir anda altüst eden şey ne bir polis ne bir mahkeme ne de doğrudan bir hesaplaşmadır; bir dalgınlık, bir kahkaha anı, bir küçük savrulmadır. Kamyonun savruluşu, erkek iktidarının yön kaybını andırır. Direksiyon hâkimiyetinin yitimiyle birlikte bedenleri parçalara ayrılır, dilleri yarım kalır, şiddetleri kendi çöküşlerinin mizahi bir parçasına dönüşür. Özellikle şoförün elektrik tellerine yapışması ve pek de fena sayılmayacak bir dans gösterisi sergilemesi kahkaha ile ölüm arasında kurulan grotesk bağın doruk noktasıdır.

“Muavinin olduğu taraftaki kapı açıldı, kamyon devrilirken muavin koltuktan kayıp kamyonun altında kaldı. Şoför de ön camdan yukarı doğru fırladı... Şoför ta elektrik direklerine kadar uçmuş, elleriyle yüksek gerilim kablolarına tutunmuştu. O anda gökyüzünde hiç de fena sayılmayacak bir dans gösterisi sergiliyordu. Muavin bağırarak fırsat bile bulamamıştı. Boynu kamyon gövdesinin altında kalmış ve orada can vermişti.” (s.88)

Bu sahnelerde şoför ve muavin, sadece iki tecavüzcü değil; şiddetin cezasızlıktan aldığı gücün vücut bulmuş halidirler. Gel gelelim romanda onların gücü de bir sonsuzluk teşkil etmez. Tıpkı kahkahaları gibi, hüküm süreleri de kısa ve kendi düşüşleri kadar aşağılayıcıdır.

2.2.6.15. Yadullah

Yadullah, Hûşeng Han’ın bahçesinde görevli olan, başlarda dikkat çekmeyen bir arka plan figürü gibi görünse de romanın kırılma noktalarından birine sebep olan karakterdir. Mehduht’un serada tanık olduğu sahneyle birlikte Yadullah’ın varlığı, sessizliğini bozarak romanın atmosferine ağır bir gölge düşürür. Bu sahnede Yadullah, henüz on beş yaşındaki Fati’yi evlenme vaadiyle kandırmış, onu fiziksel ve duygusal olarak istismar etmiştir. Olayın en çarpıcı yönüyse Yadullah’ın kendi cinsel yetersizliği karşısında yaşadığı öfkeyi, şiddet yoluyla Fati’ye yöneltmesidir. Bir erkeklik başarısızlığı olarak algıladığı bu yetersizlik, onda hem utanç hem de hiddet uyandırır; böylece kontrolünü kaybedip kızı hırpalar. *“Bu iğrenç adam inliyordu. Bitsin istiyordu ama beceremiyordu. Şuursuzca kızı hırpalıyordu. Kızın eli ve bakışı Mehduht’a rast gelince Mehduht koşa koşa dışarı çıktı.”* (s.14)

Bu noktada Yadullah’ın eylemi, bireysel bir şiddet vakası olmaktan çıkarak ataerkil düzenin kadının bedeni ve iradesi üzerindeki sistematik tahakkümünün bir yansıması hâline gelir. Kendi başarısızlığını, mağdur üzerinden telafi etmeye çalışan bu davranış, erkekliğe atfedilen güç, hâkimiyet ve “tamamlayıcılık” mitlerinin nasıl kırılğan bir zemine oturduğunu da gösterir. Mehduht’un gözünden anlatılan bu sahne, izleyici tanıklığı üzerinden okuru da yüzleşmeye zorlar. İğrenç olarak betimlenen Yadullah’ın fiziksel görünüşüyle birlikte, onun manevi çöküntüsü de gözler önüne serilir. Gözlerinde

irin birikmiş olması ve Mehduht'un bu bakışları bir günah aynası gibi algılaması, karakterin ahlaki çürümesini somutlaştırır.

Öte yandan Yadullah'ın olaydan hemen sonra hiçbir iz bırakmadan ortadan kaybolması, romanın eleştirel dilini daha da keskinleştirir. Ne Mehduht ne de Hûşeng Han ve diğer yetişkinler onun nereye gittiğini bilmez; yalnızca ardında bıraktığı sessizlik, sorular ve şüphe kalır. *“O zamandan bu yana üç ay geçmişti ve yaz sona eriyordu. O gün herkes şehre dönecekti. Bahçıvan Yadullah'ın neden bir anda ortadan kaybolduğunu hiç kimse bilmiyordu. ‘Tuhaf...’ demişti Hûşeng Han. ‘Kendisi buradan ayrılmayacağını yüzlerce kez söylemişti.’”* (s.15)

Bu beklenmedik yok oluş, toplumun failleri cezalandırmak yerine çoğu zaman unuttuğunu, görmezden geldiğini ya da üzerini örttüğünü açıkça ortaya koyar. Fati gibi genç kızlar ise suçludansa, toplumun gözünde kirlenmiş olanın utancını taşımak zorunda kalır. Bu nedenle Mehduht'un Fati'ye karşı ilk anda gösterdiği sert tepki bireysel bir öfke olmanın yanı sıra, kadınların birbirine yönelttiği erkek egemen değerlerin içselleştirilmiş yargılarını da açığa çıkarır.

Yadullah karakteri, Parsîpûr'un romanında olaylar aracılığıyla tanımlanan bir figürdür. Bu yönüyle o, herhangi bir kişilik derinliği ya da geçmiş hikâyesiyle sunulmaz. Bunun yerine Yadullah, kadın karakterlerin yaşam alanlarına sinsice sızan, onlar üzerinde iktidar kurmaya çalışan ama varlığını hiçbir zaman tam olarak açık etmeyen ataerkil zihniyetin bir temsilcisi hâline gelir. Sessizce gelir, sessizce gider; ama yarattığı tahribat, özellikle Mehduht'un iç dünyasında derin bir sarsıntıya yol açar. Onun ortadan kayboluşu, adaletin sağlandığı nihai bir çözüm olmaz. Tam aksine, sistemin suçluları nasıl görünmez kıldığını ve kadınları bu sessizlik içinde nasıl baş başa bıraktığını simgeler.

2.2.6.16. Pervin

Pervin karakteri, romanda doğrudan görünmeyen fakat Faize'nin dilinden tanıdığımız bir figürdür. Onun varlığı, Faize'nin duygularının ve toplumsal rollerle kurduğu çatışmanın bir yansıması hâline gelir. Faize için Pervin, hem aile içindeki düzeni tehdit eden bir gelin figürüdür hem de onun şahsında dış dünyanın rekabetçi ve “kadın kadına” çatışmacı yönleri vücut bulur. Faize, ağabeyinin eşi olan bu kadına hem öfke hem

de rekabet duygusuyla yaklaşır; bu duyguların beslendiği yer ise kişisel kırgınlıklardan çok ataerkil düzenin kadınlar arasında yarattığı görünmez iktidar mücadeleleridir.

Pervin'in şatafatlı yemek daveti, Faize'nin mutfak üzerinden kurduğu hakimiyet alanına yöneltilmiş bir tehdit olarak okunur. Faize'nin kendi evindeki otoritesi, mutfak becerileri, hatta ağırladığı misafirler üzerindeki etkisi, Pervin'in bonfile üstüne sos dökülmeyeceğine dair çıkışıyla sarsılır. (s.30) Bu küçük gibi görünen söz, Faize'nin gözünde bir meydan okuma ve aleni bir aşağılama olarak kodlanır. Böylece Pervin, artık bir rakip kadın olmaktan çıkar, Faize'nin kendi aidiyetini tehdit eden bir dış güç hâlini alır.

Pervin'in erkek kardeşi Feti üzerinden şekillenen suçlama, Faize'nin onurunu hedef alan ağır bir toplumsal linç mekanizmasını harekete geçirir. "*Koridorda Feti'ye sırtışan birisi, yemek yapmak yerine gidip bekâret perdesini korumayı düşünmelidir.*" (s.30-31) cümlesi, Faize için küçük düşürmenin ötesinde, kadın kimliğini temelinden yaralayan bir saldırıya dönüşür. Bu sözde, hem cinselliğe dair ahlaki bir itham hem de toplum nezdinde itibarı sarsacak bir ima yer alır. Bekâretin bir erdem ya da değer olarak dayatıldığı bir düzende, Pervin'in ağzından çıkan bu cümle, kadına dair her türlü değer ölçüsünü tek bir biyolojik ayrıntıya indirger. Faize'nin algısında bu planlı bir itibar suikastıdır. Feti'nin bu anlatının merkezine yerleştirilmesi, Pervin'in kadınlar arası çatışmayı erkek figürler aracılığıyla yürüttüğünü gösterir. Bu dinamik, ataerkil normların bir tek erkekler eliyle değil, kadınlar aracılığıyla da yeniden üretildiğini açığa çıkarır.

Pervin hakkında konuşurken Faize'nin kelime seçimleri -kancık, kaltak, pislik (s.30, 31)- onun gözündeki yıkıcı imajı pekiştirir. Bu sert dil, Faize'nin kırılğanlığını ve kontrol kaybını da yansıtır. Pervin bu anlatımda sözünü esirgemeyen, alaycı ve stratejik bir karakterdir. Bu strateji de tamamen Faize'nin bakışından şekillenir; Pervin'in sesi ya da iç dünyası doğrudan sunulmaz. Bu yönüyle Pervin, Faize'nin benlik çatışmasının bir yansımasına dönüşür.

Pervin karakteri Faize'nin hayatındaki iktidar ilişkilerinin düğüm noktasıdır. Görünürde bir yemek savaşı gibi başlayan bu çatışma, aslında kadınlar arası kıskançlık, onur, saygınlık ve kimlik mücadelesinin sembolik bir alanı hâline gelir. Faize'nin iç dünyasında büyüyen Pervin figürü, romanda kadınlar arası dayanışmanın aksine, erkek egemen düzenin içselleştirdiği bölünmenin keskin bir yansımasıdır.

2.2.6.17. Fati

Fati, *Erkeksiz Kadınlar* romanında doğrudan anlatıcının sesiyle sunulmaz. Mehduht'un gözlemleri aracılığıyla tanıtılan; görünürde ikincil ama içerdiği temalar bakımından oldukça kritik bir karakterdir. Henüz on beş yaşında olan bu genç kız, ailesi tarafından Hûşeng Han'ın konağına emanet edilmiştir.

Fati, Mehduht'un serada tanıklık ettiği o sarsıcı anda, anlatının sessiz fonundan kopup romanın merkezine yerleşir. Henüz on beş yaşında olan bu genç kız, Yadullah tarafından evlenme vaadiyle kandırılmış ve açık biçimde istismar edilmiştir. Ancak asıl çarpıcı olan, Yadullah'ın cinsel birlikteliği tamamlayamaması, yani kendi yetersizliğiyle yüzleşememesi sonucu öfkeye kapılmasıdır. Bu başarısızlık duygusunu bastıramayan adam, aczini şiddete dönüştürür; Fati'yi hoyratça hırpalır. Şiddet, burada arzudan kaynaklanmaz, tam tersine kırılmış bir iktidar arzusundan beslenir. Onun yaşadığı bu sahne, bir trajedi olmaktan çıkarak ataerkil toplumda kadınların iradeleri dışında sürüklendikleri kaderin bir özetine dönüşür.

Olayın üzerinden üç ay geçmiş, yaz sona ermiştir ama yaşananların izleri silinmemiştir. Bahçıvan Yadullah, hiçbir açıklama yapmadan ortadan kaybolmuş, ardında bir soru işareti ve bozulmuş bir düzen bırakmıştır. Fati ise hâlâ bahçededir. Oynaması için götürüldüğü çocukların arasında gülmekte, ama Mehduht'un gözünde bu kahkaha, bir çocuk neşesinden çok, bozulmuş bir ahlaki dengeyi andırmaktadır. Mehduht, bu gülüşte tehdit sezinler.

Fati artık Mehduht'un gözünde kötü örnektir. Onun çocuklarla kurduğu ilişki bile rahatsızlık uyandırır. Bu rahatsızlık, Mehduht'un iç dünyasında giderek acımasız bir yargıya dönüşür. "*Keşke hamile kalsaydı da onu öldürselerdi.*" (s.16) düşüncesi, Mehduht'un bireysel öfkesinin yansıması olarak dile getirilmez. Bunun yanı sıra, toplumun kadın bedenine biçtiği değer anlayışının da içselleştirilmiş hâlidir. Bu temenni, erkeğin suçunu görmezden gelen, cezayı kadına kesen ataerkil mantığın bir dışavurumudur.

Ne Mehduht'un tanıklığı ne kızın yalvarışları ne de Yadullah'ın ortadan kayboluşu bu düzeni değiştirmeye yetmiştir. Fati'nin akıbeti hakkında romanda açık bir bilgi verilmez fakat onun anlatıda bıraktığı iz, geçici değildir. Kendisini savunma hakkı elinden alınmış, suça ortak edilerek sessizliğe gömülmüş bir figür olarak hafızada kalır.

Şehrnûş Parsîpûr, Fati aracılığıyla bireysel bir mağduriyetten çok, kadının bedenine yönelik toplumsal kontrol mekanizmasını, suskunlukla ve suç ortaklığıyla örülmüş ataerkil yapıyı deşifre eder. Fati, sesi kısılmış, suçu taşıyan ama yargılayamayan kadınların simgesine dönüşür. Roman boyunca hiçbir zaman tam anlamıyla görünür bir özneye evrilemeyen bu genç kız, en sonunda bir tehdit ve utanç unsuru olarak algılanır. Oysa onu bu konuma iten, kurbanın hayatını söndüren bir düzenin ta kendisidir.

2.2.6.18. Feti

Pervin'in erkek kardeşi olan Feti, metnin doğrudan sahneye çıkmayan ancak varlığıyla derin bir gerilim yaratan dolaylı karakterlerinden biridir. Onu en çok Faize'nin ağzından ve Pervin'in onu koz olarak kullandığı ifadeler aracılığıyla tanırız. Feti, bu haliyle kadınlar arası güç savaşında sembolik bir denetim aracıdır. Onun üzerinden kurulan ima ve söylentiler, ataerkil yapının kadın üzerindeki “namus” denetiminin nasıl işler hâle getirildiğini açıkça gösterir.

Pervin'in Faize'ye yönelik iftirasında Feti'nin adını kullanması, bu karakterin, farkında olmadan bir gözetim ve utandırma aracına dönüştüğünü ortaya koyar. Faize'nin koridorda Feti'ye sırnaşan biri olarak etiketlenmesi, Feti'nin edilgen bir varlık olmasından ziyade, kadını yargılayan sistemin bir uzantısı olarak kurgulanmasını sağlar. Dolayısıyla Feti, susturucu, bastırıcı ve utandırıcı bir söylemin taşıyıcısı olmasa bile gerekçesi olarak hikâyede yer bulur. Faize'nin onurunu zedeleyen itham aslında Feti'den ziyade, onun varlığı üzerinden ahlaki denetim kuran zihniyetin ürünüdür.

2.2.6.19. Munis'in Annesi

Munis'in annesi, romanın sessiz ve bununla birlikte etkili de olan figürlerinden biridir. Adı anılmaz, bireysel bir kimliğe kavuşmaz; o sadece annedir. Temsil ettiği şey, geleneksel aile yapısının taşıyıcısıdır. Söylemleri dolaylı olarak duyulur ve bu söylemlerin temelinde, kadına dair yerleşik yargılar vardır. Munis'e bekâreti “yırtilabilir bir perde” olarak anlatan da odur. Bu tanım, bedene ve kadınlık değerine dair toplumsal beklentilerin onun dilinde nasıl yeniden üretildiğini gösterir.

O, doğrudan bir baskı figürü olmasa da kızının yaşamını yönlendiren değerlerin kaynağında yer alır. Sessizliği, edilgenliği ve ezberlenmiş sözleriyle Munis'in yaşadığı

baskının görünmez bir parçası olur. Munis'in annesi, bireysel bir karakterden çok, geçmişin üstünü örten ve hatıraları susturan bir zihniyetin ete kemiğe bürünmüş hâlidir. Onun karakterinde, annelik duygusuyla toplumsal itaati birbirinden ayırmak zordur. Çünkü Munis'in annesi, kızını sevse de onu kendi içinden çıktığı sistemin diliyle sever. Bu nedenle, romanda bireysel bir karakterden ziyade, toplumsal bir eğilimin vücut bulmuş hâlidir.

2.2.6.20. Genç Gelin

Genç Gelin, Munis'in dirilip topraktan çıktığı bölümde karşımıza çıkan, kısa süreli fakat etkisi büyük bir figürdür. Onu belirleyen nitelikler ne bireysel iradesiyle ne de özgün bir kişilikle inşa edilir; aksine, erkek egemen toplumun “ideal kadın” tasavvurunu tümüyle yansıtan bir kurgudur. Emirhan'ın tanımlamasıyla “on sekiz yaşında, oldukça güzel, sessiz sakın, çekingen, merhametli, çalışkan, iffetli, çarşafli ve başı hep önde yürüyen” bir kızdır.

Evlenmek üzere girdiği evde yaşadığı ilk temas da bu ideal kadınlığın sınandığı bir andır. Gerdek gecesinde Munis'in aniden karşısına çıkmasıyla birlikte iffet miti parçalanır. Munis'in geçmişini hatırlattığı bu kız, aslında toplumun yücelttiği tüm değerlerin arkasına gizlenmiş bir çelişkidir: Çünkü o da tıpkı Munis gibi, bir sırrın taşıyıcısıdır. Geçmişte dayı oğlundan hamile kalmış ve bu gebelik Fatemi Hanım aracılığıyla sonlandırılmıştır. Munis'in bu sırrı açıklamasıyla birlikte Genç Gelin'in temsil ettiği bütün semboller -namus, masumiyet, teslimiyet- çöküntüye uğrar.

Gelin karakteri, toplumun kadına yüklediği ideallerin kırılmasını da ortaya koyar. Onun varlığıyla, erkeklerin arzuladığı temiz kadın fantezisinin ne kadar yapay ne kadar kurgusal olduğu ifşa edilir. Çünkü bu kadın tipi, erkeklerin koruma ve sahiplenme arzusuna göre şekillenmiştir. Munis'in, “*Zavallı Faize çok gürültücü de olsa en azından bakireydi ama bu değil.*” (s.59) demesi, iki farklı kadın tipini karşı karşıya getirir: Biri bastırılmış ama dürüst; diğeri topluma uygun ama yalanlarla inşa edilmiş.

Genç Gelin konuşmaz, direnmez, bağırır. Sessizliği, bir utançtan çok bir öğreti gibi taşır. Bu yönüyle o, romandaki en edilgen kadın figürüdür ve edilgenliğiyle bile bir sistem eleştirisi sunar. Munis'in, Emirhan'a “*Eğer ona elini kaldırırsan geri gelirim ve seni lime lime ederim.*” (s.59-60) uyarısı da genç gelindense sistemi hedef alır. Çünkü

Munis bilir ki bu gelin, başkalarının kararıyla bu evdedir ve başkalarının kararlarıyla zarar görebilir.

2.2.6.21. Hacı Muhammed Sorh  h  re

Hacı Muhammed Sorh  h  re, roman boyunca doğrudan sahne almayan ama toplumsal düzenin sürekliliği açısından önemli bir figürdür. Daha on sekizindeki kızını kırk ya ına gelmiş Emirhan gibi biriyle evlendirmeyi kabul etmesi, geleneksel ataerkil yapının suskun ama onaylayıcı bir temsilidir. On sekiz yaşındaki kızının görünürdeki kapalılığı,   kingenliği ve utanga ılığı onun gözünde iffetin teminatı olarak yeterlidir. Sorh  h  re'nin sessizliği, irade eksikliğinden çok, kökleşmiş geleneklerin kabullenilmi  liğini yansıtır.

2.2.6.22. Fatemi Hanım

Emirhan ve genç gelinin gerdek sahnesinde Munis'in ağzından duyduğumuz bir karakterdir. Genç gelin dayı oğlundan hamile kaldıktan sonra Fatemi Hanım ona kürtaj yapmıştır. Böylece kadınlar arası iş birliklerinin bir temsilcisi hâline gelir.

2.2.6.23. Mehcebin Hanım

Mehcebin Hanım, romanda doğrudan olay örgüsünü belirleyen bir figür olmamakla birlikte, Faize'nin bekâret belgesi almayı düşündüğü ki  sidir. Adı, Faize'nin içsel karmaşasında ve toplumsal baskılara kar  şı geliştirdiği savunma refleksinde geçer. Faize, iffetini kanıtlamak amacıyla bu belgeyi Mehcebin Hanım'dan alıp duvarına asmayı düşünür. “*‘Beni o kadar sinirlendirdi ki vallahi Mehcebin Hanım'ın yanına gidip bekaret belgesi almayı ve bunu   er  veletip kem g  z  ine sokmak için duvarıma asmayı bile düşündüm.’ dedi.*” (s.32)

2.2.6.24. Hanım Bacı

Hanım Bacı, *Erkeksiz Kadınlar* romanında Faize'nin, bir fal türü olan kitap a  tırmaya gittiği kadındır. Evrin köyünde yaşayan bu yaşlı kadın, elindeki çok eski bir kitaptan fal a  ar ve kendi geçmiş tecrübesiyle harmanladığı halk bilgeliğini bir tür

kadınlar arası dayanışma gibi sunar. Faize'nin içsel acılarını hemen sezmesi ve fiziksel özelliklerini doğru tahmin etmesiyle gizemli bir figüre dönüşür. Hanım Bacı'nın asıl önemi, kadınların çaresizlik içinde sığındıkları alternatif güç kaynaklarını temsil etmesidir.

2.2.6.25. Genç Ressam

Genç Ressam, Ferruhlega'nın hayatına tutkulu ve duygusal bir dönemsel ilişki olarak giren, hayalleri büyük ama istikrarı kırılgan bir karakterdir. Ressam, Ferruhlega'nın ilham verici kişiliği sayesinde üretim motivasyonu kazanır; onun desteğiyle bir sergi açar ve sanat çevrelerinde görünür hâle gelir. Kalabalık açılışın ardından gelen sönüklük daha sonra onu derin bir hayal kırıklığına sürükler. Ferruhlega'nın sabırla moral vermeye çalıştığı bu genç adam, giderek onun için bir yük hâline gelir. Ressamın duygusal kırılganlığı ve bağımlılığı Ferruhlega'nın bağımsızlık arayışıyla çatışır. Sonunda Ferruhlega, ona eğitim alması için para verip Paris'e gitmesini sağlar; böylece onu hayatından nazikçe çıkarır.

2.2.6.26. Merihi Bey

Merihi Bey Ferruhlega'nın yaşamına olgunluk ve istikrar vadeden, toplumsal güce sahip bir figür olarak dahil olur. Fahraddin Azod'un eski bir dostu olan Merihi Bey, Ferruhlega'yı, toplumsal anlamda etkili bir birey olarak görür. Onunla evlenme teklifinde bulunması daha çok saygı ve ortak amaçlara dayanan bir birliktelik önerisidir. Ferruhlega bu teklifi kabul ederek hem toplumsal prestij kazanır hem de önceki ilişkilerinde yaşadığı yıpratıcı duygusal deneyimlerin dışına çıkar. Merihi Bey'in meclise girmesi ve şeref nişanı alması, Ferruhlega'nın ise hayır işlerine yönelip yetimhaneye başkanlık etmesi, onların birlikte toplumun üst tabakasında kurdukları işlevsel bir ortaklığı simgeler. Aralarındaki ilişki tutkulu olmasa da karşılıklı saygıya dayalıdır.

2.2.6.27. İtirçiyen Bey

İtirçiyen Bey, *Erkeksiz Kadınlar* romanında detaylı anlatılmasa da nüfuslu biri olduğu Emirhan'ın Faize'den kendisini İtirçiyen Bey'le tanıştırmasını arzulamasından bellidir. Emirhan'ın bu adamla bağlantı kurma arzusu, toplumsal yükselme hayalini

sembolize ederken; Faize'nin onu küçümseyerek anması, patriyarkal düzenin sahte güç figürlerine duyulan eleştirinin bir yansımasıdır.

2.2.6.28. Adile Rıfat

Adile Rıfat, *Erkeksiz Kadınlar* romanında Ferruhlega'nın duygusal geçmişine tanıklık eden, onunla derin bir dostluk kuran önemli bir yan karakterdir. Ferruhlega, yıllar sonra bir gece Adile'ye içini döker ve sekiz yıl süren ilişkisini anlatır. Bu paylaşım, ikisi arasındaki güveni pekiştirir. Adile, Prens'le ilgili söylentiler ve kendi duyduğu aşk acısıyla yüzleşirken, Ferruhlega'nın cesurca açılması ona da konuşma imkânı tanır. Aralarında geçmişe, aşka ve kadınlık deneyimine dair samimi bir bağ kurulur. Bu dostluk, kadınların ortak duygusal yüklerini paylaşarak dayanışma içinde iyileşebileceklerini gösterir. Adile Rıfat, kısa bir bölümde görünse de Ferruhlega'nın hayatındaki en anlamlı kadın dostluklarından birini temsil eder.

2.2.6.29. Ahmet (Ferruhlega'nın Şoförü)

Ahmet şoför olmasının yanı sıra romanda Ferruhlega'nın sadık yardımcılarından biridir. Sorgulamadan onun isteklerini yerine getirir. Ferruhlega'nın bahçesinde ihtiyaç duyulan yardım üzerine hiçbir toplumsal kaygı gütmeden eve gelir ve Musayyib ile mutfağın sorumluluğunu üstlenir.

2.2.6.30. Faize'nin Büyükannesi

Faize'nin büyükannesi, *Erkeksiz Kadınlar* romanında ataerkil değerleri içselleştirmiş, kuşaklar arası gözetim ilişkisini sürdüren geleneksel bir figürdür. Görünürde koruyucu ve temkinli bir tavır sergilese de bu tavrın ardında kadın bedenini denetim altında tutmaya yönelik yerleşik bir zihniyet yatar. “En azından çarşafını giy.” (s.20) Faize'yi dışarı çıkarken çarşaf giymesi için uyarması, sırf güvenlik kaygısından kaynaklanmaz, kadınların kamusal alanda görünürlüğüne dair kısıtlayıcı bir anlayıştan kaynaklanır. Yine de bu müdahaleyi, açık bir baskıdan çok, içselleştirilmiş bir ahlak rejiminin nesilden nesile aktarımı olarak düşünmek gerekir. Faize'nin zihninde büyükanne'nin yıllar boyunca iğneleyici sözlerle yaptığı bedensel aşağılamalar yer etmiştir; yüzüne at benzetmesi yapılması ya da başına kötü bir şey geldiğinde daha da

gaddar olacağı korkusu, bu karakterin hem aile içi otoriteyi hem de kadınlar üzerindeki denetimi temsil ettiğini gösterir. Roman boyunca aktif bir rolü olmasa da büyükannenin varlığı, Faize'nin kararları ve korkuları üzerinde belirleyici bir gölge gibi kalır.

2.2.6.31. İhtişami Bey

İhtişami Bey, Mehduht'un öğretmenlik yaptığı dönemde ona üstten bakan, buyurgan tavırlar sergileyen ve sonunda onu sinemaya davet ederek Mehduht'un okuldan ayrılmasına neden olan erkek öğretmendir.

2.2.6.32. Atayi Hanım

Atayi Hanım, Mehduht'un eski okulunda tarih ve coğrafya öğretmenidir; Mehduht'un ayrılmasından bir yıl sonra İhtişâmî Bey ile evlenmiştir.

2.2.7. Romana Dair Dikkat ve Eleştiriler

Şehrnûş Parsîpûr'un *Erkeksiz Kadınlar* romanı, beş ana kadın karakterin ayrı ayrı deneyimlerini merkezine alarak ilerleyen çok sesli bir anlatı yapısına sahiptir. Her bir karakterin hikâyesi, kendi içinde bağımsız bir anlatı evreni kurar ama bu bağımsızlık, zaman zaman romanın bütüncül yapısında parçalanmışlık hissine neden olur. Romanın başında karakterlerin ayrı ayrı yaşam mücadelelerine odaklanan bölümler, farklı zaman ve mekânlarda geçen olaylarla örülür. Bu yapı, klasik anlamda lineer bir kurgu arayışında olan okur için anlatının takibini zorlaştırabilir.

Romanın ilk bölümlerinde anlatı yapısı parçalı bir görünüm sergiler. Her bir kadın karakterin hikâyesi, başlarda diğerlerinden bağımsız bir biçimde ilerler ve bu durum, okuyucuda anlatının bütününe dair bir belirsizlik yaratır. Bu yapı, yazarın başlangıçta belirli bir kurgu planı olmaksızın kaleme aldığı kısa öykülerin zamanla romana dönüşmesinden kaynaklanır. Anlatının gelişimi sürecinde yeni fikirler oluşmuş olsa da bu fikirlerin tamamı metne doğrudan yansıtılmamıştır.⁷⁸ Dolayısıyla, romanın ilk yarısında karakterler arası temas zayıf kalır ve anlatı akışı düzensiz bir yapı arz eder. Ne var ki metin, ilerleyen bölümlerde bu parçalı görünümü aşarak daha bütünlüklü bir yapıya

⁷⁸ Bu bilgi, elektronik posta yoluyla gerçekleştirdiğim yazışmalar sonucunda Şehrnûş Parsîpûr tarafından tarafıma doğrudan iletilen mesajın kısaltılmış halidir.

evrilir. Bu dönüşümün merkezinde “Ferruhlega’nın Bahçesi” bölümü yer alır. Bahçe, anlatıdaki beş ana kadın karakterlerin yollarının kesiştiği ortak bir mekân olarak kurgulanır. Bireysel hikâyeler bu fiziksel uzam içinde birbirine temas eder ve böylece metin, çok sesli ancak ortak bir zeminde birleşen bir bütünlük kazanır. Bahçenin bu işlevi hem kurmaca dünyada hem de yapısal düzeyde metni toparlayıcı bir rol üstlenir.

Yine de bu geçiş, her okuyucuda benzer bir birleşme hissi yaratmayabilir. Zira karakterlerin içsel çatışmaları ve simgesel dönüşüm süreçleri, ortak anlatı ekseniiyle sıkı bir biçimde örölmektense bireysel düzlemde şekillenir. Bu nedenle bazı karakterlerin anlatısı, romanın bütünsel kurgusundan ayrışarak daha çok kısa hikâye etkisi yaratır.

Romanın çok karakterli yapısı, bireysel anlatıların zenginliğı ve çeşitliliğı açısından önemli bir avantaj sunarken; bu anlatıların örgüsel bütünlüğe bağlanmasında zaman zaman tutarsızlıklar ya da eksik halkalar hissedilmektedir. Yine de Parsîpûr’un bilinçli olarak tercih ettiğı bu parçalı yapı, kadınların ortak bir mekânda buluşmadan önce geçirdikleri bireysel dönüşüm evrelerini görünür kılmak açısından etkileyicidir.

Roman, bu çok katmanlı karakter yapısıyla dönüşüm temasını bireysel bir iç yolculuk olmanın ötesine taşıyarak, toplumsal ve simgesel bir çözölme ve yeniden yapılanma süreci olarak işler. Parsîpûr, beş ana kadın karakterin -Mehduht, Munis, Faize, Zerrinkolah ve Ferruhlega- kişisel tarihlerini, yaşadıkları travmalar ve verdikleri kararlar üzerinden dönüştürerek her birini farklı bir biçimde olgunlaştırır. Bu karakterlerin her biri, patriyarkal toplum yapısının kadın bedeni ve kimliğı üzerindeki baskılarını deneyimledikten sonra, kendi dönüşüm yollarını belirleyerek alternatif bir varoluş inşa eder.

Erkeksiz Kadınlar, kadın karakterlerin bireysel hikâyeleri üzerinden dönüşüm temasını çok katmanlı ve tutarlı biçimde işleyen bir anlatıdır. Romanın en belirgin yapısal özelliğı, her bir kadının yaşadığı kırılma anlarını, toplumsal cinsiyet normlarına maruz kalma biçimlerini ve bu normlara karşı geliştirdiğı tepkileri, kendi içsel dinamikleri içinde ele almasıdır. Bu yapı, yalnızca anlatıdaki karakter çeşitliliğini değil, dönüşümün farklı biçimlerini de görünür kılar.

Roman boyunca kadınların maruz kaldığı cinsiyet temelli baskılar -şiddet, aşağılanma, kontrol edilme, cinsellik üzerinden tanımlanma- anlatının temel gerilim hattını oluşturur. Fakat Parsîpûr, bu gerilim hattını salt bir mağduriyet söylemiyle

sınırlamaz; aksine, her karakterin yaşadığı krizi bir dönüşüm imkânına dönüştürerek ve edilgenliği aşarak bir özneleşme süreci inşa eder. Bu dönüşümler mutlak olmaktan uzaktır. Her biri farklı hızda, farklı derinlikte ve farklı sonuçlarla gelişir.

Kadınların dönüşüm süreçleri, doğrudan bedensel, ruhsal ve toplumsal bir yeniden doğuşun izlerini taşır. Kimileri doğayla bütünleşerek, kimileri bilgiyle yüzleşerek, kimileri ise bedeniyle barışarak varoluşlarını yeniden tanımlar. Arınma, çürüme, yıkanma, ölüm, doğum, hamilelik, kök salma ve çiçek açma gibi semboller, anlatının dönüşüm eksenine eşlik eden imgeler olarak karşımıza çıkar. Özellikle doğa ve beden ilişkisi üzerinden kurulan anlatı, karakterlerin iç dünyalarındaki çatışmaları somutlaştırırken, dönüşümün varoluşsal bir yenilenme olduğunu da gösterir.

Bu dönüşüm çizgisi içinde roman, kadınların kendi geçmişlerini geride bırakma cesareti kadar, geleceğe dair bir arayışlarını da yansıtır. Kadınlar, toplumun kendilerine biçtiği rollerin dışına çıkarken, birlikte yeni bir yaşam formu da inşa ederler. Kerec'deki bahçe, bu anlamda dönüşümün mekânsal karşılığıdır. Toplumsal dışlanmışlıkla örselenen kadınlar, bu bahçede hem bireysel kimliklerini yeniden kurar hem de dayanışma içinde yeni bir kolektif varoluş modeli geliştirir.

Bütün bu yapı içinde Parsîpûr, dönüşümün sınırlarını da belirler. Her karakterin dönüşümü keskin ve tamamlanmış değildir. Bazıları geçmişlerinden tamamen koparken, bazıları için değişim daha sınırlı kalır; kimileri bedensel bir başkalaşım geçirirken, kimileri zihinsel veya sosyal bir dönüşümle yetinir. Bu farklar, romanın gerçekçiliğini artırdığı gibi, karakter derinliğine de katkı sağlar. Dönüşüm tek bir model üzerinden işlemez; aksine, her kadının yaşadığı özgül deneyim, onu farklı bir noktaya taşır. Bu nedenle romanın dönüşüm teması, idealize edilmiş bir kurtuluş anlatısından, çok boyutlu ve çoğulcu bir karakter çözümlemesine dayanır.

Kadınların bireysel hikâyeleri birbirine temas ettikçe, bu dönüşüm daha görünür, daha kolektif ve daha direngen bir yapı kazanır. Parsîpûr'un karakterleri, trajediyle yoğrulmuş kırılma anlarından doğan, kendi yollarını çizen ve varoluşlarını yeniden kuran figürler olarak romanın tematik omurgasını oluşturur. Bu yapı, romanın dönüşüm temasını hem anlatı düzeyinde hem de düşünsel derinlikte tutarlı ve etkileyici kılar.

Bu dönüşümün anlatsal karşılığı olarak Parsîpûr, gerçekliğin katı sınırlarını esneten, doğaüstüyle gündeliği aynı düzlemde buluşturan bir kurgudan yararlanır: Büyülü

Gerçekçilik. Bedenin ağaçlaştığı, çiğ tanelerinin yeniden doğumu mümkün kıldığı ya da doğurganlığın nilüfere dönüştüğü sahneler, anlatının merkezindeki kadınların içsel kırılmalarını dış dünyada görünür kılar. Böylece büyülü olan, psikolojik ve toplumsal olanla iç içe geçer. Bu estetik strateji bir taraftan bireysel direnişin öteki taraftan da kolektif dayanışmanın sahnesi olan Kerec'deki bahçede doruğa ulaşır.

Şehrnûş Parsîpûr'un *Erkeksiz Kadınlar* romanı, büyülü gerçekçilik estetiğini bir anlatı tekniği olarak kullanmaktan öte, toplumsal cinsiyet rollerine ve bireysel özgürlük arayışlarına dair radikal bir sorgulama zemini olarak kullanır. Romandaki büyülü olaylar, gerçekliğin içinden doğar; yadırgatmaz, aksine yaşanan zulmün, yalnızlığın ve dönüşüm arzusunun organik bir uzantısı gibi görünür. Parsîpûr'un büyülü gerçekçiliği, Latin Amerika kökenli klasik örneklerle biçimsel bir akrabalık taşısa da içeriksel olarak yerel İran kültürüyle ve kadın deneyimiyle bütünleşir.

Roman boyunca doğaüstü olaylar olağan gerçekliğe neredeyse dikişsiz biçimde eklenir. Munis'in ölümden sonra toprağın altından çıkarak yeniden yaşama dönmesi, Zerrinkolah'ın nurlaşarak şeffaflaşması, Mehduht'un tamamen ağaca dönüşmesi ya da Ferruhlega'nın bahçesindeki ağacın şarkı söyleyerek davetlileri trans haline sokması; tüm bu olaylar, okuyucunun inancını zorlamadan gerçekliğin bir parçası gibi sunulur. Bu bağlamda Parsîpûr, gerçekle düş arasındaki sınırları silerek, kadınların bastırılmış arzularını, travmalarını ve direniş biçimlerini somutlaştırır.

Özellikle "Ferruhlega'nın Bahçesi" ve "Mehduht" bölümlerinde büyülü gerçekçilik, bir tür varoluşsal arınma, dönüşüm ve yeniden doğuş mecrası olarak işlenir. Zerrinkolah'ın kristalleşmesi ve ardından bir nilüfer doğurması, doğa ile kadının birleşiminden doğan mistik bir annelik ve nurlaşma metaforu yaratır. Bu sahnede büyülü gerçekçilik hem bedensel bir hafifleme hem de kutsal bir yükselme biçimi kazanır. Benzer şekilde Mehduht'un bir ağaca dönüşmesi süreci, doğrudan fiziksel bir dönüşümden çok, zamana yayılan, acı ve sevinçle iç içe geçmiş, mevsim döngülerine paralel bir varlık değişimiyle sunulur. Bu dönüşümün sonunda tohumlara ayrılıp ırmak aracılığıyla dünyaya dağılması, bireysel varlığın kolektif bir bilinç akışına karışması anlamı taşır.

Bu büyülü dönüşümler, yalnızca doğaüstü bir güzellik yaratmaz; aynı zamanda kadının maddi ve manevi özgürleşme arzusunu simgeler. Parsîpûr'un büyülü gerçekçiliği burada feminist bir anlatı aracına dönüşür. Kadınlar, toplumun yüklediği sınırlayıcı rolleri

terk edip kendi varoluş biçimlerini buldukça fiziksel olarak da dönüştürler: Munis toprakla temas kurarak yeniden doğar, Zerrinkolah maddeden ışığa evrilir, Mehduht kök salar, Faize ise bu dönüşümü gerçekleştiremeyerek eski yapısallıklar içinde hapsolür.

Bu dönüşümlerin anlatım tarzı da büyüülü gerçekçiliğin temel özelliklerinden biri olan üslup sadeliği ile örtüşür. Parsîpûr, anlatıdaki olağanüstü olayları abartılı betimlemeler ya da açıklamalarla donatmaz. Örneğin “*Ağaç şarkı söylemeye başladı.*” (s.115) ifadesi, herhangi bir kuşun ötüşü kadar doğal ve açıklamasız biçimde sunulur. Yazar bu sayede okurun dikkatini olayın fiziksel gerçekliğinden çok, yarattığı duygusal ve düşünsel yankıya yönlendirir. Bu tutum, büyüülü gerçekçiliğin en temel dayanaklarından biri olan okurun bilişsel çifte kodlamasını mümkün kılar; bir yandan olayın imkânsızlığını sezdirirken, diğer yandan onu gerçek kabul etmeye çağırır.

Parsîpûr’un büyüülü gerçekçiliği, bireysel deneyimlerin sınırlarını aşarak tarihsel ve siyasal katmanlara da temas eder. Anlatının zaman kurgusu, 1953 Darbesi’nin yarattığı toplumsal kırılmanın etrafında şekillenir; büyüülü öğeler, bu kırılmanın yarattığı travmalarla örülerek metinsel bir direnç hattı oluşturur. Zaman çizgisel bir düzlemde ilerlemez; anılar, bastırılmış arzular ve özlemler iç içe geçerek dairesel bir yapı meydana getirir. Bu biçimsel tercih, büyüülü gerçekçiliğin zamana dair sezgisel yaklaşımıyla örtüşürken, bireysel öyküler tarihsel belleğin parçalarına dönüşür. Karakterlerin yaşadığı dönüşümler, kişisel birer değişimden öte, kolektif hafızada yer etmiş yaraların edebî düzlemde onarımı biçiminde tezahür eder.

Mekân kurgusu da bu dönüşüm süreçlerinin sahnesi olarak dikkat çeker. Parsîpûr’un romanında ev, bahçe, kulübe, ırmak, şehir ve çöl gibi alanlar, karakterlerin ruhsal yolculuklarının içsel izdüşümleri şeklinde tasarlanmıştır. Ferruhlega’nın bahçesi, kadınların bir araya gelerek yeni bir yaşam inşa ettikleri, patriyarkal düzenden kopuşun fiziksel zemini olurken; aynı bahçe zamanla kontrol, hırs ve yalnızlaşmanın da mekânı hâline gelir. Irmağın kenarına kök salan Mehduht, doğayla bütünleşerek dönüşümünü tamamlar ve bir tohum yığınının ayrılarak yeryüzüne yayılır. Munis’in çölde geçen yolculuğu ise, dünyevi bağlardan arınarak irfani bir varoluşa ulaşma çabasıyla ilişkilidir. Mekânlar bu anlamda sabit kalmaz. Karakterlerin içsel dönüşümüne paralel olarak şekil değiştirir, simgesel boyutlar kazanır ve yeni anlam katmanlarıyla yüklenir. Bahçe bir süre sonra hem korunaklı bir sığınak hem de tıkanmış arzuların biriktiği bir boşluğa dönüşür.

Irmak hem doğurganlığın hem de çözülmenin taşıyıcısı olur. Çöl ise deneyimle yoğrulan irfani bir sınav alanıdır. Mekânın bu çok katmanlı kurgusu, anlatıyı toplumsal ve metafizik anlamda da derinleştirir. Yalnız bu yoğun simgesellik, zamanla gerçeklikle kurmaca arasındaki sınırların bulanıklaşmasına yol açar ve okurun anlatıya yönelirken çok katmanlı bir kavrayış geliştirmesini zorunlu kılar. Bu nedenle Parsîpûr'un zaman ve mekân anlayışı, büyülü gerçekçiliğin biçimsel özelliklerini taşımasının yanı sıra, anlatının eleştirel derinliğini belirleyen başat unsurlar arasında yer alır.

Şehrîş Parsîpûr'un *Erkeksiz Kadınlar* romanında tercih ettiği dil ve üslup da eserin büyülü gerçekçilik estetiğini biçimlendiren başlıca unsurlardandır. Roman boyunca şiirsel öğeler, metaforik anlatımlar ve beklenmedik geçişlerle örülü bir kurgu dili dikkat çeker. Gerçek ile olağanüstü arasındaki sınırın muğlaklaştığı anlarda kullanılan yalın ifade, büyülü gerçekçiliğin temel ilkeleriyle örtüşür. Bu sayede okur, fantastik unsurları sorgulamak yerine doğal karşılamaya yönlendirilir.

Parsîpûr'un üslubunda kadınların iç dünyasına yönelen duyuşsal ve sezgisel anlatım baskındır. Özellikle Munis, Mehduht ya da Zerrinkolah gibi karakterlerin dönüşüm sahnelerinde, dış dünyaya ait fiziksel betimlemelerle içsel sarsıntılar iç içe sunulur. Bu anlatım tekniği, karakterlerin psikolojik durumlarıyla çevresel değişimleri birbirine bağlayan bir edebî köprü işlevi görür. Zaman zaman iç monologlara yaklaşan anlatım tarzı, karakterlerin düşünce süreçlerini doğrudan aktardığı gibi, okuyucuyu da anlatının içine çeken içsel bir ritim oluşturur.

Üslubun dikkat çekici özelliklerinden biri de tekrarlar ve ritmik yapıların kullanımıdır. Özellikle Munis'in içsel çözülme sahnelerinde ya da Mehduht'un kök salma süreçlerinde yinelenen imgeler, anlatıya bir tür lirik atmosfer kazandırır. Bu tekrarlar ayrıca büyüsel döngüleri pekiştirir, zaman ve mekânın çizgisel ilerleyişini kırarak anlatıya dairesel bir yapı kazandırır. Parsîpûr, bu ritmik tekrarlarla hem şiirsel bir üslup kurar hem de karakterlerin metafizik dönüşümlerine zemin hazırlar.

Erkeksiz Kadınlar, İran toplumunun ataerkil yapısını merkezine alarak kadınların cinsiyet temelli baskılar karşısındaki konumunu da eleştirel bir bakışla ortaya koyar. Roman, kadınların evlilik, bekâret, cinsellik, annelik ve toplumsal roller gibi konularda maruz kaldığı denetim biçimlerini gözler önüne sererken; bu baskılara karşı bireysel

direnış ve alternatif yaşam biçimlerinin mümkün olabileceğine dair güçlü bir feminist söylem de inşa eder.

Parsîpûr'un feminist söylemi, kadın karakterlerin maruz kaldığı şiddeti teşhir etmekle kalmaz; bu şiddetin gündelik hayatla, dil ve gelenekle, ahlaki normlarla nasıl iç içe geçtiğini de açığa çıkarır. Kadınların uğradığı fiziksel, psikolojik ve sembolik şiddet, patriyarkanın sadece açık baskı yoluyla değil, kadınlar arası ilişkilerde dahi yeniden üretildiğini gösterir. Toplumun kadın bedenine yüklediği anlamlar -bekâret, iffetsizlik, doğurganlık ya da cinsellik- kadınların yaşam alanlarını daraltan ve onları sürekli denetim altında tutan birer araca dönüşür.

Roman bu söylemi, kadınların iç dünyalarını derinlemesine işleyerek ortaya koyar. Ataerkil sistemin yarattığı yalnızlık, yabancılaşma, arzu bastırımı ve özgürlük yoksunluğu, her kadının kendi yaşamında farklı biçimlerde tezahür eder. Elbette Parsîpûr, bu deneyimleri acı ve mahrumiyet düzleminde anlatmaz. Her karakterin geçirdiği kırılma anları, bir farkındalık ve başkaldırı eşiğidir. Bu farkındalık, kadınları özne konumuna taşır ve onları kendi hayatlarına yön verme kapasitesine ulaştırır. Böylece roman, kadının edilgen bir figür olmadığını, kaderine müdahale edebilecek bir fail olarak yeniden yazılabileceğini gösterir.

Parsîpûr'un kurduğu feminist anlatı, açık bir ideolojik manifesto sunmaktan ziyade, kadınların deneyimleri üzerinden şekillenen çelişkili, yer yer muğlak ve içsel çatışmalarla dolu bir yapı sergiler. Roman, patriyarkanın farklı tezahürlerini -zorla evlilik, bekâret takıntısı, cinsel şiddet ve ahlaki ikiyüzlülük gibi- doğrudan sahneye taşırken, kadın karakterlerin bu yapıya tepkileri homojen bir direniş biçimiyle sınırlı kalmaz. Kimileri toplumsal beklentilere boyun eğerek varlığını sürdürmeye çalışır; kimileri ise doğrudan fiziksel ya da metafiziksel dönüşümlerle bu çemberi kırar. Bu çoğulluk, romanın feminist söylemini daha derinlikli ve gerilimli kılar; dönüşümün biçimi, her karakter için farklı bir doğrultuda gelişir. Böylece Parsîpûr'un anlatısı, tek sesli bir kadın kurtuluşunu anlatmaktan uzak durur. Bunun yerine, İran toplumunun katı toplumsal yapısı içinde sıkışmış kadınların farklı yolculuklarını görünür kılar.

Romanın feminist söylemi, özellikle kadın bedenine yönelen şiddetin betimlenişinde güçlü bir yüzleşme alanı sunar. Tecavüz, dayak, aşağılama gibi fiziksel ve sembolik şiddet biçimleri ayrıntılı biçimde sahnelenir; bu şiddet, kadın karakterlerin

dönüşüm sürecinde birer kırılma noktası işlevi görür. Ne var ki Parsîpûr'un anlatımı, zaman zaman bu şiddet sahnelerini tüm çıplaklığıyla ortaya koyarken etik sınırların eşiğinde dolaşır. Özellikle Faize ile Munis'in Kerec yolculuğundaki sahnede, bedenlerinin maruz kaldığı tecavüzün aktarımı, metnin okura duygusal bir sarsıntı yaşatmasını sağlasa da kimi yerlerde estetikle etik arasındaki sınırın bulanıklaştığı izlenimini verir. Bu anlatım tarzı, okurda hem derin bir empati hem de rahatsız edici bir tanıklık duygusu uyandırır.

Öte yandan romandaki erkek karakterlerin temsili çoğunlukla tek yönlüdür: Emirhan, Golçehre, Yadullah gibi figürler ya doğrudan zalim, denetleyici, şiddet uygulayan erkek tipolojisine uyar ya da karikatürize edilmiş biçimde edilgin ve yetersizdir. Bu temsil biçimi, kadınların yaşadığı baskıyı görünür kılmak açısından işlevsel olsa da erkekliğin farklı yüzlerine dair daha nüanslı bir tasviri arayan okur için indirgemeci görünebilir. Bu genellemenin tek istisnası ise, *Kibar Bahçıvan* figürüdür. Parsîpûr'un sunduğu bu karakter, geleneksel erkekliğin tahakkümcü normlarından uzak, üretkenliğe, onarıcılığa ve dayanışmaya dayalı bir erkeklik modelini temsil eder. Kadınların dönüşümüne katkıda bulunur; Mehduht'un yeşermesine yardım eder, Zerrinkolah'a meslek öğretir, kendi ayakkabısını kendisi onarır, doğayla uyum içinde yaşar. Böylece eril varoluşun başka bir biçiminin de mümkün olduğunu hatırlatır. Bu tekil figür dışındaki erkek karakterlerse bir dönüşüm yaşamaz; bu durum, anlatının feminist potansiyelini pekiştirirken, eleştirinin sınırlarını da ortaya koyar. Parsîpûr, erkekleri çoğunlukla çözümdense, sorunun kaynağı olarak konumlandırır ve böylece kadınlar arasındaki dayanışmayı daha da merkezî kılar. Yine de bu yaklaşım, eril tahakkümün farklı biçimlerine dair daha karmaşık bir sorgulama potansiyelini sınırlandırabilir.

Bununla birlikte, romandaki feminist söylemin mutlak bir özgürleşmeyle sonuçlandığı da söylenemez. Dönüşüm yaşayan kadınların çoğu, tam anlamıyla özgürleşmektense, bir tür ara mekânda kalır. Toplumun dışında ama ona alternatif yeni bir yaşam biçiminin içinde yer alırlar. Kerec'deki bahçe, bu ara mekânın temsili hâline gelir. Bahçe ne bütünüyle ütopyadır ne de gerçek dünyanın bir parçasıdır; kadınların yeniden doğduğu, dönüşüme uğradığı, ama bunun yanında sınırlarının da çizildiği bir eşik mekânıdır. Bu mekânda feminist söylem bir aradalık, iş birliği ve yeni bir dayanışma

zemini kurar. Fakat bu zemin, bireysel arzuların ya da sınıfsal farklılıkların bütünüyle ortadan kalktığı bir eşitlik alanı değildir.

Erkeksiz Kadınlar, ataerkil şiddetin çok yönlü biçimlerini gözler önüne sererken, kadın karakterlerin bu şiddet karşısında geliştirdikleri tepkiler ve alternatif yaşam formları aracılığıyla feminist bir eleştiri ortaya koyar. Ancak bu eleştiri, ideolojik bir ajitasyondan ziyade, edebî, kültürel ve varoluşsal düzeyde derinleştirilmiş, çok katmanlı bir söylem biçiminde gelişir. Roman, kadınların özgürleşme sürecini bir mutlak kurtuluş anlatısına dönüştürmek yerine, onları kendi çelişkileri, arzuları ve sınırları içinde, insani ve karmaşık figürler olarak resmeder. Bu da Parsîpûr'un feminist söylemini hem güçlü kılar hem de tekil bir ideolojik çizgiye indirgemekten korur.

Son kertede *Erkeksiz Kadınlar*, anlatı yapısındaki parçalı görünüm, bazı karakter temsillerinde gözlenen indirgemecilik ya da yer yer belirsizleşen etik sınırlar gibi eleştiriye açık yönler taşısa da bütüncül yaklaşımla değerlendirildiğinde oldukça etkileyici ve katmanlı bir edebî yapı ortaya koyar. Parsîpûr'un romanı, toplumsal ve bireysel meseleleri işleyiş tarzıyla da dikkat çekici bir derinlik sunar. Karakterlerin dönüşüm süreçleri, tek biçimli ve düz çizgisel ilerleyen bir kurtuluş anlatısı biçiminde ortaya konmaz. Roman, kimi zaman yarım kalan, kimi zaman yaralanarak gelişen ve çoğu kez çelişkilerle örülmüş bireysel yolculuklar şeklinde kurgulanır. Bu tercih, romanın gerçeklik duygusunu ve kadın kimliğinin çok yönlü deneyim alanlarını görünür kılar. Parsîpûr, kadınların yaşadığı toplumsal baskıları teşhir ederken, onları edilgen bir konumda tutmaz; kendi seslerini, arzularını ve kararlarını inşa eden öznelere dönüştürür. Anlatının merkezinde yer alan dönüşüm teması, ruhsal, zihinsel ve sosyal boyutları da içeren bir yeniden var olma çabası olarak işlenir. Bu bağlamda roman, hem feminist bir duruşun izlerini taşır hem de bireysel özgürleşme çabalarını, kültürel ve tarihsel bağlamın içinden geçirerek özgün bir edebî dile dönüştürür. Parsîpûr'un kurduğu anlatı evreni, biçimsel deneyimlerle tematik derinliği ustalıkla harmanlayarak, çağdaş İran edebiyatı içinde çok katmanlı bir anlatı modelinin imkânlarını gözler önüne serer.

SONUÇ

Bu çalışma, büyülu gerçekçiliğin kuramsal temellerini İran edebiyatı bağlamında yeniden düşünmeyi ve bu düşünsel zeminde Şehrnûş Parsîpûr'un *Erkeksiz Kadınlar* adlı romanını teknik düzeyde çok katmanlı biçimde analiz etmeyi amaçlamıştır. Çalışmanın ilk bölümünde, büyülu gerçekçilik teriminin tarihsel kökenlerine inilerek bu edebî yönelimin tek başına Latin Amerika'ya özgü bir anlatı formu olarak ele alınamayacağı gösterilmiştir. Terim, Alejo Carpentier'nin “gerçeküstü olanın gerçekliği” ile Gabriel García Márquez'in gündelik hayatla doğaüstü arasındaki geçirgenliği buluşturduğu anlatı biçiminden yola çıkılarak tartışılmış; ardından bu estetik tavrın İran edebiyatındaki yansımaları incelenmiştir. Özellikle mitolojik anlatıların, halk inançlarının ve kolektif bilinçdışının modern anlatıdaki izdüşümleri gösterilerek büyülu gerçekçiliğin evrensel olmaktan ziyade, çoğul ve kültüre içkin biçimlerde tezahür ettiği savunulmuştur.

Bu teorik çerçeve doğrultusunda Şehrnûş Parsîpûr'un yaşamı, İslam Devrimi öncesi ve sonrası olmak üzere iki ayrı dönemde değerlendirilmiş; yazarın kişisel deneyimleri, siyasi baskılar karşısında aldığı entelektüel konum ve edebî yönelimiyle ilişkisel olarak yorumlanmıştır. Parsîpûr'un bilimsel düşünceye yönelişi, mitoloji ve felsefeyle kurduğu bağ, Doğu ve Batı epistemolojisi arasında aradığı denge, onun yazı evreninin çok boyutlu yapısını oluşturan temel etmenlerden biri olarak ele alınmıştır. Kadın bedeni, cinsellik, toplumsal denetim ve özgürlük gibi meselelerin bireysel deneyim düzleminde, tarihsel-toplumsal bağlamda kurgulandığı görülmüş; böylece Parsîpûr'un feminist bir perspektifle, fakat didaktik olmayan bir üslupla romanını inşa ettiği sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, *Erkeksiz Kadınlar* romanının anlatı yapısı detaylı biçimde incelenmiştir. Anlatıcı tipi, bakış açısı, zaman örgüsü, mekân kurgusu ve karakter yapısı gibi teknik unsurlar, büyülu gerçekçiliğin biçimsel imkânlarıyla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır. Romanın parçalı ve çok sesli yapısı hem anlatı mantığının bir sonucu hem de karakterlerin bireysel dönüşüm evrelerini görünür kılan bir anlatı stratejisi olarak değerlendirilmiştir. Her karakterin kendi anlatı evrenini kurduğu yapı, klasik lineer roman anlayışını aşan bir çoklu zaman-mekân tasarımıyla iç içe geçirilmiş; bu tasarımın özellikle “Ferruhlega'nın Bahçesi” bölümünde ortak bir anlatı zemini yarattığı gösterilmiştir. Bahçe hem fiziksel bir uzam hem de simgesel bir merkez

olarak karakterlerin kesişim noktasına dönüşürken, bireysel öykülerin kolektif bir anlatıya evrilmesini sağlayan kurucu öge olarak öne çıkmıştır.

Romanın karakter çözümlemeleri bağlamında Mehduht, Munis, Faize, Ferruhlega ve Zerrinkolah gibi kadın figürler detaylı biçimde ele alınmıştır. Her bir karakterin yaşadığı travmalar, dönüşüm süreçleri ve bu süreçlerin temsil ettiği toplumsal eleştiri katmanları, romanın feminist söylemiyle ilişkilendirilerek analiz edilmiştir. Bu karakterler, patriyarkanın farklı tezahürlerine maruz kalan bireyler olmakla kalmamış; aynı zamanda bedensel ve ruhsal bir dönüşüm aracılığıyla özneleşme sürecine giren figürler olarak tematik bir ağırlık kazanmıştır. Parsîpûr'un bu kadın karakterleri yaratma biçimi, onları bir ideolojinin taşıyıcısı olarak değil, kendi çelişkileri, arzuları ve sınırlarıyla şekillenen özgül deneyim özneleri olarak kurar. Bu da romanın, kadının dönüşümünü çok yönlü biçimde işleyen feminist bir anlatı olarak okunmasını mümkün kıldığı sonucuna varılmıştır.

Anlatının büyümlü gerçekçilik estetiğiyle örülmüş yapısı, metne epistemolojik bir derinlik de kazandırır. Bedenin dönüşümü, doğayla bütünleşme, ölümle diriliş arasındaki geçirgenlik, roman boyunca hem anlatı düzleminde hem de simgesel düzeyde süreklilik arz eden unsurlardır. Munis'in toprağın altından çıkarak yeniden doğması, Zerrinkolah'ın nurlaşarak kristalleşmesi ya da Mehduht'un ağaca dönüşmesi, gerçekliğin sınırlarının esnetildiği bir anlatı evreninde, kadının bastırılmış varlığını yeniden kurduğu sahnelerdir. Bu bağlamda Parsîpûr'un büyümlü gerçekçiliği, Latin Amerika kaynaklı örneklerden ayrılarak İran'a özgü kültürel birikimle harmanlanan, yerelleşmiş bir anlatı estetiğine dönüşür. Mitoloji, tasavvuf, halk inançları ve kadın deneyimi bu anlatı estetiğinin temel yapı taşlarını oluşturur.

Romanın mekânsal kurgusu, karakterlerin içsel dönüşüm evreleriyle eşzamanlı biçimde şekillenerek klasik mekân tasavvurunu aşar. Bahçe, kulübe, şehir, ırmak, çöl gibi alanlar psiko-sosyal ve varoluşsal uzamlar olarak kurgulanır. Kerec'deki bahçe hem bir sığınak hem de bir sınav mekânı hâline gelirken; ırmak doğurganlığın ve çözülmenin, çöl ise arınmanın ve irfani bilginin simgesel karşılığına dönüşür. Bu çok katmanlı mekân anlayışı, metnin gerçeklikle kurmaca arasında kurduğu geçirgenliği desteklemiş ve büyümlü gerçekçiliğin mekânsal boyutunu derinleştirmiştir.

Anlatı boyunca kadının bedeni hem denetlenen hem dönüştürülen bir alan olarak temsil edilir. Bu temsilde şiddet, tahakküm, travma ve direniş biçimleri iç içe geçer. Tecavüz, aşağılama, kontrol ve dışlanma gibi deneyimler, kadın karakterlerin dönüşümünü tetikleyen kırılma noktaları hâline gelir. Fakat bu kırılmalar, sırf acı ve mağduriyet düzleminde gösterilmektense, özgürleşme ve özneleşme süreci olarak sunulur. Parsîpûr'un feminist söylemi, doğrudan ideolojik bir çerçeve çizmek yerine, kadınların gündelik hayatlarında karşılaştıkları iktidar biçimlerini, sembolik ve duygusal düzlemlerde çözümleyerek çok yönlü bir eleştirel alan yaratmıştır.

Romanın dili ve üslubu, büyülu gerçekçiliğin temel ilkeleriyle uyumlu biçimde sade, şiirsel ve sezgisel bir anlatım örgüsüyle örülmüştür. Gerçek ile olağanüstü arasında kurulan geçişler, yazar tarafından açıklama gerektirmeyen, doğrudan sunulan olaylar şeklinde aktarılır. Bu yaklaşım, okurun anlatıya yönelik bilişsel çifte kodlamasını mümkün kılar. Olayların imkânsızlığı sezdirilmekle birlikte, anlatının iç mantığı içinde doğal bir olgu gibi kabul edilir. Böylece büyülu olan, bir anlatı stratejisini aşarak, kadınların bastırılmış arzularını, direniş biçimlerini ve dönüşüm arzusunu yansıtan varoluşsal bir imkâna dönüşmüştür.

Erkeksiz Kadınlar, biçimsel özellikleriyle büyülu gerçekçiliğin olanaklarını genişleten; tematik yönüyle ise İran toplumunda kadının konumunu çok boyutlu biçimde irdeleyen etkileyici bir edebî yapıt olarak değerlendirilebilir. Parsîpûr'un kurguladığı anlatı evreni hem bireysel hem kolektif düzeyde dönüşümün estetik ve etik olanaklarını araştırır. Karakterlerin yaşadığı kırılmalar, bireysel birer travmadan çok; toplumsal bellekte yankı bulan kolektif acıların yeniden yazımıdır. Bu bakımdan roman, kadın özgürleşmesi ve patriyarkal eleştirinin edebî zeminde nasıl katmanlı biçimde inşa edilebileceğine dair önemli bir örnek teşkil eder. Parsîpûr, kadınların kendi öykülerini yazmalarına olanak tanıyan bir anlatı dili geliştirerek, çağdaş İran edebiyatı içinde feminist ve büyülu gerçekçi yaklaşımların özgün bir bileşimini ortaya koyar. Bu birleşim, edebiyatın hem düşünsel hem estetik düzeyde ne denli dönüştürücü bir güç barındırdığını göstermesi bakımından dikkate değerdir.

KAYNAKÇA

- Abiz, A. *Censorship of Literature in Post-Revolutionary Iran: Politics and Culture since 1979*. London: I.B Tauris, 2022.
- Adib-Moghaddam, A. "Islamic Utopian Romanticism and the Foreign Policy Culture of Iran." *Critique: Critical Middle Eastern Studies* 14, no. 2 (2005): 265–292.
- Afshar, H. "Women, State and Ideology in Iran." *Third World Quarterly* 7, no. 2 (April 1985): 256–278.
- Bahramitash, R. "Revolution, Islamization, and Women's Employment in Iran." *The Brown Journal of World Affairs* 9, no. 2 (2003): 229–241.
- Chatman, S. "Genette's Analysis of Narrative Time Relations." *L'Esprit Créateur* (1974): 353–368.
- de la Campa, R. "Magical Realism and World Literature: A Genre for the Times?" *Revista Canadiense de Estudios Hisp nicos* 23, no. 2 (1999): 205–219.
- Demiry rek, M. *Roman İncelemesinin Teorik Temelleri ve Uygulamaları: Orhan Han erlio lu – Hik yeden  te Romandan Beri*. İstanbul: Akademik Kitaplar, 2010.
- Emami, A. S. *Persian Magical Realism and the Re-Appropriation of Mythical and Mystical Texts: Rereading Parsipur's Magical Realism and Suhrawardi's Allegories*. PhD diss., University of California, Los Angeles, 2020.
- Emekli, İ. * a da  Suriye Romancılı ında Hal m Berek t ve Toplumcu Gerçekçi Romanlarının   z mlemesi*. Ankara: Fenomen, 2019.
- Faris, W. B. "Scheherazade's Children: Magical Realism and Postmodern Fiction." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by W. B. Faris and L. P. Zamora, 163–190. Durham & London: Duke University Press, 1995.
- Gashtili, P. "Is an 'Islamic Feminism' Possible?: Gender Politics in the Contemporary Islamic Republic of Iran." *Philosophical Topics* 41, no. 2 (2013): 121–140.
- Gökhan, A. * a da  İran Romancılı ında Feriba Vef i: Terlan ve Dolunay Tamamlanıyor Adlı Romanlarının Teknik Açıdan   z mlemesi*. Ankara: Fenomen, 2019.

- Guenther, I. "Magic Realism, New Objectivity, and the Arts." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by L. P. Zamora and W. B. Faris, 33–73. Durham: Duke University Press, 1995.
- Jafari, S. *Zu den Weiblichkeitsbildern im islamischen Fundamentalismus und deren Entgrenzung in der modernen iranischen Prosa am Beispiel der Werke von Scharnusch Parsipur*. Inaugural dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Universität Gesamthochschule Siegen, 2003.
- Karim, P. "Writing Beyond Iran: Reinvention and the Exilic Iranian Writer." *World Literature Today* 89, no. 2 (2015): 35–37.
- Keddie, N. R. "Women in Iran Since 1979." *Social Research* 67, no. 2 (2000): 405–438.
- Khosrokhavar, F., and Olivier Roy. *İran: Bir Devrimin Tükenişi*. Translated by İ. Yerguz. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Lachman, K. "From Mikhail Bakhtin to Maryse Condé: The Problems of Literary Polyphony." In *Borrowed Forms: The Music and Ethics of Transnational Fiction*, 1–58. Liverpool: Liverpool University Press, 2022.
- Milani, F. *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*. New York: Syracuse University Press, 1992.
- Mîr Âbidînî, H.-i. *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı*. Vol. 2. Translated by H. Kırlangıç. Ankara: Nüşa Yayınları, 2002.
- Mîr Âbidînî, H.-i. *Sad Sâl-i Dâstan-nivîsî der Îrân*. Vols. 3–4. Tahran: Neşr-e Çeşme, 1998.
- Nashat, G. "Women in the Islamic Republic of Iran." *Iranian Studies* 13 (1980): 165–194.
- Özçelik, S. S. *Şehrnûş Parsîpûr'un Öykücülüğü*. Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi, 2016.
- Parsîpûr, Ş. *Hâterât-e Zendân*. Stockholm: Baran, 1996.
- Parsîpûr, Ş. *Zenân-i Bedûn-i Merdân*. Tehran: Nogra, 1989.

- Rajabi, A., M. Azizi, and M. Akbari. "Magical Realism: The Magic of Realism." *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* 12, no. 2 (2020): 1–13.
- Reeds, K. S. *What Is Magical Realism?: An Explanation of a Literary Style*. New York: The Edwin Mellen Press, 2013.
- Roh, F. "Magical Realism: Post-Expressionism." In *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by W. B. Faris and L. P. Zamora, 15–31. Translated by W. B. Faris. Durham & London: Duke University Press, 1995.
- Sancar, S. *Din, Siyaset ve Kadın: İran Devrimi*. Ankara: Nika Yayınevi, 2016.
- Sasser, K. A. *Magical Realism and Cosmopolitanism: Strategizing Belonging*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Selvarani, R. R., and M. Z. Hussain. "Magical Feminism: The Female Voices of Magic Realism in Isabel Allende's *The House of the Spirits* and Laura Esquivel's *Like Water for Chocolate*." *International Journal of English, Literature and Social Science*, (September–October 2019): 1390–1393.
- Talattof, K. "Breaking Taboos in Iranian Women's Literature: The Work of Shahrnush Parsipur." *World Literature Today* 78 (Sep–Dec 2004).
- Talattof, K. "Iranian Women's Literature: From Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism." *International Journal of Middle East Studies* (1997): 531–558.
- Talattof, K. *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature*. New York: Syracuse University Press, 2000.
- Üstün, İ. S. "Velâyet-i Fakîh." *TDV İslam Ansiklopedisi* 43 (2013): 19–22.
- Zamora, L. P., and W. B. Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://youtu.be/KcAu92Iy1C8?si=qrcIbWcHeSKGFdWG>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı Soyadı	Yasemin TURAN
Doğum Yeri ve Tarihi	
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi/ Edebiyat Fakültesi/ Fars Dili ve Edebiyatı
Y. Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Fars Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/ Fars Dili ve Edebiyatı
Bildiği Yabancı Diller	Farsça, İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	
İş Deneyimi	
Stajlar	
Projeler	Yüksek Lisans Tez Projesi
Çalıştığı Kurumlar	
İletişim	
E-Posta Adresi	
Tarih	27.06.2025