



T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FARS DİLİ ve EDEBİYATI (Ortak Doktora)

**GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİ:
İRAN SİNEMASINA UYARLANAN EDEBÎ ESERLER ÜZERİNE
BİR İNCELEME**

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
Aysel YILDIZ EROL

DANIŞMAN
Prof. Dr. Yusuf ÖZ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Abdüsselam BİLGİN

OCAK - 2022
KIRIKKALE



T.C.

KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



T.C.

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FARS DİLİ ve EDEBİYATI (Ortak Doktora)

**GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİ:
İRAN SİNEMASINA UYARLANAN EDEBİ ESERLER ÜZERİNE
BİR İNCELEME**

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN

Aysel YILDIZ EROL

DANIŞMAN

Prof. Dr. Yusuf ÖZ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Abdüsselam BİLGİN

OCAK - 2022

KIRIKKALE

KABUL-ONAY

Aysel YILDIZ EROL tarafından hazırlanan “GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİ: İRAN SİNEMASINA UYARLANAN EDEBÎ ESERLER ÜZERİNE BİR İNCELEME” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fars Dili ve Edebiyatı (Ortak Doktora) Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Yusuf ÖZ

Fars Dili ve Edebiyatı, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi İmza.....
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

İkinci Danışman: Doç. Dr. Abdüsselam BİLGİN

Fars Dili ve Edebiyatı, Ankara Üniversitesi İmza.....
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Başkan: Prof. Dr. Adnan KARAIŞMAİLOĞLU

Farsça Mütercim ve Tercümanlık, Kırıkkale Üniversitesi İmza.....
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Üye: Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ

Fars Dili ve Edebiyatı, Ankara Üniversitesi İmza.....
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Üye: Doç. Dr. Yakup ŞAFAK

Farsça Mütercim ve Tercümanlık, Kırıkkale Üniversitesi İmza.....
Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum.

Tez Savunma Tarihi:/...../.....

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

.....

Doç. Dr. Abdussamed YEŞİLDAĞ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

Kişisel Kabul Sayfası

Doktora Tezi olarak sunduğum “*Göstergelerarası Çeviri: İran Sinemasına Uyarlanan Edebî Eserler Üzerine Bir İnceleme*” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve faydalandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak faydalanılmış olduğunu beyan ederim.

Tarih

Aysel YILDIZ EROL

İmza

ÖZET

GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİ: İRAN SİNEMASINA UYARLANAN EDEBİ ESERLER ÜZERİNE BİR İNCELEME

Kırıkkale Üniversitesi-Ankara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Doğu Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi
(Ortak Doktora Programı)
Danışman: Prof. Dr. Yusuf ÖZ
Ortak Danışman: Doç. Dr. Abdüsselam BİLGİN
Ocak 2022

Çağdaş göstergebilimin temelleri 20. yüzyılda atılmış, ancak ilk ortaya çıkış serüveni Antik Yunan dönemine kadar gitmektedir. Buna bağlı olarak göstergelerarasılık kavramı, ilk kez Roman Jakobson ile karşımıza çıkmakta ve iki farklı gösterge dizesi arasındaki alışverişi ya da ilişkiyi belirtmektedir. Göstergelerarasılık kavramı ile yeni inceleme alanları oluşmuştur. Edebiyat ve sinema da göstergelerarası çeviri kapsamında incelenen önemli alanlardan biri olmuştur.

Tarihsel süreç içerisinde, yedinci sanat olarak ortaya çıkan sinemanın kendinden önceki sanatlarla ve özellikle edebiyatla olan ilişkisi çalışmalara sıkça konu olmuştur. Gösterge kavramından göstergelerarasılığa, uyarlama tanımından uyarlama türlerine yaptığımız kavramsal tanımlamaların ardından İran edebiyatını ve İran sinemasını tarihsel bir süreç içinde değerlendirdik. İran sineması özelinde, İranlı yönetmenlerin gerek klasik, gerekse modern İran edebiyatından hiç kopmadığı gözlemlenmiştir. Bu gözlem neticesinde çalışmamızda, her biri yazıldığı yılların edebî türlerine dikkat çekici örnekler olan İran edebiyatından *Şovher-i Âhû Hânım*, *'Azâ-dârân-i Bayel*, *Dâş Âkol*, *Çekme* ve *Mihmân-i Mâmân* eserleri yer almıştır. Bu beş eserden beyaz perdeye *Şovher-i Âhû Hânım*, *Gâv*, *Dâş Âkol*, *Çekme* ve *Mihmân-i Mâmân* olarak uyarlanan filmler, Jakobson'un göstergelerarası çeviri yaklaşımı çerçevesinde yönetmenin, yazılı eserdeki dilsel göstergeleri nasıl görsel göstergeye dönüştürdüğü, yazarın yazılı eserde okura vermeye çalıştığı anlamı, yönetmenin izleyiciye nasıl aktardığı kaynak -erek metin karşılaştırmasıyla incelenmiş ve sonunda da uyarlama türünün tespiti yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Göstergebilim, Göstergelerarası Çeviri, Uyarlama, İran Sineması, İran Edebiyatı.

ABSTRACT

INTERSEMIOTIC TRANSLATION: AN EXAMINATION ON LITERARY WORKS ADAPTED TO IRANIAN CINEMA

Kırıkkale University-Ankara University
Institute of Social Sciences
Department of Eastern Languages and Literatures, PhD Thesis
(Joint PhD Program)
Supervisor: Prof. Dr. Yusuf ÖZ
Co-Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Abdüsselam BİLGİN
January 2022

The foundations of modern semiotics were laid in the 20th century however its first appearance goes back to the Ancient Greek period. Accordingly, the concept of intersemiotics is introduced for the first time by Roman Jakobson and it indicates the exchange or the relation between two different categories of signs. Through the concept of intersemiotics, the new research areas have emerged. Literature and cinema have also been one of the important areas studied within the scope of intersemiotic translation.

The relationship between cinema which appears as the seventh art within the historical context and the former arts, particularly literature, has become the subject of scrutiny in such studies more frequently. Firstly, the conceptual definitions of sign, intersemiotics and the adaptation and the types of adaptations were explained. Then, we discussed Iranian literature and cinema within its historical process. In the case of Iranian cinema, it was observed that Iranian directors never break their ties from both classical and modern Iranian literature. In consequence of this observation, the works from Iranian literature, *Şovher-i Âhû Hânım*, *'Azâ-dârân-i Bayel*, *Dâş Âkol*, *Çekme* and *Mihmân-i Mâmân* which are significant examples of the literary genres of the years in which they were penned were chosen. The adaptations of these five works, *Şovher-i Âhû Hânım*, *Gâv*, *Dâş Âkol*, *Çekme* and *Mihmân-i Mâmân* were analyzed how the director transfers the linguistic signs in a written work into the visual signs within the frame of Jakobson's intersemiotic translation. Then, it was scrutinized that how the intended message for the readers by the author was transferred to the adaptation for the audiences by the director as comparing the source and target texts. As a result, the type of adaptation was detected.

Key Words: Semiotics, Intersemiotic Translation, Adaptation, Iranian Cinema, Iranian Literature.

ÖN SÖZ

Türk Dil Kurumunda *gösterge bilimi* olarak geçen ve dilimize *semyoloji* olarak da yerleşmiş olan göstergebilimin tarihçesi çok eskilere dayanmaktadır. Bu kavram Antik Yunan'dan beri bilinmektedir ve ilk olarak Hipokrates'in *hastalık bilimi* anlamında kullandığı bir kavramdır. Batı dillerindeki *semyoloji* teriminin kaynağı olan Yunanca *semeion* sözcüğü: *gösterge*, *belirti*, *tanıklık* gibi anlamlarda kullanılmıştır. *Semio-* ile başlayan Batı dillerindeki tüm sözcükler Yunanca *semeion* sözcüğünden gelmektedir.

Göstergelerarasılık kavramını ilk olarak Roman Jakobson (1896-1982) kullanmıştır. Jakobson, çevirinin üç türde yapılabileceğini savunmuştur. Bunlardan birisi de dilsel göstergelerin, dilsel olmayan gösterge dizgeleri aracılığıyla yorumlanması anlamına gelen göstergelerarası çeviridir. Jakobson tarafından yapılan bu sınıflandırmadan yola çıkarak çalışmamızda ele alınan göstergelerarası çeviri, özellikle son yıllarda adından söz ettirmeye başlamıştır. Bununla birlikte göstergelerarasılığa örnek olan, sinema göstergebilimine de dikkate değer ölçüde yoğun ilgi duyulmaya başlanmış ve uyarlamalar da sinemada önemli bir yer tutmuştur.

Sinemada uyarlama konusunda Türkiye'de yapılan araştırmalar incelendiğinde edebiyat uyarlamaları üzerine yapılan çalışmaların azlığı ve genelde Avrupa/Hollywood tarzı ve Türk edebiyatından uyarlama filmlerle sınırlandırılmış olması dikkat çekmiştir. Ülkemizde, İran sinemasının akademik çalışmalarda ilgi gördüğü, ancak İran uyarlama sineması alanında ülkemizde yapılmış bir literatür çalışması olmadığı gözlemlenmiştir. İran sineması ve İran edebiyatı çok sayıda yönetmenin ve yazarın yer aldığı çok geniş bir alandır. Bu geniş alanda çalışmamızı belli yönetmenler ve yazarlarla sınırlamak bir zorunluluk olmuştur. Bu nedenle İran'ın önde gelen yazarlarından Şâdık Hidâyet (1903-1951), 'Alî Muhammed-i Efgânî (1925-), Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî (1936-1985), Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî'ye (1944-) ait eserler ele alınmıştır. Eser ve film seçiminde özellikle belli bir yazar, yönetmen ya da dönem üzerinde durulmamış, aksine eserler farklı zamanlardan seçilerek hem eserlerin hem de filmlerin ait oldukları dönemin özelliklerinin gösterilmesi amaçlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda seçilen ilk eser, ‘Alî Muhammed-i Efġânî tarafından kaleme alınan ve yayımlandığı dönemde kısa zamanda büyük bir başarı yakalayan *Şovher-i Âhû Hânûm*’dur. Eser, toplumsal romanın yolunu açan ilk roman olması açısından oldukça önemlidir. İkinci eserimiz, Ğulâm Huseyn-i Sâ’idî’den seçtiğimiz ‘*Azâ-dârân-i Bayel*’dir. Bu eser, köy edebiyatının ve 1960’lı yılların unutulmayan, kendine has edebî üslubu olan bir eserdir. Bu eserden yapılan *Gâv* adlı uyarlama filmi, İran Yeni Dalga sinemasının başyapıtı sayılmaktadır. Üçüncü eserimiz, *Se Kaṭre Hûn*’da yer alan *Dâş Âkol* adlı kısa öykü olmuştur. 1920’li yıllara denk gelen kısa öykü yazarlığı ilk ortaya çıktığında itibarsız ve tanınmamış olsa da Şâdık Hidâyet gibi yazarlarla tarihî ve toplumsal roman gibi türleri geride bırakmıştır. *Dâş Âkol* eseri de kısa öykü türünde yazılmış başarılı bir örnektir. Son iki eserimiz Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî’ye aittir. İran’da çocuk edebiyatının, kısa öykü, tarihî ya da toplumsal roman kadar fazla tarihsel geçmişi yoktur. Kirmânî bu alanda vermiş olduğu eserlerle uluslararası bir üne de sahiptir. Yazar, dördüncü eserimiz olan *Çekme*’de basit bir konuyu, çocukların gözünden ustaca işlemiştir. 1990’lı yılların sonunda yazılan beşinci eserimiz *Mihmân-i Mâmân*, son dönem İran edebiyatına örnek oluşturabilecek mizahî bir üslupla kaleme alınmış bir eserdir. Kaynağını, belirlediğimiz yazarların eserlerinden alan uyarlama filmler hem ulusal hem de uluslararası platformlarda aldıkları ödüller ve İran sinemasının en çok bilinen yapımlarından olmaları ve ülkemizde bilinmeleri sebebiyle araştırmamızın örneklemini teşkil etmektedirler. Adı geçen yazarlar ile çağdaş İran edebiyatı, eserlerinin sinemaya uyarlanması sebebiyle de modern dönem İran sinemasının panoraması yansıtılmıştır.

Çalışmamızda İran’da *nişâne-şinâsî*, *iġtibâs*, *sînemâ* ve *edebîyât*, ülkemizde *göstergebilim*, *uyarlama* başlığı altındaki tezler, makaleler ve kullanılan kaynaklar araştırılıp incelenmiş; kuramsal çerçeve dâhilinde çeşitli ulusal ve uluslararası veri tabanlarından elde edilen *adaptation*, *intersemiotic translation* konusunda kaynaklar taranmıştır. Literatür taraması yapılarak kitap, dergi ve makalelerin yanı sıra görsel materyallere başvurulmuş, bu kaynaklardan araştırma konusuyla ilgili olan tespitler yapılarak çalışmada kullanılmıştır. Çalışmamızın inceleme bölümüne kaynaklık eden yazarlara ait eserler okunup değerlendirilmiş, bu eserlerden yapılan ödüllü uyarlamalar yazılı metin ile karşılaştırılarak göstergelerarası çeviri bağlamında

incelenmiştir. Göstergelerarası çeviri bağlamında incelenen uyarlama örnekleri ile nasıl daha iyi film çekileceğini araştırmak ya da önermek yerine; çekilmiş film olan uyarlamadan yola çıkarak, anlamlama süreçleri değerlendirilmiştir. Kültürel, toplumsal ve ruhsal boyutlar da bu anlamlama sürecinde önemli olduğu için göstergebilimin; insanbilim, toplumbilim, ruhbilim gibi disiplinlerle olan ilişkisinden de yararlanılmıştır. Örneklem bölümünde, kaynak metinden yapılan Farsça alıntılar metnin orijinal imlâsıyla yazılmış ve Farsça alıntılara eser adı ve sayfa numarası belirtilerek göndermede bulunulmuştur. Örnek olarak verilen Farsça alıntılarının tercümesi genellikle tarafımdan yapılmış, Türkçeye çevirisi yapılmış kaynak metinlerden aktarım yapılması durumunda çeviri kaynağına atıf yapılmıştır. Uyarlama filme ait sahnelerden aktarımlar ise belirtilen tarih ve internet adresinden yapılan erişimle alıntılanmıştır. Filme ilişkin alıntı ve aktarımların sonunda parantez içerisinde yalnızca sahnenin geçtiği zaman dilimi dakika ve saniye olarak belirtilmiştir.

Çalışmamızda sıklıkla kullanılmış adlandırma ve terimler, birinci bölümde detaylıca belirtilen Serhan Dindar'a ait şema modelden alınmıştır. Bu şema-modele göre yazılı metin olan roman için *kaynak metin*, senarist ve yönetmen için *çevirmen*, senaryo için *alt-erek metin*, ortaya çıkan film için ise *erek metin* terimleri kullanılmıştır.

Çalışmamız, giriş ve sonuç bölümleri hariç, üç bölümden oluşmaktadır. Göstergibilim ve uyarlama kuramları çalışmamızın temelini teşkil ettiğinden birinci bölümde bu kuramlar ekseninde genel bir çerçeve sunulmuş; göstergebilimin önemli kuramcıları tanıtılmıştır. Yine aynı bölümde, göstergebilim ve sinema ilişkisi, göstergelerarasılık ve göstergelerarası çeviri, yenidenyazma-yenidenyaratma kavramları anlatıldıktan sonra, uyarlama kavramı ve uyarlama türleri ayrı başlıklar altında değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde, İran Edebiyatı ve İran Sineması ele alınmıştır. Bu bölümde edebiyat kapsamında klasik ve modern İran edebiyatından bahsedilmiştir. Çalışmamızın ana konusu uyarlama eserler olduğu için, İran edebiyatında adından söz ettiren ve eserleriyle sinemada da karşılaştığımız ünlü yazarlara yer verilmiştir. Sinema başlığında ise, İran'da sinemanın doğuşundan itibaren devrim İran sinemasının

gelişim seyri ele alınmıştır. Ayrıca, İran edebiyatından etkilenen ve İran sinemasında oldukça ünlü yönetmenler ve bu yönetmenlerin filmografilerine de yer verilmiştir.

Çalışmamızın son bölümü olan üçüncü bölümde ise, göstergelerarası çeviri örneği olarak beş İran filmi ele alınmıştır. Bu beş film, aldıkları ödüller, İran sinemasındaki konumları, sinematografik başarıları ve İran toplumundan yansıttıkları gerçekler ile öne çıkmıştır. Çalışmamızın bu bölümünde edebiyat uyarlamaları incelenirken önce incelenecek olan edebî eser genel hatlarıyla tanıtılmıştır. Kaynak metnin ve erek metnin karşılaştırılması için incelenen anlatı yapısı, eser ve filmin özeti, karakterler, yer ve zaman, olay örgüsü ve göstergelerarası çeviri bağlamında iki metnin karşılaştırılması ve erek metinde geçen üstü kapalı göstergeler değerlendirilerek, yönetmen-çevirmenin, çalışmamızın birinci bölümünde verilen Farsça uyarlama türlerinden hangisini uyguladığının tespiti yapılmıştır.

“Göstergelerarası Çeviri: İran Sinemasına Uyarlanan Edebî Eserler Üzerine Bir İnceleme” adlı çalışmamın, İran sineması ve İran edebiyatı arasındaki ilişkiyi de irdeleyen, göstergelerarası çeviriye dair yapılmış özgün bir çalışma olması ve bundan sonra uyarlama konusunda ülkemizde, özellikle İran sineması hakkında yapılacak olan çalışmalara katkı sağlaması hedeflenmiştir. Buna ek olarak, çalışmanın İran edebiyatı ve sinemasıyla ilgili araştırmalara da kaynaklık edecek nitelikte olması gözetilmiş; göstergelerarası çeviri ve uyarlama alanında, film ve metin ilişkisi üzerine yapılan araştırmalara çeşitlilik kazandırması amaçlanmıştır.

Bu çalışmanın tez konusu olarak seçilmesinde ve sonuçlanmasında tez danışmanım Prof. Dr. Yusuf ÖZ, görüşleriyle bana yepyeni açılımlar sağlamış, süreç boyunca yazılanları aşama aşama değerlendirmiştir. Tezin kuramsal çerçevesi olan göstergebilim, göstergelerarasılık, uyarlama gibi İran edebiyatı alanında yeni ve karmaşık konulara dair bu çalışmayı yaparken beni içtenlikle desteklemiş, yönlendirmiş ve çalışmaya en az benim kadar değer vermiştir. Kendisine sonsuz şükranlarımı sunarım.

Ayrıca lisans eğitimim boyunca üzerimde emeği bulunan, böylesine bir çalışmanın ortaya çıkma sürecinde benimle kıymetli vaktini paylaşma inceliğini gösteren ve yardımlarını benden esirgemeyen çok değerli ikinci danışmanım Doç. Dr. Abdüsselam BİLGİN’e; çalışmaya olan ilgileriyle bana güç katan saygıdeğer

hocalarım Prof. Dr. Adnan KARAIŞMAİLOĞLU'na, Prof. Dr. Hicabi KIRLANGIÇ'a, Doç. Dr. Yakup ŞAFAK'a ve Dr. Öğr. Üyesi Fahrettin COŞGUNER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Fikrî ve manevî desteklerini esirgemeyen arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Serhan DİNDAR'a, Dr. Gökhan ÇETİNKAYA'ya ve Dr. Ahmet ÖZMEN'e teşekkür ederim.

Son olarak yaşamım boyunca maddî ve manevî her türlü desteği sağlayarak beni hem eğitim hem de öğretim hayatına hazırlayan aileme; süreç boyunca beni destekleyen, özverisiyle ve her daim yanımda oluşuyla eşim Fatih Emre EROL'a minnetarım.

Aysel YILDIZ EROL
Kırıkkale-2022

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
ÖN SÖZ	V
İÇİNDEKİLER	X
TRANSKRİPSİYON ALFABESİ	XV
KISALTMALAR.....	XVI
ŞEKİLLER DİZİNİ	XVII
GÖRSELLER DİZİNİ	XVIII
GİRİŞ	1
Kavramsal Çerçeve	1
BİRİNCİ BÖLÜM	6
1. Göstergebilim ve Uyarlama	6
1.1. Göstergebilim	6
1.1.1. Çağdaş Göstergebilimin Temsilcileri.....	8
1.1.1.1. Ferdinand de Saussure (1857-1913).....	9
1.1.1.2. Charles Sanders Peirce (1839-1914).....	11
1.1.1.3. Louis Hjelmslev (1899-1965)	12
1.1.1.4. Roland Barthes (1915-1980).....	14
1.1.1.5. Charles William Morris (1901-1979).....	15

1.1.1.6.	Algirdas Julien Greimas (1917-1992).....	16
1.1.1.7.	Christian Metz (1931-1993).....	17
1.1.1.8.	Julia Kristeva (1941-).....	18
1.1.2.	Göstergebilim ve Sinema İlişkisi	18
1.1.3.	Göstergelerarasılık ve Göstergelerarası Çeviri İlişkisi.....	20
1.1.4.	Göstergelerarası Çeviri ve Yenidenyazma-Yenidenyaratma İlişkisi	22
1.2.	Uyarlama	24
1.2.1.	Uyarlamanın Tanımı	24
1.2.2.	Uyarlama Türleri.....	27
İKİNCİ BÖLÜM.....	33
2.	İran Edebiyatı ve İran Sineması.....	33
2.1.	İran Edebiyatına Kısa Bir Bakış.....	33
2.1.1.	Muhammed ‘Alî Cemâlzâde (1892-1997)	36
2.1.2.	Şâdık Hidâyet (1903-1951).....	37
2.1.3.	Bozorg-i ‘Alevî (1904-1997)	39
2.1.4.	Şâdık Çûbek (1916-1998)	40
2.1.5.	Celâl Âl-i Aḥmed (1923-1969).....	41
2.1.6.	‘Ali Muhammed-i Efgânî (1925-).....	42
2.1.7.	Ġulâm Huseyn-i Sâ‘idî (1936-1985).....	43
2.1.8.	Hûşeng-i Golşîrî (1938-2000).....	44
2.1.9.	Şamed-i Behrengî (1939-1967).....	45
2.1.10.	Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî (1944-).....	46
2.2.	Sinema Tarihi.....	47

2.3. Edebiyat ve Sinema İlişkisi.....	48
2.4. İran Sineması	50
2.4.1. Sinemanın Doğuşu ve Devrim Öncesi İran Sineması	50
2.4.2. Devrim Sonrası İran Sineması	56
2.5. İran Edebiyatından Uyarılama Yapan Sinemacılar.....	60
2.5.1. Dâryûş-i Mehrcûyî (1939-)	60
2.5.2. Dâvûd-i Mollâ-pûr (1939-)	64
2.5.3. ‘Abbâs Kiyârustemî (1940- 2016)	65
2.5.4. Mes‘ûd-i Kîmyâyî (1941 -)	68
2.5.5. Behmen Fermânârâ (1942-)	69
2.5.6. Sohrâb Şehîd-i Şâliş (1944-1998)	70
2.5.7. Emîr Nâdirî (1945-)	70
2.5.8. Keyûmers-i Pûr-Âhmed (1950-)	71
2.5.9. Rağşân Benî-İ‘timâd (1953-)	72
2.5.10. Muḥammed-‘Alî-yi Tâlibî (1958-).....	73
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	75
3. Örnek Eserler ve Film Uyarlamalarının İncelenmesi.....	75
3.1. Şovher-i Âhû Hânûm (Ahu Hanımın Kocası).....	75
3.1.1. Eserin Tanıtımı.....	75
3.1.2. Eser ve Filmin Ana Kahramanları.....	77
3.1.3. Eserin Özeti.....	79
3.1.4. Filmin Özeti	82
3.1.5. Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	87

3.1.6.	Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	88
3.1.7.	Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	97
3.1.8.	Uyarlama Türünün Belirlenmesi.....	104
3.2.	‘Azâ-dârân-i Bayel (Bayel Ağıtçıları)	105
3.2.1.	Eserin Tanıtımı.....	105
3.2.2.	Eser ve Filmin Ana Kahramanları.....	106
3.2.3.	Eserin Özeti.....	107
3.2.4.	Filmin Özeti	111
3.2.5.	Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	116
3.2.6.	Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	117
3.2.7.	Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	122
3.2.8.	Uyarlama Türünün Belirlenmesi.....	144
3.3.	Dâş Âkol (Daş Akol)	145
3.3.1.	Eserin Tanıtımı.....	145
3.3.2.	Eser ve Filmin Ana Kahramanları.....	145
3.3.3.	Eserin Özeti.....	147
3.3.4.	Filmin Özeti	150
3.3.5.	Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	155
3.3.6.	Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	155
3.3.7.	Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	159
3.3.8.	Uyarlama Türünün Belirlenmesi.....	171
3.4.	Çekme (Çizme)	172
3.4.1.	Eserin Tanıtımı.....	172
3.4.2.	Eser ve Filmin Ana Kahramanları.....	172

3.4.3.	Eserin Özeti.....	173
3.4.4.	Filmin Özeti	176
3.4.5.	Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	180
3.4.6.	Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	180
3.4.7.	Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	185
3.4.8.	Uyarlama Türünün Belirlenmesi.....	194
3.5.	<i>Mihmân-i Mâmân (Annenin Misafiri)</i>	195
3.5.1.	Eserin Tanıtımı.....	195
3.5.2.	Eser ve Filmin Ana Kahramanları.....	195
3.5.3.	Eserin Özeti.....	197
3.5.4.	Filmin Özeti	204
3.5.5.	Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	208
3.5.6.	Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	208
3.5.7.	Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması	213
3.5.8.	Uyarlama Türünün Belirlenmesi.....	223
SONUÇ	224
KAYNAKÇA	227
DİZİN	240

TRANSKRİPSİYON ALFABESİ

Uzun ünlüler: آ، ا، ی : â; و : û; ی : î

Kısa ünlüler: ا : a, e; ی : i, i; و : o, u

Ünsüzler:

ء	'	ص	ş
ب	b	ض	ž
پ	p	ط	ṭ
ت	t	ظ	ẓ
ث	s	ع	'
ج	c	غ	ğ
چ	ç	ف	f
ح	h	ق	k
خ	ḫ	ک	k
د	d	گ	g
ذ	z	ل	l
ر	r	م	m
ز	z	ن	n
ژ	j	و	v
س	s	ه	h
ش	ş	ی	y

Yukarıda verilen transkripsiyon işaretleri çalışmamızda Farsça eser adları ve kaynakların künyelerinde, yazar adları ve özel isimlerde kullanılmıştır. Ayrıca:

- Eser adlarında yer alan atıf (و) harfi “u” olarak okunmuştur. *Bîd u Bâd*, *Bâd u Meh*, *Pencâh u Se Nefer* gibi.
- Birleşik kelimeler tire çizgisi ile ayrıldı. *Heyme Şeb-bâzî*, *Ġarb-zedegî*, *Şeb-nişînî* gibi. *Nâme* kelimesiyle kurulu adlar bitişik yazılmıştır. *Faşlnâme*, *Şâhnâme*.

KISALTMALAR

Akt.:	Aktaran
bk.:	Bakınız
çev. :	Çeviren
DİA:	Diyanet İslam Ansiklopedisi
Ed.:	Editör
F.:	Farsça
Fr.:	Fransızca
hş.:	Hicrî-Şemsî
İng.:	İngilizce
ö.:	Ölüm tarihi
s.:	Sayfa
SBE:	Sosyal Bilimler Enstitüsü
vb.:	Ve başkası, ve başkaları, ve benzeri, ve benzerleri, ve bunun gibi
vd.:	Ve devamı, ve diğerleri
Yun.:	Yunanca
ص.:	Sayfa

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil	Sayfa
Şekil 1: Saussure'ün Gösterge ve Ağaç Simgesi Çizimi	10
Şekil 2: Peirce'e Göre Gösterge Süreci.....	11
Şekil 3: Louis Hjelmslev'in Gösterge Tanımı	14
Şekil 4: Barthes'a Göre Gösterge Modeli	15
Şekil 5: Greimas'ın Eyleyenler Modeli	17
Şekil 6: Serhan Dindar'ın kaynak metin sürecinden erek metne kadar olan aşamalı şema- modeli	23

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel	Sayfa
Resim 1: “Şovher-i Âhû Hânım” filminin afişi.....	83
Resim 2: “Gâv” filminin afişi	112
Resim 3: “Dâş Âkol” filminin afişi.....	150
Resim 4: “Çekme” filminin afişi.....	176
Resim 5: “Mihmân-i Mâmân” filminin afişi.....	205

GİRİŞ

Kavramsal Çerçeve

Göstergebilimin araştırma nesnesi *gösterge*dir. Gösterge kavramı genel olarak, *kendi dışında bir şeyi temsil eden ve dolayısıyla bu temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu vb.*¹ olarak tanımlanır. Göstergenin tarihsel geçmişi çok eskilere dayanmaktadır. İlk insan bulunduğu toplulukta ses yoluyla bir iletişim kurmaya çalışmış; duvarlara resim yaparak ve çivi yazısı kullanarak kendini ifade edip bilgilerini bu şekilde başkasına aktarmayı düşünmüştür. Bunların hepsi bir bildirişimdir ve göstergebilimin konusunu² oluşturmaktadır. Buradan hareketle sözcükler, simgeler, işaretler, vb. gösterge olarak kabul edilmektedir. Doğan Günay, göstergebilimi üretilmiş bir anlamlı yapının nasıl okunacağını, nasıl yorumlanacağını, söylenenden öteye söylenmemiş olanın ne olduğunu ortaya koymak için geliştirilmiş bir okuma, inceleme ve anlama yöntemi³ olarak tanımlamıştır. Göstergebilim, 1970'li yıllardan günümüze üniversitelerin çeşitli bölümlerinde ders olarak okutulmuş, son zamanlarda da göstergebilimin birçok alanda uygulanabilirliği⁴ ortaya çıkmıştır. Bunun nedeni de göstergebilimin bir iletişim dizgesine sahip olan her şeye uygulanabilir⁵ olmasıdır. Göstergebilimin uygulama alanlarından biri de sinema olmuştur. Genel olarak göstergebilim, anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir. *Semiyoloji* (göstergebilim), bir filmin seyredilmesini mümkün kılan yasaları saptamaya ve her tekil filme veya sinema türüne özel karakterini kazandıran özgün anlam kalıplarını ortaya çıkarmayı⁶ amaçlamaktadır.

Çalışmamızın birinci bölümünde detaylı şekilde ele alacağımız Avrupa ve Amerika'da çağdaş göstergebilimin temsilcileri dışında, göstergebilimin Türkiye'de

¹ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul, 2014, s. 11.

² <https://turkgostergebilimi.com/gostergebilim-nedir/>

³ V. Doğan Günay, *21. Yüzyılda Göstergebilim*, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2020, s. 22.

⁴ V. Doğan Günay, *21. Yüzyılda Göstergebilim*, s. 85.

⁵ Duygu Öztin Bağder, *Sinema Göstergebilimi*, Dilbilim Araştırmaları Dergisi, 1999, s. 144.

⁶ J. Dudley Andrew, *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Zahit Atam), Doruk Yayınları, İstanbul, 2010, s. 324.

ve İran’da da adından söz ettiren temsilcileri vardır. Ülkemizde göstergebilim çalışmaları yaklaşık 20. yüzyılın ortalarında başlamış ve çoğunlukla dilbilim ve yazınsal alanında ilerlemiştir. Greimas’ın 1966 yılında kaleme aldığı ve çağdaş göstergebilimin ana kaynağı olarak gösterilen *Yapısal Anlambilim* (Sémantique Structurale) eserinin oluşum süreci Türkiye’de gerçekleşmiştir.⁷ Bu kitabında Greimas, Tahsin Yücel’in 1965 yılında yazdığı doktora tezine atıf yaparak Yücel’in çalışmasından⁸ sıkça söz etmiştir. Yücel’in, *Bernanos İmgesi* (L’imaginaire de Bernanos) adlı tezi, göstergebilimsel metin incelemesi özelliği taşımasından dolayı Türkiye’de göstergebilimsel bağlamda yapılmış ilk⁹ çalışmadır. Bu bakımdan Tahsin Yücel’in Türk göstergebilimi açısından önemli bir yeri vardır. Greimas’ın üzerinde çalıştığı göstergebilim, temellerini dilbilimden aldığı için İstanbul Üniversitesi’nde çalışmalarını dilbilim alanında sürdüren Berke Vardar’ın da¹⁰ ilgisini çekmiştir. Ülkemizde göstergebilimin temellerini atan Yücel ve Vardar’dan sonra gelişmesine katkı sağlayan ve bu alanda araştırmalar yaparak eser veren diğer isimler Ayşe Eziler Kıran, Zeynel Kıran, Fatma Erkman Akerson, Mehmet Rifat, Doğan Günay, İlhami Sığircı, Kubilay Aktulum, Seyide Parsa ve Alev Fatoş Parsa’dır.¹¹

Çağdaş göstergebilimin temellerini atan Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce’ün çalışmaları, etkisini İran’da da göstermiştir. İran’da göstergebilim çalışmalarının temelini, genellikle Batılı kaynaklardan tercüme ile oluşturulduğu görülmüştür. Farsça literatürde göstergebilim terimi, *nişâne-şinâsî* ve Saussure’un ayrımını yaptığı *gösteren - gösterilen* terimleri de *dâll* ve *medlûl*¹² sözcükleri ile karşılık bulmuştur. Roman Jakobson’a ait çeviri sınıflandırmasından yola çıkarak

⁷ V. Doğan Günay, *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması Kuyucaklı Yusuf*, s. 7.

⁸ V. Doğan Günay, *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması Kuyucaklı Yusuf*, s. 7.

⁹ Murat Kalelioğlu, “Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye’deki Yeri ve Önemi”, *Söylem Filoloji Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 2021, s. 195.

¹⁰ Murat Kalelioğlu, “Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye’deki Yeri ve Önemi”, s. 195.

¹¹ Murat Kalelioğlu, “Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye’deki Yeri ve Önemi”, s. 196.

¹² İbrâhîm ‘Abbâspûr, “Der-âmedî ber Nişâne-şinâsî”, *İslâm ve ‘Ulûm-i İctimâ’î*, Şomâre 5/6, 1390 hş. (2012), s. 111, 116.

çalışmamıza uyguladığımız *göstergelerarası çeviri* terimi de Farsçada *tercume-yi beyn-i nişâneyi*¹³ olarak literatürde yerini almıştır.

Göstergebilim ile ilgili, Farsçaya yapılmış tercüme kaynaklardan bağımsız çalışmalar ise son zamanlarda kendini göstermiştir. Edebiyat göstergebilimi alanında olduğu kadar, İran'da mimarlık göstergebiliminin de öne çıktığı hatta bu konuda üniversitelerde mimarlık bölümlerinde göstergebilim derslerinin olduğu dikkatimizi çekmiştir. *Nişâne-şinâsî der Mi'mârî, Murûrî ber Nişâne-şinâsî der Mi'mârî ve Nişâne-şinâsî-yi Mi'mârî: Mescid-i Şâh 'Abbâs-i İsfahân* İran'da mimarlık ile göstergebilimi buluşturan çalışmalardandır.

Edebiyat alanında öne çıkan isimlerden ilki ise dilbilimci ve göstergebilimci Ferzân Sucûdî olmuştur. Sucûdî'nin göstergebilim alanına yönelik tercüme eserlerinin yanı sıra bu alanda yazılmış makale ve telif çalışmaları¹⁴ da vardır. *Nişâne-şinâsî-yi Kârbordî, Nişâne-şinâsî: Nazeriyye ve 'Amel, Nişâne-şinâsî-yi Te'âtr ve Dirâm, Mebânî-yi Nişâne-şinâsî, Nişâne-şinâsî-yi Metn ve İcrâ-yî Te'âtrî ve Nişâne-şinâsî ve Edebîyât: Mecmû'a-yi Maqâlât*¹⁵ yazarın göstergebilime dair kaleme aldığı eserleridir. Kuruş Şafevî İran'da anlambilim, göstergebilim ve özellikle dilbilim alanında eserleri bulunan bir diğer isimdir. Yazarın göstergebilime dair en önemli eseri *Âşnâyî bâ Nişâne-şinâsî-yi Edebîyât*'tır.¹⁶ Şafevî bu eseri ile Saussure ve Peirce'ün göstergebilim tanımlarından başlayarak okuyucusuna göstergebilimi tanıtmış ve sonrasında da yazınsal göstergebilime dair görüşlerini sunmuştur. İran'da göstergebilim konusunda dikkati çeken bir diğer isim de Bâbek 'Ahmedî'dir. 'Ahmedî, *Ez Nişâne-şinâsî tâ Metn* başlıklı kitabında gösterge, göstergebilim, dilbilim ve sinema¹⁷ gibi başlıklarla bu konudaki görüşlerine yer vermiştir. Türec Zâhidî, göstergebilimi, *film müziği göstergebilimi* başlığı altında inceleyen ve bu alanda İran'a yenilikçi bir çalışma kazandıran isim olmuştur. Zâhidî, *Nişâne-şinâsî-yi Mûsîkî-yi Fîlm* adlı eserinde göstergebilime dair temel görüşlerini bildirmiş

¹³ Huseyn Rasûlpûr, *Mukâtebât-i Roman Jakobson*, Hâmûş, Tahran, 1396 hş. (2017), s. 56.

¹⁴ https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D8%B1%D8%B2%D8%A7%D9%86_%D8%B3%D8%AC%D9%88%D8%AF%DB%8C

¹⁵ <https://www.adinehbook.com/gp/product/9642240654>

¹⁶ <https://www.gisoom.com/book/11158126/%DA%A9%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%A2%D8%B4%D9%86%D8%A7%DB%8C%DB%8C-%D8%A8%D8%A7-%D9%86%D8%B4%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%B4%D9%86%D8%A7%D8%B3%DB%8C-%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8C%D8%A7%D8%AA/>

¹⁷ Bâbek 'Ahmedî, *Ez Nişâne-şinâsî tâ Metn*, Neşr-i Merkez, Tahran, 1390 hş. (2012).

sonrasında da müzik göstergibilimi ve İran sinemasında *film müziği göstergibilimine*¹⁸ dair incelemelerine yer vermiştir.

Göstergibilim, günümüzde önemli bilim dallarından biri olarak görülmekte olup televizyondan sinemaya, fotoğraftan mimarlığa, yazınsal ve görsel sanat dallarına kadar¹⁹ birçok alanda çözümleme imkânı sunmaktadır. Göstergelerarasılık da iki farklı gösterge dizgesi arasındaki ilişkiyi ya da alışverişi incelemektedir. Kısaca göstergelerarasılık ile yazın ve resim, yazın ve sinema, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf gibi farklı disiplinler arasındaki ilişki ve alışveriş incelenmektedir. Bu sebeple çalışmamızda edebiyat ve sinema üzerine odaklanacağız.

Yazılı medya ve görsel medya her ne kadar birbirinden uzak iki nesne olarak görülse de edebî eser ve sinema her zaman birbirine yakın olmuş ve bu iki alan arasındaki ilişki karşılıklı olarak devam etmiştir. 20. yüzyılın başından itibaren giderek artan bir biçimde gündelik yaşam ve kültür üzerinde belirleyici etkisi bulunan görsel-işitsel medyanın, özellikle de filmin içeriklerinin ve anlatım biçimlerinin edebiyata da yansması²⁰ kaçınılmaz olmuştur.

Çalışmamızda başvurduğumuz çeviri türü olan göstergelerarası çeviri, ilk olarak Roman Jakobson tarafından ortaya atılmıştır. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation* adlı makalesinde, göstergelerarası çeviriyi *dönüşüm* (Fr. transmutation) olarak nitelendirmiş ve dilsel göstergelerin, dilsel olmayan göstergeler aracılığı ile anlamlandırılması²¹ olarak bu çeviri türünü tanımlamıştır. Jakobson, çalışmasının ilerleyen bölümlerinde göstergelerarasılık tanımını genişleterek bir gösterge dizgesinin herhangi başka bir gösterge dizgesine aktarılmasına; dilsel dilden müziğe, dansa, sinemaya ya da resme aktarım²² örneğini verir. Edebiyat ve sinema arasındaki ilişkiden yola çıkarak göstergelerarası çeviriye en büyük örnek olarak verilen uyarlama konusunda çalışmalar son zamanlarda oldukça önem kazanmıştır. Ancak uyarlama konusunda özellikle de uyarlama türünün belirlenmesinde, edebiyat

¹⁸ Türec Zâhidî, *Nişâne-şinâsî-yi Mûsikî-yi Film*, Sûre Mihr, Tahran, 1388 hş. (2010).

¹⁹ Abdurrahman İkiz, *Zeki Demirkubuz "Masumiyet" Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Arel Üniversitesi SBE, İstanbul, 2015, s. 1.

²⁰ Ersel Kayaoğlu, *Edebiyat ve Film*, Hiperlink Yayınları, İstanbul, 2016, s. 33.

²¹ Roman Jakobson, "On Linguistic Aspects of Translation", Ed. Reuben Arthur Brower, *On Translation*, Harvard University Press, İngiltere, 2013, s. 233.

²² Akt: Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 17.

uyarlamaları üzerine uzun yıllardır çeşitli çalışmalar yapılsada kesinlik taşıyan bir çözümleme yöntemi henüz ortaya konulmamıştır. Bu alanda çalışan araştırmacılar kendi yaratıcılıklarını ve yorumlamalarını ortaya koyarak, yapacakları her bir çalışmaya özgü bir inceleme çerçevesi oluşturarak uyarlama türünün belirlenmesini sağlamaktadırlar. Romanlarda, olay örgüsünü, karakterleri, hikâyenin yerini ve zamanını belirtmek için kelimeler kullanılırken; filmlerde ise kamera açısı, ışık, müzik, obje ve imge gibi sinematografi öğeleri²³ kullanılmaktadır. Bazı yazarlar eserlerinin filme uyarlanmasına sıcak bakmazlar, bunun nedeni de yönetmenin yazılı eser üzerinde kendi inisiyatifini kullanarak ekleme ve da çıkarma yapmasıdır. Dolayısıyla göstergelerarası çeviri kapsamına giren sinema uyarlamaları yönetmen-çevirmenin kararlarının açıkça gözlenebileceği bir çeviri türüdür. Yazar, bir olayı anlatmak için herhangi bir kısıtlamaya maruz kalmaz ve konuyu dilediği uzunlukta tutma özgürlüğüne sahiptir. Ancak edebî eserden uyarlama yapacak olan yönetmen-çevirmen, sinemanın şartları gereği, aynı özgürlükte değildir. Yazılı eseri, görüntü diline aktarırken elinde olan kısıtlı süreyi en iyi şekilde değerlendirmek zorundadır. Uyarlama yapacağı yazılı eserin kimi yerlerini vurgulayarak, kimi yerlerini çıkartarak, kimi yerlerde de ekleme yaparak oluşturduğu metne kendi yorumunu katacaktır. Bu sebeple, sinema metni ister istemez, yazılı metinle sürekli bir karşılaştırma²⁴ hâlinde olacaktır. Biz de bu noktadan hareketle seçmiş olduğumuz beş edebî eseri ve bu eserlerden farklı yönetmenlerce uyarlanan beş filmi göstergeleerası çeviri açısından ele alacağız.

²³ Nergis-i Şâlihî, Muhammed Rızâ Hacî Âgâ Bâbâyî, “İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi Îrân”, *Costârname-yi Edebiyâti Taḫbîkî*, Sâl 2, Şomâre 3, Bahâr 1397 hş. (2018), s. 104.

²⁴ Ezgi Keskin, “Göstergeler Arası Çeviri Örneği Olarak Sinema Uyarlamaları”, *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Yıl 3, Sayı 12, 2011, s. 109.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. Göstergebilim ve Uyarlama

1.1. Göstergebilim

Eski Çağ'dan günümüze kadar birçok felsefeci, bilim insanı ve hekimler *gösterge* (sign) kavramı üzerine fikirler ortaya koymuşlardır. Yunanca *semeion* olarak geçen gösterge kavramı İsa'dan önce 5. yüzyılda *septom* olarak değerlendirilirken, 20. yüzyılda *göstergebilim* (semiotics), bir bilim dalı olarak kabul edilmiştir.²⁵ Bu bilim dalının çalışma alanını anlamak için öncelikle gösterge kavramı üzerinde durmak gerekir. Gösterge ve göstergebilime dair yapılmış birçok benzer tanım bulunmaktadır. Göstergenin genel tanımı, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*'nde: "Kendi dışında bir şeyi temsil eden ve temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her çeşit biçim, nesne, olgu, vb. bu açıdan genel olarak, sözcükler, işaretler, simgeler vb. *gösterge* diye adlandırılır"²⁶ tanımı yapılmıştır. Bu tanımın yanı sıra Mehmet Rifat gösterge tanımını şu şekilde aktarmıştır:

...Daha geniş bir tanımla gösterge, insanların bir topluluk yaşamı içinde birbirleriyle anlaşmak amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller, çeşitli jestler, sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, bazı meslek gruplarında kullanılan flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, yazın, resim, müzik gibi çeşitli birimlerden oluşan birer dizgedir. Değişik gereçlerin kullanılmasıyla gerçekleşme aşamasına gelen bu dizgeler belli kurallarla işleyen birer anlamlı bütündür. Bu anlamlı bütünlerin birimleri de genelde gösterge diye adlandırılır.²⁷

Göstergebilim; göstergeleri inceleyen, araştıran ve göstergeler üzerine çalışan bilim dalıdır. Çağdaş göstergebilimin öncüsü, İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure göstergebilimi "göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim" olarak tasarlamıştır.²⁸ Saussure göstergebilimin henüz var olmadığı için ne olacağının söylenemeyeceğini, ama göstergebilimin var olmaya hakkının olduğunu ve yerinin de önceden belli olduğunu söyler.²⁹ A. J. Greimas ise göstergebilimi anlam ve

²⁵ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, Say Yayınları, İstanbul, 2014, s. 27.

²⁶ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 124.

²⁷ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 11-12.

²⁸ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev. Berke Vardar), Multilingual Yayınları, İstanbul, 1998, s. 46; Saussure'e dair ayrıntılı bilgi ilerleyen bölümlerde verilecektir.

²⁹ Akt: İlhami Sığırcı, *Göstergebilim Uygulamaları*, Seçkin Yayıncılık, Ankara, 2017, s. 32.

anlamlama olguları üzerinde çalışan; hem dünyanın insan, hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran dal olarak yorumlamıştır.³⁰

Çağdaş göstergebilimin temellerinin 20. yüzyılda atılmakla birlikte ilk ortaya çıkış serüveninin Antik Yunan döneminde *gösterge* (semeion) olarak ortaya çıktığına yukarıda değinmiştik. Günümüzde, Türkçede *göstergebilim* olarak adlandırılan *semiologie* (Fr.) sözcüğü, Eski Yunanca *semeion* (gösterge) ve *logia* (söz, kuram anlamındaki logos) sözcüklerinin bileşiminden doğmuştur.³¹ Türkçede göstergebilim, *semyoloji* ve bir dönem de *imbilim*³² olarak adlandırılmıştır. Gösterge anlamına gelen Yunanca semeion, teknik ve felsefi bir kavram olarak İsa'dan önce 5. yüzyılda Yunanlı hekim Hippokrates ve Yunanlı felsefeci Parmenides tarafından daha çok *kanıt*, *belirti*, *septom*³³ olarak ortaya atılmıştır.

Sofistler olarak adlandırılan felsefeciler gösterge kavramını dil ile ilişkilendirmişlerdir. Sofist filozof Prodicus, dil üzerine yoğunlaşarak Hippokrates ve Parmenides tarafından ortaya atılan semptomun, dilde de olabileceğini ve doğru seçilmiş kelimelerin etkili bir iletişim için gerekli olduğunu savunmuştur. Prodicus ile gösterge kavramı kelimeler bazında incelenmeye başlamıştır.³⁴

Stoacı filozoflar, gösterge kavramının *anlamlandırma* yönüne eğilmişler ve gösteren (semainon) ile gösterilen (semainomenon) arasındaki karşıtlıktan söz ederek, Batı düşünce tarihinde bir göstergeler öğretisi oluşturma yolunda adım atmışlardır.³⁵ Ortaçağ dönemlerinde, İngiliz filozof Roger Bacon (ö. 1292) *De Signis* isimli eserinde gösterge kavramına dair dilsel ve dilsel olmayan göstergeler şeklinde iki ayırım yapmıştır.³⁶ Bunun yanı sıra doğal göstergeleri de bu iki sınıftan ayırtmıştır. Böylece üçlü bir gösterge modeli ortaya atmış ve bu modelde *gösterge* (sign), bu göstergenin *göndergesi* (reference) ve bu gönderimi *yorumlayan* (interpretant) olduğunu belirterek duman örneğini³⁷ vermiştir. Bu örneğe göre; duman bir gösterge, ateş bir gönderim ve bir şeylerin yandığı mesajını alan insan da

³⁰ Akt: İlhami Sığircı, *Göstergebilim Uygulamaları*, s. 32-36.

³¹ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 27.

³² V. Doğan Günay, *21. Yüzyılda Göstergebilim*, s. 28.

³³ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 27.

³⁴ Ahmet Güneş, "Göstergebilim Tarihi", *Humanities Sciences*, Cilt 8, Sayı 4, 2013, s. 335.

³⁵ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 28.

³⁶ Ahmet Güneş, "Göstergebilim Tarihi", s. 335.

³⁷ John Deely, *Basics of Semiotics*, Indiana University Press, ABD, 1990, s. 33.

yorumlayıcıdır.³⁸ Yani açık bir alanda duman gören bir insan, dumanın yükseldiği yerde ateş yakıldığını, ateşi görmeden anlayabilmektedir.

17. ve 18. yüzyıllarda, İngiliz felsefeci John Locke (ö. 1704) dört kitaptan oluşan *An Essay Concerning Human Understanding* (İnsan Anlığı Üstüne Bir Deneme) adlı eserinde bilimin üç temel dalı olduğunu ve bunlardan birinin de *semeiotike* ya da *göstergeler öğretisi* olduğunu söylemiştir. Böylece Locke göstergeler öğretisi anlamında ilk kez *semeiotike* terimini kullanmış ve diğer bilimler arasında ayrı bir yer vermiştir. Locke'a göre göstergeler öğretisinin amacı da insan zihninin etrafındaki bütün nesnelere anlamak ya da anlamlandırmaktır.³⁹

John Locke'un görüşlerinden etkilenen Fransız matematikçi Jean Henri Lambert (ö. 1777), iki ciltlik eseri *Neues Organon* (Yeni Organon) adlı yapıtını dört bölümünden biri olan *Semiyotik* bölümünde, düşüncelerin ve nesnelere belirtilmesiyle ilgili bir öğretiyi geliştirir. Bu öğretilerinde daha çok dilsel göstergeler üstünde durmakla birlikte müzik, koreografi, arma, amblem, törenler⁴⁰ gibi göstergelerden söz etmiştir. Genel olarak göstergebilim bir bütüncedeki anlamı inceleyen, anlamın oluşumunu ele alan bir yöntem ve bilim dalı⁴¹ olarak görülmektedir.

1.1.1. Çağdaş Göstergebilimin Temsilcileri

Çağdaş göstergebilimin temelleri, 20. yüzyılın ilk yıllarında İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı matematikçi, mantıkçi ve filozof Charles Sanders Peirce tarafından neredeyse eşzamanlı olarak, ancak birbirlerinden habersiz şekilde atılmış ve göstergebilim 1960'lerden sonra bağımsız bir bilim dalı⁴² hâline gelmiştir. Saussure ve Peirce'den sonra gelen ve göstergebilimi geliştirmek için uğraşan diğer belli başlı kuramcılar arasında Louis Hjelmslev, Roland Barthes,

³⁸ John Deely, *Basics of Semiotics*, s. 33.

³⁹ John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Oxford University Press, 1975, s. 720-721, Akt: Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 28.

⁴⁰ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 28.

⁴¹ V. Doğan Günay, *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması Kuyucaklı Yusuf*, Papatya Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 52.

⁴² Esra Karaman, "Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması", *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, s. 28.

Charles W. Morris, Algirdas J. Greimas, Yuri Lotman, Christian Metz, Umberto Eco, Julia Kristeva⁴³ gibi isimler sayılmaktadır.

1.1.1.1. Ferdinand de Saussure (1857-1913)

Çağdaş dilbilimin ve çağdaş göstergebilimin kurucusu, Ferdinand de Saussure, doktorasını verdikten sonra altı aylık bir Litvanya gezisine çıkmış ve dönüşte Paris'e yerleşmiştir. Paris'te M. Bréal, J. Darmesteter gibi dilbilimcilerin derslerine katılmış ve sonrasında başarılı bir şekilde karşılaştırmalı Germen dilbilgisi, Yunanca, Latince ve Litvanca dersleri vermiştir.⁴⁴ 1891 yılında Cenevre'ye dönmüştür. Cenevre Üniversitesinde karşılaştırmalı Hint-Avrupa dilbilimi, Sanskritçe, vb. okutmuş; ömrünün sonuna değin bu görevde kalmıştır.⁴⁵ Ölümünden üç yıl sonra, Saussure'ün derslerinde bulunmuş olan öğrenciler tarafından ders notları kitaplaştırılarak 1916'da *Cours de linguistique générale* başlığıyla yayımlanmış⁴⁶ ve Berke Vardar tarafından da *Genel Dilbilim Dersleri* olarak Türkçeye kazandırılmıştır. Saussure göstergebilimin geleceğin bilim dalı olacağını öngörmüş ve göstergebilimin tanımını şu şekilde yapmıştır:

*Dil, kavranılan belirten bir göstergeler dizgesidir. Onun için de, yazıyla, sağır-dilsiz abecesiyle, simgesel nitelikli kutsal törenlerle, incelik belirtisi sayılan davranış biçimleriyle, askerlerin belirtkeleriyle, vb., karşılaştırılabilir. Yalnız, dil bu dizgelerin en önemlisidir. Demek ki, göstergelerin toplum yaşamı içindeki yaşamını inceleyecek bir bilim tasarlanabilir: Toplumsal ruhbilime, bunun sonucu olarak da genel ruhbilime bağlanacak bir bilim. Göstergebilim (Fr. sémiologie <Yun. sêméion "gösterge") diye adlandıracağız biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin ne olduğunu, hangi yasalara bağlandığını öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim; onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek.*⁴⁷

⁴³ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2*, Yapı Kredi Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, 2014, s. 231-364.

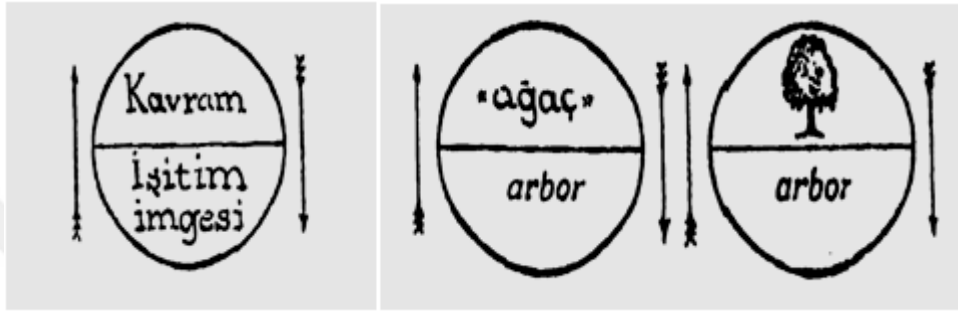
⁴⁴ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 9.

⁴⁵ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 8-10.

⁴⁶ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 32.

⁴⁷ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 46; ayrıca bk. Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 32-33; Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*, Yapı Kredi Yayınları, 6. Baskı, İstanbul, 2017, s. 235-236.

Göstergebiliminin dilbilimi kapsadığını öne süren Saussure göstergebilim alanının varlığını duyursa da yoluna dilbilimden devam etmiştir. Dili de bir gösterge sistemi olarak değerlendiren Saussure'e göre kavramla işitimi sisteminin birleşimi göstergedir ve gösterge (Fr. signe); tamamıyla bütünü ifade etmelidir; yani bütünü belirtmek için gösterge sözcüğü kullanılmalı, kavram yerine *gösterilen* (Fr. signifié) ve işitimi imgesi yerine de *gösteren* (Fr. signifiant)⁴⁸ terimleri benimsenmelidir. Saussure; kavram (gösterilen) ve işitimi imgesinin (gösteren) birbirine bağlı olduğunu ve birbirini çağrıştırdıklarını ikili gösterge modelinde şu şekilde örneklemiştir.⁴⁹



Şekil 1: Saussure'ün Gösterge ve Ağaç Simgesi Çizimi

Saussure'a göre zihinde oluşan soyut kavram gösterilen, somut dışavurum biçimi de gösterendir. Bu iki boyut, bir kâğıdın iki yüzü gibidir, bu iki yüz birbirine yapışmıştır ve kâğıt ne kadar ince kesilirse kesilsin iki yüzü birbirinden ayıramaz.⁵⁰ Saussure göstergenin rastlantısal doğasını vurgulamıştır. Gösterenin, yani işitimi imgesi *a-ğ-a-ç*, gösterilen yani kavram olarak da *ağaç* kavramının hiçbir doğal ilişkisi olmadığını savunmaktadır. Saussure gösteren ve gösterilen arasındaki bağı nedensiz⁵¹ olduğunu savunmuştur. Ona göre, kavram yerine gösterilen, işitimi imgesi yerine de göstereni koymak doğru olacaktır ve bu durumda kavram ve işitimi simgesinin birleşimi *gösterge*⁵² olarak adlandırılmaktadır. Bir başka örnek ile ifade edecek olursak *kedi* kavramının göstereni *k-e-d-i* ses dizilişiyle bir bağı yoktur. Saussure'a göre buradaki diziliş, başka türden ses dizilişleri ile de ifade edilebilmektedir. Bunun kanıtı, farklı dillerde *kedi* kavramının ses dizilişlerinin de farklı olmasıdır. Kedi gösterileninin, göstereni İngilizcede *cat*, Farsçada *گربه* olduğu gibi.

⁴⁸ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 111.

⁴⁹ Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, s. 110.

⁵⁰ Fatma Erkman Akerson, *Göstergebilime Giriş*, Multilingual Yayınları, İstanbul, 2005, s.96.

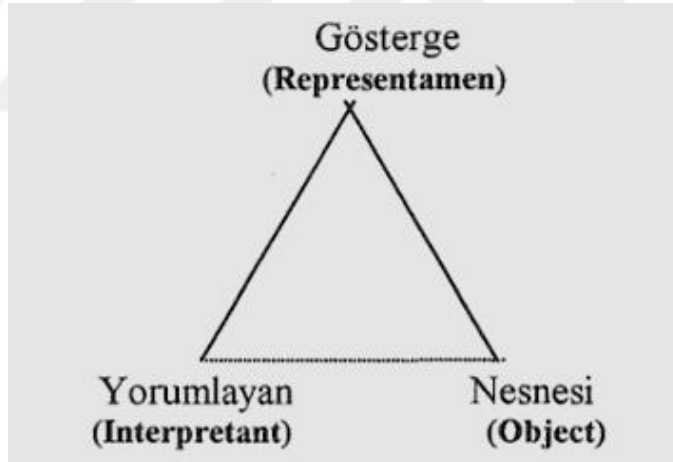
⁵¹ Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev. Zafer Aracagök ve Bülent Doğan), Metis Yayınları, 5. Baskı, İstanbul, 2017, s. 105.

⁵² Akt: Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2*, s. 24.

1.1.1.2. Charles Sanders Peirce (1839-1914)

Amerikalı felsefeci, mantıkçı ve matematikçi Charles Sanders Peirce göstergebilimin bağımsız bir bilim dalına dönüşmesini sağlayan önemli bir kuramcıdır. Dilbilim için Saussure ne ifade ediyorsa göstergebilim için de Peirce aynı şeyi ifade etmektedir. Onun geliştirmiş olduğu gösterge kuramı sadece dilsel göstergelere yönelik değil, tüm anlamlı dizgelere yönelik⁵³ olmuştur. Saussure'den habersiz ve eş zamanlarda göstergebilimle ilgilenmiş ve ondan farklı olarak *göstergebilim* (İng. semiology) yerine, mantıkla özdeşleştirdiği bu kurama, *semiotics* (İng.) adını vermiştir. Ayrıca Saussure'ün gösteren/gösterilen ikilisine karşın, Peirce, göstergede üçlü ayrıma girmiş; gösterge (representamen), nesnesi ve yorumlayıcıyı eklemiştir.

Bir gösterge (İng. sign) ya da representamen, bir kişi için, herhangi bir şeyin yerini, herhangi bir bakımdan ya da herhangi bir sıfatla tutan bir şeydir. Birine yöneliktir, bir başka deyişle bu kişinin zihninde eşdeğerli bir gösterge ya da belki daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yarattığı bu göstergeyi ben birinci göstergenin yorumlayıcıyı (İng. interpretant) olarak adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin yerini tutar: yani nesnesinin (İng. object)...⁵⁴



Şekil 2: Peirce'e Göre Gösterge Süreci

⁵³ Ayla Akın, "Göstergebilim Araştırmalarının Çeviri Sürecine Etkisi ve Dilsel Göstergelerin Çevirmen Tarafından Alınlanması", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi SBE, s. 12.

⁵⁴ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları – 1*, s. 116-117.

Peirce'ün göstergelerin mantıksal işlevini vurgularken, Saussure göstergelerin toplumsal işlevi üzerinde durmuştur. Peirce'ün gösterge sürecine göre; yorumlayan (İng. interpretant), nesne (İng. object) ve gösterge (İng. representamen) olmak üzere üçlü bir modelden⁵⁵ oluşmaktadır. Saussure ise, yukarıda da değinildiği üzere; yaklaşımını gösteren (Fr. signifiant) ve gösterilenden (Fr. signifié) oluşan ikili bir model üzerine kurmuştur. Aslında iki araştırmacının modeli birbirine benzemektedir. Peirce'ün representameni Saussure'ün gösterenine karşılık gelir ancak Peirce, Saussure'den farklı olarak gösterileni *nesne* (Fr. objet) ve *yorumlayan* (Fr. interpretant) olarak iki⁵⁶ parçaya ayırmıştır.

Peirce *yorumlayan*, *nesne* ve *gösterge* olarak yaptığı üçlü ayrımı temele alarak, kendi içinde yine üçlülere ayırmış ve bu şekilde göstergeleri çeşitli niteliklerine göre 66 sınıfa ayırmıştır. Bunlardan en önemli üçlülere biri; *gösterge*, *yorumlayan* ve *nesne*dir. Önerdiği diğer bir üçlü ise; *görüntüsel gösterge*, *belirti* ve *simge*dir.⁵⁷ Buna göre *görüntüsel gösterge* (İng. icon); belirttiği şeyi doğrudan doğruya temsil eder, canlandırır. Örneğin, geometrik bir çizgiyi canlandıran, kurşun kalemle çizilmiş bir çizgi; bir resim gibi.⁵⁸ *Belirti* (İng. index); nesnesi ortadan kalktığında kendisini gösterge yapan özelliği hemen yitirecek olan ama yorumlayan bulunmadığında bu özelliği yitirmeyecek olan göstergedir.⁵⁹ Örneğin, dumanın ateşin belirtisi olması ya ya bulutun yağmurun belirtisi olmasıdır. *Simge* (İng. symbol) ise yorumlayan olmasaydı kendisini gösterge yapan özelliği yitirecek olan göstergedir.⁶⁰ Terazî figürünün adaletin simgesi olması örnek gösterilebilir.

1.1.1.3. Louis Hjelmslev (1899-1965)

Saussure ve Peirce'ün öncülüğünde temelleri atılan Göstergebiliminin temsilcilerinden Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Julia Kristeva, Algirdas J. Greimas gibi araştırmacılar Saussure'e dayanan Avrupa geleneğini; Charles W. Morris, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar ise Peirce'e dayanan Amerika geleneğini devam ettirmişlerdir.

⁵⁵ Ahmet Güneş, "Göstergebilim Tarihi", s. 337.

⁵⁶ Ahmet Güneş, "Göstergebilim Tarihi", s. 337.

⁵⁷ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 31.

⁵⁸ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 31.

⁵⁹ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 31.

⁶⁰ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 31.

Peirce'den sonra, Kopenhag Dilbilim Okulu kurucularından Danimarkalı Louis Hjelmslev çalışmalarıyla göstergebilimi daha sağlam temeller üzerine oturtmuştur. Hjelmslev'in göstergebilim açısından getirdiği yenilik, Saussure'ün gösteren-gösterilen ikilisini ve biçim-töz karşıtlığını⁶¹ yeniden düzenlemesidir. Bu düzenlemeye göre Hjelmslev, ses düzlemini *anlatım* (Fr. expression), anlam düzlemini de *içerik* (Fr. contenu)⁶² olarak adlandırmıştır. Hjelmslev göstergeyi de bu iki katmandan (anlatım ve içerik) hareketle tanımlamakta ve bu iki düzlemin her birine yalnızca dilbilimsel değil, göstergebilimsel gösterge incelemesi için de önemli olabilecek bir ayırım getirmiştir. Hjelmslev'e göre her düzlem de kendi aralarında *töz* (Fr. substance) ve *biçim* (Fr. forme) olarak ikiye⁶³ ayrılmaktadır. Bu terimlerin tanımı üstünde durmak gerekir, töz; dilbilim dışı öncüllere başvurmadan betimlenemeyecek dilsel olguların çeşitli özelliklerinin tümüdür.⁶⁴ Biçim ise dilbilim dışı hiçbir öncüle başvurmadan dilbilimin tümükapsayıcı, yalın ve tutarlı bir biçimde betimleyebileceği olgular⁶⁵ olarak tanımlanmıştır.

Büker kitabında, Hjelmslev'e göre *anlamın* biçimlenmemiş bir yığın olduğundan bahsetmiş, *biçimden* önce ve ondan bağımsız olarak var olduğunu⁶⁶ belirtmiştir.

*Anlam, bir dil düzleminde belirmediği, biçimlenmemiş bir yığın olarak kalır; ancak biçimlendiğinde töz'e dönüşür. Bu durumda tözün doğası anlama bağlıdır, onun özgül bir biçimi yoktur... Hjelmslev, tözün anlamdan bağımsız olmadığını, biçimin tözü olarak anlamın bir özelliği olarak ortaya çıktığını vurgular: töz biçimlenmiş anlamdır ya da töze dönüşmüş anlamdır. Anlam biçimlenmemiş, töz ise biçimlenmiş açıklayıcıdır. Anlam her biçimlenişinde özgül bir biçim çıkar karşımıza: İçeriğin biçimi.*⁶⁷

Bu durumda Hjelmslev'e göre şöyle bir düzen ortaya çıkmaktadır: anlatımın biçimi, anlatımın tözü, içeriğin biçimi ve içeriğin tözü.⁶⁸

⁶¹ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s. 183-184.

⁶² Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 37-38.

⁶³ Ronald Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 47.

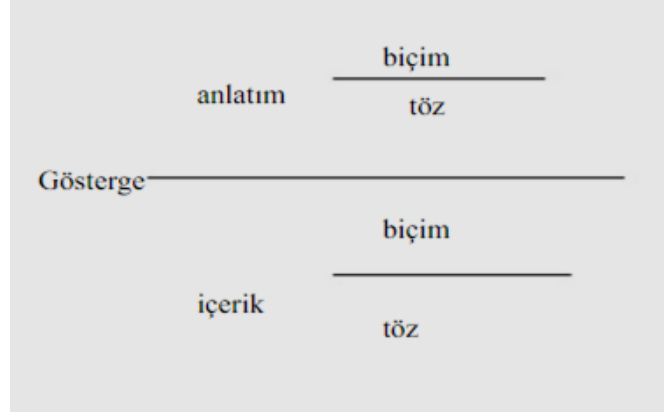
⁶⁴ Ronald Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 48.

⁶⁵ Ronald Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 48.

⁶⁶ Seçil Büker, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, s. 48.

⁶⁷ Seçil Büker, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, s. 48.

⁶⁸ Ronald Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 48.



Şekil 3: Louis Hjelmslev'in Gösterge Tanımı⁶⁹

Göstergebilim kitabının yazarı Pierre Guiraud, biçim ve töze örnek olarak trafikte karşılaştığımız kırmızı ışığı göstermektedir. Kırmızı ışık, töz olarak optik ve elektriksel bir belirtge, biçim olarak da yuvarlak bir kırmızı düzlem parçasıdır.⁷⁰

1.1.1.4. Roland Barthes (1915-1980)

Göstergebilimsel araştırmaların gelişmesine ve göstergebilimin bağımsız bir bilim dalı niteliği taşımaya katkıda bulunmuş diğer bir isim de Fransız yazar, eleştirmen ve göstergebilimci Roland Barthes'tır. Barthes, bilimsel bir üstdil kullanma yaklaşımıyla Saussure ve Hjelmslev'in kavramlarını geliştirmiştir.⁷¹ Ferdinand de Saussure, dilbilimi ileride kurulacak olan göstergebilimin bir alt bölümü olarak kabul ederken, Barthes göstergebilimi dilbilimin bir alt bölümü olarak görmüş ve yazın, moda, görüntü, mitler vb. dizgeler üstünde durarak bu gösterge dizgelerinin ancak dil desteği ile bir gerçeklik⁷² kazandığına inanmıştır. Roland Barthes, *Éléments de Sémiologie* (Göstergebilimin İlkeleri) adlı eserinde göstergebilim ilkelerini dört başlık altında ve ikili karşıtlıklar biçiminde toplamıştır: 1- *Dil* (Fr. langue) ve *Söz* (Fr. parole); 2- *Gösterilen* (Fr. signifié) ve *Gösteren* (Fr. signifiant); 3- *Dizim* (Fr. syntagme) ve *Dizge* (Fr. système); 4- *Düzanlam* (Fr. dénotation) ve *Yananlam* (Fr. connotation).⁷³ Barthes'ın göstergebilimsel kuramına göre, göstergebilimin en önemli alanı düzanlam ve yananlamla ilgili bölümdür. Düzanlam göstergenin *neyi* temsil ettiği, yananlam ise göstergenin *nasıl* temsil edildiğidir. Kavramlar, birinci

⁶⁹ Hilmi Uçan, *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*, s. 111.

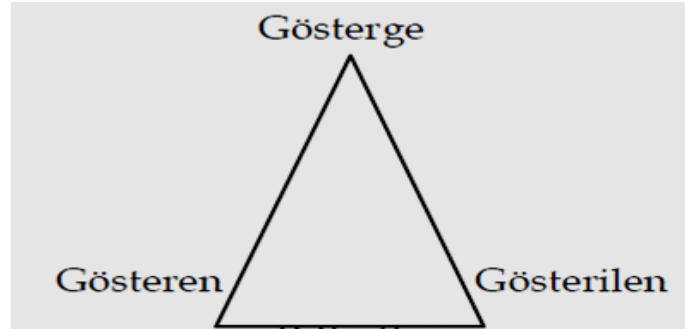
⁷⁰ Pierre Guiraud, *Göstergebilim* (Çev. Mehmet Yalçın), İmge Kitabevi, Ankara, 2016, s. 46-47.

⁷¹ Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları – I*, s. 140-141.

⁷² Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları – I*, s. 184.

⁷³ Ronald Barthes, *Göstergebilimsel Serüven*, s. 29.

aşamada gerçek dünyanın (gösterilen) zihnimizdeki soyutlanmış, genelleştirilmiş karşılıklarıdır (gösteren). İkinci aşamada, yani iletişim/dışavurum aşamasında ise, kavram gösterilen, dışa vurma biçimi de (ses imgesi, görüntü imgesi vb.) gösteren⁷⁴ olur.



Şekil 4: Barthes'a Göre Gösterge Modeli⁷⁵

1.1.1.5. Charles William Morris (1901-1979)

ABD'de ise Peirce'den etkilenen Charles William Morris'in çalışmaları dikkat çekmektedir. Morris'e göre göstergebilimin tanımı:

*Göstergebilim, hayvanlarla ya da insanlarla ilgili, konuşulan ya da konuşulmayan, doğru ya da yanlış, yeterli ya da yetersiz, canlı ya da yozlaşmış bütün göstergelerin bilimidir. Göstergebilim bir bilim dalı olarak her bilimin sahip olduğu öneme sahiptir...*⁷⁶

Morris, *Foundations of the Theory of Signs* (Göstergeler Kuramının Temelleri) ve *Signs, Language and Behaviour* (Göstergeler, Dil ve Davranış) adlı eserlerinde göstergelerin bir öğretisini ya da bir kuramını oturtmaya çalışmış ve mantıktan yararlanarak incelemesini üç bölüme⁷⁷ ayırmıştır. *Sözdizim* (İng. syntax), göstergelerin aralarındaki ilişkileri ve göstergelerin, birleşik göstergeler oluşturmak için nasıl bir araya geldiklerini inceler. *Anlambilim* (İng. semantics), gösterge ile gösterilen arasındaki ilişkiyi inceler. *Edimbilim* (İng. pragmatics), göstergeler ile bunları kullananlar arasındaki ilişkileri⁷⁸ inceler. Morris ayrıca üç tür göstergebilim

⁷⁴Bilgehan Çağlar, "Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim", s. 26.

⁷⁵Ufuk Bircan, "Roland Barthes ve Göstergebilim", *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, s. 23.

⁷⁶Makbule Civelek, Oğuz Türkay, "Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma", *Alanya Akademik Bakış Dergisi*, Cilt 4, Sayı 3, 2020, s. 778.

⁷⁷Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 34.

⁷⁸Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 34.

tasarlamıştır: *salt göstergebilim*: göstergelerden söz etmeyi sağlayacak bir üstdil; *betimleyici göstergebilim*: belirlenmiş göstergeleri incelemekte; *uygulamalı göstergebilim* de göstergeler bilgisini değişik amaçlarda⁷⁹ kullanmaktadır. Charles W. Morrisin göstergeler kuramıyla ilgili yazıları *Writings on the General Theory of Signs* (Göstergelerin Genel Kuramı Üstüne Yazılar)⁸⁰ adıyla yayımlanmıştır.

1.1.1.6. Algirdas Julien Greimas (1917-1992)

Greimas, Fransa'da göstergebilimi kendi kendine yeten, özerk bir *bilimsel tasarı* biçiminde ortaya atıp, bu tasarımı Paris Göstergebilim Okulu'yla⁸¹ bir bilim düzeyine çıkarmıştır. Göstergebilimi, hem dünyanın insan, hem de insanın insan için taşıdığı anlamı araştıran dal olarak yorumlamış, anlamsal düzeneğe, anlamaya ve anlama⁸² dizgelerine yönelmiştir. Greimas tasarlamış olduğu her türlü anlamlı bütünü incelemeye yönelik genel bir göstergebilim tasarlamış ve bunun sonucunda doğal dilleri de araştırma kapsamına almıştır. Dilsel olmayan mimarlık, moda, müzik, görüntü vb. göstergeleri de çevresinde oluşturmuş olduğu çalışma grubu ile inceleme altına almıştır. Bu araştırma topluluğu Paris Göstergebilim Okulu diye adlandırılmaktadır. Göstergebilim, Paris Göstergebilim Okulu'nun geliştirmiş olduğu anlamlama göstergebilimi kuruluş aşamasına denk düşen yıllarda uygulama alanı olarak *edebiyatı* (yazını)⁸³ seçmiştir.

Rus biçimbilimci Vladimir Propp, halk masallarında otuz bir işlev saptamış ve masallarda kahramanların bu işlevlere göre, eylem alanlarıyla tanımlandıklarını belirtmiştir. Greimas, Propp'un görüşlerini geliştirmiş ve onun Rus halk masallarını inceleyerek belirlemiş olduğu, bir masalda yer alabilecek yedi tip kahramanı altıya⁸⁴ indirmiştir. Eylemleri altı eyleyene dönüştürerek aralarındaki ilişkileri şu şekilde örneklendirmiştir:

⁷⁹ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 34. Ayrıca bk.: Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları – 1*, s. 122.

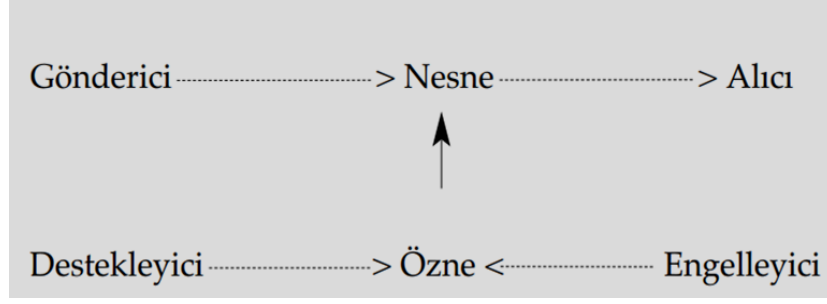
⁸⁰ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 34.

⁸¹ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s. 216-219.

⁸² İlhami Sığırıcı, *Göstergebilim Uygulamaları*, s. 35-36; Ayrıca bk. Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 56.

⁸³ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 83.

⁸⁴ Zeynep Çetinkaya, ““Gökçen Kız Çeşmesi” Adlı Çocuk Öyküsünün Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi”, *Milli Eğitim Dergisi*, Cilt 41, Sayı 192, 2011, s. 136.



Şekil 5: Greimas'ın Eyleyenler Modeli⁸⁵

Bu eyleyenler modeli doğrudan öznenin ulaşmayı amaçladığı ve gönderen ile gönderilen arasında bir iletişim birimi olarak konumlanan nesne⁸⁶ çevresinde odaklanmaktadır. Greimas'a ait eyleyenler modelinde yer alan terimlerin tanımı kısaca şu şekildedir. *Gönderici*: Eksikliği duyulan nesnenin bulunması için özneyi görevlendirip anlatıyı başlatandır. *Nesne*: Eksikliği duyulan, aranılan şeydir. *Alıcı*: Öznenin elde ettiği nesneyi sonunda alan ve yaptıkları için özneyi ya ödüllendiren ya da cezalandıran eyleyen. *Destekleyici*: Anlatıda özneye nesnesini bulması konusunda her türlü yardımda bulunan eyleyen. *Özne*: Göndericinin, bulunmasını istediği nesneyi elde edip, alıcıya teslim eden kahraman. *Engelleyici*: Öznenin nesneyi bulmasını engellemeye çalışan eyleyendir.⁸⁷

1.1.1.7. Christian Metz (1931-1993)

Sinema; 1960'lı yıllara doğru güzel sanatların geleneksel altı dalına sonradan eklenerek yedinci sanat dalı olmuştur. O yıllarda özellikle Fransa'da *sinema göstergebilimi*⁸⁸ ortaya çıkmış ve son yıllarda sinema göstergebilimine karşı yoğun bir ilgi başlamıştır. 1920'li yıllarda çağdaş göstergebilimin temellerini atan Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'ün çalışmalarına da dayanarak Rus biçimcilerinin ve Fransız kuramcılarının sinema göstergebilimine katkıları büyük olmuştur. 1960'lı yıllarda Christian Metz göstergebilimsel kuramı sinemaya uygulamıştır. Metz, belki de alanında bir ilki gerçekleştirmiş, dilbilime dayanan, kendine özgü bir film kuramı geliştirmiştir. Sinemada nedensiz hiçbir şeyin bulunmadığını ve her şeyin güdümlenmiş olduğunu, dolayısıyla, düz anlam diye bir

⁸⁵ Zeynep Çetinkaya, "Gökçen Kız Çeşmesi" Adlı Çocuk Öyküsünün Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi, s. 136.

⁸⁶ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s. 145.

⁸⁷ Dursun Demir, "Hansel ve Gretel Adlı Masalın Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Cilt 6, Sayı 5, 2017, s. 3308.

⁸⁸ Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, s. 104.

şeyin söz konusu olamayacağını savunmuştur. Bu şekilde, filmleri dil boyutunda inceleyen bir sinema göstergebilimi⁸⁹ doğmuştur. Metz, sinema göstergebilime ilişkin yaklaşımını Saussure'den etkilenerek oluşturmuştur. Metz dışında öne çıkan isimlerden olan Peter Wollen, Peirce'den; Eco ise Saussure ve Peirce'ü eleştirmekle birlikte sinema göstergebilimi konusunda onlardan açıkça etkilenmiştir.⁹⁰ Her üç kuramcı görsel göstergenin öz niteliği ve işleyiş biçimini incelemiş, sinemada yan anlamı oluşturanın ne olduğu⁹¹ üzerine düşünmüştür.

1.1.1.8. Julia Kristeva (1941-)

Göstergebilim konusunda öne çıkan bir diğer isim de Bulgar asıllı Fransız göstergebilimci, psikanalist ve yazar Julia Kristeva'dır. Kristeva, psikanalizden de esinlenerek *göstergeçözüm* (Fr. sémanalyse) anlayışı çerçevesinde metinleri iki açıdan değerlendiren bir kavram ilişkisi ortaya atmıştır. Bunları da *üreten metin* (Fr. génotexte) ve *üretilmiş metin* (phénotexte)⁹² olarak adlandırmıştır. Kristeva'ya göre üreten metin, bir metnin üretileceği mantıksal, derin düzeyi, yani doğrudan doğruya üretme aşamasını belirtmektedir. Üretilmiş metin ise üretimi bitmiş, sonuçlanmış, biçimsel olarak kapanmış metin düzeyini⁹³ göstermektedir. Göstergeçözüm de üreten metin ile üretilmiş metin arasındaki ilişkileri incelemektedir. Bu kuramın özüne bakıldığında; konuşan ya da üreten öznenin nasıl hareket ettiğini, nasıl yön değiştirdiğini ve nasıl yitip gittiğini⁹⁴ araştırmaktadır. Başka bir deyişle göstergeçözüm, söylemlerin anlam etkilerini incelerken özneleri de işin içine katmaktadır.

1.1.2. Göstergebilim ve Sinema İlişkisi

Göstergenin kısaca insanların birbirini ve dünyayı anlayıp, anlamlandırmaları için gerekli olan her şey, göstergebilimin ise işaret ve göstergelerin anlamlandırılması ve yorumlanması üzerine çalışan bir bilim dalı olduğuna ilişkin bilgilere yukarıda

⁸⁹ Elif Batu, “*Göstergebilimsel Bir Serüven: Üç Öyküsüyle Türkçe’de Oscar Wilde*”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi SBE, İstanbul, 2018, s. 23. Ayrıca bk.: İlhami Sığircı, *Göstergebilim Uygulamaları*, s. 49.

⁹⁰ Âlâ Sivas, “Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme”, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 11, Sayı 21, Bahar 2012, s. 532.

⁹¹ Âlâ Sivas, “Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme”, s. 532.

⁹² Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s. 185.

⁹³ Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC’si*, s. 64.

⁹⁴ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s. 185.

değınmiştik. Göstergebilimin temel kavramları son yıllarda birçok uygulama alanlarına, gösterge dizgelerine ve ele alınan alanın inceleme düzlemlerine göre çeşitlilik kazanmıştır. Edebiyat göstergebilimi, resim göstergebilimi, müzik göstergebilimi, çeviri göstergebilimi, sinema göstergebilimi, söylem göstergebilimi vb...⁹⁵ Ayrıca, Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*'nde göstergebilim yönteminin başka bilim dallarıyla kaynaşması sonucu karma dalların ortaya çıktığını da belirtmiştir. Bunlara örnek olarak insan göstergebilimi, canlılar göstergebilimi, hayvan göstergebilimi, toplum göstergebilimi, davranış göstergebilimini göstermiştir.⁹⁶ Bu karma dalların ortaya çıkmış olması da göstergebilimin iletişim dizgesine sahip olan her şeye uygulanabilir olmasından kaynaklanmaktadır.

Genel olarak göstergebilim anlam bilimidir ve sinema göstergebilimi, bir filmin anlamı nasıl kurduğunu veya izleyicilere ne anlam ifade ettiğini açıklayabilen kapsamlı bir model kurmayı önermektedir.⁹⁷ Zafer Özden film göstergebiliminin, iki soruyu⁹⁸ yanıtlamaya çalıştığını belirtmektedir. Bunlardan birincisi: Göstergebilim filmi anlamaya ne kadar yardım edebileceği, ikincisi ise: Film deneyiminin göstergebilim sorunlarını anlamaya ne kadar yardım edebileceğidir. Özden'e göre göstergebilimsel sinema eleştirisini kendi başına bir filmin çözümlenmesinde yeterli değıldir ancak göstergebilimsel yaklaşımı kullanmaksızın bir filmin tam olarak anlaşılmasının ve eleřtirilmesinin⁹⁹ mümkün olduğunu söylemek de güçtür.

Sinema göstergebilimi üzerine ilk çalışma 1964'de Christian Metz'in *Communications* dergisinin dördüncü sayısında yayınlanan *Le Cinéma: Langue ou Langage?* (Sinema: Dil mi, Dil yetisi mi?) başlıklı makalesidir.¹⁰⁰ Sinemaya sistematik şekilde yaklaşan kuramcılardan olan Jean Mitry, sinemanın sanat olmasından önce bir anlatım aracı olduğunu ve her şeyin bir düşünceye gönderme yaptığını belirterek sinemada görülen sorunların yine kendi içinde çözümlenmesi

⁹⁵ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s. 132.

⁹⁶ Mehmet Rifat, *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, s. 132.

⁹⁷ J. Dudley Andrew, *Büyük Sinema Kuramları*, s. 324.

⁹⁸ Zafer Özden, *Film Eleştirisini, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisini*, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, s. 141-142.

⁹⁹ Zafer Özden, *Film Eleştirisini, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisini*, s. 142.

¹⁰⁰ Duygu Öztin Bağıder, *Sinema Göstergebilimi*, s. 144.

gerektiğini ifade etmiştir.¹⁰¹ Christian Metz'in çalışmalarını yakından takip eden Mitry sinema göstergebilimiyle ilgili düşüncelerini *La Sémiologie en question* (Göstergebilimi Sorgulamak)¹⁰² başlıklı çalışmasında paylaşmıştır.

1.1.3. Göstergelerarasılık ve Göstergelerarası Çeviri İlişkisi

Günümüzde çeşitli sanatlar arasındaki alışverişleri belirtmek için kullanılan göstergelerarasılık kavramı, sanatın estetik yönünü incelemektedir. Bu kavram, yeni inceleme alanlarının oluşmasında oldukça önemlidir.¹⁰³ Özellikle; yazın ve sinema, yazın ve resim, yazın ve müzik, yazın ve fotoğraf; sinema ve resim, sinema ve fotoğraf, sinema ve sinema, sinema ve tiyatro, sinema ve opera vb. göstergelerarasılık kavramı kapsamında incelenmeye başlanmıştır. Bu kavram ilk olarak Roman Jakobson'un *Essais de linguistique générale* (Genel Dilbilim Denemeleri)¹⁰⁴ adlı çalışmasında karşımıza çıkmaktadır. Roman Jakobson, çevirinin üç boyutta yapılabileceğini savunmuş ve şöyle açıklamıştır:

1. *Diliçi çeviri* (Fr. traduction intralinguale, F. *tercume-yi derûn-i zebânî*): Aynı dil içinde bulunan diğer sözel göstergelere başvurulur. Sözcükler anlam ifade etmezler; anlam ifade etmeleri için onları kıyaslayacak göstergeler olması gerekir.¹⁰⁵ Doğan, peynir örneğini vermiştir. Buna göre konuşulan kişi *peynir* diye bir sözcük bilmiyorsa kastedilen şey tarif edilir, onu açıklayacak tanımlamalarda¹⁰⁶ bulunulur. Bu şekilde kişi peynirin tadını bilmeseyse bile nasıl bir şey olduğunu anlayabilir.
2. *Dillerarası çeviri* (Fr. traduction interlinguale, F. *tercume-yi beyn-i zebânî*): Bir dilden diğerine yapılan, bir dilin gösterge sisteminden diğer dilin gösterge sistemine aktarılarak yapılan çeviri türüdür.¹⁰⁷ Örneğin Türkçe bir metnin İngilizce gibi yabancı bir dile çevrilmesi dillerarası çeviriye örnektir.

¹⁰¹ Akt: Alev Fatoş Parsa, Elçin Akçora As, "Yeni Medyanın Postmodern Anlatımı Dijitografi: Reels Videolar", *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 10, Sayı 4, 2021, s. 2388.

¹⁰² Zeynep Özarlan, *Sinema Kuramları -2*, s. 27.

¹⁰³ Aysel Yıldız Erol, "Göstergelerarası Çeviri: İran Edebiyatından Bir Uyarılma Örneği "Mihmân-i Mâmân"", *Doğu Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 23, 2021, s. 2.

¹⁰⁴ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2011, s. 9-17.

¹⁰⁵ Aymil Doğan, *Sözlü ve Yazılı Çeviri Odaklı Söylem Çözümlemesi*, Siyasal Kitabevi, Ankara, 2014, s. 26.

¹⁰⁶ Aymil Doğan, *Sözlü ve Yazılı Çeviri Odaklı Söylem Çözümlemesi*, s. 26.

¹⁰⁷ Aymil Doğan, *Sözlü ve Yazılı Çeviri Odaklı Söylem Çözümlemesi*, s. 26.

3. *Göstergelerarası çeviri* (Fr. traduction intersémiotique, F. *tercume-yi beyn-i nişâneyi*): Sözel bir iletiyi farklı bir gösterge sistemi aracılığıyla¹⁰⁸ yeniden ifade etmektir. Jakobson, bu üç tür çeviriden çalışmamızda da faydalanacağımız göstergelerarası çeviriyi *dönüşüm* (Fr. transmutation) olarak nitelendirmiş ve dilsel göstergelerin, dilsel olmayan göstergeler aracılığı ile anlamlandırılması¹⁰⁹ şeklinde bir tanımda bulunmuştur. Bu çeviri türü diliçi çeviri gibi bir anlamda çeviri türü değildir. Örneğin bir grafiğin ya da bir tablonun yazıya dökülmüş¹¹⁰ hâlidir.

Jakobson'un ortaya koyduğu ve üzerinde en çok tartışılan çeviri türlerinden olan göstergelerarası çeviri, anlamı bakımından da diğer iki tür çeviriden farklıdır. Göstergelerarası çevirinin daha özgür bir çeviri olduğunu söyleyebiliriz. Üçüncü bölümde ele alacağımız film uyarlama örneklerinde de değineceğimiz gibi, yazılı bir metinden görsel bir göstergeye dönüştürülen erek metnin, ne oranda aslına sadık kaldığı açısından değerlendirilmeyecektir. Çünkü kaynak metin olan edebî eser, yönetmen-çevirmen tarafından başka bir metne dönüştürülmüş olacaktır.

Georges Molinié, göstergelerarasılık kavramı ile farklı sanatların biçembilimi ve estetiği içinden, değer eleştirisi yapmayı anlamak gerektiğini savunmuştur. Molinié'ye göre, bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ya da değer kazanır. Buna göre göstergelerarasılık, sözsel bir sanat biçiminin (örneğin bir roman), sözsel olmayan başka bir sanat biçimindeki (örneğin müzik, resim) varlığı yanında türleri, farklı biçimler arası alışverişleri göstermek¹¹¹ için de kullanılmaktadır.

Etrafımızda gördüğümüz hemen hemen her şeyin bir gösterge olduğu düşüncesinden yola çıkarak, her göstergenin de kendi içinde başka bir gösterge sistemine çevrilebileceğini ve bunun da bizi göstergelerarası çeviriye götürdüğünü görebiliriz. Yani göstergelerarası çeviri, bir göstergenin kendini bir yorumlayan ya da çevirmen aracılığıyla aynı ya da başka bir göstergeye aktarılmasıdır. *Göstergelerarası çeviri* (İng. intersemiotic translation), birçok şekilde karşımıza çıkmaktadır. Örneğin yazılı

¹⁰⁸ Şehnaz Tahir Gürçağlar, *Çevirinin ABC'si*, s. 28.

¹⁰⁹ Roman Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, s. 233.

¹¹⁰ Aymil Doğan, *Sözlü ve Yazılı Çeviri Odaklı Söylem Çözümlemesi*, s. 27.

¹¹¹ Kubilay Aktulum, *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, s. 18-19.

bir eserin bir şarkıya, resim, heykel gibi görsel bir sanata ya da bale, pandomim gibi sanatlara aktarılması göstergelerarası çeviriye örnektir. Ancak çalışmamızda hem görsel hem sözsel sanatın olduğu sinema uyarlaması üzerinde durulacaktır.

1.1.4. Göstergelerarası Çeviri ve Yenidenyazma-Yenidenyaratma İlişkisi

Daha önce de belirttiğimiz gibi göstergelerarası çeviri birçok şekilde yapılabilmektedir. Roman-sinema uyarlaması bağlamında düşünecek olursak kaynak metin olan romanın, görsel gösterge sistemine dönüştürülmesinde, son zamanlarda yapılan edebiyat, çeviribilim, metinlerarasılık gibi alanlarda karşılaştığımız, yenidenyazma ve yenidenyaratma aşamaları karşımıza çıkmaktadır. Aktulum, yenidenyazma kavramını şu şekilde tanımlamıştır:

*...genel olarak, hangi türden olursa olsun, önceki bir metnin, onu taklit eden, dönüştüren açık ya da kapalı bir biçimde ona gönderen bir başka metinde yinelenmesi.*¹¹²

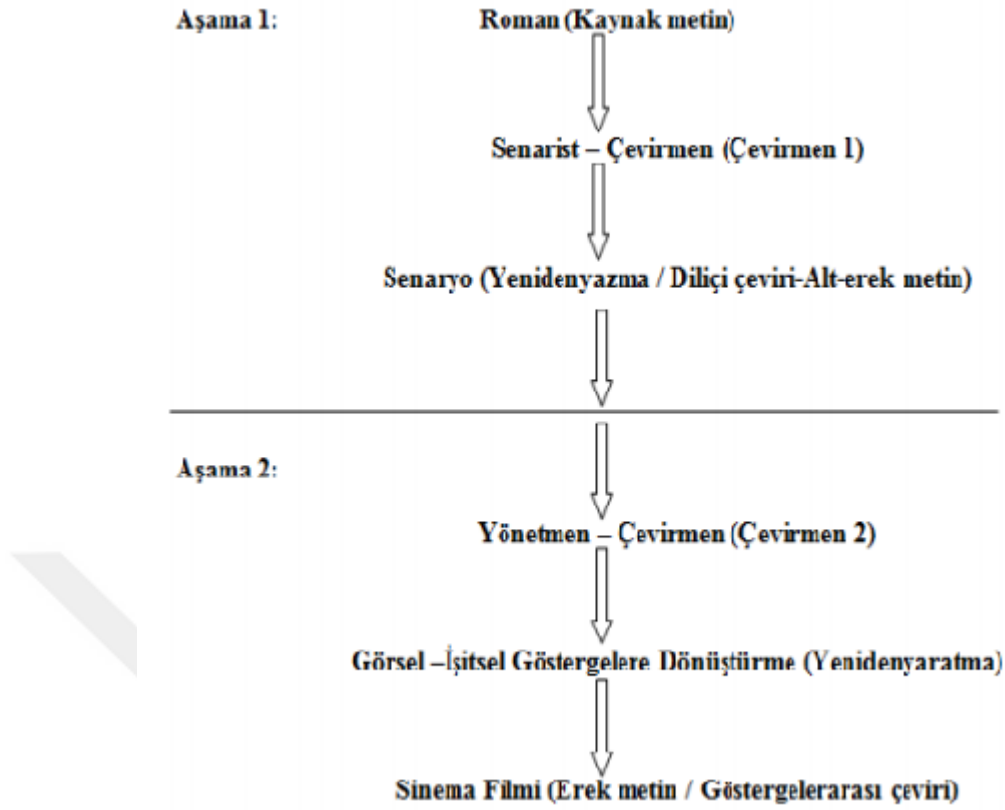
Aktulum'un bu tanımlaması ile orijinal yazılı eserden oluşturulan bir başka yazılı eser olan senaryo metninin *yenidenyazma* aşaması ile oluşturulduğu sonucuna varılabilir. Dindar görsel-işitsel çeviri aşamasına yenidenyaratma kavramını kullanmış ve bu kavramı, *...bir şekilde ilk var olanın izini, etkisini, mesajını başka bir şekilde, fakat orijinalinden tamamen kopmadan ya da uzaklaşmadan oluşturmak*¹¹³ olarak tanımlamıştır.

Göstergelerarası çeviri sürecine bu kavramlar bağlamında yaklaşan Dindar, ilk aşama olan yenidenyazma aşamasında; yazılı eseri *kaynak metin*; senarist ve yönetmeni *çevirmen*; senaryoyu *alt-erek metin* ve ortaya çıkan filmi ise *erek metin*¹¹⁴ olarak tanımlamaktadır. Bu süreci Dindar'a ait aşağıdaki şema-model üzerinden görebiliriz.

¹¹² Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*, Kanguru Yayınları, Ankara, 2014, s. 188.

¹¹³ Serhan Dindar, *Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma ve Yenidenyaratma Kavramları*, Çizgi Kitabevi, Konya, 2020, s. 79.

¹¹⁴ Serhan Dindar, *Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma...*, s. 88.



Şekil 6: Serhan Dindar'ın kaynak metin sürecinden erek metne kadar olan aşamalı şema-modeli¹¹⁵

Dindar'a ait bu iki aşamalı göstergelerarası çeviri sürecinde, yenidenyazma ve yenidenyaratma kavramları art arda gelmektedir. Birinci aşamada ortaya çıkan yenidenyazma ve ikinci aşamada oluşan yenidenyaratma kavramları birbirlerini tamamlamaktadır. İlk aşamada karşımıza çıkan yenidenyazma kavramı, somut ve gösteren düzeyde ve diliçi çeviri bağlamında oluşmaktadır.¹¹⁶ Bu aşamada söz konusu, bir metnin biçim değiştirerek yeniden yazılmasıdır. Şema-modele göre Dindar, diliçi çeviri bağlamında tek başına erek metin olan senaryo metninin, göstergelerarası çeviri düzleminde alt-erek metne dönüştüğünü göstermektedir. Sonrasında ise bu alt-erek metin, filme dönüşerek asıl erek metni ortaya

¹¹⁵ Serhan Dindar, *Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma...*, s. 87

¹¹⁶ Aysel Yıldız Erol, "Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma ve Yenidenyaratma Kavramları", *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 2020, s. 229.

çıkarmaktadır.¹¹⁷ Bu çalışmamızda, Dindar'ın *Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma ve Yenidenyaratma Kavramları* adlı eserinde kullandığı terimler esas alınmıştır, ancak seçtiğimiz filmlerin tarih olarak eski dönemlere ait olması sebebiyle alt-erek metin olan senaryo metinlerine ulaşamamıştır. Dolayısıyla üçüncü bölümde yer alan örneklerimizde bu aşama atlanmıştır.

1.2. Uyarılama

1.2.1. Uyarılamanın Tanımı

Sinemaya dair ilk denemeler 1895 yılında yapılmıştır. Sinema ortaya çıktığında yedinci sanat olarak anılmış, edebiyat ve tiyatro ile olan bağlantısı da dikkat çekmiştir. Ünlü Fransız yönetmen Abel Gance'ın, 1927 yılında öne sürdüğü Shakespeare, Rembrandt ve Beethoven'ın bir gün film yapacağı iddiası¹¹⁸ aslında bir bakıma uyarılama kavramının da ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ünlü kuramcı André Bazin, sinemanın başlangıç materyalinin romanlara veya yorumlamalara dayandığını ancak daha sonraları bu eğilimin farklılaştığını¹¹⁹ söylemektedir. Kimi film yapımcıları bazen romanları birinci elden uyarılama yapmaya devam ederken, kimileri de kaynak romanları ayrıntılı bir film snopsisi olarak kullanma yoluna gitmişlerdir. Yapımcılar, romancılara karakter, ana fikir, atmosfer yaratımı¹²⁰ konularında başvurmuşlardır. Uyarılama filmlerin çoğalması ile birlikte yapılan çalışmalar artmış dolayısıyla çeşitli uyarılama tanımları ortaya çıkmıştır. Dilimize Fransızcadaki *adaptation* üzerinden giren ve Latincedeki *adaptare* sözcüğüne dayanan adaptasyon kelimesi, sanatta bir medyada ortaya konulmuş olan bir içeriğin elden geçirilerek başka bir medyada yeniden sergilenmesini¹²¹ ifade etmektedir. Ephraim Katz'ın, *Film Ansiklopedisi*'ne göre uyarılama, başka bir sanat eserindeki öğeleri yeni araca uygun bir şekilde aktararak yeni bir sanat eseri meydana getirme¹²² eylemidir. *Türk Dil Kurumu*'na ait çevrimiçi sözlükte ise uyarılama kavramı için,

¹¹⁷ Aysel Yıldız Erol, "Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma...", s. 229.

¹¹⁸ Marjorie Garber, *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, Routledge, USA., 2010, s. 24.

¹¹⁹ André Bazin, *What is Cinema?(Sinema Nedir?)* (Çev. İbrahim Şener), Doruk Yayınları, İstanbul, 201, s. 63.

¹²⁰ André Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 53.

¹²¹ Ersel Kayaoğlu, *Edebiyat ve Film*, Hiperlink Yayınları, İstanbul, 2016, s. 40.

¹²² Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarılamlar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, Aralık 2005, Es Yayınları, s. 16.

uyarlamak işi, adaptasyon, bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma¹²³ tanımları kullanılmıştır. Farsça literatürde *iktibâs* kelimesi ile karşılık bulan sözcüğün *İslâm Ansiklopedisi*'ne göre anlamı, bir başkasından bir kor veya ateş almak¹²⁴ şeklinde geçmektedir. *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*'nde ise uyarlama kavramının tanımı, *sinema ya da tiyatro için hazırlanmamış bir metni, sinemaya ya da tiyatroya uygun biçime sokmak*¹²⁵ şeklinde yapılmıştır.

Film uyarlamalarına dair farklı kuramcılar tarafından, farklı şekilde yorumlar getirilmiştir. André Bazin uyarlamayı dilsel bir düzeyden görsel bir düzeye çevirme şeklinde görür ve özgün metnin bütünlüğünün bozulmamasının, sinema için büyük bir kazanç¹²⁶ olacağını belirtir. Joy Gould Boyum da, uyarlama filmlerin ünlü edebî eserlere dayanan birer yorumlamadan ibaret¹²⁷ olduğunu savunmuştur.

Bir edebiyat terimi olarak *uyarlama*, Farsçada *iktibâs* sözcüğü ile karşılanmaktadır. *İktibâs* sözcüğü *Ferheng-i Feşorde-yi Sohen*'de bir tema ya da konuyu birinden veya bir yerden değiştirerek almak, aktarmak; özetlemek; üzerine eklemek...¹²⁸ olarak geçmektedir. Bir başka çalışmada ise; ateş almak manasına gelmekte olan Arapça *kabese* (قبس) kökünden türemiş olduğu ve aydınlatma, birisinden bilgi, ilim, fayda almak, öğrenmek, almak, anlamak, bir kitap ya da risaleden konu elde etmek, özetlemek¹²⁹ anlamında tanımlanmıştır.

Uyarlamada, sadece telif eserlerin sinemaya uyarlanması şart değildir, benzer şekilde adaptasyonlar yani uyarlamalar yapılabilmektedir. Örneğin bir tablo, bir tiyatro eseri, bir fotoğraf, bir şarkı da sinemaya uyarlanabilmektedir.¹³⁰ Ancak yine de en çok uyarlamanın edebiyattan filme doğru olduğu dikkat çekmektedir.

¹²³ <https://sozluk.gov.tr/>

¹²⁴ İsmail Durmuş, "İktibâs", *DİA*, Cilt 22, İstanbul, 2000, s. 52.

¹²⁵ Nijat Özön, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981, s. 311.

¹²⁶ André Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 73.

¹²⁷ *Theories of Adaptation: Novel to Film*, s. 108-109.

¹²⁸ Hüseyn Enverî, *Ferheng-i Feşorde-yi Sohen*, Sohen, Tahran, 1382 hş. (2003), s. 180.

¹²⁹ 'Alî Rızâ Pürşebânân, Mehdî 'Abdî, "Nigâhî be Târihçe-yi İktibâs-i Sînemâyî ez Mutûn-i Kilâsîkî-yi Edebîyât-i Fârsî", *Heftomîn Hemâyiş-i Pejûhişhâ-yi Zebân ve Edebîyât-i Fârsî*, Şubat, 1393 hş. (2014), s. 293.

¹³⁰ Muhammed Heyrî, *İktibâs Berây-i Filmnâme*, Surûş, Tahran 1395 hş. (2017), s. 14.

Külkedisi, *Aya Yolculuk*, *Hamlet* gibi yapıtların kısa metrajlı uyarlama denemeleriyle¹³¹ sinemada edebiyat uyarlamalarının temelleri atılmıştır. Dünyada ilk uyarlama örneği, bir edebiyat eserini beyaz perdeye uyarlayan ilk kişi Fransız film sanatçısı Georges Méliès'tir. Méliès'in, Jules Verne'nin aynı adlı romanına dayanarak yaptığı 1902 yapımı *Le Voyage Dans la Lune* (Aya Yolculuk)¹³² uyarlaması ile filmlerde edebiyat uyarlamaları başlamıştır. Türk sinemasında ilk roman uyarlaması ise Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1899 yılında yazdığı *Mürebbiye*¹³³ adlı romandır. Ahmet Fehim tarafından yönetmenliği ve senaristliği yapılan ve aynı isimle 1919 yılında gösterime giren *Mürebbiye*, Türk sinemasında ilk uyarlama film¹³⁴ olması açısından önemlidir.

İran'da çekilmiş olan filmlerin çoğunun İran şiiri, edebiyatı ve yazılı metinleriyle ilişkisi dikkatleri çekmektedir. Ödüllü filmlerin hemen hemen hepsi modern dünya sinemasının etkisi yanı sıra İran edebiyatından¹³⁵ da etkilenmiştir. Abdu'l-Hüseyn-i Sepentâ tarafından çekilen *Ferhâd u Şîrîn* (1935) ve *Leylâ vu Mecnûn* (1937) İran'da ilk uyarlama filmlerdir.¹³⁶ Dünyada, Türkiye'de ve İran'da yapılan uyarlama filmler tarih açısından karşılaştırıldığında; Zeynep Çetin Erus, Türkiye'de uyarlama sinemanın raslantısal bir süreç ile yapıldığını belirtmiştir.¹³⁷ Bundan yola çıkarak İran'da uyarlama sinema için de bunu söylemek yanlış olmayacaktır. İran'da özellikle ilk uyarlama filmin çekildiği yıllarda, yerleşmiş bir sinema sektörü yoktur. Dünyada ilk uyarlama film olan 1902 yapımı *Aya Yolculuk* filminden yaklaşık kırk yıl sonra İran'da yazılı bir eserden uyarlama yapılması göz önünde bulundurulunca İranlı yönetmenlerin ya da yapımcıların sanatsal veya ticarî tercihlerine göre edebî eserlerden film çektiklerini söyleyebiliriz.

¹³¹ Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, s. 21.

¹³² Ersel Kayaoğlu, *Edebiyat ve Film*, s. 44.

¹³³ Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, s. 22.

¹³⁴ Türk Sinemasında yapılan uyarlamalara dair ayrıntılı bilgi için bk.: Aylin Sayın, *"Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul, 2005.

¹³⁵ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, Dört Mevsim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 10.

¹³⁶ 'Abbâs Bahârlû, "Târihçe-yi İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi Îrân", *Fârâbî*, Şomâre 64, Tahran, 1388 hş. (2010) s. 9.

¹³⁷ Zeynep Çetin Erus, "Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, 2020, s. 588.

1.2.2. Uyarlama Türleri

Edebiyat uyarlamaları alanında çalışmaların artmasıyla, uyarlama kavramına ait birden çok tanım ve buna bağlı olarak uyarlama türleri ortaya çıkmıştır. Edebî eserlerin filme uyarlanmasının birçok nedeni bulunmaktadır. Öncelikle film, edebî bir esere göre daha büyük kitlelere ulaşabilmektedir. Yönetmenlerin ya da yapımcıların ünlü eserlerden uyarlama yapmasının en önemli nedenlerinden biri olarak filmin satılmasının garanti olması düşüncesidir. Bu ekonomik nedenleri, sanatsal ve ticarî kaygılar¹³⁸ takip etmektedir.

Roman ve filmin anlatım özellikleri birbirinden farklı olduğu için uyarlamada ortaya çıkan film, romanı aynen kaynak almaz. Uyarlamada yazılı özgün bir eserden, ikinci bir özgün eser yaratma söz konusudur ve Çetin Erus, *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması* adlı doktora tezinde, uyarlama için yapılması gerekenleri romandaki ana öyküyü bulmak, karakteri seçmek, temayı keşfetmek ve eserin üslup ve atmosferini yaratmak¹³⁹ şeklinde dört aşama olarak belirtmiştir. İran'da ise Peymân Hamîdî Fe'âl, uyarlama için gerekli aşamaları üç madde şeklinde belirtmiştir. Fe'âl'e göre uyarlama yapmak için bir metnin olması, bu metnin başka bir metne dönüştürülmesi ve bu dönüşüm esnasında birinci metnin değişikliğe uğraması¹⁴⁰ uyarlama safhalarındandır. Çetin Erus ve Fe'âl'in uyarlama yapmak için belirttikleri maddeler karşılaştırıldığında, İran'da daha sade aşamaların olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü yapılacak olan uyarlamada, edebî bir metni oluşturan ana konu, tema, karakter gibi öğeler göz ardı edilmiştir.

Uyarlamanın ne türde yapılacağı konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır. George Bluestone, *Novels into Film* kitabında uyarlama yapan bir sinemacının, romandan etkilenmesinin kaçınılmaz olduğunu ama bunun romanı birebir şekilde bir dönüştürme olmadığını belirtir.¹⁴¹ Bluestone'a göre roman bir hammadde olarak

¹³⁸ Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, s. 19.

¹³⁹ Zeynep Çetin, *Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*, s. 113-115.

¹⁴⁰ Peymân Hamîdî Fe'âl, "Ez Edebîyât tâ Sînemâ; ez Român tâ Fîlm" *Kitâb-i Mâh-i Edebîyât*, Şomâre 30, 1388 hş. (2009), s. 10.

¹⁴¹ George Bluestone, *Novels into Film*, University of California Press, ABD, 1961, s. 62.

görülmeli ve sinemaya bir çeşit yorumlama olarak aktarılmalıdır. Ayrıca, roman ile uyarlama filmi arasında benzerliğin de gerekmediğini savunmaktadır.¹⁴²

Imelda Whelehan, *Adaptations* adlı çalışmasında uyarlama türleri için belki de ilk sınıflandırmayı yapanın Geoffrey Wagner olduğunu ve Wagner'e göre üç tür uyarlama bulunduğunu aktarır:

1. Transposition (Aktarım): Romanı değişikliğe uğratmadan doğrudan perdeye aktaran uyarlamalar.
2. Commentary (Yorumlama): Orijinal eserin bazı bakımlardan bilinçli bir şekilde ya da farkında olmayarak değiştirildiği uyarlamalar.
3. Analogy (Benzeşim): Ortaya konulan film senaryosunun romandan tümüyle bağımsız olduğu uyarlamalardır.¹⁴³

Bir diğer sınıflandırma da Dudley Andrew'e aittir. Andrew, *Concepts in Film Theory* adlı kitabında üç tür¹⁴⁴ uyarlamadan bahsetmiştir.

1. Borrowing (Ödünç Alma): Uyarlamanın eseri çoğaltma işlemi olmadığını, aksine seyirciye eserin güçlü ve dikkat çeken taraflarını anımsatmak olduğunu gösteren uyarlama türü.
2. Intersecting (Kesişme): Bu tür uyarlamada orijinal metnin farklılığını, yapılan uyarlama filmle gösterme çabası öne çıkmaktadır.
3. Fidelity of Transformation (Aslına Sadık Uyarlama): Bu tarz uyarlamada ise amaç, orijinal metne sadık bir eser üretmektir, üretilen eser orijinal metnin adeta bir iskeleti şeklindedir.

Zeynep Çetin Erus'un aktardığına göre Michael Klein ve Gillian Parker tarafından da uyarlama türü sınıflandırması yapılmıştır. Bu sınıflandırmada uyarlama türleri; anlatının özüne bağlı kalmak, anlatıyı yeniden yorumlarken ya da bazı durumlarda kaynak metni onu meydana getiren parçalara ayırırken anlatı yapısının özünü

¹⁴² George Bluestone, *Novels into Film*, s. 62.

¹⁴³ Imelda Whelehan, "Adaptations", Ed. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, *Adaptations: From text to screen, screen to text*, Routledges, ABD, 1999, s. 8.

¹⁴⁴ Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, USA 1984, s. 98-104.

muhafaza etmek, kaynağı sadece bir hammadde olarak ele almak¹⁴⁵ şeklinde ortaya konmuştur. Benzer bir şekilde, Gianetti film ile kaynak metin arasındaki ilişkiyi; serbest uyarlama, aslına sadık uyarlama, bire bir uyarlama¹⁴⁶ şeklinde sınıflandırmaktadır.

Türk sinemasında uyarlama türleri konusunda karşımıza ilk roman uyarlaması olan Hüseyin Rahmi Gürpınar'a ait *Mürebbiye* adlı eser çıkmaktadır. *Mürebbiye*, 1919 yılında gösterime girmiş ve o yıllarda sinema yazım tekniği bilinmemesinden dolayı doğrudan doğruya görüntüye aktarılmıştır. Ancak bu yöntem daha sonra romandan uyarlanan bazı filmlerin yüzeysel¹⁴⁷ kalmasına sebep olmuştur. Bu da bize edebî bir eserden uyarlama yaparken başvurulmuş farklı yaklaşım ve tutumlar olduğunu göstermektedir. Uyarlama için önemli olan nokta, kitabın tamamında anlatılan konunun ham bilgisinin ne kadarının değiştirilmeden bırakılması gerektiğidir. Aslına uygunluk derecesi, uyarlamanın türlerinin ne olduğunu belirlemektedir.¹⁴⁸

Cemal Aykın bir makalesinde sinemanın romandan doğrudan doğruya yararlanması durumunda, üç ayrı uyarlama türünden¹⁴⁹ bahsetmektedir. Bunlardan ilki, romanın sinema yararına bir senaryo hammadde olarak kullanılması; ikincisi, ilk tutumun tersine sinema olanaklarının çok yüzeysel bir anlayışla romanın buyruğuna verilmesi ve romanın sinemaya egemen kılınması ve üçüncü uyarlama yöntemi ise, romandaki nitelikleriyle yaratıcılığın sinema dilinde gerçekleştirilmeye çalışılmasıdır.¹⁵⁰

İran sinemasında ise uyarlama konusunda yazar ve yönetmenlerin farklı görüşleri bulunmaktadır. İran'da yapılmış olan *Român ve Film: İktibâs-i Sînemâ-yi Îrân ez Român-i Fârsî* başlıklı tezde, İran'da yazar ve film yapımcılarının uyarlama hakkındaki görüşlerine bakıldığında yazarların bu konuda ikiye¹⁵¹ ayrıldıkları

¹⁴⁵ Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, s. 20.

¹⁴⁶ Bu sınıflandırma için bk. Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, s. 20.

¹⁴⁷ Özlem Kale, "Edebiyat ve Sinema İlişkisi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 3, Sayı 14, 2010, s. 271.

¹⁴⁸ Zeynep Çetin, "*Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması*", Marmara Üniversitesi SBE, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 1999, s. 152.

¹⁴⁹ Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II", *Türk Dili*, Sayı 382, s. 495.

¹⁵⁰ Cemal Aykın, "Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II", *Türk Dili*, Sayı 382, s. 495-496.

¹⁵¹ Peymân Hamîdî Fe'âl, *Român ve Film: İktibâs-i Sînemâ-yi Îrân ez Român-i Fârsî*, Dânişgâh-i 'Allâme Tabâtabâyî, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Tahran, 1389 hş. (2010), s. 9-11.

görülmektedir. Birinci grup yazarlar, edebî eserlerden filme uyarlamaya pek sıcak bakmamaktadır ve buna sebep olarak;

1. Edebiyatın geçmişinin sinemaya göre daha eski ve önemli olduğu ve daha geniş kitleye sahip olan yazılı edebiyatı sinemaya aktarmanın, edebî eserin değerinin düşmesine sebep olacağı,
2. Uyarlama esnasında başvuru olan değişiklik ve eklemelerin edebî eserin değerini düşüreceği gösterilmektedir.¹⁵²

Bu görüşlere karşılık olarak diğer bazı yazarlar da uyarlama taraftarıdır ve bu düşüncelerine dayanak olarak şu görüşleri savunmaktadırlar:

1. Edebî eserden sinemaya uyarlama her iki sanatı da zenginleştirmektedir,
2. Yazılı bir metnin görsele uyarlanması, daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlamaktadır.¹⁵³

Român ve Film başlıklı tezin bir bölümünde ise yazarların yanı sıra, uyarlamayı onaylamayan bazı film yapımcılarının da görüşlerine yer verilmiştir. Yapımcılar buna sebep olarak, bir film yapımcısının başka bir yazara ait eserin uyarlama yoluyla tercümanlığını yapmaktansa, kendi sinema filminin adeta müellifi olması gerektiğini, ayrıca, uyarlama yapan bir yapımcının sadece bir tercüman olduğunu özgün bir yazar olmadığını da savunmaktadırlar.¹⁵⁴ İran’da her ne kadar uyarlamaya karşı olan yazarlar bulunsun da, edebî eserlerin konu ve ele alınış bakımından film yapılabileceği düşüncesi yönetmenlerin dikkatinden kaçmamıştır. İran sinemasında uyarlama türleri ise Batı’da olduğu gibi, üç farklı türde karşımıza çıkmaktadır: *iktibâs-i vefâdâr* (sadık uyarlama), *iktibâs-i âzâd* (serbest uyarlama) ve *iktibâs-i lafz be lafz* (kelimesi kelimesine uyarlama).¹⁵⁵ İran uyarlama sineması incelendiğinde yönetmenlerin genellikle bu üç tür uyarlamadan birini tercih ettiği tarafımızdan gözlenmiştir. Yönetmenin hangi uyarlama türünü benimsediği ise, yazılı eserin konusuna ve uyarlama filmin sahneleneyeceği dönemin sinema alanında sosyal yapının durumuna göre değişebileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

¹⁵² Peymân Hamîdî Fe’âl, *Român ve Film: İktibâs-i Sînemâ-yi İrân ez Român-i Fârsî*, s. 9.

¹⁵³ Peymân Hamîdî Fe’âl, *Român ve Film: İktibâs-i Sînemâ-yi İrân ez Român-i Fârsî*, s. 11.

¹⁵⁴ Peymân Hamîdî Fe’âl, *Român ve Film: İktibâs-i Sînemâ-yi İrân ez Român-i Fârsî*, s. 13.

¹⁵⁵ Nergis-i Şâlihî, Muhammed Rızâ Hacı Âgâ Bâbâyî, “İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi İrân”, s. 107-108.

1. İktibâs-i Vefâdâr: Bu tarz uyarlamalarda önemli olan yeniden yaratmadır. Yönetmen edebî metnin orijinal içeriğini ve anlatı akışını bozmadan eserin genel yapısını koruyarak yeni bir senaryo oluşturur. Yönetmen edebî eserin izin verdiği karakter, olay ve durumların değişimine yönelir, yazılı metnin izin vermediği yerlerde, o kısmı tamamen çıkarmak yerine küçük değişiklikler yaparak görsel metne aktarır.¹⁵⁶
2. İktibâs-i Âzâd: Yönetmenin fikirlerinin daha ön planda olduğu bu tarz uyarlamalarda, yazılı eserden bir fikir ya da genel bir tema seçen yönetmen, seçtiği konu ya da fikri tamamen yeni bir atmosferde, farklı olay örgüsü ve yeni bir anlatı ile sinema senaryosuna uyarlar.¹⁵⁷
3. İktibâs-i Lafz be Lafz: Bu tarz uyarlamalarda amaç mümkün olan en az değişiklikle yazılı metni, görsel metne dönüştürmektir. Yönetmen orijinal metinde değişiklik yapmadan, hikâyeyi mümkün olduğunca değiştirmeden olduğu gibi aktarır. Hikâye değişmese bile bazen yüzlerce sayfadan oluşan metni, bir kaç saate sığdırmak için yapılan değişiklik zaman açısından olmaktadır. Bunun için yönetmen metni kısaltmak durumunda kalabilmektedir. Diğer bir değişiklik de; yazılı metin, görsel metne dönüştürülürken toplumun her kesiminden seyirci olabileceği gerçeğiyle, senaryo dilinin sadeleştirilmesidir.¹⁵⁸

Uyarlamanın tanımı ve türü konusunda farklı yazarlar veya yönetmenler tarafından ortaya atılmış görüşler değerlendirildiğinde uyarlamanın bir aktarma işi olduğunu; türü konusunda da genel olarak üç farklı türde karar kılındığını görmekteyiz. Edebiyat ve sinema farklı araçlara, farklı anlatım biçimlerine ve farklı estetik yapılarla sahip olduğundan, yönetmen-çevirmenler metne sadık kalan, aslına sadık bir uyarlama amaçlamış olsalar dahî ortaya birebir kopya değil özgün, yorumlayıcı bir yapıt çıkabilir. Çünkü her çeviri sürecinde olabileceği gibi, edebiyattan sinemaya uyarlamada da belli kayıpların ya da eklemelerin oluşması kaçınılmazdır.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Nergis-i Şâlihî, Muhammed Rızâ Hacı Âgâ Bâbâyî, “İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi İrân”, s. 107.

¹⁵⁷ Nergis-i Şâlihî, Muhammed Rızâ Hacı Âgâ Bâbâyî, “İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi İrân”, s. 107.

¹⁵⁸ Nergis-i Şâlihî, Muhammed Rızâ Hacı Âgâ Bâbâyî, “İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi İrân”, s. 108.

¹⁵⁹ Ersel Kayaoğlu, *Edebiyat ve Film*, s. 46.

Yedinci sanat olarak adlandırılan sinema ile edebiyatın arasındaki bağ 20. yüzyıl başlarından itibaren gelişme göstermektedir. Sinemanın edebiyata ihtiyaç duymasının sebebi hikâyelerin, özünde taşıdığı bir olay bütünlüğünün olmasıdır. Uyarlama yapılırken, yazılı bir metinden alıntılanan görselin alıntılıandığı metinle olan ilişkisi her zaman tartışılan bir konu olmuştur. Yazılı metinden bir uyarlama yapılırken birtakım farkların olacağı da bir gerçektir. Ancak genel olarak önemli olan yazılı metinden alıntılanan içerik ile film arasındaki bağdır.



İKİNCİ BÖLÜM

2. İran Edebiyatı ve İran Sineması

2.1. İran Edebiyatına Kısa Bir Bakış

Hint-Avrupa dil grubunun bir kolu olan Farsça, edebiyat ve kültür dili olarak büyük rağbet görmüştür. İran sinemasının da, edebiyattan etkilendiği hem yönetmen hem de yazarlar tarafından kabul edilen bir gerçektir, dolayısıyla İran sinemasında klasik ve modern Fars edebiyatından izler görmek mümkündür. İslamiyet sonrası dönemde ortaya çıkan hanedanlardan, Sâmânîler döneminde (874-999) *Şâhnâme-yi Ebû Mansûrî* adıyla Ebû Mansûr tarafından 957’de yazılan bu eser, uyarlama sinemada da yer bulan Firdevsî’nin ünlü eseri *Şâhnâme*’nin¹⁶⁰ temelini oluşturmaktadır. Fars edebiyatının büyük bir gelişme gösterdiği Gazneliler döneminde (962-1186) ise Firdevsî, ünlü eseri *Şâhnâme*’yi¹⁶¹ yazmıştır. İran sinemasında Sohrâb isimli sinema karakterleri, *Şâhnâme*’nin en dramatik öykülerinden biri olan *Sohrâb ve Rüstem* öyküsünde yer alan aynı isimli kahramanın hayatından uyarlanarak, ondan alınan bazı özellikleri¹⁶² sergilemektedirler. Klasik İran edebiyatından uyarlanarak ortaya çıkan filmler; Firdevsî’ye nispet edilen *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevisi, *Şâhnâme*’de aşk hikâyesine örnek oluşturan *Bijen ile Menîje* öyküsü,¹⁶³ Nizâmî-yi Gencevî tarafından yazılmış olan *Leylî vu Mecnûn* manzumesi, aynı isimlerle sinemada yerlerini alan başlıca örneklerdendir.¹⁶⁴

İran sinemasında yer alan ve klasik İran edebiyatının temel taşlarından olan eserlerin dışında, sinemanın daha çok modern edebiyatla bir etkileşimi olduğu görülmektedir. Kaçarlar dönemine rastlayan yıllarda, İranlı aydın kesim özellikle Fransız ve Rus edebiyatı aracılığıyla yeni edebî türlerle tanışmıştır. Yazarlar, saray mensupları için yazmak yerine, okuryazarlığı az olan halk için yazmaya başlamışlar ve bunun için daha günlük yaşamdan eserler vermişlerdir. Böylece klasik İran nesri ağır ve anlaşılması zor olan üslubundan uzaklaşmıştır. Bu yeni akım ile ortaya konulan

¹⁶⁰ A. Naci Tokmak, “Fars Edebiyatı”, *DİA*, Cilt 22, 2000, s. 418.

¹⁶¹ Rızâzâde Şafaq, *Târîh-i Edebîyât-i İrân*, İntişârât-i Dânişkede-yi Pehlevî, Şîrâz, 1941, s. 79.

¹⁶² Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 188-189.

¹⁶³ Peymân Hamîdî Fe’âl, *Român ve Film: İktibâsî Sînemâ-yi İrân ez Român-i Fârsî*, s. 59-60.

¹⁶⁴ Zebîhullâh-i Safâ, *Târîh-i Edebîyât-i İrân*, Cilt 1, s. 326. Ayrıca bk.: Ahmed Ateş, “Leylâ ile Mecnûn”, *DİA*, Cilt 7, 2001, s. 49-55.

eserler daha çok bireysel yaşamı, toplumsal olaylar düzleminde betimlediğinden, roman ve kısa öykünün ortaya çıkışı daha da önemli hâle gelmiştir. Böylece roman ...bir bakıma toplumdaki çeşitli sınıfların ve kesimlerin yaşam tarzlarını tanıma ve rapor etme görevini üstlenmiştir.¹⁶⁵ Ancak dilde sadeleşme ile oluşan yeni üsluba şairler karşı çıkmıştır. Nîmâ Yûşic gibi şairler şiirde özellikle vezin ve kafiye gibi konularda değişiklikler yapınca klasik şiiri savunan şairlerin sert tepkileri ile karşılaşmışlardır.

Çeşitli kültürel etkenler de İran öykücülüğünün ve romancılığının gelişmesinde etkili olmuştur. 19. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'da meydana gelen siyasal ve ekonomik değişikliklerden olumlu yönde etkilenmiştir. Bunlar arasında matbaanın kurulması, modern anlamda ilkokul ve darülfünun açılması, çeviri eserlerin arttırılması, okuryazar sayısının artması İran'da görülen yenilik hareketlerinin en önemlilerindedir. Bu değişikliklerin İran edebiyatı üzerine etkileri büyük olmuştur.¹⁶⁶ Nazım ve nesirde yaşanan değişiklikler ise, meşrutiyet devrinde şiir konularının içerik yönünden değişerek sosyal ve siyasi konulara önem verilmiştir. O zamana kadar savunulmuş olan *sanat sanat içindir* düşüncesi yavaş yavaş yerini *sanat toplum içindir*¹⁶⁷ görüşüne bırakmıştır. Nîmâ Yûşic ile temelleri atılan ve *Şi'r-i Nov* ya da *Şi'r-i Nîmâyî* olarak da adlandırılan yeni şiir dalgası ile klasik tarzda yazılan şiirler, yerini zamanla modern dönemin insanına ait temalara bırakmıştır. Böylece belirli bir kesime ait olan şiir, tamamıyla topluma indirilmiştir. Ortaya çıkan bu yeni şiir dalgasının temsilcileri arasında yer alan şairlerin bazıları Aḥmed-i Şâmlû, Mehdî Eḥevân-i Şâlîş, Furûğ-i Ferruḥzâd ve Sohrâb-i Sipihri'dir.¹⁶⁸ İran sinemasında modern şiir örnekleri de kullanılmıştır. Örneğin ünlü yönetmen 'Abbâs Kiyârustemî'nin bir filminde, Sohrâb-i Sipihri'nin *Adres* adlı şiirinden etkiler görülmektedir. Aynı şekilde Furûğ-i Ferruḥzâd'ın şiirleri de İran sinemasında yer almıştır. Böylece hem klasik hem de modern dönem İran şiirinin, İran sinemasında yer aldığını söyleyebiliriz.

¹⁶⁵ Ḥasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I* (Çev. Derya Örs), Nûsha Yayınları, Ankara, 2002, s. 4-6.

¹⁶⁶ Meliha Anbarcıoğlu, Çağdaş İran Edebiyatında Nesir, *Doğu Dilleri Dergisi*, Cilt IV, Sayı 1, Ankara, 1985, s. 1-23.

¹⁶⁷ Muḥammed Ca'fer Yâḥakḳî, *Kulliyât-i Târîḥ-i Edebîyât-i Fârsî*, Samt, Tahran, 1390 hş. (2011), s. 140-145.

¹⁶⁸ Muḥammed Ca'fer Yâḥakḳî, *Kulliyât-i Târîḥ-i Edebîyât-i Fârsî*, s. 140-145.

Şiir konusunda yaşanan değişimler, nesir konusunda da kendini göstermiştir. Modern hikâye ve roman türü günümüze gelinceye kadar bir takım değişimlere uğramıştır. Örneğin yabancı dillerden Farsçaya yapılan tercümelemler ile klasik İran nesir üslubu yerini halkın anlayabileceği bir sadeliğe bırakmıştır. Zeynulâbidîn-i Merâgâî, Mîrzâ Abdurrahîm Tâlibof, Mîrzâ Feth‘alî Âhûndzâde, Mîrzâ Âkâ Hân Kirmânî¹⁶⁹ gibi isimler nesirde yaşanan bu sadeleşmeyi destekleyenler arasında öne çıkan isimlerdendir. Bu isimler klasik üslup sahibi yazarların ürettiği eserler ile halk dili arasında oluşan uçurumu kaldırmak istemişlerdir. Mîrzâ Abdurrahîm Tâlibof, İran edebiyatındaki bu sadeleşme hareketinin öncüsü olarak kabul edilmektedir. *Kitâb-i Ahmed* isimli eseri de nesirde sadeleşme fikrine örnek bir eser niteliğindedir.

Birinci Dünya Savaşı ile birlikte İran’da tarih alanında yazılan eserler ortaya çıkmış özellikle İran’ı düştüğü buhranlı dönemden çıkarmak amacıyla, geçmişte yazılmış olan kahramanlık türündeki konular taklit edilmeye çalışılmıştır. Ayrıca Avrupa’dan tarihî roman türündeki eserlerin çevrilmesi de İran’da tarihî romanın ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Muhammed Tâhir Mîrzâ Kâcâr (1834-1900) yapmış olduğu çevirilerle bu dönem adından söz ettirmiş, ayrıca Mîrzâ Âkâ Hân Kirmânî (1854-1896) de ilk İranlı tarihî roman yazarı¹⁷⁰ olarak anılmıştır. Tarihî roman türü 1940’lı yıllara kadar varlığını sürdürmeye çalışmıştır. Toplumun ölçsüz gelişimi, yazarların eskilerin diliyle konuşmasına ve onların inançlarına süreklilik kazandırmalarına yol açmıştır. Zaman içinde bilgi ve bilinç çoğaldıkça, dönemin edebî eğilimi olan tarihî roman yazarlığı sona erer ve yerini yeni edebî türlere¹⁷¹ bırakır.

Tarihî roman türünün etkisini kaybetmesiyle birlikte İranlı yazarlar yaşadıkları devrin sosyal sorunları ve daha çok toplumsal olaylar¹⁷² konusunda yazmaya başlamışlardır. İlk toplumsal roman denemesi, şiirdeki sadeleşme hareketini de devam ettirir nitelikte, 1921 yılında yazılmış olan Muşfik-i Kâzîmî’nin *Tahrân-i Mehûf* adlı eseridir. Nesirdeki bu yenilik kısa hikâye türünde de görülmüş ve ilk kısa hikâyenin yazımı roman ile aynı yıllara denk gelmiştir. Modern hikâye türünün ilk eseri *Fârsî Şeker Est*, Muhammed ‘Alî Cemâlzâde tarafından 1921 yılında kaleme

¹⁶⁹ Muhammed Ca‘fer Yâhâkî, *Cuybâr-i Lahzehâ*, Câmî, Tahran, 1393 hş. (2014) 15. Baskı, s. 218.

¹⁷⁰ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 15-16.

¹⁷¹ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 31.

¹⁷² Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 30.

alınmıştır. *Fârsî Şeker Est*'i de içinde bulunduran Cemâlzâde'nin *Yeki Bûd Yeki Nebûd* adlı öykü kitabı batılı tarzda yayımlanmış olan ilk Farsça öykü kitabı¹⁷³ kabul edilmektedir. Cemâlzâde öncülüğünde diğer yazarlar ile birlikte kısa öykücülük konu ve teknik bakımdan hızla gelişerek, tarihî ve toplumsal roman gibi türleri geri planda bırakmıştır. Bu yazarlar arasında Muhammed 'Alî Cemâlzâde, Celâl Âl-i Aḥmed, Bozorg-i 'Alevî, Şamed-i Behrengî¹⁷⁴ yer almaktadır. Cemâlzâde gibi İran modern öykücülüğünün temsilcilerinden sayılan ve İran öykücülüğünün adeta atılım yapmasını sağlayan yazarlardan Şâdıḳ Hidâyet, Şâdıḳ Çûbek, Ğulâm Ḥuseyn-i Sâ'idî, Hûşeng-i Golşîrî, Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî, 'Alî Muhammed-i Efgânî gibi yazarların kaleme aldığı ve İran sinemasının ses getiren filmleri olarak karşımıza çıkan eserlerine ait daha detaylı bilgilere ise, tezimizin bir sonraki bölümünde ayrıca yer verilecektir.¹⁷⁵

2.1.1. Muhammed 'Alî Cemâlzâde (1892-1997)

20. yüzyıl İran edebiyatının en meşhur yazarlarından biri olan ve modern kısa hikâyeciliğin temellerini atan Muhammed 'Alî Cemâlzâde, 1891 yılında İsfahan'da doğmuştur.¹⁷⁶ Kısa öykü dışında siyasi ve sosyal denemeler, bilimsel makaleler, edebî eleştiriler ve incelemeler ile otobiyografik eserler de kaleme almış ve yazarın dünya görüşü yazılı eserlerine de yansımıştır.¹⁷⁷ Başlarda eserlerinde daha çok günlük dil ile toplumsal konuları ve sosyal sorunları ele alması sebebiyle eleştirilere maruz kalmış olan yazar, kendisinden sonra gelen hikâyeye yazarları için bir örnek olmuştur. İşimtekin, Cemâlzâde'nin özgürlük anlayışına dair¹⁷⁸ şunları aktarmıştır:

Cemâlzâde sadece geleneksel anlamda bir şair ve yazar olarak değil, aynı zamanda meşrutiyet hareketi için kendi hayatını cesurca vatanına adanmış olan yetenekli ve vatansever bir aydın olarak da daha fazla özgürlük istemiştir.

İranda ve dünyada oldukça ses getiren eseri *Yeki Bûd Yeki Nebûd*, Cemâlzâde ile özdeşleşen, İran toplumunun çeşitli kesimlerini anlatan kitabı, nesirde sadeleşme

¹⁷³ Daha geniş bilgi için bk. Hicabi Kırılancık, İran Öykücülüğü, *Hece Öykü*, Sayı 33, Ankara, 2009, s. 51-54.

¹⁷⁴ Muhammed Ca'fer Yâḥakkî, *Kulliyât-i Târîḥ-i Edebîyât-i Fârsî*, s. 147.

¹⁷⁵ Yazarlar hakkında detaylı bilgi için bk.: Muhammed Ca'fer Yâḥakkî, *Cuybâr-i Lahzehâ*.

¹⁷⁶ Yaḥya Âryenpûr, *Ez Nimâ tâ Rûzgâr-i Mâ*, Cilt 3, Zevvâr, Tahran, 1387 hş. (2008), 5. Baskı, s. 373.

¹⁷⁷ <https://iranicaonline.org/articles/jamalzadeh>

¹⁷⁸ Soner İşimtekin, "Cemalzâde'nin Edebî Üslubu ve İranlı Genç Yazarlara Cevabı", *International Journal of Language Academy*, Vol 3/4, 2015, s. 454.

akımının örneği niteliğinde yazılmış altı kısa hikâyeden oluşmaktadır. Bu öykü kitabı Berlin’de yayınlanmış ve çeşitli dillere de çevirisi yapılmıştır. Cemâlzâde ilk uzun öyküsü olan *Dârul-Mecânîn*’de Şâdık Hidâyet’e karşı bir tür edebî güç denemesi yapar ve Hidâyet’in eser ve düşünceleri üzerinde¹⁷⁹ bir gezintiye çıkar. *Ûlteşen-i Dîvân* adlı eserinde ise olaylar Kacar döneminin sonlarında geçer ve meşrutiyetçi bir kahramanın mutsuzluğunu¹⁸⁰ anlatır. Diğer bir eseri olan *Râh-ı Âbnâme*’de ise yazar gelenek ve modernitenin çatışmasını konu edinir. Görünüşte doğru ancak gerçekte birbirini kazıklamak düşüncesinde olan bir toplumun¹⁸¹ hicvi niteliğindedir. Yazarın diğer eserleri; *Şahrâ-yi Maşer*, *Râh-ı Âbnâme*, *Ser u Teh-i Yek Kirbâs*’tır.¹⁸² Cemâlzâde’nin eserleri İran sinemasında yer almamaktadır. Batı’nın kısa hikâye yazım tekniklerini Fars edebiyatına uygulaması ve İran nesriyle kısa hikâyeciliğinin öncüsü kabul edilmesi¹⁸³ ayrıca eserlerinde halk dilini kullanması, kahramanlarını halkın içinden ve yaygın tiplerden seçmesi, sosyal ve toplumsal eleştiriye, siyasi mizaha yer vermesi bakımından İran edebiyatında önemli bir yeri vardır.

2.1.2. Şâdık Hidâyet (1903-1951)

Modern romanın öncülerinden biri olarak görülen Şâdık Hidâyet, sadece İran’da değil İran sınırları dışında da bir tanınırlığa sahiptir. 1903 yılında Tahran’da dünyaya gelen yazar, orta öğrenimini Tahran’da Fransız okulunda tamamlamış ve bu nedenle de Fransız edebiyatından etkilenmiştir. Bu etkiyi yazarın edebî üslubunda görmek mümkündür. 1926 yılında Avrupa’ya gönderilen öğrencilerle birlikte yurt dışına gitmiştir. Ancak burada öykücülüğe yönelmiştir.¹⁸⁴ Örs, bir çalışmasında¹⁸⁵ Hidâyet için şunları kaleme almıştır:

Şâdık Hidâyet, kısa süren ömrü boyunca bunalımlar içinde kıvranmış, hafakanlar geçirmiş, sürekli ölümü ve ölüm ötesini sorgulamış, birkaç başarısız intihar girişiminin ardından nihayet yine intihar ederek ölmüştür. Hiç kuşkusuz bu durum yazar adına kötü bir şey olmakla birlikte,

¹⁷⁹ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 119.

¹⁸⁰ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 119.

¹⁸¹ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 119.

¹⁸² Muhammed İsti’lâmî, *Edebîyât-i Dovre-yi Bîdârî ve Mu‘âşır*, Tûs, Tahran, 1354 hş. (1975), s. 167. Ayrıca bk. Aytan Hasanalizade, *Seyyid Muhammed Ali Cemâlzâde’nin Hayatı, Eserleri ve Yekî Bûd ve Yekî Nebûd Adlı Eserinin Çevirisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, Konya, 2013.

¹⁸³ Rıza Kurtuluş, “Cemalzâde”, *DİA*, İstanbul, 2016, s. 256.

¹⁸⁴ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 65.

¹⁸⁵ Derya Örs, “Şâdık Hidâyet’in “Üç Damla Kan”ı”, *Nüşa Dergisi*, Yıl 1, Sayı 3, Güz 2001, s. 201.

öykülerindeki başarının önemli bir kısmını geçirdiği bu ruhsal bunalımlara borçludur. Başta Bûf-i Kûr olmak üzere metafizik ve psikolojik tahlillere yöneldiği öyküleri son derece çarpıcı ve başarılıdır.

Yazarın tanınırlığında büyük payı olan ve farklı dillerde tercümesi yapılan *Bûf-i Kûr*, Behçet Necatigil tarafından *Kör Baykuş* adıyla, 1977 yılında Türkçeye çevrilmiştir. İki bölümden oluşan eserde okur, anlatıcının gördüğü bir düşü ve bu düşün romanın adı bilinmeyen kahramanı üzerindeki etkisini görür. İkinci bölümde ise okur, kahramanın adeta bir canavara dönüşümünü ve karısını öldürme seviyesine ulaşan saplantılı aşkına¹⁸⁶ şahitlik eder. Hidâyet, günümüzde Türk okurlar tarafından en çok tanınan İranlı yazarlar arasındadır. Bu tanınırlıkta özellikle *Kör Baykuş* eserinin etkisi oldukça büyüktür, kalan eserlerinin büyük bir çoğunluğu Türkçeye tercüme edilmiştir. Ülkemizde hem Şâdık Hidâyet hem de *Kör Baykuş* özelinde çeşitli tezler ve makaleler de üretilmiştir. Yazarın diğer eserleri arasında *İnsân u Hayvân*, *Fevâyîd-i Giyâhîrî*, *Pervîn Dohter-i Sâsân*, *Zinde be-Gûr*, *Sâye-yi Moğûl*, *Seg-i Vilgerd*, *Se Kaşre Hûn*, *Hâci Âkâ*¹⁸⁷ yer almaktadır. Yazarın bu eserleri İran öykücülüğü açısından son derece önemli bir yere sahip olduğu gibi birçok İranlı yazarı da etkilemiştir. Hidâyet, öykücülüğünün yanı sıra farklı kültürlerle de ilgilenmesinden dolayı bir folklor araştırmacısı olarak da İran toplumunda önemli¹⁸⁸ bir yere sahiptir. Sıradan insanların geleneksel inançlarına önem vermiş, folklorik araştırmalarını İran edebiyatında da kullanmıştır.¹⁸⁹ Yazarın 1325 hş. (1946) yılında kaleme aldığı *Ferdâ* adlı öyküsü Hidâyet'in tematik açıdan en toplumcu¹⁹⁰ hikâyesidir. İran edebiyatında oldukça önemli bir yere sahip olan yazarın eserleri, yönetmenlerin de dikkatini çekmiş ve bir örneğini çalışmamızın bir sonraki bölümünde inceleyeceğimiz Şâdık Hidâyet'in eserlerine İran sinemasında da rastlanmaktadır.

¹⁸⁶ Zehra Deler, *Batı'dan Doğu'ya Modernizm Bağlamında Değişim, Anayurt Oteli ve Kör Baykuş Adlı Eserlerin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi SBE, İstanbul, 2012, s. 27-28.

¹⁸⁷ Yaşya Âryenpûr, *Ez Nimâ tâ Rûzgâr-i Mâ*, Cilt 3, s. 333-337, 396.

¹⁸⁸ <https://www.iranicaonline.org/articles/hedayat-sadeq-iii>

¹⁸⁹ <https://www.iranicaonline.org/articles/hedayat-sadeq-iii>

¹⁹⁰ Mitat Çekici, "Sadık Hidayet'in Ferda Adlı Öyküsünün Monolog İncelemesi", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 58, 2017, s. 88.

2.1.3. Bozorg-i ‘Alevî (1904-1997)

Şâdık Hidâyet’ten etkilenerek öykü çalışmalarına yön veren ve zamanla kendine has bir üslup geliştiren Bozorg-i ‘Alevî 1904 yılında Tahran’da dünyaya gelmiştir. 1937 yılında beraberindeki 52 kişiyle tutuklanan yazar, hapisane yönetimini, oradaki hayatın genel yönlerini anlattığı *Pencâh u Se Nefer* isimli eseri kaleme almıştır. Hapisten çıktıktan sonra yazdığı diğer bir eseri ise tutuklu kaldığı dönemde güçlükle bulduğu kâğıt parçalarına yazdığı, mahkûmların durumları ile ilgili daha kişisel bir eser olan *Varağ-pârehâ-yi Zindân* olmuştur. Yazar, mahkûmiyet deneyiminin etkisi ile yazdığı bu eserleri Rıza Şâh’ın düşüşünden sonra yayımlayarak İran’da *hapishane edebiyatının* temellerini atmıştır.¹⁹¹ *Varağ-pârehâ-yi Zindân* adlı eseri, *Zindan Notları* olarak 2008 yılında A. Naci Tokmak tarafından Türkçeye çevrilmiştir.¹⁹² Ayrıca yazarın diğer önemli eserlerinden olan *Çeşmhâyeş* (Gözleri) ve *Gîle-Merd* (Ölüm Kurtarıcı Olursa) Türkçeye çevrilen diğer eserleridir. ‘Alevî, tanınırlığını *Çeşmhâyeş* adlı romanı ile kazanmıştır. Bu eseri zamanla gelişen bir dönemin siyasi meselelerini kapsayan bir aşk ilişkisini konu almaktadır.¹⁹³ *Gîle-Merd*’in başarısı ise, eserin tek bir parçası olarak, Gîle-merd adlı kişinin sadece yaşam ve ölüm öyküsü olma sınırında kalmayıp bu kişi üzerinden toplumsal bir betimleme yapmasındadır.¹⁹⁴ Güzelyüz, yazarın üslubu hakkında eserlerinin romantik tarzda olduğunu, ancak 1942’den önce yazdığı eserleri de gerçekçi tarzda kaleme aldığını belirtmiştir.¹⁹⁵ Yazar kendi ülubuna¹⁹⁶ dair şunları dile getirmiştir:

Benim yazdıklarım, İran’ın gerçeğinde var olan şeylerdir: Rıza Şah hükümetini destekleyen bir emniyet müdürü, Rıza Şah’tan nefret eden bir ressam, yönetime karşı direnen gençler... Bunları kitaplarda yansıtmak istiyorum. Gerçekçilik taraftarı olduğumu belirtmek istiyorum.

Bozorg-i ‘Alevî’nin, Cemâlzâde ve Şâdık Hidâyet ile olan benzerliği, her üç yazarın da hayatlarının önemli bölümlerini çeşitli sebeplerle İran dışında geçirmiş ve eserlerinin önemli bir kısmını yine İran dışında kaleme almış olmalarıdır. Avrupa’da

¹⁹¹ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 90.

¹⁹² Mehmet Kanar, “Büzürg-i Alevî”, *DİA*, İstanbul, 2016, s. 233.

¹⁹³ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 169.

¹⁹⁴ Hasan-i Mîr ‘Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 173.

¹⁹⁵ Ali Güzelyüz, “Çağdaş İranlı Yazar Bozorg Alevî’nin Hayatı, Üslubu, Eserleri ve İki Öyküsü”, *Doğu Araştırmaları*, Yıl 2008, Sayı 1, s. 58.

¹⁹⁶ Akt: Ali Güzelyüz, “Çağdaş İranlı Yazar Bozorg Alevî’nin Hayatı, Üslubu, Eserleri ve İki Öyküsü”, s. 58.

eğitim gördükleri için Batı edebiyatını yakından tanıyarak etkilenmişler ve bu etkiyi eserlerine de yansıtmişlardır.¹⁹⁷ ‘Alevî’nin ilk öykü kitabı olan *Çemedân*’da Şâdık Hidâyet’in eserlerinin etkisinin hissedildiği altı öykü bulunmaktadır.¹⁹⁸

Yazarın eserlerinden başlıcaları; *Dîv*, *Ozbekhâ*, *Sâlârîhâ*, *Mîrzâ*, *Kâşâne*, *Mûryâne*, *Nâmehâ*, *Rivâyet*’tir.¹⁹⁹Bu eserleri dışında çevirileri ve makaleleri de bulunmaktadır. İran modern edebiyatında adından söz ettiren yazarın sinemaya uyarlanmış eseri henüz bulunmamakta, ancak İran’da, yazarın *Çeşmhâyeş* adlı eserinin sinemaya uyarlanacağı haberleri²⁰⁰ çıkmıştır.

2.1.4. Şâdık Çûbek (1916-1998)

Çağdaş İran edebiyatının önde gelen diğer bir ismi de Şâdık Çûbek’tir. Yazar 1916 yılında Buşehr’de dünyaya gelmiş ve uzun yıllar İran petrol şirketinde çalışmıştır. Başlangıçta Hidâyet’ten etkilenen Şâdık Çûbek, daha sonraları kendine has bir üslup geliştirmiştir. Eserlerinde toplumsal sorunları²⁰¹ ele almıştır. Çûbek’i eserlerindeki insanların hayatındaki çirkinlik ve alçaklıkları, çeşitli yönlerden somut bir tasvirle çizmede başarılı kılan, onun natüralist görüşüdür.²⁰² Kına, bir çalışmasında bazı araştırmacılara göre, natüralizmin realizme göre hayattan daha net tasvirler verdiğini belirtmiştir. Buna göre Çûbek, daha güçlü bir realizm ortaya koyabilmek için güneyin halk ağzını kullanmış ve eserlerini iç monolog²⁰³ şeklinde yazmıştır.

Yazarın başlıca eserleri; *Tengsîr*, *Enterî ki Lûtiyeş Morde Bûd*, *Tûp-i Lâstîkî*, *Heyme Şeb-bâzî*, *Seng-î Sebûr* şeklindedir.²⁰⁴

İran sinemasında Şâdık Hidâyet gibi Şâdık Çûbek’in eserlerinden de izler görmek mümkündür. İran sinemasının kendine özgü yönetmenlerinden olan Emîr Nâdirî, Çûbek’ten etkilenmiş ve yazarın *Tengsîr* adlı eserini, aynı isimle sinemaya

¹⁹⁷ Hicabi Kırılgaç, *İran Öykücülüğü*, s. 53.

¹⁹⁸ Hasan-i Mîr ‘Âbidîni, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 89.

¹⁹⁹ Çiğdem Bayar, “*Çağdaş İran Edebiyatında Toplumsal Roman ve Bozorg-i Alevî’nin “Çeşmhâyeş”i*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara, 2005, s. 55.

²⁰⁰ <http://www.ibna.ir/fa/tolidi/5076/> چشم هایبش بزرك علوي به فيلم تبديل می شود

²⁰¹ Muhammed İsti’lâmî, *Edebîyât-i Dovre-yi Bîdârî ve Mu‘âşır*, s. 261-262.

²⁰² Hasan-i Mîr ‘Âbidîni, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 180.

²⁰³ Nurgül Kına, “Şâdık Çûbek, Natüralizmin Öykülerine Yansıması ve “Kafes” Adlı Sembolik Hikâyenin Türkçe Çevirisi”, *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi SBE Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 2016, s. 211.

²⁰⁴ ‘Asger Asgerî Hasankuli, *Nağd-i İctimâ’î-yi Român-i Mu‘âşır-i Fârsî*, Neşrî Ferzân, Tahran 1386 hş. (2008), s. 158-165.

uyarlamıştır.²⁰⁵ *Tengsîr* romanında yazar, haksızlığa uğrayan bir kişinin yaşamını konu almış, ayrıca o dönem İran halkının yaşamını kendine has bir üslupla gözler önüne sermiştir.²⁰⁶ *Tengsîr*, A. Naci Tokmak tarafından aynı isimle bir diğer eseri *Seng-î Şebûr* da *Sabır Taşı* adıyla Türkçeye çevrilmiştir. Ayrıca çeşitli öykülerinin yer aldığı bir öykü derlemesi de *Çağdaş İran Öyküleri* adıyla Türkçe olarak yayımlanmıştır. Ülkemizde Çûbek'in bazı eserleri, Türk yazarların eserleri ile karşılaştırmalı²⁰⁷ olarak da çalışılmıştır.

2.1.5. Celâl Âl-i Aḥmed (1923-1969)

1923 yılında Tahran'da dünyaya gelen Celâl Âl-i Aḥmed, Sohen dergisinde yayınlanan *Ziyâret* adlı hikâye ile yazarlık hayatına başlamıştır. Bu eserinde, yazarın öykücülüğündeki temel özellikleri bulmak mümkündür. Âl-i Aḥmed, aynı yıl on kısa öyküden oluşan *Did u Bâz-dîd* adlı ilk öykü kitabını²⁰⁸ çıkarmıştır. *Ġarb-zedeġi* adlı eseri Celâl Âl-i Aḥmed'in kuramcı bir yazar olarak ün kazanmasını sağlamıştır. Bu kitabı ile kendi döneminin aydın akımı üzerinde büyük bir etki²⁰⁹ bırakmıştır. Celâl Âl-i Aḥmed 1954-1969 yılları arasında yazmış olduğu eserlerinde kendi neslinden olanların siyasî ve toplumsal yenilgisinin sebeplerini araştırmaya ve bir çıkar yol bulmaya çalışmıştır.²¹⁰ Örs, yazarın siyasî kişiliğine ve edebî üslubuna dair şu ifadeleri kullanmıştır:

Âl-i Ahmed'in bütün eserlerinde siyasî kişiliği ön plandadır. O, bu anlamda slogançı bir yazardır. İlk öykülerinde daha çok, geleneksel İran toplumunun modernizm sürecinde geçirdiği değişimi, sosyal gerçekçi ama zaman zaman alaycı ve eleştirel bir dille anlatır. Eserlerinde âmiyâne tabirlere ve dinî terimlere sık sık yer verir. Mudir-i Medrese'den önceki öykü kitaplarında bir süre Muhammed Ali-yi Cemâl-zâde, Sâdık-i Hidâyet ve Bozorg-i Alevî gibi İran öykücülüğünün büyük yazarlarının etkisinde kalırsa da, biçim ve içerik bakımından kısa zamanda kendi yolunu bulur.²¹¹

²⁰⁵ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 244.

²⁰⁶ Bihter Ayvaz, "*Sâdık Çûbek'in İran Kısa Öykücülüğündeki Yeri*", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara, 2008, s. 40.

²⁰⁷ Bk. Serap Şengül, "Yaşar Kemal'in İnce Memed Romanı İle Sadık Çûbek'in Tengsîr Adlı Romanının Karşılaştırması", *Doğu Esintileri Dergisi*, Sayı 2, 2014, ss. 279-311. Ayşe Sosar, "İran-Türkiye Yerli Romanlarında Zulme Başkaldırı ve İsyan Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Tengsîr Ve Kuyucaklı Yusuf Örneği", *Şarkiyat Dergisi*, Cilt 12, Sayı 4, 2020, ss. 1147-1165.

²⁰⁸ Derya Örs, "Celâl Âl-i Ahmed, Hayatı, Eserleri ve Edebî Üslûbu Üzerine Bir İnceleme", *Nüşa Dergisi*, Sayı 1, 2001, s. 46.

²⁰⁹ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 226.

²¹⁰ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 226.

²¹¹ Derya Örs, "Celâl Âl-i Ahmed, Hayatı, Eserleri ve Edebî Üslûbu Üzerine Bir İnceleme", s. 51.

Yazarın son öykülerinin temel temasını ise gurbet acısı, geçmişin tekdüze toplumuna dönüş ve çocukluk döneminin şairane kayıtsızlığı oluşturmaktadır. Kendi çocukluk dönemi kaleme aldığı *Penc Dâstân*, yazarın sanatsal yaratıcılığının doruğunda bir eser olmuştur.²¹² Celâl Âl-i Aḥmed'in toplumsal sorunlara dikkat çektiği eserleri arasında *Ġarb-zedegî* (Garpzedeler Batıdan Gelen Veba-Batılılaşma Hastalığı, Batılılaşma) dışında, uzun hikâyeye şeklinde kaleme aldığı *Mudîr-î Medrese* (Okul Müdürü), *Se-târ* (Yitip Giden Hayat²¹³) ve *Sefer be Vilâyet-i Azrâ'îl* (Azrail'in Vilayetine Yolculuk) adlı eserleri Türkçeye çevrilerek yazarın ülkemizde de tanınmasına olanak sağlamıştır. Yazarın diğer eserlerinden başlıcaları: *Nefrîn-î Zemîn*, *Nûn ve'l-Kalem*, *Penc Dâstân*, *Sengî ber Gûrî*, *Zen-i Ziyâdî*, *Ez Rencî ki Mîberîm* şeklindedir.²¹⁴

2.1.6. 'Ali Muḥammed-i Efgânî (1925-)

1925 yılında Kirmânşâh şehrinde dünyaya gelen yazar, İran kısa öykücülüğünden toplumsal romana, *Şovher-i Âhû Hânûm* isimli yaklaşık 900 sayfalık bir roman ile geçiş yapmıştır. Bu eseri ile toplumsal romanların ortaya çıkmasında önemli bir adım atmıştır. Hapishanede yazdığı ve kendi aile hayatından izlenimlerine de yer verdiği bu ünlü romanı, Efgânî'ye çeşitli ödüller ve büyük bir başarı kazandırır.²¹⁵ *Şovher-i Âhû Hânûm* yazıldığı dönemin ilk toplumsal roman olması sebebiyle de İran edebiyatında önemli bir yere sahiptir. 19. yüzyıl Avrupa gerçekçileri üslubuyla yazan Efgânî, eserlerindeki karakterlerin içlerini ve dışlarını tam anlamıyla tanımaktadır.²¹⁶

İran Kitap Derneği, yazara kısa zamanda büyük bir ün kazandıran eseri 1961 yılının en seçkin romanı²¹⁷ olarak nitelendirmişlerdir. Efgânî, sıradan bir ailenin hayatının yedi yılda nasıl bir değişime uğradığını, çok eşlilik kavramını, kadının toplum ve aile içindeki yerine dair hikâyesini kronolojik olarak kaleme almıştır. Yazar, hayatın uygun anlarını seçmek yerine Balzac tarzında bir ayrıntıyla bütün incelikleri ve

²¹² Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı II* (Çev. Hicabi Kırlangıç), Nüşa Yayınları, Ankara, 2002, s. 51.

²¹³ Eser içinde yer alan, aynı adlı bir hikâyeden Türkçeye *Yitip Giden Hayat* olarak Umut Başar tarafından tercüme edilmiştir.

²¹⁴ Derya Örs, "Celâl Âl-i Ahmed, Hayatı, Eserleri ve Edebî Üslubu Üzerine Bir İnceleme", s. 49-50.

²¹⁵ Nesrîn 'Alî Ekberî, 'Abdulhuseyn Şehbâzî, Mes'ûd-i Bâvânpûrî, "Berresî ve Tahfîli Bâz-tâb-i 'Anâsır-i İklîmî der Român-i Şovher-i Âhû Hânûm", *Mecelle-yi Muḥâli'at-i İntikâdî-yi Edebîyât*, Şomâre 5, 1396 hş. (2016), s. 7.

²¹⁶ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 298.

²¹⁷ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 297.

ayrıntıları ²¹⁸ ortaya koymuştur. Bir sonraki bölümde daha detaylı olarak inceleyeceğimiz *Şovher-i Âhû Hânım* romanı, aynı isimle beyaz perdeye aktarılmış ve roman olarak olduğu kadar sinemada da oldukça büyük bir ilgi görmüştür.

Yazarın eserlerinden başlıcaları, *Şâdkâmân-i Derre-yi Karasû*, *Şalgam Mîve-yi Beheşte*, *Sindoht*, *Bâftehâ-yi Renc*, *Hemsefer*, *Doktor Bektaş*, *Dohter-i Dâyi Pervîn*, *Maşkûm be İ'dâm*, *Hodâ Hâfız Dohterem*'dir.²¹⁹ Yazarın meşhur romanı *Şovher-i Âhû Hânım*, Ahu Hanım'ın Kocası adıyla (Ayrıntı Yayınevi, İstanbul 2017) Mehmet Kanar tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

2.1.7. Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî (1936-1985)

Özellikle İran'da oyun yazarlığı konusunda öne çıkan isimlerden olan Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî, 1936 yılında Tebriz'de dünyaya gelmiştir. Sâ'idî en önemli öykülerini 1961 yılından sonra yayımlamıştır. İlk öyküsü *Şeb-nişînî-yi Bâ-şükûh*, hüznün korkunç tasvirlerinden, ruhsal korkulardan ve felaketlerden²²⁰ oluşmaktadır. Sâ'idî'nin eserlerinde, topraktan koparılmış köylüler, ikircikli ve hedefsiz aydınlar, toplumun kıyısında avare bir biçimde yaşayan dilenciler ve serseriler, korkak ve perişan bir dünyayı sergileyecek kadar canlı ve inandırıcı²²¹ bir biçimde yer almıştır.

Sâ'idî gençliğinde İran'ın çeşitli yerlerine yaptığı yolculuklar vasıtasıyla ekonomik sıkıntıların insanları batıl inançlara ve hurafelere yönlendirdiğini görmüş ve bu gözlemlerine *'Azâ-dârân-i Bayel* adlı eserinde yer vermiştir. Yazar bu eserinde köy hayatının basit olaylarına değinir, kıtlıktan ve hastalıktan, hırsızlıktan, ekim dikim işlerinden ve mutsuzluktan başka bir sonu olmayan aşklardan²²² söz eder. Sâ'idî'nin sekiz hikâyeden oluşan *'Azâ-dârân-i Bayel* eserinin dördüncü hikâyesi *Gâv*, daha sonradan İran sinemasına uyarlanarak, sinemada *Yeni Dalga* adı verilen dönemin temel taşı niteliğinde bir film olmuştur. Eserlerinde toplumsal sorunlara, köy yaşamında ağalar ile ezilmiş halk arasındaki çatışmalara yer veren yazar aynı zamanda toplumdan dışlanmış insanlara, işsizlere ve köyden şehre göç ederek gecekondularda yaşayan insanların hikâyelerine yer vermesiyle de İran edebiyatında

²¹⁸ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 299.

²¹⁹ Nesrîn 'Alî Ekberî, 'Abdulhuseyn Şehbâzî, Mes'ûd-i Bâvânpûrî, "Berresî ve Tahfîli Bâz-tâb-i 'Anâsır-i İklîmî der Român-i Şovher-i Âhû Hânım", s. 7.

²²⁰ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 244.

²²¹ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı II*, s. 87.

²²² Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı II*, s. 88.

öne çıkmıştır.²²³ Bir sonraki bölümde detayları ile inceleyeceğimiz *Gâv* (İnek) filmi hakkında ülkemizde yapılmış çalışmalar da mevcuttur, gerek bu çalışmalar gerekse filmin İran sinemasındaki yeri yazarın ülkemizde de tanınmasına olanak sağlamıştır. Sâ'idî'nin diğer eserlerinden başlıcaları ise; *Dendîl, Tûp, Vâhimehâyi Bî-nâm u Nişân, Ğarîbe der Şehr*'dir.²²⁴ Yazar, Türkçeye yapılan çevirilerle, ülkemiz okurları tarafından da takip edilmektedir. *Bayel Ağutçuları* (Makbule Aras Eivazi-Farhad Eivazi, Yapı Kredi Yayınları, 2017), *Top* (Makbule Aras Eivazi-Farhad Eivazi, Yapı Kredi Yayınları, 2017), *Tahire, Sevgili Tahire'm* (Asuman Gökhan-Nurdan Kaban, Demavend Yayınları, 2018), *Dendil* (Makbule Aras Eivazi-Farhad Eivazi, Yapı Kredi Yayınları, 2019), *Dikte ve Köşe* (Aydın Sardarinia, Totem Yayınları, 2020), *Korku ve Titreme* (Siyaveş Âzerî, Avesta Yayınları, 2002) Sâ'idî'nin Türkçeye çevrilmiş eserlerindedir.

2.1.8. Hûşeng-i Golşîrî (1938-2000)

Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî gibi İran sinemasına eserler vermiş olan Hûşeng-i Golşîrî, 1938 yılında İsfahan'da dünyaya gelmiştir. Golşîrî öykülerinde daha çok günlük olayları işlemiştir. Çok açık çatışmalardan doğan büyük olaylardan ısrarla kaçınmış, genellikle her zaman, her yerde ve her insanın yaşayabileceği günlük hayat içindeki sıradan olayları ve sıradan karakterleri²²⁵ tercih etmiştir. Hûşeng-i Golşîrî, ilk öykülerini *Misl-i Hemîşe* adlı kitapta toplamıştır. Bu öykülerde küçük şehirlerde yaşayan sıradan memurların tekrarlayıp duran ızdıraplarını²²⁶ anlatmaya çalışmıştır. Öykülerinde belirgin bir giriş, gelişme ve sonuç bölümü olmadığı için yazarın tarzı Anton Çehov'a²²⁷ benzetilmiştir. Yazar öykülerinde, hayatı ve karakterleri olduğu gibi, tüm doğallığıyla yansıtma ve bundan bir kesit sunma çabasında bulunur ve okuyucunun da kendi hayal gücü ile olaya dâhil olmasını²²⁸ bekler.

Golşîrî, sanatsal yapıtlarının doruğu olan *Şâzdeh İhticâb* adlı romanı ile İran edebiyatında ses getirmiş ve bu eseri yazarı üne kavuşturmuştur. Golşîrî bu eserinde,

²²³ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 247.

²²⁴ Muhammed Ca'fer Yâhakkî, *Cuybâr-i Lahzehâ*, s. 274-275.

²²⁵ Şerife Yerdemir, *Hûşeng-i Gulşîrî'nin Modern İran Öykücülüğündeki Yeri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara, 2010, s. 108.

²²⁶ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı II*, s. 221.

²²⁷ Şerife Yerdemir, *Hûşeng-i Gulşîrî'nin Modern İran Öykücülüğündeki Yeri*, s. 105.

²²⁸ Şerife Yerdemir, *Hûşeng-i Gulşîrî'nin Modern İran Öykücülüğündeki Yeri*, s. 108.

İran'daki toprak sahibi elit kesimin çöküşünü²²⁹ tüm sanatsal gücü ile anlatmıştır. *Şâzde Ehteçâb*, aynı isimle sinemaya uyarlanarak İran sinemasında da büyük ilgi görmüştür. Yazarın bu eseri pek çok yabancı dile çevrildiği gibi *Şehzade İhticab* adıyla (Siyaveş Âzerî, Avesta Yayınları, 2001) Türkçeye de çevrilmiştir. Diğer önemli eserleri arasında, yazdığı ilk öykülerini topladığı *Misl-i Hemîşe, Penc Genc, Berre-yi Gomşode-yi Ra'î, Dest-i Târik Dest-i Rûşen, Ma'sûm, Nîme-tarîkî-yi Mâh, Kristin ve Kid* yer almaktadır.²³⁰

2.1.9. Şamed-i Behrengî (1939-1967)

İran çocuk edebiyatı alanında öne çıkan isimlerden olan ve hikâyelerini çoğunlukla çocuklar için yazan Şamed-i Behrengî, İran çocuk sinemasının²³¹ da temel taşlarını teşkil etmektedir. 1939 yılında Tebriz'de dünyaya gelen yazar özellikle *Mâhî-yi Siyâh-i Kûçûlû* adlı eseriyle dünya çapında bir ün kazanmıştır. Yazarın bu eseri, yolculuk formundan yararlanarak bir hedefin giderek gelişmesini ortaya koymakta, gençlerin bilinç yönündeki tehlikeli ve acılı yolculuklarının başarılı bir hikâyesidir.²³² Azak çalışmasında, Şamed-i Behrengî'nin hikâyelerini, hiçbir şeye alışamayan, yoksulluk ve cehalet zulmünü cesurca bir bakış ile açıklayan bir yazarın izlenimlerinin ürünü²³³ olarak nitelendirmiştir. Şamed-i Behrengî, Farsça yazdığı eserlerde kendi milletinin ve çevresinin yaşadığı sosyal problemleri ele almış, özellikle Azerbaycan gençlerinin içinde bulunduğu kötü durumu²³⁴ hikâye ve masallarında anlatmıştır.

Yazarın eserlerinden başlıcaları ise; *Âdet, Efsâne-yi Muhabbet, Pîrzen ve Cûce-yi Telâteş, Uldûz ve Kelâghâ, Uldûz ve 'Arûsek-i Sohengû, Yek Halû Hezâr Halû, Peserek-i Lebû-furûş*'tur.²³⁵ Şüpheli bir şekilde boğularak hayata gözlerini yuman

²²⁹ Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı II*, s. 224.

²³⁰ Daha detaylı bilgi için bk.: Şerife Yerdemir, *Hûşeng-i Gulşîrî'nin Modern İran Öykücülüğündeki Yeri*, s. 80-103. Ayrıca bk.: Muhammed Ca'fer Yâhakkî, *Cuybâr-i Lahzehâ*, s. 283-284.

²³¹ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 248.

²³² Hasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı II*, s. 115.

²³³ Seda Azak, *"Şamed-i Behrengî'nin "Nine Ve Sarı Cıvciv" ve Cahit Zarifoğlu'nun "Serçekuş" Öykülerindeki Ana Karakterlerin Bireyselleşme ve Toplumsallaşma Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi SBE, Konya, 2016, s. 62.

²³⁴ Seda Azak, *"Şamed-i Behrengî'nin "Nine Ve Sarı Cıvciv" ve Cahit Zarifoğlu'nun "Serçekuş" Öykülerindeki Ana Karakterlerin Bireyselleşme ve Toplumsallaşma Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi"*, s. 53.

²³⁵ Gamze Gizem Ertan, *"Şamed-i Behrengî'nin Hikâyeciliği ve İran Çocuk Edebiyatındaki Yeri"*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara, 2011, s. 37-39.

Şamed-i Behrengî'nin bir öyküsü de *Efsâne-yi Âh* ismiyle sinemaya uyarlanmıştır. Yazarın Türkiye'de tanınırlığını sağlayan tez ve makaleler dışında Türkçeye çevirisi yapılmış olan birçok eseri vardır. Bunlardan en ünlüsü *Küçük Kara Balık*'tır. Bu eseri dışında; *Bir Şeftali Bin Şeftali*, *Kar Tanesinin Serüveni*, *Deli Dumrul*, *Bir Günlük Düş*, *Sevgi Masalı*, *Ulduz ve Konuşan Bebek*, *Güvercinci Keloğlan*, *Koroğlu ile Kel Hamza*, *Mandalina Kabuğu* ve *Pancarlı Çocuk* yazarın Türkçeye çevrilen²³⁶ diğer kitaplarındandır.

2.1.10. Hüşeng Murâdî-yi Kirmânî (1944-)

İran sinemasında adından sıkça bahsedilen diğer bir yazar da Hüşeng Murâdî-yi Kirmânî'dir. Yazar 1944 yılında Kirman'da doğmuştur. Özellikle İran çocuk edebiyatında başarılı eserler vermiştir. Yazarın üslubu halk arasında yaygın olan sözcükleri, terimleri ve atasözlerini eserlerinde sıklıkla kullandığı için anlaşılır ve açıktır.

Kirmânî'nin eserlerinden bazıları sinemaya uyarlanmış ve böylece yazar sinema alanında da büyük başarılar elde etmiştir. Yazarın önemli çalışmalarından olan ve sinemaya da uyarlanarak ses getiren eserleri arasında *Kışşehâ-yî Mecîd*, *Mihmân-i Mâmân*, *Çekme* yer almaktadır. Zorlukla yayımlattığı *Kışşehâ-yî Mecîd* adlı eserinin ortaya çıkış serüvenini, radyo için yazdığı hikâyelerin birer kopyasını saklayarak yaklaşık 140 hikâyeden 38 tanesinin daha sonra *Kışşehâ-yî Mecîd* adı altında bir kitapta toplanması²³⁷ şeklinde ifade etmiştir. Bir sonraki bölümde detayları ile inceleyeceğimiz *Çekme* ve *Mihmân-i Mâmân* adlı eserlerini, günlük hayatta karşılaşılabilecek basit konular çerçevesinde kaleme almıştır. Eserlerinde yer alan karakterleri sıradan insanlardan, aynı şekilde konularını da günlük olaylardan seçmesi yazarın en belirgin edebî özelliklerindedir. Yazarın eserlerinden bazıları; *Leb-hend-i Enâr*, *Tennûr*, *Neşil*, *Murabbâ-yi Şîrîn*, *Moşt ber Pûst*, *Şomâ ki Ğarîbe Nîstûd*'dir.²³⁸ Kirmânî'nin eserlerinden birçoğu Almanca, İngilizce, Fransızca, Hollandaca, Arapça, Çince, Korece, Yunanca ve Ermenice olmak üzere dünyanın

²³⁶ Behrengî'nin hikâyeleri hem tek tek kitap halinde hem de *Behrengî Tüm Masalları* adı altında toplanarak ilk kez 2006 yılında Türkçeye kazandırılmıştır. Bu konuda detaylı bilgi için bk. Gamze Gizem Ertan, "*Şamed-i Behrengî'nin Hikâyeciliği ve İran Çocuk Edebiyatındaki Yeri*", s. 37-38.

²³⁷ Akt: Merve Nur Turbay, "*Hüşeng Murâdî-yi Kirmânî ve Hikâyeciliği*", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi SBE, Kırıkkale, 2019, s. 11.

²³⁸ Şehre Kâ'idî, Nigahî be Âsâr-i Hüşeng Murâdî-yi Kirmânî, *Kitâb-i Mâh-i Kûdek ve Novcevân*, Sayı 40, 1389 hş. (2000), s. 20-25.

çeşitli dillerine çevrilmiştir.²³⁹ Kaleme aldığı ve ülkemizde de çevirisi yapılmış olan *Testi* (Nezahat Başçı, Kelime Yayınları, 2015), *Reçel Kavanozu* (Nezahat Başçı, Kelime Yayınları, 2015), *Mecit'in Maceraları 1, 2, 3* (Nezahat Başçı, Kelime Yayınları, 2010, 2009, 2010), *Aydın On Dördü Gibi* (Nezahat Başçı, Kelime Yayınları, 2008), ve *Tandır* (Nezahat Başçı, Kelime Yayınları, 2009) yazarın ülkemizde de tanınırlığını sağlayan eserlerindedir.

2.2. Sinema Tarihi

Sinemanın tarihsel gelişimine bakıldığında, resim sanatının sinema için bir esin kaynağı olduğu görülmektedir. Günümüz sinemasının çıkış noktası olan arka arkaya resim karelerinin hızlı bir şekilde döndürülmesi ile sinema kavramı fikri ortaya çıkmaya başlamıştır. 1877 ve 1880 yıllarında Eadweard Muybridge, kendi oluşturmuş olduğu büyük bir aletle bir atın hareketliliğini kaydetmiş ve ilk sinematografik çalışma²⁴⁰ bu şekilde ortaya çıkmıştır. Fransa'da Lumiere kardeşler olarak bilinen Auguste Lumiere ile Louis Lumiere, hem görüntüyü kaydedebilme hem de yansıtılma özelliği bulunan sinematograf ile ilk sinema gösterisini birlikte yapmışlardır. Lumiere Kardeşler, 13 Şubat 1895'te sinematograf için buluş belgesi aldıktan sonra, 22 Mart 1895 yılında Paris'te Ulusal Sanayi Destekleme Derneği'nde ilk kez sinematograf oynatmışlar ve Lyon'daki *Lumiere Fabrikasından İşçilerin Çıkışı*²⁴¹ adlı bir dakikadan biraz daha uzun süren filmi²⁴² göstermişlerdir. İlk seyir deneyimi ile ilgili olarak çeşitli tabirler kullanılmıştır. Bazen *şaşırtıcı* bazense *korkutucu* şeklinde yorumlar yapılmıştır. Sinemanın zamanla yaygınlaşmasıyla birlikte *sinemaya gitmek* olgusu ortaya çıkmıştır. Serpil Kirel sinemaya gitmek olgusunun sinemanın dışı ve sinemanın içi şeklinde iki ayrı başlık²⁴³ altında incelenmesi gerektiğini savunmuştur.

İlk filmler, biçim ve stil açısından basit şekilde ortaya konulmuştur. Çoğunlukla, genel çekim mesafesinden bir durumu çerçeveleyen tek bir çekimden oluşmaktaydılar. 1903'e kadar filmlerin çoğu görülmeye değer yerleri ya da olayları

²³⁹ Huseyn Zulfikâr, Esengül Uzunoğlu Sayın, "Hüşeng Muradi-yi Kirmânî ve Semaver Adlı Öyküsü", *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 51, 2013, s. 273.

²⁴⁰ André Bazin, *Sinema Nedir?*, s. 23.

²⁴¹ Film için bk.: <https://www.youtube.com/watch?v=DEQeIRLxaM4>

²⁴² Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi*, Cilt 1, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 31.

²⁴³ Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s. 27.

göstermiş ancak anlatı biçimi başından beri sinemaya girmiştir.²⁴⁴ Sinemanın büyük bir endüstriye dönüşmesi, ilk ortaya çıkmaya başladığı yıllarda pek de öngörülmemiştir. O zamanlar uzun soluklu olmayacak, fazla masraflı ve toplum tarafından benimsenmeyecek bir buluş olarak kalacağını savunanlar olmuştur.²⁴⁵ 1927’de Hollywood sesli film üretimine geçmiş ve dünyaya yayılmasıyla birlikte sinema dilinde de gelişmeler ortaya çıkmıştır. Buna ek olarak renkli filmlerin de artmasıyla sinema sanatı deneysellikten uzaklaşmış, görüntü ile öykünün anlatılması diyaloglara yüklenerek sinemanın anlatım dili²⁴⁶ ortaya çıkmıştır.

2.3. Edebiyat ve Sinema İlişkisi

Yedinci sanat olarak adlandırılan sinemanın, kendisinden önce var olan resim, heykel, müzik ve mimarî gibi diğer sanat dallarıyla olan etkileşimi, özellikle de anlatsal özelliklerinden dolayı edebiyat ile kurduğu bağ oldukça güçlüdür. Ancak edebiyat, en güçlü bağını resim ya da tiyatro ile değil sinema ile kurmuştur. Bir romanda basılı olarak anlatılabilenlerin tümü, sinemada da anlatılabilmekte ya da görüntülenebilmektedir.²⁴⁷ Edebiyat ile diğer sanatlar arasında var olan karşılıklı etkileşimlere ilişkin araştırmalar 1990’ların ortasından itibaren *medyalararasılık* terimiyle kuramsal bir bağlama oturtulmuş ve bunun neticesinde bu alandaki çalışmalarda bir artış gözlemlenmiştir. Sinema ve edebiyat arasındaki etkileşim bu iki medya türünün birlikte ele alınır hâle gelmesini sağlamıştır. Sinema dilinin oluşumu ve gelişimi için romanın etkisi büyük olmuş ve uyarlama konusunda da romandan oldukça fazla yararlanılmıştır. Zeynep Çetin Erus edebiyat ve sinema arasındaki ilişkiye dair şunları belirtmiştir:

... Ellilerin sonunda başlayan ve altmışlarda da devam eden çarpıcı bir eğilim ise, edebiyat ve film arasındaki işbirliğinin filmin konusu ile sınırlı kalmayıp aynı zamanda metaforlarına, perspektifine ve yapısal organizasyonuna uzanmasıdır. Artık iki sanat arasındaki ilişki, her birinin

²⁴⁴ David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Sanatı* (Çev. Ertan Yılmaz, Emrah Suat Onat), De Ki Yayıncılık, Ankara, 2012, s. 456.

²⁴⁵ Pelin Özdoğru, *Minimalizm ve Sinema*, Es Yayıncılık, İstanbul, 2004, s. 15.

²⁴⁶ Pelin Özdoğru, *Minimalizm ve Sinema*, s. 21.

²⁴⁷ James Monaco, *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz), Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2002, s. 47-48.

*diğerini ortak teorik ve estetik konulara katılır olarak gördüğü eşit bir paylaşım hâline gelmiştir.*²⁴⁸

Ersel Kayaoğlu'na göre sinema ile edebiyatın temel benzerliği, ikisinin de kurmaca öyküler anlatması ve insanın temel gereksinimlerinden biri olan öykü anlatmaya ve dinlemeye/izlemeye karşılık vermesidir. Edebiyat anlatma için dilin göstergelerini kullanırken, sinema ise resim dili, konuşulan dili ve beden dilini kullanmaktadır.²⁴⁹

Edebiyat ve sinemanın amaçları benzer olsa da kullandıkları araçlar farklılık göstermektedir. Edebiyat yazı dili kullanırken, sinema sinematograf dili olan görüntüyü kullanmaktadır. Benzerliklerinin yanı sıra edebiyat ile sinemanın farklarından da bahsetmek gerekir. Edebiyatta hareket kavramı konuyla alakalı ancak sinema ses, mekân ve kurguyla bir hareket yaratmaktadır. Sayın, hazırladığı tezde sinema ve edebiyatın aynı şeylerden bahsetseler bile izleyicinin anladığı şey tekken, okuyucu bunu istediği kadar şekillendirip çeşitlendirebileceği²⁵⁰ tespitinde bulunmuştur.

Her ne kadar iki farklı tür olsa da edebiyat ve sinema ilişkisinde, sinema ortaya çıkışından bu yana *uyarlama* yoluyla edebiyattan beslenmektedir. Birçok yazarın edebî eseri, sinema kurallarına uygun olarak yeniden yorumlanmıştır. Romanlardan yapılan uyarlamalar olduğu gibi şiirlerden yapılan uyarlamalar da olmuştur. Bazı sinema kuramcılarına göre İtalyan film yönetmeni Pier Paolo Pasolini şiirsel sinema kavramını ilk kez ortaya atan isimdir. Pasolini “film çekmek şair olmaktır” düşüncesini savunmaktadır, birçok şair de bu iki sanatı²⁵¹ birlikte kullanmıştır. Türk edebiyatında Edip Cansever, Nazım Hikmet Ran, Attila İlhan, Murathan Mungan gibi şairler sinema ile şiir sanatlarını birlikte kullanan isimlerdendir. Örneğin, *Dağınık Yatak* filminin senaristliğini Murathan Mungan yaparken, Attila İlhan çeşitli senaryolar kaleme almıştır. Edip Cansever'in şiirlerinde de sinema etkisi²⁵² açık bir şekilde görülmektedir. İran edebiyatında ise, şiir ve edebiyatla yakından ilgilenen isimlere örnek olarak; Sohrâb-i Sipihrî'nin *Adres* isimli şiirinin dizelerinde geçen

²⁴⁸ Zeynep Çetin Erus, *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*, s. 24.

²⁴⁹ Ersel Kayaoğlu, *Edebiyat ve Film*, s. 24.

²⁵⁰ Aylin Sayın, “*Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi*”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE, İstanbul, 2005, s. 19.

²⁵¹ Cengis T. Asiltürk, *Sinemada Şiirsel Anlatım*, Nobel Yayıncılık, Ankara, 2006, s. 277.

²⁵² Cengis T. Asiltürk, *Sinemada Şiirsel Anlatım*, s. 277.

Hâne-yi Dûst Kocast? ifadesi, aynı isimle sinemaya uyarlanan bir ‘Abbâs Kiyârustemî filmi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu film şiirsel bir kompozisyon olarak çekilmiştir. Ayrıca Kiyârustemî’nin *Bâd Mâ râ Hahed Bord* filminde de şiir göndermeleri açık bir şekilde görülmektedir. Dâryûş-i Mehrcûyî, Mes‘ûd-i Kîmyâyî, Raşşân Benî-İ‘timâd, Mecîd Mecîdî gibi yönetmenler, klasik ya da modern şiire olan ilgileri ile dikkatleri çeken isimlerden birkaçıdır. İlerleyen bölümlerde bu isimlere daha detaylı yer verilecektir.

2.4. İran Sineması

2.4.1. Sinemanın Doğuşu ve Devrim Öncesi İran Sineması

İran sinemasının zaman içinde geçirdiği değişim dikkate alınarak devrim öncesi ve devrim sonrası olmak üzere iki dönemde incelenmektedir. İran sinemasının ilk örneğinin hangi film olduğu konusunda muhtelif görüşler vardır, ancak İran’da sinemanın başlangıcı sayılan dönem Kaçarlar Hanedanlığı’na denk gelmektedir. 1930 yılında, İran sinemasının uzun metrajlı ilk kurgusal filmi yapılmıştır.

Devrim öncesi İran sinemasında, 1900-1930 yılları arası Hamid Nafisi tarafından İran sinemasının *Sessiz Dönem*’i olarak adlandırılmıştır. 1930’lu yıllara kadar yapılmış olan filmler genellikle kurgusal olmayan, Kaçar Hanedanlığı’na mensup bir sınıf tarafından finanse edilen belgeseller, hanedanlıkla ilgili gösteriler ve haberlerden oluşmaktadır. Kurgusal olmayan ilk İran filmi, Kaçar şahı Muzafferüddin Şah’ın dönemine denk gelmektedir. Şah, 1900 yılında Tahran’dan Avrupa’ya yaptığı bir seyahatte *hareketli fotoğraflar* ile tanışıp çok etkilenmiş ve bu İran’ın sinema ile tanışmasının başlangıcı olmuştur.²⁵³ Sarayın fotoğrafçısı konumunda bulunan ve fotoğrafçılık eğitimini Avrupa’da almış olan Mîrzâ İbrâhîm Hân‘Akkâsbaşı ile birlikte *sinematograf* ve günümüzde slayt projektörlerin atası olan, *Lantern Majik* makineleriyle tanışmıştır. Bu tarih Lumiere kardeşlerin sinemayı icadından beş yıl sonrasıdır.²⁵⁴ ‘Akkâsbaşı, şahın Belçika’daki çiçek festivalinde gezintisini filme alarak, ilk kameraman unvanını almıştır. Daha sonrasında da şahın günlük hayatını filme almaya başlamıştır. Tahran’da sinematograf ilk olarak saray

²⁵³ Ferruh Gaffârî, “Sînemâ-yi Îrân, Ez Dîrûz tâ İmrûz”, *Îrânnâme*, Sâl 14, Şomâre 3, 1375 hş. (1996), s. 345. Ayrıca bk.: Cihan Aktaş, *Şark’ın Şiiri İran Sineması*, İz Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 20-21.

²⁵⁴ Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), Rûzene, Tahran, 1995, s. 20-21.

çevresi tarafından benimsenmiş, kısa bir süre sonra da ülkenin ileri gelenleri tarafından ilgi görmeye başlamıştır. Ancak dönemin dinî durumu göz önüne alındığında halkın sinema kavramından uzak kalması beklenen bir durum olmuştur. O zamana kadar İran'daki tek halk gösterisi olan taziye, aslında İran sinemasının arka planı sayılmakta ve İran oyun sanatının sembolü²⁵⁵ olarak bilinmektedir. Günümüzde bazı dinî törenlerde hâlâ varlığını sürdürmekte olan taziye geleneğinde, Kerbela vakası ve şehitlere şiirler ile Hz. Hüseyin'in hayatını anlatan tarzda çeşitli oyunlar sergilenmektedir. Ancak, Muzafferüddin Şah'ın emriyle getirilen sinematograf makinesiyle²⁵⁶ birlikte bu geleneğin önüne geçilmiştir.

İran'da ticarî olmayan, halka açık ilk salon, Katolik misyonerler tarafından *Soli* adıyla 1900 yılında Tebriz'de açılmıştır. 1904 yılında ise Mîrzâ İbrâhîm Hân Şahâfbaşı, Tahran'ın merkezinde yalnız erkek seyircilerin gidebildiği ilk ticarî sinema salonunu açmıştır. Daha sonra bu salonda kadın seyirciler için 1917 yılında²⁵⁷ özel gösteriler yapılmaya başlanmıştır. 1904 yılında açılan ilk sinema salonu *Çerâğ-gâz*'da komedi türü, kısa sessiz filmler, Güney Afrika Savaşı haberini konu alan filmler²⁵⁸ halka sunulmuştur. Şahâfbaşı tarafından açılan bu sinema salonundaki bazı gösterimler muhafazakâr çevre tarafından tepki çekmiş, bunun neticesinde açıldıktan kısa bir süre sonra bu sinema salonu kapatılmıştır. Şahâfbâşı da Kerbela'ya sürgün edilmiştir. 1907 yılında Muhammed 'Ali Şâh'ın tahta çıkmasıyla, meşrutiyet yanlısı olmadığı için sarayın da desteğini alan Rus göçmeni Mehdî Rûsî Hân yeni bir sinema salonu açmış, aldığı bir projektör ile kısa filmler göstermeye başlamıştır. Sinemanın gördüğü ilgiye istinaden Rusya'dan birçok film satın alan Rûsî Hân, *Fârûs* adlı ikinci²⁵⁹ bir sinema salonu daha açmıştır. Meşrutiyetin ilanı ile birlikte Rûsî Hân'ın sinema salonu halk tarafından yağmalanmış ve kapatılmak durumunda kalmıştır. Ermeni kökenli Erdeşîr Hân tarafından 1912 yılında yeni bir sinema salonu açılmış, Rusya ve Fransa'dan getirdiği filmleri bu salonda gösterime sunmuş ve on iki yıl kadar sinema ile uğraşmıştır.²⁶⁰

²⁵⁵ Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, s. 226.

²⁵⁶ Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema a Political History*, I.B.Tauris, London, 2006, s. 9.

²⁵⁷ Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), s. 22.

²⁵⁸ Hamid Naficy, *A Social History of Iranian Cinema*, Vol 1, Duke University Press, USA, 2011, s. 27.

²⁵⁹ Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), s. 25-26.

²⁶⁰ Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), s. 27-28.

Mîrzâ İbrâhîm Hân ‘Akkâsbaşı’dan sonra İran’da ilk kameramanlardan olan Bâbâ Hân Mu‘tezedî, Paris’te elektromekanik üzerine tahsil aldığı dönemde Gaumont film şirketinin sahibinin oğlu ile tanışmıştır. Sinemaya olan ilgisiyle, boş zamanlarında Gaumont Stüdyosu’nda sinema ve fotoğraf üzerine çalışarak kamera kullanmayı ve film çekmeyi öğrenmiştir. İran’a dönerken şirket müdürü tarafından kendisine sinema ve filme dair hediyeler verilmiştir. İran’a dönüşü ile sinema salonu sayısı yediye çıkmış ve kadınların sinemadan uzak kalmaması için sadece kadınlara özel bir salon da açmıştır. Sonrasında ise film çekimlerine başlamış ve ilk çekimleri arasında Kaçar veliahdının filmleri yer almaktadır. Pehlevi Dönemiyle Mu‘tezedî’nin çekimleri daha da artmıştır.²⁶¹

Sinemayla ilgilenen diğer bir isim de ‘Alî Vekîlî’dir. Vekîlî, kadınların sinemaya olan ilgisini dikkate alarak kadınlar için bir sinema salonu açmış ancak beklenen ilgi gerçekleşmemiş ve kapatılmıştır. ‘Alî Vekîlî, Bâbâ Hân Mu‘tezedî ile birlikte yabancı filmlerin izlenebilmesi için ilk kez Farsça altyazı eklenmesiyle²⁶² yakından ilgilenmiştir.

İran sinemasında *Sesli Dönem* olarak adlandırılan 1930-1960 yıllarında İran’da sesli yabancı haber filmleri gösterime sunulmuştur. İran’ın ilk uzun metrajlı filmi, günümüzde hiçbir kopyası bulunmayan, Ovanes Ohanian’ın 1930 yılında iki adamın başından geçen komik olayları anlatan *Âbî yu Râbî* adlı kurgusal filmidir.²⁶³ Bu filmi, iki ay sonra gösterime giren İbrâhîm Mûradî’nin, *İntikâm-i Berâder* adlı filmi takip etmektedir. Ovanes Ohanian’ın ikinci filmi 1932 yapımı, *Hâcî Âkâ Âktor-i Sînemâ* ile yenileşmeye karşı çıkan kesimler eleştirilmiştir, ancak bu film de istenilen ilgiyi bulamamıştır.²⁶⁴ İran’ın ilk sesli filmi ise 1933 yılında Hindistan’da çekilen, senaryosunu ‘Abdulhuseyn Sepentâ’nın yazdığı ve Erdeşîr-i Îrânî tarafından yönetilen *Doğter-i Lor (Îrân-i Dîrûz u İmrûz)* adlı filmidir.²⁶⁵ Sepentâ, yapımı yedi ay süren bu filmde Lor Kızı rolünü Rûhengîz Sâmî-nejâd isimli bir kadına vermiş ve

²⁶¹ Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), s. 30-31.

²⁶² Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, Es Yayıncılık, İstanbul, 2007, s. 26.

²⁶³ Hamid Dabaşı, *İran Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği* (Çev. Barış Aladağ, Begüm Kovulmaz), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2013, s. 3. Ayrıca bk. Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), s. 42-45.

²⁶⁴ Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi, Cilt 2*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 747-748. Ayrıca bk. Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), s. 47-51.

²⁶⁵ Daha detaylı bilgi için bk. Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), s. 69-71.

böylece sesli filmde rol almış olan ilk İranlı kadın oyuncu unvanını Rûhengîz Sâmi-nejâd almıştır.²⁶⁶ Tahran'da gösterime sunulan film, çeşitli sinema salonlarında gösterilmiş ve izleyiciden büyük ilgi görmüştür.

'Abdulhuseyn Sepentâ, İran tarihi ve edebiyatı ile ilgili konulara olan bağlılığını sinema ile gösterebileceği düşüncesinde olmuştur. *Firdevsî* adlı ikinci filmi de bu düşüncesini destekler niteliktedir.²⁶⁷ Yapımı iki ay süren bu film, ünlü şair Firdevsî'nin bininci doğum günü anma töreninde gösterime girmiştir. 'Abdulhuseyn Sepentâ'nın üçüncü filmi, İran'ın ilk uyarlama filmi olan Nizâmî-yi Gencevî'ye ait, *Şîrîn u Ferhâd*'tır. 1935 yılında ilk kez gösterime giren ve Şîrîn rolünde Fahr Cabbâr Vezîrî, Ferhad rolünde ise 'Abdulhuseyn Sepentâ'nın oynadığı bu film büyük ilgi ve beğeni görmüştür. Sepentâ'nın dördüncü filmi olan *Çeşmha-yi Siyâh*, ilk olarak Hindistan'da daha sonra 1936 yılında İran'da gösterime girmiştir. *Çeşmha-yi Siyâh*'ı, Sepentâ'nın son filmi olan *Leylî vu Mecnûn* adlı uyarlama eseri takip etmiştir.²⁶⁸

1936-1948 yılları yerli İran sinemasının sakin ve sessiz geçtiği, yabancı film gösterimlerinin ise arttığı bir dönem olmuştur. Bu dönemde, dublaj ile ilgili yaptığı girişimlerle öne çıkan İsmâil Kûşân, ilk filmi olan *Tûfân-i Zindegî*'yi Mitrâ Film stüdyosunda çekmiştir.²⁶⁹ Film, 1948 yılında gösterime girdiği ilk anda dikkat çekse de sonrasında istenilen ilgiyi görmemiştir. Kûşân, istediği başarıyı şarkıcı Dilkeş'e rol verdiği, toplumsal olaylara değindiği ve daha iyi teknik kullandığı, dördüncü filmi olan *Şermsâr* (1950) ile yakalamıştır. Bu sayede İran sineması tekrar hayat bulmuş ve sinemada yeni bir dönemin²⁷⁰ başladığının göstergesi olmuştur.

1950'li yıllar İran sineması için hareketli geçmiş ve özellikle 1951 yılı, İran sineması açısından oldukça verimli bir yıl olmuştur. Bu yılda, yedi film gösterime girmiştir. İbrahim Murâdî tarafından *Kemer-şiken* filmi, İsmâil Kûşân tarafından *Mestî-yi 'Işk* ve *Mâder*, Pervîz Hâtibî tarafından *Destkeş-i Sefîd*, 'Alî Deryâbigî tarafından *Şikâr-i Hânegi*, Reşîdiyân Kardeşler tarafından *Hâbhâ-yi Telâ* ve Fazlullâh Bâygân

²⁶⁶ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân*, 7. Baskı, Tahran, 1371 hş. (1992), s. 27-29.

²⁶⁷ Mozdâ Murâd 'Abbâsî, *Vâje der Kâb, Sâhtâr-şinâsî-yi Ceryânî İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi Îrân*, Sûre Mihr, Tahran 1390 hş. (2012), s. 17.

²⁶⁸ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân*, s. 29-31.

²⁶⁹ 'Abbâs Bahârlû, "Târîhçe-yi İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi Îrân", s. 17.

²⁷⁰ 'Amîr İsmâ'îlî, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1308-1380* (hş.), Gostere, Tahran, 1380 hş. (2001), s. 22.

tarafından çekilmiş olan *Perîçeher* 1950-1951 yıllarında ²⁷¹ gösterime giren filmlerdendir. 1952 yılında gösterime giren filmlerden biri olan ve Hüşeng Maḥbûbiyân tarafından çekilen *Girdâb* filmi ise İran'ın ilk renkli ²⁷² filmi sayılmaktadır. 1955 yılında, 15 film gösterime girmiştir. Eski bir halk masalından uyarlanan ve Şâpûr Yâsemî tarafından çekilen *Emîr Arslân Nâmdâr*, bu filmlerin en başarılı ve ses getireni olmuştur. 1956 yılında İran'ın ilk kadın yönetmeni Şehlâ Riyâhî tarafından *Mercân* adlı film çekilmiştir. Bu yılda gösterime giren diğer filmler arasında; *İttihâm*, *Yûsuf u Zuleyhâ*, *Bûse-yi Mâder* ve *Hûrşîd Mî-dıraḥşed* adlı yapıtlar vardır.²⁷³

Modern Dönem olarak adlandırılan 1960'lı yıllara gelindiğinde İran'da çekilen filmlerin sayısı 161'e ulaşmıştır. Bu yıllarda, İranlı yazar ve yönetmenlerce yapılmış olan belgesel türünde filmlerde artış olmuş ve İran sineması daha da hareketlenmiştir. İbrâhîm Gülistân'a ait olan ve Venedik Film Festivali'nde ödül kazanan, 1962 yapımı *Yek Âteş* ve *Movc u Mercân u Hârâ* adlı belgeseller İran'da da büyük beğeni ve ilgi görmüştür.²⁷⁴ Belgesel sinemasının önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen diğer bir eser de 1963 yılında, Furûğ-i Ferruḥzâd ile İbrâhîm Gülistân'ın ortak yapımı olan *Hâne Siyâh Est*'tir.²⁷⁵ Bu film, Furûğ'un sinema ve şiiri harmanladığı ilk denemesi ve onun sinemasal şiiri temsil eden ilk filmi kabul edilmektedir. *Hâne Siyâh Est*'in şiire dönüşmüş ya da şiirden oluşmuş bir sinema filmi²⁷⁶ olduğu söylenmektedir.

1964 yılında ise yine bir uyarlama örneği olan *Şeb-i Kûzî* filmi gösterime sunulmuştur. Bu film *Hezâr û Yekşeb* hikâyelerinin birinden uyarlanmıştır. 1965 yılının öne çıkan ve ses getiren diğer bir sinema filmi ise sembolik ve yan anlamlarla dolu olan İbrâhîm Gülistân'a ait *Hişt u Âyne*'dir. Modern İran sinemasının en iyi yapıtlarından biri olarak kabul edilen bu film ses kaydı sahnede yapılan ilk filmidir.²⁷⁷ 1968 yılında ilk kez önemli ve ödül almış bir romandan uyarlama film kameraya

²⁷¹ Cemâl Omîd, *Târîh-i Sinemâ-yi Îrân 1279-1357* (hş.), s. 209-212.

²⁷² Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sinemâ-yi Îrân*, s. 61.

²⁷³ 'Amîr İsmâ'îlî, *Târîh-i Sinemâ-yi Îrân 1308-1380* (hş.), s. 33.

²⁷⁴ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, s. 79.

²⁷⁵ Derya Önder, "Bababağı Cüzamhanesi'nden Dünyaya Kapı Açan El: Furuğ Ferruḥzad", Der. Hüseyin Köse, Kara Perde, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 67.

²⁷⁶ Abbas Baharlou, *Furuğ ve Sinema* (Çev. Farhad Eivazi), Simurg Art Yayınları, İstanbul, 2020, s. 41.

²⁷⁷ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 310.

alınmıştır. ‘Alî Muḥammed-i Efgânî’ nin yazmış olduğu ve yine aynı isimle, Dâvûd-i Mollâpûr tarafından yönetilen *Şovher-i Âhû Hânûm* filmidir.

1969-1978 yılları arasında İran sinemasında *Yeni Dalga* olarak adlandırılan dönemde, sanat filmleri açısından oldukça önemli bir yıl olmuştur. 1970’li yıllarda İran sinemasında açıkça bir yükseliş göze çarpmaktadır, Dâryûş-i Mehrcûyî, Nâşir-i Takvâyî, Emîr Nâdirî, ‘Abbâs Kiyârustemî gibi yönetmenler bu dönemde öne çıkmaya başlamışlardır. İran sineması için dönüm noktası sayılan *Yeni Dalga* döneminin başlangıcı olan iki film, 1969 yılında çekilmiştir. Bu filmlerden ilki Mes‘ûd-i Kîmyâyî’ye ait olan *Kayser* filmidir. Bu film yılın en fazla satan filmi olmuştur. İkinci film ise Ğulâm Hüseyn-i Sâ‘idî’ye ait, ‘*Azâ-dârân-i Bayel* adlı eserin dördüncü hikâyesi olan ve Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından senaryolaştırılan *Gâv* filmidir. *Gâv*, uluslararası festivallere katılmış ve çeşitli alanlarda ödül kazanmış, İran sineması için önemli bir filmidir.²⁷⁸ Mehrcûyî’nin diğer bir filmi 1970 yapımı *Âkâ-yi Hâlû* filmi ‘Alî Naşîryân’ın yazmış olduğu ve sahnelenmiş bir tiyatro oyunundan uyarlanmıştır. 1971 yılında ise Mes‘ûd-i Kîmyâyî bir başka filmi olan *Dâş Âkol*’ü Şâdık Hidâyet’in aynı isimli bir hikâyesinden uyarlamıştır. İran edebî eserlerinin yanı sıra yabancı eserlerden de uyarlamalar yapılmıştır. Siyasi içerikli bir film olan *Postçî*, 1972 yılında Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından Alman oyun yazarı Georg Büchner’in *Woyzeck* adlı oyunundan uyarlanmıştır. Mehrcûyî’nin en iyi edebiyat uyarlamalarından biri sayılan bu filmin başarısı için yönetmenin orijinal metinden uzaklaşarak eseri yeniden yorumlaması, onu yeni bir kültürel ve tarihsel çerçeveye sokabilmesi olarak görülmektedir.²⁷⁹ Bir diğer uyarlama film ise 1973 yılında Nâşir-i Takvâyî tarafından çekilen *Ârâmiş der Huzûr-i Dîgerân* isimli filmidir. Bu filmin başarılı olmasının nedeni olarak Takvâyî şunları söylemiştir:

*Ben İbrâhîm Gülistân’ın yaptığı Hişt u Âyne filminden etkilenerek kendi filmimi yaptım. Benim filmimde bir belgesel havası vardır. Filmin öyküsü gerçek bir öyküye benzer. Hatta filmimdeki Süreyya Kasimî’nin oynadığı rol, tıpkı Gülistân’ın filmindeki rol gibidir. Anlayışlı, kolay, samimi ve inandırıcı bir roldür. Gülistân’ın yanında çalışmak bana çok şey kazandırdı. Adeta altın bir fırsat sağladı. Ben onun yanında gerçek sinemayı tanıdım.*²⁸⁰

²⁷⁸ Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema a Political History*, s. 130-133.

²⁷⁹ Ali Sadidi Heris, “Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı”, Der. Hüseyin Köse, *Kara Perde*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 218.

²⁸⁰ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 163.

1973 yılının dikkat çeken diğer bir filmi de Şâdık Çûbek'e ait olan *Tengsîr* romanından, aynı isimle Emîr Nâdirî tarafından uyarlanan film olmuştur. 1974 yılında Hûşeng-i Golşîrî'nin eserinden, Behmen Fermânârâ tarafından uyarlanan *Şâzdeh İhticâb* yılın en iyi eseri seçilmiştir.²⁸¹ Dâryûş-i Mehrcûyî'nin *Dâîre-yi Mînâ* adlı filmi, Gulâm Huseyn-i Sâ'idî'ye ait bir eserden uyarlanmıştır. Bu film 1974 senesinde çekilmesine rağmen, üç yıl gösterime girememiş, ancak 1977'de gösterim izni alabilmiştir. Film, Paris ve Berlin Festivali'nden ödüllerle dönmüş ve eleştirmenlerin övgüsünü²⁸² kazanmıştır. 1978 yılında çekilen filmlerin başında 'Abbâs Kiyârustemî'nin ilk uzun metrajlı filmi olan *Gozâriş* vardır. Aynı yıl Mes'ûd-i Kîmyâyî'ye ait *Sefer-i Seng* ise yılın en çok satan filmi olmuştur. Ayrıca, Kîmyâyî'nin bu filmi sinemada teknik ve dil açısından oldukça gelişmiş olması bakımından da dikkat çekmiştir.²⁸³

2.4.2. Devrim Sonrası İran Sineması

Nefîsî, İran İslam devrimi dönemine rastlayan 1978-1982 yıllarını, *Belirsizlik Dönemi* ya da *Geçiş Dönemi* olarak adlandırmıştır. Bu dönem İran sineması için, tarihinin en kötü dönemi olmuştur.²⁸⁴ İran İslam Devrimi, İran'ın geleceği açısından önemli bir dönüm noktası sayılmaktadır. Bu dönüm noktası 1979 yılında başlamış olsa da tarihsel altyapısı, 1890 Tütün İsyanı ve 1906 yılında ilan edilen meşrutiyete kadar uzanmaktadır.²⁸⁵ Meşrutiyetten itibaren 73 yıl boyunca siyasi hayatta rolünü ve etki alanını giderek arttıran ulema sınıfı, 1979 yılında bu süreci kendi açısından zaferle taçlandırmış ve İran'da *İslam Devrimi*²⁸⁶ olmuştur. İslam Devrimi'nin etkileri sosyal, siyasi, ekonomik alanlarda görüldüğü gibi sinema alanında da görülmüştür. Uygulanan politikadan, ekonomik krizden ve toplum yapısından şikâyetçi olan halkın tepkisi sinemalara da yansımıştır. Tahran ve diğer bazı şehirlerdeki sinemalar, oluşan şiddet ortamından etkilenmiştir. Bu dönemde, film üretimi sayı olarak en aza inmiş ve yapılan filmler yeni yönetimin engeline takılmıştır. Bir kesim tarafından sinemanın, Batı tarafından İran'ı kültürel açıdan sömürgeleştirme aracı olarak

²⁸¹ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, s. 92.

²⁸² Cemâl Omîd, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân 1279-1357 (hş.)*, s. 735.

²⁸³ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, s. 93, 95.

²⁸⁴ Hamid Nafisi, *İran Sineması* (Çev. Ahmet Fethi), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2008, s. 769.

²⁸⁵ Ahmet Cülük, "İran İslam Devrimi ve Ulemanın Zaferi", *Güvenlik Çalışmaları Dergisi*, Cilt 20, Sayı 1, 2018, s. 87.

²⁸⁶ Ahmet Cülük, "İran İslam Devrimi ve Ulemanın Zaferi", s. 87.

kullanıldığı düşüncesi ile devrimci tarafın hedefi hâline gelmiştir. Abadan'da Rex sinemasında 1978'in Ağustos ayında çıkartılan yangında 400 izleyici ölmüş bu olayın ardından da sinema yakmak Şah rejimini yıkmanın bir temsili hâline getirilmiştir. 1979 yılında, 180 sinema salonu yakılmış ve bu karmaşa İran sinemasında çok kötü bir dönem²⁸⁷ yaşanmasına sebep olmuştur. 1979'da Şah'ın İran'ı terk etmesiyle İran sinemasının İslamileştirilmesi süreci başlamıştır. Ayetullah Humeyni bir filmin İslami açıdan uygun olmasına ilişkin özellikleri şu şekilde belirtmiştir:

*İlkin, o filmde telkin edilen değerler İslamî olmalıdır. İslamî değerler nedir, üzerinde konuşularak bu değerlerin sahasını tespit etmek ve aydınlatmak mümkündür. Elbette namaz kılmayı öğretmek bir İslamî değerdir. Ama doğruluk, cesaret ve mukavemet öğretmek de İslamî değerlerdendir. Demek ki bu değerleri işleyen ve öven her film gerçekte İslamî içeriğe sahiptir. Bu, meselenin bir yönüdür. İkinci husus, o filmde gayri İslamî sahneler yer almamalıdır.*²⁸⁸

Savaş şartlarının etkisiyle devrimin ilk yıllarında Behrâm-i Beyzâyî, Emîr Nâdirî gibi yönetmenler dışında pek kimse film yapmaya yönelmemiştir. Husrev-i Sînâyî'nin *Zinde Bâd*, Behrâm-i Beyzâyî'nin *Çerîke-yi Târâ*, *Merg-î Yezdgird*, Mes'ûd-i Kîmyâyî'nin *Haft-ı Kırmız* bu dönemde İslam'a uygun olmadığı görüşüyle gösterim izni alamayan filmlerden²⁸⁹ olmuştur.

İran-İrak savaşı döneminde sinemada savaş konulu filmler öne çıkmıştır. İbrahim Hâtemîkiyâ bu dönemin başarılı yönetmenlerindedir. Savaş konulu filmleri ile İran'da çeşitli ödüllere layık görülmüştür ancak savaş sona erince bu başarısı da sona ermiştir.²⁹⁰

Hamid Nafisi'nin *Sağlamlaştırma Dönemi*²⁹¹ adını verdiği 1983-1986 yılları arasında, bakanlık tarafından film ithalat ve ihracatını düzenleyip kontrol etmek amacıyla İran'da *Farabi Sinema Kurumu* kurulmuştur. 1983 yılında uzun metrajlı film sayısı yirmi ikiye, 1986'da elli yediye çıkmıştır. İran sinemasının toparlanmaya başladığı bu dönem öne çıkan filmlerin başında; Emîr Nâdirî'nin *Devende*, Nâşir-i Takvâyî'nin *Nâhodâ Hurşîd*, Muhsin Maḥmelbâf'ın *Dest-Furûş*

²⁸⁷ Hamid Nafisi, *İran Sineması*, s. 769.

²⁸⁸ Akt: Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, s. 109.

²⁸⁹ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, s. 116-118.

²⁹⁰ Rıza Oylum, *İran Sineması*, Seyyah Kitap, İstanbul, 2019, ss. 44-50.

²⁹¹ Hamid Nafisi, *İran Sineması*, s. 769.

isimli filmleri gelmektedir.²⁹² 1986 yılında ‘Abbâs Kiyârustemî tarafından çekilen ve Sohrâb-i Sipihri’nin şiirinde geçen *Hâne-yi Dûst Kocast?* ifadesinin verdiği ilhamla hazırlanan film, İran sinemasının parlayan yıldızı olmuştur. Kiyârustemî bu filmiyle Lacorno Uluslararası Film Festivali’nden ödülle ayrılmıştır. Aynı yıl Behrâm-i Beyzâyî’nin *Bâşu*, *Garîbe-yi Kûçek* ses getiren filmlerden olmuştur. Bu filmlerle birlikte çocuk imgesi sinemaya girmiş ve ilerleyen yıllarda da çocuk karakterlerin yer aldığı filmler artarak devam etmiştir.

1990’lı yıllara doğru dikkat çeken yerli filmler ortaya konulmuş ve bu filmler uluslararası film festivallerine de gönderilmiştir. 1979–1983 arasında ortaya konulan filmlerin birçoğunda senaryolarda kadın karakterlere mümkün olduğunca az yer verilmiş daha ziyade çocuklar üzerinden filmler çekilmiştir. Ancak *Olgunluğun Sancıları* diye adlandırılan ve seksenli yılların sonuna denk gelen dönemde, çocuk imgesinin yanı sıra, kadın imgesi daha ön plana çıkmaya başlamıştır. Ayrıca kadın yönetmenler adlarından sıkça söz ettirmeye başlamışlardır. Raḥşân Benî-İ’timâd’ın 1987 yapımı *Hâric Ez Maḥdûde*, Tahmîne Mîlânî’nin *Dîge Çi Haber*’i uzun metrajlı öne çıkan filmlerdendir.

İran sineması özellikle 1990’lı yıllardan itibaren uluslararası arenada adından söz ettirmiş ve önemli başarılar elde etmiştir. ‘Abbâs Kiyârustemî’nin düşük bütçeyle çektiği ancak sinema alanında uluslararası festivallerde dikkatleri çeken filmleri, diğer genç yönetmenlere örnek olmuştur. Bunun nedeni Kiyârustemî’nin filmlerinde meşhur oyuncular yerine, daha sıradan oyunculara rol vermesi, çekimlerin birçoğunun pahalı dekorlar yerine doğada yapılmasıdır. *Zindegî ve Dîger Hîç*, *Zîr-i Dirahtân-i Zeytûn*, bu türdeki başarılı filmlerine örnektir. Özellikle 1997’de *Ṭa’am-i Gîlâs* adlı filmiyle Cannes’da Altın Palmiye ödülüne layık görülmesi İran sinemasının gücünü kanıtlar nitelikte olmuştur. *Ṭa’am-i Gîlâs* filmi dışında Kiyârustemî’nin 1999 yapımı *Bâd Mâ râ Hâhed Bord* filmi yine İran’da ses getiren ve sanatsal yönüyle oldukça başarılı filmlerden biri olmuştur. Ca’fer Penâhî’nin çektiği *Bâdkonek-i Sefid*, Mecîd Mecîdî’nin *Peder*, Samîrâ Maḥmelbâf’ın *Sîb* filmi, Kiyârustemî’nin filmlerinden etkilenerek çekilmiştir.²⁹³ 1990’lı yıllar İran sinemasının ‘Abbâs Kiyârustemî filmleriyle temsil edildiği yıllardır. Ancak İran

²⁹² Hamid Nafisi, *İran Sineması*, s. 769-770.

²⁹³ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 174.

sinemasını uluslararası arenaya taşıyan tek isim Kiyârustemî değildir. İbrâhîm Gülistân, Behrâm-i Beyzâyî, Dâryûş-i Mehrcûyî 1960'lı ve 70'li yıllarda katıldıkları uluslararası festivallerde tanınmış ve beğeni kazanmışlardır. 1990'lı yılların sonuna doğru hızlı bir ivme kazanmış olan İran sinemasının dikkat çekici bir diğer filmi Mecîd Mecîdî'nin çektiği *Beççehâ-yi Âsemân*'dır. 1998 yılında çekilen bu film, Oscar'a katılmasına müsaade edilmiş ilk İran filmi niteliğindedir. Bu film en iyi yabancı film dalında ilk beşe girerek İran sinemasının dünyada tanınmasını sağlayan bir film olmuştur. Bir sonraki filmi, dramatik bir tür olan *Reng-î Hodâ'yı* 1999 yılında çekmiş ve bu filmiyle de birçok ödül kazanmıştır.

2000'li yılların modern İran sineması örnekleri, temelde dört konu etrafında şekillenen bir yaklaşımla dikkatleri çekmiştir. Bunlar; tarihsel bir dönüşümün izlerini taşıyan filmler, insanların sıradan hayatı ve bu hayatlar içerisindeki sosyal gerçeklik konuları, kadının varoluş koşulları ve günümüz dünyasının toplumu ve şehirdir.²⁹⁴ Bu yıllarda İranlı yönetmenlerin sürekli olarak yerli ve yabancı festivallere katılmaları İran'ın sinema sektörü açısından uluslararası tanınırlığını arttırmıştır. Bu dönemde Behmenî Kobâdî'nin *Zamânî Beray-i Mestî-yi Esbhâ* filmi İran'ın Kürtçe konuşulan bölgelerindeki yaşam koşullarını çarpıcı şekilde anlatmış ve bu film çeşitli ödüllere layık görülmüştür. Aynı dönemde *Qandahâr* adlı filmiyle Muhsin Maḥmelbâf, Afganistan'da sinema sanatını zirveye taşımıştır. *Time Dergisi* tüm zamanların en iyi 100 filmi listesine Maḥmelbâf'ın bu filmi de almıştır. Uluslararası film festivallerinin, İran sinemasının dünya çapında tanınırlığına olumlu katkısı olduğu açıkça görülmektedir. 2006 Berlin Film Festivali'nde Ca'fer Penâhî'nin *Ofsâyid* filminin Gümüş Ayı ödülünü alması, İran Sinemasının tanınırlığı açısından önemli bir role sahiptir. İran filmlerinin hem bu şekilde ödüller alması hem de kararlı bir şekilde yıllardır üretiliyor olması, bu tanınırlığın ve başarının rastlantısal olmadığını kanıtlar niteliktedir.²⁹⁵ Diğer bir ödüllü film ise kendine has bir sinema dili olan, ünlü yönetmen Aşgar Ferhâdî'nin 2009'da çektiği *Derbâre-yi Elî* filmidir. Bu filmle Ferhâdî, Berlin Film Festivali'nde En İyi Yönetmen ödülünü almıştır. 2011 yılında çekmiş olduğu *Codâyi-i Nâdir ez Sîmîn* filmiyle de hem Altın

²⁹⁴ E. Nezih Orhon, "Modern İran Sineması: Estetik ve Sosyal İmgeci Sinema Yaklaşımı", der. Hüseyin Köse, *Kara Perde*, İstanbul, 2014, Ayrıntı Yayınları, s. 204.

²⁹⁵ Serpil Kirel, *İran'da Sinema*, der. Esra Biryıldız, Zeynep Çetin Erus, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Es Yayınları, İstanbul, 2007, s. 356.

Ayı ödülüne hem de En İyi Yabancı Film dalında Oscar ödülüne layık görülmüştür.²⁹⁶

2.5. İran Edebiyatından Uyarılama Yapan Sinemacılar

İran Edebiyatında, Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî, Gulâm Huseyn-i Sâ'idî, Şâdık Hidâyet, Hûşeng-i Golşîrî gibi yazarlar verdikleri eserler ile İran dışında da adlarından söz ettirmişlerdir. Ayrıca bu yazarlar İran edebiyatına kazandırdıkları yapıtları ile birçok sinemacıya da ilham kaynağı olmuşlardır. İran sinemasında ise, Keyûmers-i Pûr-Âhmed, Dâryûş-i Mehrcûyî, Mes'ûd-i Kîmyâyî, Behmen Fermânârâ gibi yönetmenler İran edebiyatından yaptıkları uyarılama filmler ile İran sinemasında adından söz edilen yönetmenlerdir.²⁹⁷ Bu yönetmenler ve diğer uyarılama yapan sinemacıları ve eserlerini yakından tanıyalım.

2.5.1. Dâryûş-i Mehrcûyî (1939-)

Dâryûş-i Mehrcûyî 1318 hş. (1939) yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. 1338 hş. (1960) yılında tahsil için Amerika'ya gitmiş ve orada felsefe lisansını²⁹⁸ tamamlamıştır. Kitap editörlüğü yapmış ve sinemaya ilgisi olduğunu görmüştür. Franz Kafka'nın *Dava* romanının son sayfası üzerinden ilk senaryosunu o yıllarda kaleme almıştır. Bu senaryo üzerinden on dakikalık kısa film çekmek isteyen yönetmen, yeterli bütçeyi bulamadığı için filmi çekememiştir.²⁹⁹ Sonraki yıllarda Mehrcûyî'ye ulaşan bir yapımcı kendisinden Nizâmî-yi Gencevî'ye ait, *Şîrin u Ferhâd* eserinden bir senaryo yazmasını istemiştir. 120 sayfalık örnek bir senaryo ortaya koyan Mehrcûyî bu çalışması için de yeterli desteği görememiş ve yazdığı senaryo her ne kadar dikkatleri çekse de film olarak çekilememiştir.³⁰⁰ Yine aynı yıllarda Tahran'da sinema sahibi olan Nusretullâh Muntehâb, Mehrcûyî'den James Bond tarzında bir aksiyon filmi çekmesini ister ve ondan, bu konuda hiçbir desteği esirgemez. Mehrcûyî'nin yönetmenliğini yaptığı bu filmi 1346 hş. (1966) yılında

²⁹⁶ Rıza Oylum, *İran Sineması*, s. 31-33.

²⁹⁷ Habibullah Lezgî, Mazdâ Murâd 'Abbâsî, "İktibâs-i Sînemâ-yi Îrân ez Edebiyât-i Dâstânî-yi Mu'âşîr", *Pejûhişhâ-yi Zebân ve Edebiyâtî Fârsî*, Sâl 46, Şomâre 1, 2010, s. 90.

²⁹⁸ Nâsir Zirâ'atî, *Mecmû'a-yi Makâlât der Naqd ve Mu'arrefî-yi Âsâr-i Dâryûş-i Mehrcûyî*, Nâhîd, Tahran 1375 hş. (1997), s. 21.

²⁹⁹ Gölâm Hâyderî, "Film-sâzân-i Nâm-âverî-yi Sînemâ-yi Îrân ve Makâm ve Câygahî-yi Ânhâ", *Faşlnâme-yi Fârâbî*, Şomâre 32-33, 1378 hş. (1999), s. 21.

³⁰⁰ Gölâm Hâyderî, "Film-sâzân-i Nâm-âverî-yi Sînemâ-yi Îrân ve Makâm ve Câygahî-yi Ânhâ", s. 21.

Elmâs 33 ismiyle gösterime girer.³⁰¹ Ancak Hollywood'un göz kamaştırıcı filmlerini taklit niteliğindeki bu çalışmasıyla Mehrcûyî istediği başarıyı yakalayamaz. *Elmâs 33* filminden sonra 1348 hş. (1969) yılında Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî'ye ait bir eser olan '*Azâ-dârân-i Bayel*' adlı kitabından uyarladığı filmi *Gâv* ile modern İran sinemasının adeta temellerini atmıştır. Mehrcûyî uyarlama filmleri için, okumuş olduğu romanları kopyalamadığını, sadece onlardan ilham aldığını şu ifadelerle belirtmiştir;

*Filmlerimin neredeyse yarısı kısa öykülerden ve oyunlardan ilham alınarak yapılmıştır. Ama dikkat edelim, bu filmlerin hiçbirisi yazılmış romanlardan alıntılanarak yapılmamıştır. Alfred Hitchcock'un sözü hep kulağımdadır; büyük başarılı romanlardan alıntılı iyi bir sinema eseri olmaz. Çünkü roman kendi içinde ve özünde tam bir alandır...*³⁰²

Gâv filminde, Meşd Hasan ('Ezetullâh İntizâmî) ve ineği ile olan ilişkisini, köy teması ile işlenmesi açısından bir ilk olan Mehrcûyî, çeşitli çevrelerden övgü ve beğeni almıştır.³⁰³ Bu filmi ile ticarî olan ve ticarî olmayan sinemanın sınırları belirleyici bir biçimde çizilmiştir. İlk kez bir İran filmi zorlu eleştirilenlerin de ortak övgüsünü alarak İran sinemasında yerini sağlamlaştırmış ve 1970'li yıllara damgasını vuran filmlerden olmuştur. Mehrcûyî, '*Azâ-dârân-i Bayel*'in dördüncü hikâyesinden uyarladığı filmde, yazarın diğer hikâyelerinden de olaylara, kişilere ve bazı unsurlara yer vermiştir.³⁰⁴

Dâryûş-i Mehrcûyî, Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî ile ilgili olarak onun dünya görüşüne ve kişiliğine hayran olduğunu, ayrıca onunla çalışmaktan büyük keyif aldığını belirtmiştir. Sâ'idî'nin Franz Kafka'yı iyi anlamış olmasını, kendisine yakınlık hissetme nedeni olarak da eklemiştir.³⁰⁵ Mehrcûyî'nin *Gâv* filmi, adından çok söz ettirdiği gibi uluslararası platformlarda da çeşitli ödüller almıştır. Bunlardan biri de başrol oyuncusu olan 'Ezetullâh İntizâmî'nin aldığı En İyi Oyuncu Ödülü olmuştur.³⁰⁶

³⁰¹ Nâsir Zirâ'atî, *Mecmû'a-yi Makâlât der Nakd ve Mu'arrefi-yi Âsâr-i Dâryûş-i Mehrcûyî*, s. 134.

³⁰² Akt: Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 367.

³⁰³ Ğolâm Hâyderî, "Film-sâzân-i Nâm-âverî-yi Sînemâ-yi İrân ve Makâm ve Câygahî-yi Ânhâ", s. 22.

³⁰⁴ Şehnâz Murâdî-yi Kûçî, "Berresi-yi Taṭbîkî-yi Şâhîsterîn İktibâshâ-yi Edebî-yi Sînemâ-yi İrân", Ed. 'Abbâs Bahârlû, "İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi İrân", s. 38.

³⁰⁵ Akt: Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 367.

³⁰⁶ Ali Sadidi Heris, "*Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: "İnek" Filmi Örneği*", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul, 2012, s. 49.

Mehrcûyî'nin 'Alî Naşîryân tarafından yazılmış ve televizyonda da gösterilen bir oyundan uyarlama olan ikinci filmi *Âkâ-yi Hâlû* ise 1350 hş. (1971) yılında çekilmiştir. Filmde saf bir köylü devlet memurunun, eş bulmak için geldiği büyük şehrin zorlukları ile olan macerası ele alınmıştır.³⁰⁷ Başkent Tahran'a gelmesiyle birlikte yanlışlıkla karıştığı birtakım yasadışı işler ile ilk macerasını yaşayan kahraman, sonrasında evlenme niyetinde olduğu kadının bir fahişe olduğunun ortaya çıkmasıyla güvenini ve inancını bir kez daha kaybeder. Başkent'in gösterişli ve süslü kaldırımları, dükkânları aslında vahşi bir dünyanın yansıması gibidir. Bu şehirde yaşayanlar ise, yaşama amacı olmayan çorak bir arazinin sakinleri olarak karşımıza çıkmaktadır.³⁰⁸

Dâryûş-i Mehrcûyî ve Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî'nin ortak çalışması olan ve 1978 yılında gösterime giren *Dâire-yi Mînâ* filmi, Sâ'idî'nin yazmış olduğu *Âşğâldûnî* adlı hikâyesinden uyarlamadır. Filmde 'Alî isminde bir genç ile onun yaşlı ve hasta babasının macerası anlatılır. Babasını tedavi ettirmek için köyden şehre giden ana karakter, hastane masraflarını nasıl ödeyeceğini düşünürken, uyuşturucu bağımlısı kişilerden ucuz şekilde kan alan ve sonra onları hastaneye daha pahalıya satarak geçimini sağlayan biri ile tanışır. Sonra kendisi de babasının hastalığını unutarak bu işin ticaretini yapmaya başlar.³⁰⁹ Olay örgüsü bu şekilde olan filmde, bir toplumda er ya da geç, giderek artan bir çıkar döngüsünde kendilerini ya da başkalarını satan insanlar eleştirilmektedir.³¹⁰ Mehrcûyî, *Âşğâldûnî* hikâyesini filme uyarlayarak bu konuyu kamuoyunun gündemine taşımıştır.³¹¹

Dâryûş-i Mehrcûyî'nin diğer bir uyarlama filmi olan *Dıraht-i Golâbî*, Golî-yi Terağkî'nin aynı isimli hikâyesinden uyarlanmış ve 1998 yılında gösterime girmiştir. Genç bir yazar ve onun geçlik sevdası ve anıları, geçmiş ve günümüz etrafında şekillenen film çeşitli ödüller almıştır.³¹²

³⁰⁷ Ğolâm Hayderî, "Film-sâzân-i Nâm-âverî-yi Sînemâ-yi İrân ve Mağâm ve Câygahî-yi Ânhâ", s. 22-23.

³⁰⁸ Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema a Political History*, s. 133-134.

³⁰⁹ Nâsir Zirâ'atî, *Mecmû'a-yi Mağâlât der Nağd ve Mu'arrefî-yi Âsâr-i Dâryûş-i Mehrcûyî*, s. 309-310.

³¹⁰ Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema a Political History*, s. 135.

³¹¹ Ali Sadidi Heris, *Dariush Mehrjui ve Modern İrân Sinemasının Başlangıcı*, s. 218-219.

³¹² Nastaran Hekîmî-zâde, "Dıraht-i Golâbî", *Kitâb-i Mâh-i Honer*, Şomâre 134, 1388 hş. (2010), s. 68-69.

Mehrcûyî'nin bir diğerk filmi de çocuk öykü yazarı Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî'nin eseri olan *Mihmân-i Mâmân*, 2003 yılında seyirciyle buluşmuştur. Kirmânî'nin diyalog kullanarak yazmış olduğu eser bu sebeple uyarlamayı da kolaylaştırmıştır.³¹³ Filmde evin annesi olan 'İffet hanımın ansızın misafirleri gelmektedir. Ancak evlerine ilk kez gelen misafirlerini ağırlamak için evlerinde pek de bir şeyleri yoktur. Film boyunca bu yokluk 'İffet hanımın *Evimde hiçbir şeyim yok!* cümlesi ile sıkça dile getirilmektedir.³¹⁴ Filmde geçen ziyafet sahnesi filmin merkezini oluşturmaktadır ve ziyafet sahneleri ile bireysellik yerini ortak paylaşım, bir arada olma duygularına bırakmaktadır. Mehrcûyî bu sahnelerle toplumsal sınıf farklarını, husumet ve kin duygularını ortadan kaldırır ve izleyicisine yalnız ve bireyci bir dünyadaki unutulmuş eski değerler ile birlikteliği ve yardımlaşmayı hatırlatır.³¹⁵

Dâryûş-i Mehrcûyî'nin İran edebiyatından yapmış olduğu uyarlamaların yanı sıra diğerk ülke edebiyatlarından da esinlenerek filme aldığı eserleri olmuştur. *Postçî* (1972) Mehrcûyî'nin ünlü Alman oyun yazarı Georg Büchner'in ölümünden dolayı yarım kalmış oyunu *Woyzeck*'ten uyarladığı bir filmidir. Soyut ve mecazi bir anlatım yapısıyla *Gâv* filmine göre daha politik bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmde bir postacı güzel ve genç karısıyla yaşamaktadır. Kahramanın cinsel açıdan eksikliği vardır ve bir veterinerden çare beklemektedir.³¹⁶ Bu olaylar üzerine gelişen bir film olan *Postçî*'de her ne kadar karakterler arasında bir yakınlık olsa da, aslında üçüncü dünya toplumlarının birbiriyle olan karmaşık burjuvazi, bürokratik ve feodal ilişkileri simgelenmektedir.³¹⁷

Mehrcûyî'nin insanların hangi sınıfa mensup olduklarına bakılmaksızın ortak acı ve hüzne sahip olacakları düşüncesi ile çekmiş olduğu *Bânû* (1991), *Sârâ* (1993), *Perî* (1995) ve *Leylâ* (1996) filmlerinde kadın kahramanları görürüz. Bu filmlerde kadın kahramanlar kendi ruhsal dünyalarında izole olmuş kadınlardır ve kendilerini asla annelik gibi bir vasıfta görmezler. Bu dört film konu ve içerik açısından birbirlerine benzemektedir. Bazı kadın kahramanların acı sonları olmuş olsa bile, hepsinin kendi

³¹³ Aysel Yıldız Erol, "Göstergelerarası Çeviri: İran Edebiyatından Bir Uyarlama Örneği "Mihmân-i Mâmân"', s. 5.

³¹⁴ İbrahim Selîmî Kûçî, Fâtıma Sukût Cehremî, "İktibâsî-yi Beynâmetnî der Mihmân-i Mâmân", *Edebîyât-i Tañbîkî*, Sâl 4, Şomâre 1, 1392 hş. (2014), s. 162.

³¹⁵ Ali Sadidi Heris, *Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı*, s. 228.

³¹⁶ Nâsir Zirâ'atî, *Mecmû'a-yi Mağâlât der Nağd ve Mu'arrefî-yi Âsâr-i Dâryûş-i Mehrcûyî*, s. 237.

³¹⁷ Hamid Reza Sadr, *Iranian Cinema a Political History*, s. 134.

iç dünyalarındaki yalnızlığı yenmek için vermiş oldukları mücadeleler ortaktır ve Mehrcûyî bunu seyircisine yansıtmıştır.³¹⁸ *Sârâ* filmini Henrik İbsen'in yazdığı *A Doll's House* adlı oyunundan uyarlamıştır. Henrik İbsen'in oyunları İran'da ilgi ile karşılanmaktadır, *A Doll's House* Dâryûş-i Mehrcûyî'den önce altı kez tercüme edilmiştir.³¹⁹ Gönül Dönmez-Colin kitabında Mehrcûyî'nin filmlerindeki kadın kavramına ilişkin düşüncesini şu şekilde aktarmıştır.

... Mehrcûî'nin filmlerinden "kadın" dizisi içinde *Sârâ* belki de en çarpıcı olanıdır. Film İran'da, özellikle kendini kocası uğruna feda eden kadın ve onun haysiyetini beş paralık eden bencil Müslüman erkek hikâyesini kendilerine çok yakın bulan kadınlar tarafından çok tutulmuştur. Mehrcûî'nin, ataerkil toplumlarda baskının sadece alt tabakadan kadınlara mahsus olmadığını yansıtan bakış açısı da filmin beğenilmesini sağlayan sebeplerden biriydi. Aynı şekilde, hâli vakti daha yerinde olan kişilerin hayatını anlatan *Leylâ*, *Sârâ*'dan daha fazla tartışma yaratmıştı.³²⁰

Mehrcûyî kadın konusunu işlediği bu toplumsal eserlerinde ince ve şairane bir dil kullanmıştır. *Bânû* filmini Luis Bunuel Portoles'in yönettiği *Viridiana* filminden, *Perî* isimli filmini J. D. Salinger'in yazdığı *Franny and Zooey* eserinden, *Leylâ* filmini ise Mehnâz Ensârîyân'ın yazmış olduğu bir kısa öyküden³²¹ beyaz perdeye uyarlamıştır.

Dâryûş-i Mehrcûyî'nin bahsi geçen eserleri dışında: *Medrese-yî kî mîrefîtîm* (1979), *Îcâre-nişînhâ* (1986), *Şîrek* (1987), *Hâmûn* (1989), *Mîks* (1999), *Bemânî* (2001), *Santûrî* (2006), *Âseman-i Maḥbûb* (2009), *Heme Dâna* (2010), *Nârencî-pûş* (2011), *Çe Hûbe kî ber-geştî* (2012) yer almaktadır.³²²

2.5.2. Dâvûd-i Mollâ-pûr (1939-)

1939 Tahran doğumlu olan Dâvûd-i Mollâ-pûr, sinema eğitimini Londra'da almıştır. 'Alî Muhammed-i Efgânî tarafından yazılmış olan *Şovher-i Âhû Hânûm* adlı romanı aynı isimle 1969 yılında beyaz perdeye uyarlayan Dâvûd-i Mollâ-pûr, bu filmle ün kazanmıştır. İran edebiyatının ilk realistik romanı olan *Şovher-i Âhû Hânûm*, İran

³¹⁸ Ali Sadidi Heris, *Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: "İnek" Filmi Örneği*, s. 57-58.

³¹⁹ Roohollah Roozbeh, "Ibsen in Iranian Cinema: A Comparative Analysis of *A Doll's House* and Mehrjuei's *Sara*", *International Journal of English Language and Translation Studies*, 5(3), 2017, s. 140.

³²⁰ Gönül Dönmez Colin, *Women Islam and Cinema*, Reaktion Books, UK, 2004, s. 124. Türkçesini akt: Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 363.

³²¹ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 365.

³²² Nâsir Zirâ'atî, *Mecmû'a-yi Maḳâlât der Naḳd ve Mu'arrefî-yi Âsâr-i Dâryûş-i Mehrcûyî*, s. 21-25.

aile yapısından örnekler sunan derin sosyal konuları³²³ içermektedir. Filmde İran toplumundaki geleneksellik ve modernlik arasındaki çatışma işlenmektedir. Mollâ-pûr bu filmde İran'ın folklor dilini kullanarak hem geleneksel ve şiirsel dile bağlı kalmış hem de modern bir yaklaşım sergilemeye çalışmıştır.³²⁴ Kadının toplumdaki yeri, yaşamlarındaki talihsizlikler ve çok eşlilik bu filmin konusunu oluşturmaktadır. Başarılı bir uyarılama olan bu film İran'ın ilk ciddi uyarlaması olması açısından da önemlidir.³²⁵ *Bâbâ Kûhî* (1970), *Şeb-i İ'lâm* (1971) ve *Cidâl der Kevîr* (1973)³²⁶ yönetmenin diğer filimlerindedir.

2.5.3. 'Abbâs Kiyârustemî (1940- 2016)

Bazı eleştirmenlere göre 1990'lı yılların en ilgi çekici filmlerini yapan 'Abbâs Kiyârustemî, 1940 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. Sinemanın yanı sıra şiir, edebiyat, resim, tasarımcılık ve fotoğrafçılık gibi alanlarla da ilgilenmiştir. Özellikle şiir ile olan alakası onun sinemadaki başarısına katkı sağlamıştır. Kiyârustemî'nin çocukluk döneminde İran sineması henüz adından söz ettirmezken İran şiiri de aynı ölçüde zengindir. Film çalışmalarına 1969 yılında *Kânûn-i Perverişî-yi Fikrî-yi Kûdekân ve Novcevânân* bünyesindeki sinema bölümünde başlamıştır.³²⁷ Bu kurum, Kiyârustemî gibi İran sinemasının öncüleri için sinemada büyük bir hareketin merkezi hâline gelmiştir. Kiyârustemî'nin ilk filmi, ayrıca bu kurumun da ilk yapımı olan *Nân ve Kûçe* (1970), ekmek satın alan ve evine giderken köpek gören bir çocuğun köpekten kurtulma telaşını konu alan on dakikalık kısa bir filmidir. Bu kısa filmin yıllar sonra bile diğer sinemacılar üzerinde etkisi olmuştur.³²⁸ Kiyârustemî'nin kendine ait sinema dili, mekân, oyuncu seçimi, filmlerinde kullanmış olduğu

³²³ Zehrâ Hayâtî, Huseyn Şâfi, Fernûş Mîrzâyî, "Taḥlîl-i Zamânî Rivâyi der Do Goftemânî-yi Edebî ve Sinemâyi", *Pejûhişhâ-yi 'Ulûm-i İnsânî ve Muṭâlî'at-i Ferheng-i*, Sâl 1, Şomâre 1, 1398 ḡş. (2020), s. 108.

³²⁴ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 280.

³²⁵ Zehrâ Hayâtî, Huseyn Şâfi, Fernûş Mîrzâyî, "Taḥlîl-i Zamânî Rivâyi der Do Goftemânî-yi Edebî ve Sinemâyi", s. 100.

³²⁶ Zehrâ Hayâtî, Huseyn Şâfi, Fernûş Mîrzâyî, "Taḥlîl-i Zamânî Rivâyi der Do Goftemânî-yi Edebî ve Sinemâyi", s. 109.

³²⁷ Ferruḡ Ğaffârî, "Sînemâ-yi Îrân ez Dîrûz tâ İmrûz", *Îrânnâme*, s. 349.

³²⁸ Mozdâ Murâd 'Abbâsî, *Ro'yâhâtu ez Dest Nedeh*, Bonyâd-i Sînemâ-yi Fârâbî, Tahran, 1390 ḡş. (2012), s. 15.

toplumsal ve basit konular, İranlı yönetmenin uluslararası alanda dikkat çekmesini sağlamıştır.³²⁹

Kiyârustemî, *Mosâfir* isimli filmde, köyde yaşayan ve futbol meraklısı bir çocuğun hikâyesi ile karşımıza çıkar. Tahran'da çocuk kahraman için önemli bir futbol müsabakası vardır. Çocuk karşısına çıkan tüm sıkıntılara rağmen maça gitmek ister. Bir şekilde amacına ulaşan kahraman bu kez de stadyumda uyuyakalır. Tüm bu macera ve sıkıntıları konu alan film 1975 yılında sahnelenmiştir.³³⁰

Çocuk kahramanlara yer vermesi ile de meşhur olan Kiyârustemî, 1976 yapımlı diğer bir filmi *Libâs berây-i 'Arûsî'*de yine çocuk kahramanlara yer vermektedir. Filmin konusu, bir anne, kız kardeşinin düğünü için oğluna bir takım elbise diktirmek ister ve bunun için bir terziye gider. Arkadaşları, terzide çalışan 'Ali'den takım elbiseyi bir geceliğine kendilerine vermesini ister ve olaylar bu şekilde gelişir.³³¹

1977 yapımı *Gozâriş* isimli ilk uzun metrajlı filminde ise Kiyârustemî, maliye bakanlığında memur olarak çalışan film kahramanının rüşvet almakla suçlanmasını ve kahramanın bu sebeple evinde ve işinde çektiği sıkıntıları anlatmaktadır.³³²

Filmlerinde İran modern şiirinin etkileri açıkça görülen Kiyârustemî, modern şairler arasında özellikle Sohrâb-i Sipihrî (ö. 1980) ve Furûğ-i Ferruhzâd'ın (ö. 1967) şiirlerinin etkisinde kalmıştır.³³³ Şiir ile olan bu yakın temasını ile şu şekilde ifade etmiştir:

*...İran, şairlerin mezarlarının süslendiği, televizyon kanallarında ezbere okunan şiirlerden başka bir şeyin gösterilmediği bir ülkedir. Büyükannem ne zaman bir şeyden şikâyet etmek istese veya bir şeye beslediği sevgiden bahsetse bunu şiir yoluyla yapardı. İran'ın nispeten sıradan insanları, beraberlerinde hayat felsefelerini de taşırlar, bu da şiirdir. İş film yapmaya geldiğinde teknik noksanlarımızı telefî edecek bir hazinedir bu.*³³⁴

³²⁹ Hussein Kamal Awla, Fevzi Kasap, "İran Sineması'nın Gelişimi Ve İran Sinemasında Abbas Kiyarüstemi Üzerine Bir İnceleme", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 8, Sayı 41, 2015, s. 1422.

³³⁰ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sinemâ-yi Îrân*, s. 339.

³³¹ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sinemâ-yi Îrân*, s. 346.

³³² Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sinemâ-yi Îrân*, s. 236-237.

³³³ Khatereh Sheibani, "Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği" (Çev. Sevcan Sönmez), *Sinecine*, Sayı 1, Bahar 2010, ss. 97-122.

³³⁴ Haz. Paul Cronin, *Lessons with Kiarostami (Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri)* (Çev. Pelin Arda), 2. Baskı İstanbul, 2018, s. 22.

Şiir ile olan etkileşim neticesinde çekmiş olduğu filmlerden birisi 1987 yılında çektiği *Hâne-yi Dûst Kocast?* isimli filmidir. Kiyârustemî bu filmde oldukça sıradan ve basit bir konuyu anlatır. Bu filmi ile bir çocuğun gözünden yetişkinlerin anlamayı başaramadığı bir dünyayı göstermeye çalışır. Ödevini yapmadığı için öğretmeni tarafından azarlanan çocuk, eğer bir kez daha aynı hatayı yaparsa, okuldan atılmakla tehdit edilir ve aynı gün defterini okulda unuttur. Sınıf arkadaşı Ahmed yanlışlıkla defteri çantasına koyup evine götürür. Film, defteri arkadaşına ulaştırmak için uğraşan kahramanın yolda başından geçenlerle devam eder.³³⁵ Yukarıda da bahsettiğimiz gibi film adını, Sohrâb-i Sipihri'nin *Adres* adlı şiirinden almaktadır. Kiyârustemî bu filmiyle çeşitli ödüller kazanmıştır.

Kiyârustemî *Hâne-yi Dûst Kocast?* filminden üç yıl sonra, bir üçleme oluşturacak olan ikinci filmi *Ve Zindegî İdâme Dâred*'i (*Zindegî ve Diğer Hiç*) çekmiştir. Bu filmi *Hâne-yi Dûst Kocast?* gibi İran'ın kuzeyinde bulunan ve depremle sarsılan Kûker köyünde geçmektedir. Kiyârustemî, film çektiği köydeki insanların durumunu öğrenmek üzere köye gider ve sonradan dindar kesimin tepkisini çekmemek için adını değiştirdiği *Ve Zindegî İdâme Dâred* filmi kameraya alır.³³⁶ Yönetmen, özellikle iki çocuk kahramanın akıbetini merak etmektedir. Bu film ile seyirci, hayatın her şeye rağmen devam ettiğini, depremin tüm acılarına rağmen hayatta kalanların, yaşamın gerekliliklerini yerine getirdiklerini Kiyârustemî'nin gözünden görür.

Kûker üçlemesinin üçüncü filmi 1994 yılında beyazperdeye aktarılan *Zîr-i Dırahtân-i Zeytûn*'dur. *Ve Zindegî İdâme Dâred* filminde oynamış iki köy sakini arasındaki aşk, Kiyârustemî'nin dikkatini çekmiştir. *Zîr-i Dırahtân-i Zeytûn* filminin konusunu da bu aşk oluşturmaktadır.³³⁷ Kız istemeye giden kahraman, kızın ailesi tarafından evi olmadığı gerekçesiyle reddedilmiş ve sonrasında depremle birlikte bütün evler yıkılmıştır. Meydana gelen depremle zengin fakir herkes aynı konuma düşmüştür.³³⁸

Kiyârustemî bir diğer başarılı filmi olan *Ṭa'am-i Gîlâs* (1997) filminde ise yaşadığı sıkıntılardan dolayı hayatına son vermeyi düşünen bir adamın bu konuda kendisine

³³⁵ Hamid Dabaşı, *İran Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği*, s. 60.

³³⁶ Hamid Dabaşı, *İran Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği*, s. 66-67.

³³⁷ Hamid Dabashi, *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, Mage Publishers, 2007, s. 286.

³³⁸ Mahrokh Shirin Pour, *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*, s. 139.

yardım edecek birini arama hikâyesini anlatmaktadır. Yabancılaşma, yalnızlık gibi konuların işlendiği bu filmde umutsuzluk ve yoksunluk gibi duygular ön planda tutulmaktadır.³³⁹ Bu film ile İran sineması ilk kez Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır.³⁴⁰

Kiyârustemî'nin modern İran şiirinden etkilendiğinin göstergesi olan diğer bir çalışması ise *Bâd Mâ râ Hâhed Bord* (1999) isimli filmidir. Bu film adını Furûğ-i Ferruḥzâd'ın aynı adlı şiirinden almaktadır. Bir muhabir, cenaze töreni kaydetmek için gittiği bir köyde, cenaze belgeselini çekecekleri kadının ölmediğini görür ve bunu yetkililere bildirmek için her sabah cep telefonunu kullanmak amacıyla köyün dışındaki tepeye tırmanır.³⁴¹ Yönetmenin bu filminde Ferruḥzâd'dan alıntılacağı şiir dikkatleri çeker.

Ülkemizde de oldukça bilinen ve filmlerinde İran edebiyatından izler taşıyan Kiyârustemî'nin diğer filmleri: *Tecrobe* (1973), *Renghâ* (1976), *Dendân-derd* (1980), *Be-tertib yâ Bidûn-i tertib* (1981), *Meşk-i Şeb* (1990), *Şîrîn* (2008) vd.³⁴²

2.5.4. Mes'ûd-i Kîmyâyî (1941 -)

İran sinemasında özellikle klasik İran edebiyatı hamaset türüne bağlı yönetmenlerden olan Mes'ûd-i Kîmyâyî, Firdevsî'nin kahramanlık öykülerini günümüz insanları ile birleştirerek filmler ortaya çıkarmıştır. 1969 yapımı *Ḳayşer* filmi tıpkı Dâryûş-i Mehrcûyî'nin *Gâv* filmi gibi, İran sinemasını modern yönde değişime zorlayan ve sinemada yeni bir döneme yol açan filmidir.³⁴³ Filmde tecavüze uğramış ve intihar etmiş bir kız vardır. Ağabeyi kız kardeşinin intikamını almak ister. Ancak o da öldürülünce intikam almak küçük kardeş *Ḳayşer*'e düşer. Kîmyâyî bu film ile insanın kendini doğru tanıyarak toplumu da tanıyabileceğini, temel kaygılarını

³³⁹ Özgür İpek, "Hayatı Kopyalamak: Abbas Kiarostami Sineması Üzerine Düşünceler", Der. Hüseyin Köse, *Kara Perde*, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 126-132.

³⁴⁰ Rekin Teksoy, *Sinema Tarihi*, Cilt 2, s. 751.

³⁴¹ Hamid Dabaşı, *İran Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği*, s. 273.

³⁴² Mahdi Sajjadi, "*İran Sinemasında Auteur Kuram Çerçevesinde Abbas Kiyarüstemi Sinemasının İncelenmesi*", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul, 2016, s. 28-103.

³⁴³ Cihan Aktaş, *Şark'ın Şiiri İran Sineması*, s. 37.

anlayabileceğini bunun için de sinemanın bir araç olduğunu gözler önüne sermektedir.³⁴⁴

Kîmyâyî, klasik İran edebiyatından etkilendiği kadar modern edebiyattan da etkilenmiştir. Bu etkiyi görebileceğimiz filmlerden biri de Şâdık Hidâyet'in *Se Kaṭre Ḥûn* kitabındaki aynı adlı hikâyeden uyarladığı *Dâş Âkol* (1971) filmidir. Örneklerimizden biri olan bu filmde yönetmen, İran halkının arasında bulunan yerel bir kahramanın hikâyesini anlatmaktadır.³⁴⁵

Kîmyâyî'nin bir diğer uyarlama filmi *Hâk* ise Maḥmûd Devletâbâdî tarafından yazılan *Efsane-yi Bâbâ Subḥân* romanından alınmıştır. Köyün ağası öldükten sonra gelişen hikâyede *Qayser* filmi gibi, intikam içeren bir konu vardır.³⁴⁶

Sefer-i Seng (1978) filminde köylere bir değirmen kurup buğdaylarını da bu değirmende öğütmek isteyen köylülerin hikâyesi anlatılır. Köyün ağası bu değirmen taşının köye getirilmesine izin vermez ve kendi elinde olan değirmene muhtaç olmalarını ister. Köyün kadın ve erkekleri bu durumdan iyice rahatsız olurlar ve değirmen taşı köye getirmeye karar verirler.³⁴⁷

Mes'ûd-i Kîmyâyî'nin diğer filmleri arasında *Rezâ Motorî* (1970), *Belûç* (1972), *Geveznhâ* (1975), *Ġazel* (1976), *Ḥaṭṭ-ı Kırmız* (1982), *Dendân-i Mâr* (1990), *Soltân* (1997) ve *Î'tirâz* (2000)³⁴⁸ yer almaktadır.

2.5.5. Behmen Fermânârâ (1942-)

1942 yılında Tahran'da dünyaya gelen Behmen Fermânârâ, on altı yaşındayken sinema eğitimi için İngiltere'ye gitmiştir. Kendi döneminin en iyi sinemacısı olmasını sağlayan filmi *Şâzdeh İhticâb*'ı, Hûşeng-i Golşîrî'nin aynı isimli eserinden 1974 yılında beyaz perdeye uyarlamıştır.

Fermânârâ 1972 yılında ilk filmi *Hâne-yi Kamer Hânûm*'dan sonra *Şâzdeh İhticâb*'ı çekmiştir.³⁴⁹ Film konusunu Golşîrî'nin romanından almaktadır. Kaçar Hanedanı'nın

³⁴⁴ La'yâ Yâr-Aḥmedî, Metîn Ferşâd, Ma'sume Takîzâdegân, "Taḥlil-i Câmî'e-şinâhtî-yi Âsâr-i Mes'ûd-i Kîmyâyî, *Qayser*, *Sefer-i Seng*, *Dendân-i Mâr*, *Soltân* ve *Î'tirâz*", *Câmî'e-şinâsî-yi Honer ve Edebîyât*, Şomâre 1, Bahâr 1389 hş. (2011), s. 205, 207.

³⁴⁵ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîḥ-i Sînemâ-yi Îrân*, s. 167.

³⁴⁶ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîḥ-i Sînemâ-yi Îrân*, s. 193.

³⁴⁷ La'yâ Yâr-Aḥmedî, Metîn Ferşâd, Ma'sume Takîzâdegân, "Taḥlil-i Câmî'e-şinâhtî-yi Âsâr-i Mes'ûd-i Kîmyâyî, *Qayser*, *Sefer-i Seng*, *Dendân-i Mâr*, *Soltân* ve *Î'tirâz*", s. 209.

³⁴⁸ Hamid Dabaşı, *İrân Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği*, s. 309.

son üyesi olan prens iktidarsız ve güçsüz biridir. Küçüklüğünde Husrev olarak bilinmektedir. Büyükbabası kendi annesini öldürmüş, kardeşi ve üç çocuğunu kuyuya attırmış zalim birisidir. Prens İhticâb karısının saygınlığını kazanmak için bazı yollara başvurur ancak bu yolda karıştığı kumar ve alkol onun iktidarını sarsar.³⁵⁰

Golşîrî'nin başka bir eserinden olan bir sonraki filmi ise *Sâyehâ-yi Bolend-i Bâd* (1978) olmuştur. Fermânârâ'nın bir diğer filmi, film çekmesine izin verilmeyen ve sonra bir video kamera kullanarak kendi cenazesini filme çekmeye karar veren bir yönetmenin hikâyesini anlattığı *Bû-yi Kâfûr, 'Itr-i Yâs* (2000) filmidir.³⁵¹

2.5.6. Sohrâb Şehîd-i Şâliş (1944-1998)

Farklı yöntemlerle film çekmesiyle dikkatleri üzerine toplayan yönetmen 1944 yılında İran'da doğup büyümüş ve Avrupa'da sinema eğitimi almıştır. Ses getiren filmi *Yek İttifâk-i Sâde*'yi (1973) çekene kadar öncesinde birçok belgesel ve kısa film³⁵² yapmıştır.

Sohrâb Şehîd-i Şâliş'e uluslararası ödül getiren filmi *Tabi'ati-bi-cân* (1975), İran şiiiriyle, İran sinemasının buluşmasına örnek filmlerden biridir. Yaşlı bir demiryolu işçisinin yaşam öyküsünü anlatmaktadır. Yaşlı adam her gün trenlerin ve araçların geçişine göre bariyeri açıp kapatmaktadır. Bir gün bir müfettiş gelir ve artık emekliliğinin geldiğini söylemesiyle hayatları değişir.³⁵³ Sohrâb Şehîd-i Şâliş'in bu gerçekçi filmi çok sayıda film yapımcısını gerçek mekânları ve oyuncu olarak yerel halkı seçmeye, onların kültürlerini ve mücadelelerini³⁵⁴ tasvir etmeye yönlendirmiştir.

2.5.7. Emîr Nâdirî (1945-)

1945 Âbâdân doğumlu olan Emîr Nâdirî, sinema faaliyetlerine 1972 yılında başlamıştır. 1988'de İran'da çektiği sıkıntı ve baskılardan dolayı Amerika'ya giden

³⁴⁹ Hamid Dabaşı, *İran Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği*, s. 114,120.

³⁵⁰ Samâne Abherî, Seyyid Kâzım Müsevî, İsmâ'il Şefî'i, "Sâhtâr-i Rivâyî-i Dâstân ve Film-i Şâzdeh İhticâb", *Pejûhişi Pejûhişâ-yi Edebîyât-i Taşbihi*, Şomâre 4, 1395 hş. (2107), s. 84-85.

³⁵¹ Hamid Dabaşı, *İran Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği*, s. 128,141.

³⁵² Hamid Dabashi, *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, s. 199.

³⁵³ Hamid Dabashi, *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*, s. 194.

³⁵⁴ Mihrnaz Said Vefa, "İran Filmlerinde Fiziksel Mekân ve Kültürel Kimlik", Ed. Richard Tapper, *Yeni İran Sineması* (Çev. Kemal Sarısözen), Kapı Yayınları, İstanbul, 2007, s. 255.

yönetmen, filmlerine burada devam etmiş ancak İran'da yakaladığı başarıyı Amerika'da sürdürememiştir.³⁵⁵ Emîr Nâdirî, Şâdık Çûbek gibi öykü yazarlarından etkilenmiş ve ilk başlarda kısa öyküler yazmış, daha sonraları uzun metrajlı filmler çekmeye başlamıştır. Bu filmler arasında yer alan *Tengsîr* filmi, Şâdık Çûbek'in *Tengsîr* isimli eserinden beyaz perdeye uyarlamıştır. Emîr Nâdirî, Şâdık Çûbek'in eserinden ziyade uyarlama filmi için, romandan yola çıkarak yeni bir senaryo yazdığını, ancak kitaba ve yazarın görüşlerine sadık kaldığını, romandaki fikirleri, düşünceleri ve bulguları kendi zihninden geçirdiğini belirtmiştir.³⁵⁶ Emîr Nâdirî'nin bu filmi olumlu ve olumsuz eleştiriler yanında çeşitli ödüller de almıştır. Filmde dolandırılan masum bir adamın, dört dolandırıcı adama karşı verdiği mücadele anlatılmaktadır. Yönetmenin belli başlı filmleri: *Hodâhâfez Refîk* (1971), *Tenghâ* (1973), *Tengsîr* (1973), *Devende* (1985) ve *Âb, Bâd, Hâk*'tir (1988).³⁵⁷

2.5.8. Keyûmers-i Pûr-Âhmed (1950-)

Keyûmers-i Pûr-Âhmed devrim sonrası özellikle çocuk filmlerinde ün kazanmış bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. 'Abbâs Kiyârustemî'nin asistanlığını da yapmış olan Pûr-Âhmed, uyarlama film alanında da çeşitli filmler yapmıştır. İran edebiyatının yanı sıra yabancı eserlerden uyarlama filmler de ortaya koymuştur. José Mauro de Vasconcelos'un *O Meu Pé de Laranja Lima* isimli öyküsünü uyarlayarak yönettiği *Bibi Çilçile* (1984) isimli filmi İran'ın çocuk sinemasının iyi örneklerinden biri olmuştur.³⁵⁸ Yine diğer bir filmi Erich Kästner'in bir öyküsünden uyarlama olan *Haherân-i Garîb*'dir (1995).

Pûr-Âhmed, yabancı eserlerin yanı sıra İran edebiyatından da uyarlamalar yapmıştır. Özellikle Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî'ye ait olan öykülerden yaptığı uyarlama filmler dikkat çekmektedir. Çocuk kahraman Mecîd ile yaşlı ninesinin başlarından geçen maceraların bölümler hâlinde anlatıldığı *Kışşehâ-yî Mecîd* (1991) serisi de

³⁵⁵ 'Alî-Rizâ Pûrşebânân, Emîr Hüseyin Pûrşebânân, "Berresî-yi Taṭbîkî Revendî Teḥavvûlî-yi Român-i "Tengsîr"-i Şâdık Çûbek be Fîlm-i İktibâs-i "Tengsîr"-i Emîr Nâdirî", *Faşlnâme-yi Pejûhişhâ-yi Edebîyât-i Taṭbîkî*, Şomâre 1, Bahar 1397 hş. (2019), s. 137.

³⁵⁶ 'Alî-Rizâ Pûrşebânân, Emîr Hüseyin Pûrşebânân, "Berresî-yi Taṭbîkî Revendî Teḥavvûlî-yi Român-i "Tengsîr"-i Şâdık Çûbek be Fîlm-i İktibâs-i "Tengsîr"-i Emîr Nâdirî", s. 137.

³⁵⁷ Hamid Dabaşı, *İran Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği*, s. 311.

³⁵⁸ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 288.

Kirmânî'ye ait çocuk öykü kitabından uyarlanmıştır. Diğer uyarlama filmleri; *Şerm* (1991), *Şubh-i Rûz-i Ba'd* (1992) ve *Nân u Şa'ir*'dir (1993).³⁵⁹

2.5.9. Raḥşân Benî-İ'timâd (1953-)

Modern İran sinemasının önde gelen kadın yönetmenlerinden biri olan Raḥşân Benî-İ'timâd, eserlerinde kadın karakterlere yer vermesi açısından da dikkatleri çekmektedir.

Sinemacılığın yanında televizyon belgeselciliği de yapan Raḥşân Benî-İ'timâd ilk belgeseli *Ferheng-i Maşrafi*'yi (1984) tüketim alışkanlıklarının değişiminin, toplumu nasıl etkilediği konusu üzerine çekmiştir.³⁶⁰ Benî-İ'timâd'ın filmlerinde ya da belgesellerinde kullanmış olduğu karakter kadrosunun çeşitliliği, bilhassa da kadın karakterler, eserlerine renk katan en belirgin özelliklerdendir. Belgesellerinde daha çok İran toplumu hakkında yargılar öne çıkmaktayken, filmlerinde buna pek rastlanmamaktadır.³⁶¹

Raḥşân Benî-İ'timâd'ın yaşlı ve genç aşk konusunu işlediği filmi *Rûseri-yi Âbî* (1994) filminde zengin ve güçlü dul bir erkek karakter ile yoksul ama kişilikli genç kadın karakter arasındaki aşkı konu olarak işlemiştir.³⁶² Benî-İ'timâd bu filmiyle en iyi yönetmen ödülünü almıştır.

Benî-İ'timâd'ın gerçeğe çok yakın karakterlere yer verdiği ve kendi hayatından tecrübelerini yansıtmaya çalıştığı diğer bir filmi olan *Bânû-yi Ordîbehişt*'te (1998) değerlerin sürekli değiştiği bir toplumda annelik ve kadınlık arasında gidip gelen kocasından ayrılmış bir kadının sorunlarına değinmektedir. Oğlu ile yaşayan ve mükemmel İranlı bir annenin nasıl olması gerektiği üzerine televizyon belgeseli çekmekle görevli bir kadın yönetmenin, dünya ile kurmuş olduğu ilişki ve sorunlarını anlatmaktadır.³⁶³

³⁵⁹ Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 289.

³⁶⁰ Fatin Kanat, *İran Sinemasında Kadın, Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*, Dipnot Yayınları, Ankara, 2007, s. 97.

³⁶¹ Muhammed 'Alî Heyderî, *Ez Nigâhî Sînemâgerânî-yi Dehe'î 1360*, Ruzneh, Tahran 1395 hş. (2016), s.12.

³⁶² Fatin Kanat, *İran Sinemasında Kadın, Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*, s. 106.

³⁶³ Gönül Dönmez Colin, *Kadın, İslam ve Sinema* (Çev. Deniz Koç), Agora Kitaplığı, İstanbul, 2006, s. 67.

Yönetmenin yukarıda bahsettiğimiz filmlerinde, kadın karakterleri kullanması, kendi hayatından temaları işleme dikkat çekmiştir. Bir diğer filmi *Zîr-i Pûst-i Şehr* (1995) filminde ise Benî-İ'timâd'ın, Furûg-i Ferruhzâd'a ait olan *Hâne Siyâh Est* filminden nasıl etkilendiğini Zâven Gokâziyân, 1992'de yazdığı *Goftegû bâ Behrâm Beyzâyî* kitabında şu şekilde aktarmıştır:

Bu filmdeki en önemli nokta, kullanılan fotoğrafçılık tekniğidir. Tiryakilerin, kurtulma merkezindeki bağımlıların kurtulma çabalarının kayda alınması; onların yatmalarından, oturmalarından, tartışmalarından ve yaşadıkları pozisyonlardan fotoğraflar çekilerek kayda alınmasıdır. Bu çabaların hepsi, Ferruhzâd'ın kullandığı tarz ve yöntemlerle yapılmıştır. Hatta Benî-itimâd'ın yazdığı metin bile, Ferruhzâd'ın yazdığı şiirsel metinden ilham alınarak yazılmıştır.³⁶⁴

Yönetmenin diğer filmlerinden başlıcaları; *Hâric ez Maḥdûde* (1987), *Zerd-i Qanarî* (1988), *Pûl-i Hâricî* (1989), *Nergis* (1991), *Bâran ve Bûmî* (1999) ve *Qissehâ'dır* (2014).³⁶⁵

2.5.10. Muḥammed-‘Alî-yi Tâlibî (1958-)

Özellikle yapmış olduğu çocuk filmleri ile adını duyurmuş olan Muḥammed-‘Alî-yi Tâlibî 1958 yılında Tahran’da dünyaya gelmiş ve sinemacılık hayatına kısa filmlerle başlamıştır. İlk uzun metrajlı filmini, 1984 yılında bir televizyon animasyon dizisinden uyarlama olarak *Şehr-i Mûşhâ* adıyla çekmiştir.³⁶⁶

Muḥammed-‘Alî-yi Tâlibî’nin beyaz perdeye uyarlamış olduğu bir diğer filmi de Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî’ye ait olan *Çekme* adlı çocuk öyküsüdür. Bu filmde çok istediği kırmızı çizmelere kavuşan çocuk kahraman eve döndüğünde, yeni aldığı çizmenin bir tekinin kayıp olduğunu görür. Çok üzülen ve çizmesini bulmaya çalışan çocuğun yardımına ise yine başka bir çocuk koşar.³⁶⁷

Yönetmenin diğer filmlerinden bazıları: *Tîk Tâk* (1992), *Kîse-yi Bininc* (1996), *Bîd u Bâd* (1998), *Tu Âzadî* (2000) ve *Bâd u Meh*’tir (2010).

Çağdaş İran edebiyatından yapılan bir diğer uyarlama da, Almanya’da tiyatro eğitimi almış olan ‘Ali Deryâbigî tarafından yönetilen *Tûfân-i Zindegî*’dir. Bu film 1948

³⁶⁴ Gokâziyân’dan akt: Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 380.

³⁶⁵ Galnuş Omîd, Camâl Omîd, *Sînemâgerânî-yi Zen*, İntişârât-i Nigâh, Tahran 1388 hş. (2010), s. 53.

³⁶⁶ Mozdâ Murâd ‘Abbâsî, *Ro‘yâhâtu ez Dest Nedeh*, s. 32, 33.

³⁶⁷ Mozdâ Murâd ‘Abbâsî, *Ro‘yâhâtu ez Dest Nedeh*, s. 51, 52.

yılında Nizâm-i Vefâ tarafından yazılmış olan *Firûz u Ferzâne* isimli hikâyeden uyarlanmıştır.³⁶⁸ Bir müzik gecesinde tanışan ve kısa sürede birbirine âşık olan Nâhid ve Ferhâd, filmin kahramanlarıdır. Nâhid'in zengin bir tüccar olan babası, kızının Ferhâd ile evliliğine karşı çıkar ve onu zengin bir işadamına verir. Ferhâd elinden gelen çabayı göstererek makam ve mevki sahibi olur. Bu esnada Nâhid'in kocası elindekileri ve servetini kaybeder. Film, bu olaylardan sonra Nâhid ve Ferhâd'ın bir araya gelip, birlikte yeni bir hayata başlamalarını konu alır.³⁶⁹

Döneminin popüler bir romanı olan Muhammed Hicâzî'ye ait *Perîçeher*, yine aynı isimle Fazlullâh Bâyeğân tarafından 1951 yılında sinemaya uyarlanmış ve dört hafta boyunca vizyonda kalmıştır.³⁷⁰ Huseyn-golî Hân Muste'ân'ın yazmış olduğu *Gonâhkâr* isimli eser de yine aynı isimle, Mehdî Gerâmî tarafından beyaz perdeye aktarılmıştır.³⁷¹

1956 yılında halkın dikkatini çekmeyi başarabilmiş bir diğer eser de, *Mercân* isimli film olmuştur. Bu filmin yönetmeni Şehlâ Riyâhî, ilk kadın yönetmen unvanını, Muhammed 'Aşemî tarafından yazılmış olan bir hikâyeden uyarladığı *Mercân* filmiyle birlikte almıştır.³⁷²

İrec Muste'ân tarafından yazılmış olan *Serâşib* isimli eser, Siyâmek Yâsemî tarafından *Zâlim Belâ* ismiyle 1957 yılında gösterime girmiş bir diğer popüler eser uyarlamasıdır.³⁷³

İran uyarlama sinemasında; Klasik ve Modern İran edebiyatından yapılan gerek şiir, gerekse roman ve kısa hikâye tarzı eserlerden yapılan uyarlamalar dikkat çekmektedir. İran edebiyatının başarılı eserlerinden uyarlanan filmler mekân olarak İranın doğal ortamlarında ve oyuncuların günlük hayattan seçilmesiyle de başarısını pekiştirmiştir. Bir sonraki bölümde, bu uyarlama filmlerden bazılarını, çalışmamızın temel kavramı olan uyarlama ve göstergebilim ile detaylı bir şekilde inceleyeceğiz.

³⁶⁸ Mozdâ Murâd 'Abbâsî, *Vâje der Kâb, Sâhtâr-şinâsî-yi Ceryânî İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi Îrân*, s. 33.

³⁶⁹ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân*, s. 57-58.

³⁷⁰ Sa'id Mustegâsî, "İrtibât-i Sînemâ bâ Edebîyât der Târîh-i Yek-Şad Sâle-yi Sînemâ-yi Îrân", *Fârâbî*, Şomâre 37, 1379 hş. (2000), s. 134.

³⁷¹ Sa'id Mustegâsî, "İrtibât-i Sînemâ bâ Edebîyât der Târîh-i Yek-Şad Sâle-yi Sînemâ-yi Îrân", s. 134.

³⁷² Sa'id Mustegâsî, "İrtibât-i Sînemâ bâ Edebîyât der Târîh-i Yek-Şad Sâle-yi Sînemâ-yi Îrân", s. 134.

³⁷³ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân*, s. 97-98.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. Örnek Eserler ve Film Uyarlamalarının İncelenmesi

Uyarlama konusunda yapılan çalışmalarda sabit bir yöntem bulunmamaktadır. Biz de çalışmamızın bu bölümde İran edebiyatından seçmiş olduğumuz beş edebî eser ve bu eserlerden yola çıkarak beyaz perdeye aktarılmış beş filmi, sekiz alt başlıkla değerlendireceğiz. Öncelikle incelenecek olan edebî eser genel hatlarıyla tanıtılacaktır. Kaynak metnin ve erek metnin karşılaştırılması için incelenen anlatı yapısı, eser ve filmin özeti, karakterler, yer ve zaman, olay örgüsü ve göstergelerarası çeviri bağlamında iki metnin karşılaştırılması ve erek metinde geçen üstü kapalı göstergeler değerlendirilerek, yönetmenin, çalışmamızın birinci bölümünde verilen uyarlama türlerinden hangisini uyguladığının tespiti yapılacaktır.

3.1. *Şovher-i Âhû Hânûm* (Ahu Hanımın Kocası)

3.1.1. Eserin Tanıtımı

‘Alî Muhammed-i Efğânî tarafından, yazarın hapiste bulunduğu 1333-1338 hş. (1955-1960) yılları arasında yazılmış olan *Şovher-i Âhû Hânûm* romanı, İran’ın en hacimli ve ilk sosyal romanı olarak kabul edilmiştir. Romanın ilk baskısı 1340 hş. (1961) yılında yazar tarafından zorluklarla yapılmış ve basıldığı yıl oldukça beğeni toplamıştır. Hâsankuli’nin aktardığına göre ³⁷⁴ yazar romanın basımını gerçekleştirebilmek için evini satmış ve uzun bir süre evsiz kalmıştır. Büyük ilgi çeken roman, zaman içerisinde farklı yayınevlerince de basılmıştır.

Romanın Türkçe çevirisi, Mehmet Kanar tarafından yapılmış ve 2017 yılında Ayrıntı yayımlarından, *Ahu Hanım’ın Kocası* ismiyle çıkmıştır. Kanar, *Şovher-i Âhû Hânûm* eseri için, yazarın anlatım gücünden ve kurduğu uzun cümlelerden etkilendiğini, romanın zengin bir dil hazinesi olması nedeniyle çalışmalarında önemli bir kaynak³⁷⁵ olarak kullandığını ifade etmiştir. Ayrıca eserin, 1930’lu yıllar İran’ının, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bir şehrinde geçen gündelik hayatın, cahilliğin, okuryazar

³⁷⁴ ‘Asger Asgerî Hâsankuli, *Naqd-i İctimâ’î-yi Român-i Mu‘âsır-i Fârsî*, s. 148.

³⁷⁵ ‘Alî Muhammed-i Efğânî, *Ahu Hanım’ın Kocası* (Çev. Mehmet Kanar), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s. 8.

azlığının, fırsatçılığın, kuma düzeninin ve kadına şiddetin yansıtıldığı bir ayna olmasından dolayı önemini vurgular.³⁷⁶

Şovher-i Âhû Hânûm, yazarın romanda geçen olayları İran'ın 1930'lu yıllardaki sosyal ve siyasal yaşamından seçmesi, roman karakterlerinin ve mekânların gerçek hayatla olan bağı bakımından realist bir romandır. Serim, düğüm ve çözüm yapısıyla Tolstoy ve Balzac romanlarına benzerliği açısından da klasik roman yapısına uymaktadır.³⁷⁷ 'Alî Muhammed-i Efgânî bu eserinde, İran edebiyatında ilk olarak, erkekler tarafından kadınlara yapılan zulmü, kadınların erkekler yüzünden çekmiş oldukları dertleri, daha da önemlisi iki eşlilik meselesini ortaya koymuştur.³⁷⁸

Romanın konusu Rıza Şâh döneminde (1925-1941), Kirmânşâh şehrinde geçmektedir. *Şovher-i Âhû Hânûm*, her ne kadar aşk üzerine kurgulanmış olsa da, romanda genel hatları ile İran'ın o dönemin siyasal ve sosyal hayatını, geleneksel aile bağlarını, bireylerin ve toplumun çok eşliliğe bakışımı, kadının aile içindeki ve toplumdaki konumunu, orta sınıfa ait sosyal hayatı da gözlemekteyiz. Romanda üçlü bir aşk döngüsü bulunmaktadır. Âhû ile Meşhedî Mîrân arasında olan, daha sonra Homâ ile Meşhedî Mîrân arasında yaşanan ve romanın sonunda Âhû ile Meşhedî Mîrân arasında yeniden canlanan aşk, bu üçlü döngüyü oluşturmaktadır. Okur romanda, birbirinden tamamen farklı olan iki kadın tasviriyle karşılaşır. Bir taraftan sağlam duruşlu, gururlu, fedakâr bir Âhû, diğer taraftan çelişkili, özgürlüğüne düşkün ve bencil bir Homâ karakteri vardır. Ayrıca genç ve güzel Homâ karakteri modernliği, Âhû karakteri de gelenekselciliği temsil etmektedir. Okur Homâ'nın, Meşhedî Mîrân'ın evine, onun ikinci eşi olarak gelmesiyle, modernizm ve gelenekselliğin çatışmasına şahit olmaktadır. Romanda, karakterlerin inanç ve düşünce dünyalarında, sosyal hayata bakışlarında yaşadıkları değişim de okurun dikkatini çekmektedir. Örneğin, iş çevresi tarafından sevilip sayıldığı için fırıncılar derneğine başkan seçilmiş olan Meşhedî Mîrân, ilerleyen bölümlerde Homâ'nın hayatına girmesi ile dünyevî bir aşka kapılmış, gözü ondan başkasını görmediği için işini aksatmıştır. Bu boş vermişlik sonucunda dernek başkanlığı elinden alınarak yaşadığı statü kaybı dikkatleri çekmektedir.

³⁷⁶ Mehmet Kanar, *Ahu Hanım'ın Kocası*, s. 8.

³⁷⁷ 'Asger Asgerî Hasankuli, *Naqd-i İctimâ'î-yi Român-i Mu'âsir-i Fârsî*, s. 150.

³⁷⁸ Olcay Önertoy, *İran Edebiyatında İlk Realist Roman*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1971, s. 375.

3.1.2. Eser ve Filmin Ana Kahramanları

Romanda ismi geçen kahraman sayısı filme göre daha fazla olmasına rağmen Âhû, Seyyid Mîrân-i Sorâbî (Meşhedî Mîrân) ve Homâ olmak üzere üç ana kahraman hem filmde, hem kaynak metin olan romanda öne çıkmaktadır.³⁷⁹ Diğer karakterlere ilişkin sınırlı bilgi verilir, isim olarak anılsalar da derinlikli olarak okura ve izleyiciye sunulmazlar. Yazarın güçlü yanlarından biri de romanda yaratmış olduğu bu tiplerdir. Romandaki kişiler toplumdaki, yazarın içinde bulunduğu çevreden alınmıştır. Yazar, fiziksel özellikleri, davranışları ve konuşma tarzları ile günlük hayatta karşılaşılabilecek tipler seçmiştir.³⁸⁰ Yazara paralel olarak yönetmen de seçmiş olduğu karakterleri günlük hayatta karşılaşılabilecek kişilerden oluşturmuştur.

Âhû

Romana ve filme ismini veren karakter Âhû, otuzlu yaşlarında, ela gözlü, neşeli ve güler yüzlü; çocuklarına ve kocasına karşı sonsuz bir şefkati olan, yumuşak huylu ve mutlu, ailesine düşkün bir kadındır. Kocasını Seyyid Mîrân-i Sorâbî'dir. Hem ailesi hem de komşuları tarafından sevilip sayılmaktadır. On bir yaşında, zarif ve güzel gülümsemesi olan Klârâ, dokuz yaşında olan Behrâm, altı yaşında ve henüz okula başlamamış olan Bîjen ve en küçükleri iki yaşında olan Mehdî adında dört çocuğu vardır. Kocasına itaat eden, tutumlu, sadık, iffetli, evini çekip çeviren, kocasına çocuk vermiş olan, mütevazı karakteri ile geleneksel bir İran kadını yansıtmaktadır. Homâ'nın hayatlarına girmesiyle karşılaştığı haksızlıklara ve olumsuzluklara ailesi üzülmeyin diye katlanır. Çocuklarını ve kocasını kaybetmek istemez. Ancak, Homâ'nın hayatlarına girmesiyle birlikte, huzurunu ve en önemlisi de kocasının ona olan sevgisini kaybetmiştir. Hikâye boyunca Âhû karakteri fedakâr, cefakâr ve sadık bir anne ve eş konumunda, İran kadının gerçek örneği niteliğindedir.

Seyyid Mîrân-i Sorâbî

Kirmânşâh şehrinde ekmek fırını sahibi olan Seyyid Mîrân-i Sorâbî, Meşhedî Mîrân olarak da anılmaktadır. Ellili yaşlarında, orta boylu, esmer bir adamdır. Aynı zamanda Kirmânşâh fırıncılar derneğinin de başkanıdır. Hikâyenin başlarında

³⁷⁹ Ayrıntılı bilgi için bk.: Solmâz Muzafferî, Ferhâd Kâkareş, “Berresî-yi Tekâmîlî-yi Şahsiyyet der Român-i Şovher-i Âhû Hânım bâ Tekye ber Kohen-olgûhâ-yi Bîdarî-yi Gahramân-i Derûn”, **Faşlnâme-yi Edebîyât-i Dâstânî**, Sâl 2, Şomâre 5, 1392 hş. (2014), ss. 123-145.

³⁸⁰ Olcay Önertoy, *İran Edebiyatında İlk Realist Roman*, s. 376.

ekonomik açıdan iyi durumdadır. Olgun, sosyal ve toplumda saygın bir yeri vardır ancak iç dünyasında da kişisel arzu ve istekleri olan bir yapıya sahiptir. Romana ismini vermiş olan Âhû ile uzun yıllar sürmekte olan bir evliliği vardır ve bu evliliklerinden dört çocukları olmuştur.

Meşhedî Mîrân romanın başlarında dindar, işinin başında, çevresindekiler tarafından sayılan, ekonomik açıdan iyi bir düzeyde olan ve aile hayatına sahip çıkan bir adam karakterindedir. Homâ'nın hayatına girmesi ile namazı bırakmış, işini boşlamış, dolayısıyla iflasın eşiğine gelmiş bir Meşhedî Mîrân'a dönüşür. Romanın sonuna doğru borçlarından dolayı fırını, evini ve tarlasını satar. Artık, ailesini görmezden gelen, çocuklarına babalık yapmak istemeyen, arkasından dedikodusu yapılan, hayatla bağını koparmış bir adam hâline gelmiştir. İlk başta ailesinin huzurunu düşünen ve bu huzuru korumak için uğraşan aile babası Meşhedî Mîrân, sonrasında ailesinden uzaklaşmış, yasak aşkın peşinden sürüklenen perişan bir âşık karakterine dönüşmüştür.

Homâ

Seyyid Mîrân-i Sorâbî'nin ikinci eşi, Âhû'nun kumasıdır. Gençlik yıllarının başında, güzel yüzlü, işveli, zarif, dansa ve özgürlüğüne düşkün, savurgan, bencil, kıskanç, başına buyruk, modern ve bakımlı bir kadındır. Kendi karşı konulamaz güzelliğinin ve dişil enerjisinin farkındadır. Talâk-ı selâseyle boşandığı ilk eşinden iki çocuğu vardır. Çocukları eski kocasının yanında olduğundan, onlara karşı özlem duymaktadır. Hikâyede, annelik statüsünden çok cazibeli ve işveli bir kadın olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumun ve geleneklerin kendisine ördüğü ağdan çıkmak isteyen ama çeşitli nedenlerle yoldan çıkan bir karakterdir.³⁸¹

Ḥuseyn Ḥân Żarbî

Uzun boylu, zayıf, ince bıyıklı meşhur bir tar sanatçısıdır. Homâ kocasından ayrılınca Meşhedî Mîrân ile karşılaşınca kadar Ḥuseyn Ḥân Żarbî'nin evinde kalmıştır. Dindar bir adam olan Meşhedî Mîrân'ın, Homâ'nın Ḥuseyn Ḥân Żarbî'nin evinde kalmasından rahatız olması onun çalgıcı olmasından kaynaklanmaktadır.

³⁸¹ Ḥasan-i Mîr 'Âbidînî, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 298.

Dâryûş

Âhû'nun komşusunun genç ve bekâr oğludur. Âhû'nun ailesi ile aynı avluyu paylaşmaktadırlar. Kaynak metinde ve filmde birkaç kez ortaya çıkan genç Dâryûş karakterinin Homâ ile olan sahneleri, aslında Dâryûş karakterini tanıtmaktan ziyade, Homâ karakterinin özelliklerini vurgulamak içindir.

3.1.3. Eserin Özeti

‘Alî Muhammed-i Efgânî, hapisane günlerinde yazdığı bu eserini bölümlere ayırmış ve her bölümü ayrı ayrı numaralandırmıştır. Eser, toplamda 18 bölümden oluşmaktadır.

Birinci Bölüm: Hikâye Kirmânşâh'ta 1313 hş. (1934) yılında kış günü ile başlar. Meşhedî Mîrân (Seyyid Mîrân-i Sorâbî) sahibi olduğu ekmek fırınında, terazi başındayken güzel yüzlü, genç bir kadın (Homâ) gelir ve mahcup bir edayla ekmek ister. Meşhedî Mîrân ilk görüşte kadından etkilenir. Aynı kadın birkaç gün sonra kucağında küçük bir çocukla tekrar gelir. Meşhedî Mîrân kadını görür görmez tanır. Yorulduğu için çocuğu yere bırakan kadın, ekmek alışverişi sırasında çocuğun ağlamasıyla irkilir, çocuk elini yakmıştır. Meşhedî Mîrân hemen babacan bir tavırla müdahale eder. Laf arasında kadının adının Homâ olduğunu öğrenir. Kadın, çocuğun kendisinin olmadığından, kaldığı yerdeki ev sahibinin çocuğu olduğundan ve eşiyle ayrıldıktan sonra yalnız yaşadığından bahseder.

İkinci Bölüm: Okur, Meşhedî Mîrân'ın aile hayatı ile tanışır. Meşhedî Mîrân, evde karısı Âhû ve dört çocuğuyla birlikte mutlu ve örnek bir aile hayatı sürmektedir.

Üçüncü Bölüm: Günler sonra Meşhedî Mîrân sokakta Homâ ile karşılaşır ve onun üç aydır meşhur tar sanatçısı olan Huseyn Hân Zârbî'nin evinde kaldığını öğrenir. Homâ'nın hikâyesini tam olarak öğrenmek için, ertesi gün sanki Homâ'nın eski kocası tarafından onları barıştırmak için gönderilmiş gibi yaparak Huseyn Hân'ın evine gider. Başka bir gün Huseyn Hân'ın, Homâ'yı topluluk içerisinde dans ettirdiğini görür ve Homâ'nın dansından para kazandığını anlar; bu duruma çok üzülür. Meşhedî Mîrân, Homâ için bir şeyler yapması gerektiğini düşünmeye başlar.

Dördüncü Bölüm: Meşhedî Mîrân, Homâ'nın kendi evinin boş odasına taşınmasını planlar.

Beşinci Bölüm: Günler sonra Homâ, Meşhedî Mîrân'ın evine taşınmaya ikna olur. İkiisi birlikte eve geldiklerinde, Âhû, kadının kim olduğunu merak eder. Meşhedî Mîrân, onun kocasından boşanmış olduğunu, kalacak yeri olmadığı için mescit imamının isteği üzerine Homâ'yı evine kabul ettiğini, eski eşinin, ya da akrabalarından birinin gelip onu alana kadar birkaç gün kendilerinde misafir olacağını söyler. Günler geçtikçe Meşhedî Mîrân'ın Homâ'ya olan ilgisi, aşka dönüşür ve bunu da Homâ'ya hissettirir.

Altıncı Bölüm: Âhû'nun şüpheleri başlamaktadır. Çünkü birkaç günlüğüne gelen misafir, haftalardır kendi evinde kalmaktadır ve Homâ'yı almaya kimse gelmemiştir. Ayrıca çocuğu Bîjen'in tanık olduğu Homâ'nın başı açık şekilde kocasının yanında durması olayı Ahu'yu iyice şüpheye düşürmüştür. Günler sonra şüpheleri doğru çıkar ve kocası Homâ'yı kısa süreliğine nikâhına alacağını söyler. Homâ, Meşhedî Mîrân'ın, kendisini muta nikâhı yerine, cazibesini kullanarak, daimi olarak nikâhına almasını istemiş, bunda ısrarcı olmuş ve amacına da ulaşmıştır. Artık Homâ, Âhû'nun kumasıdır.

Yedinci Bölüm: Âhû'nun kumasından dolayı üzüntüsü artmıştır, Meşhedî Mîrân iki karısı için, onların yanında kalacağı günleri sıraya koymuştur. Ancak zaman geçtikçe Âhû'dan soğumaya, Homâ'ya ise daha da bağlanmaya başlamıştır.

Sekizinci Bölüm: Âhû'dan kurtulmak isteyen Meşhedî Mîrân, ona karşı acımasızca ve nefret dolu hareketlerde, söylemlerde bulunmakla kalmayıp Âhû'yu birkaç kez de dövmüştür.

Dokuzuncu Bölüm: Âhû kocasının da dayatması ile kumasıyla yaşamaya alışmaya çalışır. Kocasını artık Âhû'yu görmez, sıra Âhû'da olduğunda bile Meşhedî Mîrân'ın bedeni Âhû ile ancak gönlü Homâ ile dir. Homâ türlü işve ve oyunlarla Meşhedî Mîrân'ın yanında daha çok kalmasını sağlamaktadır. Meşhedî Mîrân, Homâ'ya âşık olduğu gibi onu her şeyden de kıskanmaktadır. Kuyu başında komşusunun oğlu Dâryûş kuyudan su çekerken, yanlışlıkla Homâ'yı ıslatmış Meşhedî Mîrân bu olaya tepki göstermiştir. Homâ'nın dans ettiği komşu eğlencesinde, Dâryûş da bulunmuş hatta karşılıklı dans etmişler, bu kıskançlık uyandıran dans, Meşhedî Mîrân'ın kulağına gidince daha da sinirlenmiştir. Ayrıca Homâ komşusunun oğlu Dâryûş'un bir fotoğrafını gizlice almış onu kendi sandığının içine saklamıştır. Âhû bu olayın ortaya çıkmasını sağlamış, bu sayede kocasının artık gerçekleri göreceğini Homâ'nın

ona lâayık olmadığını anlayacağını beklemiştir. Ancak Homâ tüm naz ve işvesiyle bu olayların tümünden, Meşhedî Mîrân'dan kötü bir söz bile duymadan sıyrılmıştır.

Onuncu Bölüm: Homâ'nın çocuk sahibi olamayacağı anlaşılır. Doktor birkaç ilaç yazmış ve akşamları bir kadeh içki içmesini söylemiştir. Buna en çok Âhû sevinir, çünkü kuması evine kök salamayacaktır. Meşhedî Mîrân ikinci karısının sürekli maddî taleplerini karşılamakta zorlanır, ancak yine de Homâ'nın aşkından, bunları dert edinmez. Bu esnada tesettür zorunluluğunun kaldırılmasını da bu bölümde görüyoruz. Artık kadınlar çâdor denen örtüyü kullanmak zorunda değillerdir. Bu haber, giyinmeyi, süslenmeyi, makyajı seven Homâ için oldukça güzel bir haberdur. Ancak Meşhedî Mîrân küçük karısının güzelliğı daha da ön plana çıkacağı için korkmaya başlamıştır.

On Birinci Bölüm: Homâ kocasıyla gittiğı bir davetten de etkilenererek, bir terzi yanında çalışmaya başlar. Geçen üç yılda Âhû ile kocasının arası daha da açılmış, Âhû'nun artık kocasından ümidi kalmamıştır. Kocasının gözü, kumasından başka bir şey görmez olmuştur.

On İkinci Bölüm: Meşhedî Mîrân'ın artık Âhû'yu görmeye bile tahammülü yoktur, Âhû'dan ve çocuklarından nefret edecek dereceye gelmiştir. Âhû, kocası Meşhedî Mîrân'ı kendisi ile kuması arasında bir seçim yapmaya zorlar, ancak buna çok sinirlenen Meşhedî Mîrân Âhû'yu döver ve evden dışarı atar. Komşularına da artık Âhû'yu eve almayacağını, ondan en kısa zamanda boşanacağını söyler.

On Üçüncü Bölüm: Meşhedî Mîrân'ın işleri kötüleşmeye başlar ve borçları olduğu öğrenilir. Bir vesile ile Âhû tekrar evine ve çocuklarına kavuşur.

On Dördüncü Bölüm: Âhû, Meşhedî Mîrân'ın bahçeyi ve tarlayı sattığını öğrenir. Ayrıca esnaf arkadaşları, Meşhedî Mîrân'ın haberi olmadan fırıncılar dernek üyeliğine başkasını seçmişlerdir.

On Beşinci Bölüm: Homâ dikkat çekici bir elbise giyer ve sokağı o şekilde çıkar. Genç ve güzel karısını kıskanan Meşhedî Mîrân karısının böyle bir kıyafetle dışarı çıkmasına çok sinirlenir. Bu kızgınlıkla ondan boşanacağını söyler. Bu duruma alışık olmayan Homâ evi terk eder. Meşhedî Mîrân tüm gece yolunu bekler, ancak Homâ ortalarda yoktur. Altı yıl evlilikten sonra Meşhedî Mîrân, Homâ'yı boşar.

On Altıncı Bölüm: Homâ yine kadınlığını ve nazını kullanarak boşanmış da olsa, bir tanıdıklarının arabuluculuk yapmasıyla Meşhedî Mîrân'ın yanına döner ve onun kalbini kazanır. Âhû, çaresizce kumasını kendi hâline bırakma ve onu önemsememe kararı alır. Meşhedî Mîrân maddi sıkıntılar çekmektedir ama bunu ailesinden saklar.

On Yedinci Bölüm: Meşhedî Mîrân işine daha az gider. Homâ savurganlıklarından, kadınca gösteriş yapma telaşından vazgeçmez. Meşhedî Mîrân'ın fırında da işleri iyice kötüye gider. Bunun üstüne fırına gelen bir aylık kapatma cezası da eklenir ve Meşhedî Mîrân iflasın eşiğine gelir.

On Sekizinci Bölüm: Âhû daha fazla dayanamayıp, çocukları ile köye bir yakınının yanına gider. Bu esnada Meşhedî Mîrân evi satar ve Tahran'a gitmeyi düşünür. Tahranda kendine yeni bir hayat kurmak ister ancak, Âhû ve çocuklarla bunu yapması zordur, o yüzden sadece Homâ'yı yanına almayı düşünür. Homâ bu fikri beğenir. Şehirden gitme vakti gelir, evdeki tüm eşyaları da satarlar. Meşhedî Mîrân, Âhû'ya bir not ve biraz para bırakarak Homâ ile birlikte garaja gider. Komşusu, olanları anlayınca hemen Âhû'ya haber verir. Âhû aceleyle otogara gider ve Meşhedî Mîrân'ı eve dönmesi için ikna eder. Meşhedî Mîrân Âhû'ya yaptığından duyduğu utanç ve pişmanlıkla geri dönmeye razı olur ve Homâ'nın da döneceğini düşünür. Ancak Homâ, eski sevgilisi olan taksi şoförü ile şehri terk eder. Meşhedî Mîrân, Âhû ve çocukları evlerine geri dönerler. Roman bu şekilde sona erer.

3.1.4. Filmin Özeti

1968 yılında, 75 film gösterilmiş ve Dâvûd-i Mollâ-pûr'un yönetmenliğini yaptığı, aynı isimli romandan uyarlanan, *Şovher-i Âhû Hânım* filmi, bu 75 filmin içinden en çok beğenilen film olmuştur.³⁸² Siyah beyaz olarak çekilmiş olan film, 85 dakika sürmektedir. Mehrî Vadâdiyân (Âhû), 'Adîle Eşrağ (Homâ) ve Huseyn Eşrağ (Meşhedî Mîrân) filmin başrol oyuncularındır. Romanla paralellik gösteren bu filmle evlilikte, erkeğin arzularını tatmin etmek, çocuk yapmak ve yemek pişirmek³⁸³ gibi görevlerin kadına nasıl yüklendiğini de görmekteyiz.

³⁸² Mes'ûd-i Mihrâbî, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân*, 1992, s. 122.

³⁸³ Mes'ûd-i Mihrâbî, *Târîh-i Sînemâ-yi Îrân*, 1992, s. 122.



Resim 1: “Şovher-i Âhû Hânûm” filminin afişi

Film, ana mekânlardan biri olan fırın sahnesiyle başlar, sengek ekmekleri³⁸⁴ duvarda asılıdır. Görüntüye düzgün giyinişli, orta yaşlarda, gür, siyah bıyıklı Meşhedî Mîrân ile Âga Şocâ'nın işler hakkında konuştukları sahne gelir. Müşteriler birbiri ardına gelip gitmektedir. Beyaz çâdorlu güzel bir kadın (Homâ), çeyrek ekmek alır ve para üstünü almadan çıkar. Meşhedî Mîrân kadının arkasından seslenir ve para üstünü verir. Meşhedî Mîrân sonrasında iftar için evine gider.

Bir sonraki sahne bir kadın ile küçük bir erkek çocuğunun oyun görüntüsüyle başlar. Bir sofraya oturmuş olan kadın (Âhû) ile küçük çocuğun yanında, ödev yaptıkları görülen bir kız ve iki erkek, üç çocuk daha vardır. Görüntüye namaz kılan fırıncı Meşhedî Mîrân gelir. Sonrasında ailece yemek yenir.

Meşhedî Mîrân'ın görüntüde olduğu sahne fırında başlar. Homâ kucağında küçük bir çocukla tekrar fırına gelmiştir. Ekmek almak için çocuğu yere bırakır, çocuk birden ağlamaya başlar. Çocuk elini yakmıştır. Homâ, çocuğun annesine ne diyeceğim diye hayıflanırken Meşhedî Mîrân çocukla ilgilenir. Sonrasında aralarında sohbet başlar. Meşhedî Mîrân, kadının boşandığını, çocukları olduğunu ve bir tanıdığının yanında

³⁸⁴ İran'da küçük taş veya çakıl üzerinde pişirilen ekmek çeşidi.

kaldığını öğrenir. Homâ bu arada eski kocasının ne kadar zalim ve kıskanç olduğunu da anlatır.

Sonraki sahnede fırıncılar ve değirmenciler ile ilgili bir toplantı olduğu ve Meşhedî Mîrân'ın bu toplantıya başkanlık ettiği görülür. Bu toplantı sahnesinin devamında ise Homâ karanlık caddede tek başına yürürken, Meşhedî Mîrân arkasından ona doğru yaklaşır. Homâ, Meşhedî Mîrân'ı gördüğüne sevindiğini, kendisi için bir şey yapıp yapamayacağını sorar. Meşhedî Mîrân zaten amacının ona yardım etmek, gizlice evini öğrenip karısını, Homâ'nın yaşadığı eve gönderip derdine çare bulmak olduğunu söyler. Homâ kaldığı yeri söylediğinde, Meşhedî Mîrân orasının çalgıcı evi olduğunu, o çalgıcının evine niçin gittiğini sorar. Homâ bir tanıdığının kendisini, iyi dans ettiğini bildiği için, Huseyn Hân Zârbî'nin evine götürdüğünü anlatır. Ertesi gün görüşmek üzere vedalaşırlar.

Meşhedî Mîrân, Huseyn Hân Zârbî'nin evine gider. Homâ'nın eski kocası tarafından gönderildiğini, Homâ'yı görmek istediğini söyler ve içeri girer. Homâ rol yaparak kocası pişmansa çocuklarını kendisine göstermesini ve dedikoducu kötü kalpli kız kardeşini de evden atmasını ve başka söyleyecek bir şeyi olursa Huseyn Hân'a söylemesini ister. Meşhedî Mîrân, Homâ'nın bu isteklerini boşandığı kocasına iletceğini ve ertesi sabah tekrar geleceğini söyleyerek oradan ayrılır.

Bir sonraki sahnede Meşhedî Mîrân, Huseyn Hân'ın dükkânına gider. Homâ'nın evine geri dönmesi gerektiği hakkında bir konuşma yaparlar ve öğleden sonra Huseyn Hân'ın evinde görüşmek üzere ayrılırlar. Meşhedî Mîrân bir sandıkla Huseyn Hân'ın evine gider. O esnada görüntüye dans eden Homâ gelir. Meşhedî Mîrân onu görür. Bu sahne son bulur ve diğer bir sahne fırında başlar. Homâ fırına gelmiştir ve Meşhedî Mîrân'a o gün neden bir şey demeden gittiğini sorar ve eğer isterse o akşam kendisini götürebileceğini söyler. Meşhedî Mîrân evlerinde kimsenin kullanmadığı bir oda olduğunu ve Homâ'ya orada kalabileceğini söyler.

Görüntüye Meşhedî Mîrân gelir. Bir akşam vakti Homâ'yı ve çalgıcının kızını Huseyn Hân'a ilaç almak için sokakta yürürken görür ve onlarla birlikte gider. Homâ henüz, Meşhedî Mîrân'ın boş oda teklifine cevap vermemiştir. Meşhedî Mîrân Homâ'ya güzel bir ceket hediye getirmiştir. *Ve bu hediyeyi onu sevdiğimi kendisi de bilen birine getirdim* der. Homâ çekinmeden, çâdorunun düşmesine de aldırış etmeden ceketini dener.

Bir sonraki sahne, Meşhedî Mîrân'ın evinin bahçesinde başlar, Âhû komşusuyla sohbet ederken Meşhedî Mîrân, Homâ ile eve gelir. Âhû misafirin kim olduğunu sorar. Meşhedî Mîrân kocasından boşanmış olduğunu, bir kaç gün misafir etmeleri gerektiğini söyler. Kadın olarak hâlinden anlarsın, onunla sohbet et der. Meşhedî Mîrân, Âhû'ya Homâ ile mescidde karşılaştığını, imamın, çaresiz kadını camide gördüğünü ve bir kaç akşam, ailesi gelip onu alana kadar, misafir edip edemeyeceğini sorduğunu söyler. Âhû, Tanrı misafiri olarak düşündüğü Homâ'yı evine kabul eder.

Görüntüye, Homâ ve Meşhedî Mîrân gelir. İki bir odada yalnızdırlar. Homâ'nın çâdoru başında yoktur ve çocuklardan biri (Bîjen) onları görür. Meşhedî Mîrân zorla Homâ'yı öpmeye çalışır, Homâ fırıncının elinden kurtulur. Odasına gittiğinde ağlamaktadır ve Âhû onu görür. Homâ, Âhû'ya, eski kocasının yaptıklarından, çocuklarını görememesinden dolayı ağladığını söyler.

Âhû, kocasının kaldığı odayı süpürürken yerde bir toka bulur ve şüphelenir. Hemen Bîjen'i yanına çağırır ve dün odada ne gördüğünü, Homâ'nın başında çâdoru olup olmadığını sorar. Homâ'dan artık şüphelenmeye başlar, akşam olduğunda kocasına neden Homâ'yı almaya kimsenin gelmediğini sorar.

Görüntüye Âhû gelir. Komşuları ile bahçede, işlerle uğraşmaktadır. Meşhedî Mîrân ve Homâ dışarıdan birlikte gelirler. Âhû, onların nikâhlandığını öğrenir ve kocasına sinirlenir. Sofra başında ağlar. Meşhedî Mîrân bu olayın küçük bir şey olduğunu, üzülmemesini, evin hanımının kendisi olduğunu söyler. Akşam yattıklarında Âhû şikâyet yollu Homâ'nın kendisiyle hamama gelmediğini, sonra tek başına gittiğini söyler. Meşhedî Mîrân bundan rahatsız olmuştur. Âhû'nun yanından kalkıp, Homâ'nın yanına gider. Homâ işveyle bir daha Âhû'nun yanında kalmamasını hep kendisiyle kalmasını söyler. Âhû bunları gizlice dinlemiştir. Ertesi sabah, Homâ ve Âhû laf dalaşı yaparak birbirlerine girerler. Bunu gören Meşhedî Mîrân, Âhû'yu döver. Komşuları Âhû'nun yardımına koşar.

Homâ hastalanmıştır. Komşuları onun çocuk düşürdüğünü söyler. Meşhedî Mîrân, Homâ'nın ilaçlarını getirir, ilaçları arasında şarap da vardır. Homâ bir yudum da Meşhedî Mîrân'ın içmesini ister. Meşhedî Mîrân doktorun bunu deva için verdiğini, keyif için vermediğini söyleyerek reddeder.

Homâ su çekmek için kuyu başına gider. Komşusunun oğlu, ona yardım etmek isterken su kovası başlarından aşağıya dökülür. Meşhedî Mîrân bu şakalaşmaya sinirlenir.

Bir gurup çalgıcı, Âhû, çocukları ve komşuları bir eğlence toplantısındadır. Homâ da ortalarında dans etmektedir. Bu esnada kuyu başındaki genç gelir ve birlikte dans ederler.

Âhû, Homâ ve çocuklar bir odadadır. Meşhedî Mîrân işten gelir. Bijen babasına: *bugün bizim evde eğlence vardı, Homâ ve Dâryûş dans etiler* der. Meşhedî Mîrân'ın sinirlenmemesi için Âhû, *Homâ ve Dâryûş'un annesi dans etti* der.

Görüntüye Homâ, boyu dizlerinde olan, kısa kollu ve dikkat çeken bir elbise ile gelir. Homâ ile komşusu dışarıya çıkacaktır. Sokakta herkes onlara baktığı için, yanındaki komşusu eve geri döner. Homâ, laf atılmasına, takip edilmesine ve bakışlara aldırış etmeden yola yalnız devam eder. Eski bir tanıdığı olduğu belli olan genç bir adam karşısına çıkar ve onun için o şehirde kaldığını söyler. Meşhedî Mîrân sabırsızlıkla onu evde beklemektedir. Ondan izinsiz dışarıya çıktığı için sinirlenir ve Homâ'ya tokat atar. Konuşmanın devamında Âhû artık bu şekilde yaşamaya devam edemeyeceğini söyler. Sinirlenen Meşhedî Mîrân, Âhû'yu sürükleyerek evden dışarı atar ve komşularına artık Âhû'nun o eve giremeyeceğini ve onu boşayacağını söyler. Sahnenin devamında Homâ, Âhû'yu boşamamasını, gönlünü almasını söyler.

Âhû bahçede yüzünü yıkarken, Meşhedî Mîrân yanına gelir ve akşamdan hazırlık yapmalarını, ertesi gün piknik için bahçeye gideceklerini söyler. Ertesi gün, hep birlikte pikniğe giderler. Görüntüye Homâ ve Âhû derede halı yıkarken gelir. Meşhedî Mîrân kadınlarla şakalaşır. Sahnenin devamında Meşhedî Mîrân ve Âhû sohbet etmektedir. Meşhedî Mîrân'ın işlerinin kötüye gittiği anlaşılır. Âhû'ya bağı, bahçeyi sattığını söyler. Homâ'yı boşamayı düşündüğünü ama nasıl olduysa o kadının büyüüne kapıldığını söyler. Bu arada fırıncılar dernek başkanlığını da bıraktığını söyler.

Sonraki sahnede anlaşılır ki, fırında işler kötüye gitmiştir. Meşhedî Mîrân, müfettişlerin bir süreliğine fırını mühürlediklerini görür ve fırını satmaktan başka çaresi olmadığını anlar. Âhû da, çocukları alıp köyüne gider. Meşhedî Mîrân, Homâ'ya borçlarına karşılık dükkânı ve evi satacağını söyler. Ertesi gün, bir adam

gelir ve Meşhedî Mîrân'ın evindeki eşyaları satın alır. Komşusu Âhû'ya haber vermeye gider. Kocasının evi ve eşyaları sattığını, şehirden ayrılmak üzere olduğunu duyan Âhû, boş eve geldiğinde Meşhedî Mîrân'ın ona bıraktığı notu görür ve komşusunun oğluna, yazılanları okutur. Meşhedî Mîrân, bir miktar para bırakmış, nereye gideceğini söylemeden çekip gitmiştir.

Son sahneye gelindiğinde, Meşhedî Mîrân bir arabanın yanındadır ve Homâ arabanın içindedir. Eksik olan bir yolcuyu beklemektedirler. Şoför daha önce de Homâ'nın karşısına çıkan eski tanıdığıdır. İkisi arasında işveli bir bakışma geçer. Bu esnada Âhû arabanın yanına gelir ve Meşhedî Mîrân'a *Senin hiç utanman, sıkılman yok mu? Yirmi yıllık hizmetimin karşılığı bu mu* diye çıkışır. Eve geri dönmesini ister. Meşhedî Mîrân pişmanlıkla Âhû'nun yanına gider ama Homâ arabadan inmez ve araba şoförüne yola çıkmalarını söyler. Meşhedî Mîrân affedilmenin, Âhû da yeniden kavuşmanın verdiği tebessümle birbirlerine bakarlar. Film bu şekilde sona erer.

3.1.5. Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Genel olarak filmlerin ortalama 1 - 1,5 saatlik oluşu sebebiyle, yönetmen bir konuyu baştan sona doğal süreçte yansıtamaz. Konuyu uygun bir çerçevede kısaltmak zorundadır. Filmde olayın gereksiz görülen detay kısımları atılır ve öne çıkan, dikkat çeken bölümlerle film oluşturulur. Yazar, eserinde uzunluk, kısalık kaygısı taşımadan, kelimelerle istediği gibi oynarken, yönetmen kaynak metnin özüne zarar vermeden filme dâhil edeceği olguları düşünmek durumundadır. Yazar eseriyle okura belli bir süre vermekteyken, yönetmen ekran karşısında bu eseri ortalama 1-1,5 saatlik bir sürede yansıtmaktadır. Bu da bizlere konuyu kısaltmak için seçme işleminin önemini ve güçlüğünü anlatmaktadır. İncelediğimiz örnekte 811 sayfadan oluşan kaynak metin, 85 dakika olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla 'Alî Muhammed-i Efgânî'nin uzun cümleler kurarak kaleme aldığı olgu; Dâvûd-i Mollâ-pûr tarafından detaylardan arındırılarak, olayın özü şeklinde verilmiştir.

Kaynak metin ve erek metin karşılaştırmasına öncelikle zaman kavramı üzerinden bakmak gerekir. Romanda olay örgüsü yaklaşık yedi yıllık bir süreci kapsar ve yazar her bölümde olayın geçtiği zamanı mevsimsel olarak belirtmektedir. Filmde ise, olayların ne kadar sürede gerçekleştiğine dair bir ipucu yoktur. Romanda geçen yedi yıllık süre, Meşhedî Mîrân'ın saçlarının ve bıyıklarının filmin başında siyahken, filmin sonlarında beyazlamış olması izleyiciye, filmde geçen zaman hakkında ipucu

vermektedir. Ancak bu değerlendirme Homâ üzerinden yapıldığında; filmin başındaki Homâ karakteri ile sonundaki karakterde fiziksel bir değişimin olmaması, zaman kavramı hakkındaki tutarsızlığı göstermektedir. Ayrıca romanda çocukların zamanla büyüdükları ifadelerde yer alırken, filmde bu değişim görülmemektedir. Filmin başında karakterlerin kışlık kıyafet giymesi sonlarında ise daha ince kıyafetlerle görüntüye gelmeleri olayların bir yıllık bir süre içinde geçtiğini yansıtmaktadır. Dolayısıyla kaynak metinde açıkça belirtilen yedi yıllık süreç, filmde o kadar net yansıtılmamıştır.

Mekân unsuru açısından değerlendirildiğinde olay, hem filmde hem romanda Kirmânşâh şehrinde geçmektedir. Romanda, ayrıntılı ve belirgin iç ve dış mekân tasvirleri yapılırken, filmde mekân ve çevre tasvirlerinden çok anlatım ve olaylar ön plana çıkmaktadır. Örneğin tar sanatçısına ait dükkânın olduğu sokak, Homâ'yı dans ederken gördüğü ev, birlikte pikniğe gittikleri bağ kaynak metinde ayrıntılı olarak anlatılırken, filmde detaylı verilmemiştir. Dolayısıyla, romanda anlatılan mekânlar aynen filme uyarlanmış ancak, karakterlerin görüntülerine ağırlık verilerek mekân unsuru arka planda tutulmuştur.

3.1.6. Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

'Alî Muhammed-i Efgânî tarafından yazılan *Şovher-i Âhû Hânım* romanının çalışmamızda kaynak aldığımız baskısı, 1344 hş. (1965) yılında Emîr-i Kebîr yayınevi tarafından, 811 sayfa olarak yayımlanmıştır. Aşağıda yer alan Farsça metin örneklerimiz de yine aynı baskısından seçilmiş, alıntılanan kısımlar da sayfa numarası ile belirtilmiştir.

İncelemede kullanılan film sahnesinden yapılan aktarımlar <https://www.youtube.com/watch?v=0okbGxzkXK8> adresinden 02 Ocak - 25 Mart 2020 tarihleri arasında yapılan erişimle alıntılanmıştır.

Kaynak metnin ve erek metnin temel izleği aşktır. Filmin konusu, olay örgüsü ve kullanılan diyaloglar belirtilecek olan ayrıntılar dışında, romanla benzerlik göstermektedir. Göstergelerarası çeviri bağlamında, uyarlamının türünü belirlememize yardımcı olacak örnekler şu şekilde tespit edilmiştir:

Örnek 1:

زن نان خود را گرفت و رفت اما بلافاصله صدای صاحب دکان را از پشت سر شنید. —خانم خواهر باقی پولت را فراموش کردی بگیری! (شوهر آهو خانم، ص. 27)

Kadın ekmeğini alıp gitti ama hemen o esnada arkasından dükkân sahibinin sesini duydu. Bacım! Para üstünü almayı unuttun.

Kaynak metin ve filmin başlangıç sahnesi örtüşmektedir. Kaynak metinden alınan ilk kesit, Homâ ile Meşhedî Mîrân'ın ilk karşılaşma sahnesidir. Homâ fırındadır, biraz çekingen bir tavırla çeyrek ekmeği ister ve para üstünü unutarak gider. Meşhedî Mîrân arkasından seslenir ve para üstünü verir.

Erek metinde olay örgüsü ve diyaloglar değiştirilmeden, kaynak metne sadık kalınarak uyarlanmıştır. Homâ'nın çekingen tavırlarla fırına geldiği ve ekmeği istediği hem romanda hem de film sahnesinde paralel şekilde aktarılmıştır (sahne 03:30).

Örnek 2:

آخ که خدا مرا بکشد! دیدی چطور ریگ داغ دستش را سوزاند! ...حالا جواب مادرش را چه بدهم؟! ... صاحب دکان که تقصیر را در حقیقت از خود می دید با دلسوزی پدروار دست بچه را در دست گرفت فوت کرد تا خنک شود. (شوهر آهو خانم، ص. 33)

Tüh, Allah canımı alsın! Sıcak çakıl taşı elini nasıl yakmış gördün mü? Şimdi annesine ne cevap vereceğim?! Asıl suçu kendinde gören dükkân sahibi, babacan bir tavırla çocuğun elini aldı ve serinlesin diye üflledi.

Kaynak metinde, Homâ birkaç gün sonra tekrar fırına gelir, bu kez kucığında ev sahibinin çocuğu vardır ve çocuk küçük bir kaza geçirerek elini yakar. Meşhedî Mîrân, babacan bir tavırla çocuğun yarasına müdahale eder. Sonrasında ikili arasında sohbet başlar.

Kaynak metin olan romanda geçen bu olay, erek metin olan filmde de yer almaktadır ancak olayın geçtiği sahenin sırası değiştirilmiştir. Kaynak metinde küçük çocuğun elini yaktığı olay gerçekleşirken, erek metinde Meşhedî Mîrân'ın, iftar için fırından ayrılıp evine gitme sahnesi yaşanır. Karısı Âhû, küçük çocuğu ile oynamaktadır,

diğer çocukları sofranın başındadır ve Meşhedî Mirân namazını kılarak ailesiyle sofraya oturur (sahne 04:40).

Örnek 3:

یک وقت آهو به شوهرش که گویی آن شب نماز جعفری تیار می خواند نگاه کرد تا ببیند می تواند دست از بچه بر دارد و سراغ شام برود. (شوهر آهو خانم، ص. 58)

Bir ara Âhu, âdetâ o gece Ca'fer-i Tayyâr namazı kılan kocasına baktı, çocuğu bırakıp akşam yemeği hazırlamaya gidebilecek miydi?

Erek metinde ikinci örnekte yer alan, sofraya sahnesi gerçekleşmektedir. Âhû, kucığında en küçük oğlu ile oyun oynarken, diğer çocukları da sofraya başındadır. Meşhedî Mirân namazını kıldıktan sonra birlikte yemek yerler (*Şovher-i Âhû Hânım*, s. 56-58).

Filmde geçen olay örgüsünde, görüntüye Homâ gelir. Kucığında ev sahibinin çocuğu ile fırına gelmiştir. Çocuk kaza ile elini yakar ve Meşhedî Mirân yardımcı olur. Bu sebeple ikili sohbet etmeye başlar (sahne 08:30). Kaynak metinle, erkek metne bakıldığında olay örgüsü ve diyaloglar örtüşmektedir.

Örnek 4:

خانم محترم از اینکه می بینید دنبال شما آمدم اگر بگویم چه نیتی در دل داشته ام شاید باور نکنید... (شوهر آهو خانم، ص. 93)

...در را که می زنید خود را یکی از دوستان شوهرم معرفی می کنید که آمده اید میانه من و او اصلاح بدهید. (شوهر آهو خانم، ص. 95)

Muhterem hanım, peşinizden geldiğimi görüyorsunuz, ne niyette olduğumu söylesem belki inanmazsınız...

...Kapıyı çaldığınızda kendinizi bizim aramızı bulmak için gelmiş, kocamın bir arkadaşı gibi tanıtın.

Kaynak metinde, Meşhedî Mirân arkadaşının evinde iftarını yapmış, evine doğru gitmektedir. Yolda Homâ'yı görür ve peşinden giderek ona, yaşamakta olduğu

müşkül durumdan onu kurtarmak istediğini, bunun için bir şeyler yapacağını söyler. Birlikte, Homâ için detaylıca bir plan hazırlarlar.

Erek metinde; Meşhedî Mîrân, akşam vakti fırıncılar derneği toplantısından çıkmış evine gitmektedir. Yolda Homâ'yı görür ve kaç gündür ona yardım edebilmek için bir şeyler düşündüğünü söyler. Nasıl olacağına dair bir plan konuşulmaz (sahne 12:45). Temelde, kaynak metinden esinlenilmiş ancak eksiltmeler yapılmıştır. Ayrıca kültürel bir kod olan iftar sahnesi de filmde toplantı olarak verilmiştir. Yönetmenin bu tasarrufu yapma sebebi bilinmemektedir.

Örnek 5:

از طرف شوهرش آمده ام بلکه بتوانم وسیله بر گشتنش را به سر خانمان و زندگی خودش فراهم بکنم.
(شوهر آهو خاتم، ص. 122)

Kocası yanından geliyorum, belki ailesine, hayatına geri dönmesini sağlayabilirim.

Meşhedî Mîrân, Huseyn Hân Zârbî'nin evine giderek Homâ'nın eski kocası tarafından, çifti barıştırmak için gönderildiğini söyler. Homâ kapıya çıkıp yapmacık bir şekilde barışma şartlarını söyler.

Erek metinde bu olay, kaynak metne sadık kalınarak olay örgüsü ve diyaloglar aynen uyarlanmıştır (sahne 15:40).

Örnek 6:

دو روز از عید فطر می گذشت... (شوهر آهو خاتم، ص. 182)

Ramazan bayramı üzerinden iki gün geçmişti...

Ramazan bayramından birkaç gün sonrasındır. Çocuklar bahçede oynamaktadır. Âhû'nun komşusu Nuqre oğlunun yaramazlığından şikâyet etmektedir.

Kaynak metinde olayın geçtiği zaman net olarak belirtilmiştir. Ancak, filmde olayın geçtiği zaman hakkında bilgi verilmemiştir. Komşunun adı belli değildir. Bunlar dışında diyaloglar ve olay örgüsü esinlenerek uyarlanmıştır (sahne 29:00). Kaynak metinde olayın geçtiği zaman olarak açıkça belirtilen *ramazan bayramı* ifadesi erek metin olan filmde atlanmıştır. Burada kültürel bir kodun eksiltildiğini görmekteyiz.

Bunun sebebi bilinmemektedir. Ancak, akıllara siyasi bir neden olabilir mi? sorusunu getirmektedir.

Örnek 7:

یکی از بندگان فراون خدا یک عترت ویلان مانده بی پناه که از شوهرش طلاق گرفته و چون جا و مکانی زیر سر ندارد سه شبی اینجا مهمان تو است تا بعد چه پیش آید. (شوهر آهو خانم، ص. 189)

Allah'ın kullarından biri, neye uğradığını şaşırmış, tek başına kalmış, kocasından boşanmış evsiz barksız ortada kalmış, sığınacak yeri olmadığı için üç gece burada senin misafirindir, sonra bakalım ne olacak.

Meşhedî Mîrân bahçe kapısından, arkasında Homâ ile eve girer. Âhû kadının kim olduğunu sorar. Meşhedî Mîrân kim olduğunu kısaca anlatır. Bu esnada Âhû'nun gözlerine bakmaması kaynak metinde belirtilmiştir. Ayrıca, Homâ'nın dış görünüşü de ayrıntılı olarak verilmiştir.

Bu kesit, kaynak metne sadık kalınarak uyarlanmıştır. Meşhedî Mîrân'ın Âhû ile göz göze gelmemesi ekrana yansıtılmıştır, fakat Homâ'nın dış görünüşüne dair bir detaya yer verilmemiştir (sahne 30:00).

Örnek 8:

- همای من همای من تو جان مرا به لب رساندی! سید میران دست خود را دور کمرش حلقه زده بود... (شوهر آهو خانم، ص. 207)

Homâ'm, benim Homâ'm, yüreğimi ağzıma getirdin! Seyyid Mîrân ellerini onun beline dolamıştı.

Meşhedî Mîrân odaya (Âdem ile Havvâ'ya ait olduğu belirtilen) bir tablo asmaktadır. Bu esnada odaya giren Homâ'nın çâdoru, başından omzuna düşmüştür. Odadaki resimleri ve duvar desenlerini izler. Meşhedî Mîrân, Homâ'nın etkisinde kalıp, bir an onun kolundan tutar ve öpmeye kalkışır. Homâ, Meşhedî Mîrân'ın elinden kurtulur. Olayın gerçekleştiği bu oda, ev avlusundan ayrı bir odadır, bu sebeple oradan geçen ya da oralarda olan biri onları göremeyecekti. Homâ bu düşünce ile biraz rahatlar. Romanda bu olayı gören olup olmadığına dair bir bilgi verilmez, ancak bir sonraki bölümde anlaşılır ki, evin oğlu onları görmüştür.

Romanda geçen ifadeler görüntüye aktarılmış ancak, detaylar eksiltiştir. Uyarlamaya eklenen önemli bir detay da, çocuklardan birinin onları görmüş olmasıdır (sahne 31:40). Bu detay kaynak metinde bir sonraki bölümde verilmektedir.

Örnek 9:

...یک گیره کوچک و طلائی زلف. ابتدا گمان کرد مال خود او است. این گیره طلائی قشنگ و کنگره دار از نوع همانهای بود که مهمان عزیز او هما خانم به سرش می زد. (شوهر آهو خانم، ص. 217)

Altın kaplama küçük bir saç tokasıydı. İlk başta kendisinin sandı. Bu güzel işlemeli saç tokası onun aziz misafiri Homâ hanımın saçına taktıklarındandı.

Bir gün Âhû kocasının kaldığı odayı süpürürken yerde bir saç tokası bulur. Biraz düşününce bunun Homâ'ya ait olabileceğini düşünüp dehşete kapılır. Homâ'ya sormak ister ama vazgeçer, oğlu Bîjen'i yanına çağırır ve ona önceki gün, babası ve Homâ o odadayken neler gördüğünü sorar. Saç tokası, Meşhedî Mîrân ile Homâ'nın arasında bir yakınlaşma olduğuna dair bir göstergedir.

Erek metinde, saç tokası sahnesi, kaynak metinle paralellik göstermektedir (sahne 34:00). Yönetmen-çevirmen (senarist) kaynak metne sadık kalmıştır.

Örnek 10:

خبر عقدی بودن هما مانند چکش بر مغز آهو فرود آمد. بدین ترتیب هما زن رسمی شوهرش یا به گفته دیگر هووی او بود. (شوهر آهو خانم، ص. 265)

Homâ'nın nikâh haberi Âhu'nun beynine çekiç gibi indi. Böylece Homâ kocasının resmî karısı başka bir deyişle onun kumasıydı.

Meşhedî Mîrân tarafından açıkça ifade edilmese de, muta nikâhı kıyılmıştır. Ancak geçici nikâh yerine uzun süreli nikâh kıyıldığı sonraki bölümde anlaşılmaktadır.

Nikâh olayı, kaynak metne sadık kalınarak uyarlanmıştır (sahne 36:55). Ancak nikâh dışında kalan birkaç detay eksiltiştir.

Örnek 11:

آهو در زیر ضربات مشت و سیلی او دستش را سپر سر کرد و ساکت روی زمین نشست... (شوهر آهو خانم، ص. 315)

Âhu onun tokatları ve yumrukları altında, elini başına siper etti ve sessizce yere oturdu.

Âhû ile Homâ'nın tartışmalarına tanık olan Meşhedî Mîrân, Âhû'ya kızıp ona vurur ve karısını başından yaralar. Komşular hemen Âhû'nun yardımına koşar.

Tartışma sahnesi de kaynak metinde yer aldığı gibi değiştirilmeden veya eksiltmeden gerçekçi bir şekilde sinemaya uyarlanmıştır (sahne 42:40).

Örnek 12:

...هنوز دو روز از این میان نگذشته بود که دوباره به همان شکل اول نامه ی به خانه انداختند. (شوهر آهو خانم، ص. 346)

Üstünden iki gün geçmemiştî ki tıpkı ilki gibi eve tekrar bir mektup atıldı.

Homâ adına bir mektup gelir ve bu ilk mektuptan birkaç gün sonra, ikinci bir mektup daha gelir. Homâ mektubu gönderenin, eski kocası olduğundan şüphe eder. Bu olaydan birkaç gün sonra, Meşhedî Mîrân'ın evine taş atılır. Tüm bunlar üzerine, Homâ'nın eski kocası, Hâcî Bennâ karakola çağrılır.

Romanda yer alan mektup gönderilmesi, eve taş atılması ve Hâcî Bennâ'nın karakola çağırılması bölümleri, filmde çıkarılmıştır. Yönetmenin bu tutumu akıllara, detaylardan kurtularak, sadece olayın özünü verme amacı taşıdığını getirmektedir.

Örnek 13:

موضوع این است که اینجا از برادرم عکسی بود که حالا پیش خانم شما هما خانم است آن را دزدیده است. (شوهر آهو خانم، ص. 372)

Konu şu ki, burada erkek kardeşimin bir fotoğrafı vardı, sizin karınız Homâ hanım onu çaldı.

Homâ, kadınların oluşturduğu bir ortamda dans eder, sonradan komşusunun oğlu Dâryûş gelir, ikisi birlikte dans ederler. Birkaç gün sonra ise Homâ, komşusu Dâryûş'un vesikalık fotoğrafını, herkesten gizli almış ve kendi sandığında saklamıştır. Bu olay ortaya çıkmış, Meşhedî Mîrân olanları öğrenmiş ve çok sinirlenmiştir.

Homâ ve Dâryûş'un dans sahnesi kaynak metinde yer aldığı gibi, diyaloglara da bağlı kalınarak sahneye aktarılmıştır (sahne 52:03). Ancak, fotoğraf çalma durumu yönetmenin tasarrufuyla, filminden çıkartılmıştır.

Örnek 14:

Kaynak metinde kadınlar için örtünün kaldırılması gündeme getirilir ve bu yasak şu ifadelerle okura sunulur:

وقتی که بگو مگوی کشف حجاب به مرحله حقیقت در آمد و نوبت از دو شیذگان مدرسه به پرده نشینان حرم رسید دلواپسی و ترس مبهمی سید را فرا گرفت. (شوهر آهو خاتم، ص. 414)

Örtü yasağı söylentileri hakikati, okullu kızlardan, haremın perde arkasında oturan kadınlar aşamasına gelince Seyyid Mîrân'ı belirsiz bir korku sardı.

Erek metinde, kadınlara yönelik ötü yasağına dair bir sahne geçmez ancak; Homâ'nın çâdor olmadan, kısa elbise ile dışarı çıkması izleyiciye bu konuya dair bir ipucu verir niteliktedir (sahne 55:25). Yönetmen bu konuyu açık bir şekilde sahneye getirmemiştir. Homâ karakteri hiç konuşmadan zamanına göre modern sayılacak bir şekilde giyinmiş ve sokağa o şekilde çıkmıştır. Ancak sokak sahnesi boyunca Homâ'nın bir konuşma sahnesi yoktur. Yönetmen Mollâ-pûr, çâdorun kaldırılmasına dair toplumun çeşitli kesimlerinden olumlu ya da olumsuz tepki almamak adına *Homâ'yı sessiz mi bıraktı* sorusu akıllara gelmektedir. Romanda örtü yasağına dair bilgi verilmiş, filmde ise Homâ karakterinin sokakta olduğu süre göz önüne alındığında sinema açısından ötü yasağının bir problem teşkil etmediği görülmektedir.

Örnek 15:

هما! آهو! وا الله يقه خودم را از دست شما دو تا پاره می کنم! (شوهر آهو خاتم، ص. 565)

Homâ! Âhu! Vallahi sizin yüziünüzden çıldıracağım!

Âhû ile Homâ kavga eder ve bu kavga, Meşhedî Mîrân'ı çok sinirlendirir. Her iki karısına da gözdağı vermek için, Âhû'yu yaka paça evden kovar. Komşularına artık Âhû'nun o evde işinin olmadığını, çocuklarına ise annesizliğe alışmalarını söyler.

Romanın olay örgüsünü oluşturan ana cümleler, seçme işlemiyle eserden aktarılmıştır (sahne 01:00:15).

Örnek 16:

کار خانه همین امروز تمام شد و از دو هزار و پانصد تومن قیمت آن همین پول دست مرا گرفت که سرمایه کار کسب آینده ماست. (شوهر آهو خاتم، ص. 789)

Evin işi hemen bugün bitti. İki bin beş yüz tümen ederi var. Bugün elimde kalan bu para gelecekteki işimizin sermayesidir.

Meşhedî Mîrân işlerini iyice boşlamış, borçları artmış ve çaresiz kalarak elinde bulunan arsalarını satmıştır. Ancak bu para, borçlarını kapatmaya yetmeyince, evini de satmıştır. Kaynak metinde, evini sattığına ve Homâ ile Tahran'a gidip orada yeni bir hayata başlayacaklarına dair bilgi verilmiştir.

Romanda geçtiği kadar detaylı olmasa da, evini satma sahnesi kaynak metinden esinlenerek uyarlanmıştır (sahne 01:19:06). Okur, kaynak metinde işlerin kötüye gidiş aşamalarına tanıklık etmiş ancak filme, bu aşamalar eksiltiyle uyarlanmıştır.

Örnek 17:

..تا همینجا که او به یاری بخت یا تصادف توانسته بود مانع فرار آن دو بشود و پیروزی به دست آورد.
(شوهر آهو خاتم، ص. 808)

Şansından ya da tesadüfen ikisinin kaçmasına engel olmuş ve zafer kazanmıştı.

Meşhedî Mîrân ve Homâ toparlanıp Tahran'a gitmek için yola çıkar. Meşhedî Mîrân Âhû için bir mektup bırakır. Olaylardan en son haberi olan Âhû, Meşhedî Mîrân'ı geri döndürmek için uğraşır ve bunu başarır.

Romandaki son ile filmdeki son paraleldir (sahne 01:19:40). Mektup olayı ve diğer olaylar kaynak metne sadık kalınarak aktarılmış, ancak kimi detaylar sadece kaynak metinde yer almıştır.

3.1.7. Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Kültürel kodların insan ve toplum hayatında belirleyici bir rolü vardır. Bir filmin/romanın seyirci/okurun zihninde oluşturduğu anlamları ortaya çıkarmak, yan anlamların okunması ile mümkün hâle gelmiştir. Metz'e göre görüntünün anlamlandırılması kültürel kodlarla ya da bağlam dolayısıyla olmaktadır. Her görüntü tek başına anlam taşımaktayken, başka görüntülerle bir araya gelince yeni yan anlamlar edinir.³⁸⁵ Bu bölümde, hem kaynak metinde hem de uyarılma filmde yer alan kültürel kodlar belirlenerek, bunların yorumlamasına ve karşılaştırmalara yer verilecektir. Ayrıca verilmek istenen mesajlara da değinilecektir.

Örnek 1:

... کودکی بود دو ساله یا اندکی بیشتر... روی بازوی راستش لوله چرمی دعا و قرآن قاب نقره کوچک و حمایل سینهاش چپ و راست دو چل بسم الله دیده می شود. (شوهر آهو خانم، ص. 57)

İki yaşında ya da biraz daha fazla olan bir çocuktan... Sağ kolunun üzerinde, deriden bir silindirin içinde küçük gümüş bir çerçeveye yerleştirilmiş dua ile Kur'an yazılıydı. Göğsünde sağdan sola uzanan bir muskada iki sıra besmele görülüyordu.

Kaynak metinde ailenin dördüncü çocuğu olan Mehdî'nin iki yaşında ve süttten kesilmemiş olduğu ve sağ kolunda dua ile Kuran yazılı olduğundan, göğsünde ise uzunca bir kâğıda yazılmış olan besmeleden söz edilmektedir. Bu gösterge Türk kültüründe de benzerine rastlayacağımız muska âdetini yansıtmaktadır. Bu dinî kod ile küçük çocuğun hastalıktan ve her çeşit kötülükten korunacağı varsayılmaktadır.

³⁸⁵ Akt: Mustafa Kemal Sancar, "Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi", *Sine Filozofî Dergisi*, Cilt 3, Sayı 6, 2018, s. 27.

Erek metinde ise, çocuk yaklaşık dört yaşlarında ve üzerinde her hangi bir dinî öge bulunmamaktadır. Bunun nedeni yönetmenin herhangi bir şekilde tepki görmekten kaçınması olabilir. Yönetmen bu yüzden seyirciye daha yalın bir çocuk karakter sunmuş, dinî öğeleri kaldırmıştır.



Kesit 1: Mollâ-pûr, *Şovher-i Âhû Hânım*, 1968, 4:59.

Örnek 2:

پس بنا را بر چهار گذاشت و سجده سهو بجای آورد...چرا تعجب نداشته باشد اصلا ندانست در کجای نماز است. (شوهر آهو خانم، ص. 58)

Bunun üzerine rekâtı dört kabul edip sehiv secdesi yaptı. Nasıl şaşırmasın ki! Namazın neresinde olduğunu hiç bilmiyordu.

Kaynak metinde, namaz sahnesi için Meşhedî Mîrân'ın dalgınlıkla namazını yanlış kıldığı ve sehiv secdesi yaptığı belirtilmiştir.

Ancak filmde Meşhedî Mîrân'ın sehiv secdesi yaptığına dair bir gösterge yoktur. Kamera hareketi yakın çekimle namaz mührünü ve tespahi göstermektedir. Namaz göstergesi izleyicilere İslam'ı, secde ederken kullandığı taş (namaz mührü) göstergesi de, Şii İslam kültürünü yansıtmaktadır.



Kesit 2: Mollâ-pûr, *Şovher-i Âhû Hânım*, 1968, 5:26.

Örnek 3: Yemek yenen yer sofrası göstergesi filmin çekildiği coğrafya ve kültüre dair bilgiler içermektedir. Filmde gördüğümüz bu sahne, kaynak metinde üstünde durulmadan verilmiştir. Ancak erek metinde yönetmen-çevirmen yakın plan bir çekimle bu sahneye yer vermiştir. Yemekler ailecek ve sofrta başında konuşulmadan yenmektedir.



Kesit 3: Mollâ-pûr, *Şovher-i Âhû Hânım*, 1968, 6:38.

Örnek 4:

...با چتر بسته دستش و در دو قدمی سر او زنی چادر سفید که کفش پاشنه بلند نو و جوراب ابرشم قهوه ای پوشیده بود. (شوهر آهو خاتم، ص. 188)

Elinde kapalı bir şemsiye ve iki adım arkasında beyaz çâdorlu, uzun topuklu yeni ayakkabısı olan, kahverengi ipek çorap giymiş bir kadın vardı.

Meşhedî Mîrân'ın Homâ'yı ilk kez evlerine getirdiğinde, kaynak metinde yüksek topuklu yeni ayakkabı giymiş, ipek kahverengi çoraplı, beyaz çarşafı bir kadının, elinde kapalı bir şemsiye ve Meşhedî Mîrân'ın iki adım arkasından geldiği belirtiliyor.



Kesit 4: Mollâ-pûr, *Şovher-i Âhû Hânım*, 1968, 30:08.

Dış görünüşü bu şekilde tasvir etmek, Homâ'nın diğer kadın imgelerinden farklı olduğu algısı yaratmaktadır. Filmde aynı sahne incelendiğinde, kamera geniş çekim yapmış, Homâ'nın dış görünüşüne odaklanmamış, sadece onun arkadan yürümesi verilmiştir (kesit 4). Kadının geride yürümesi, o toplumdaki ataerkil yapının varlığını, erkek egemenliğini göstermektedir. Ancak Homâ karakterinin modernliği temsil ettiğini düşünürsek ve Meşhedî Mîrân'ın, Âhû'nun yüzüne hiç bakmadan boş odanın anahtarını istemesi, göz teması kurmadan, birkaç günlüğüne misafir diye izah etmesi, karısına yalan söylediğini, yakalanmaktan korktuğunu ve mahcubiyetini göstermektedir. Filmde Homâ karakteri arkadan yürütülerek, temsil ettiği modernlikten sıyrılıp sıradanlaştırılmıştır. Kadın modern de olsa geleneksel de olsa ikincil plandadır.

Örnek 5:

تو مستوجب مشت و لگد هستی نه لایق عزت! – زن ارمنی که مسلمانان کوچه همینطوری به اسم مادام صدایش می زنند به حیات وارد شد. (شوهر آهو خانم، ص. 317-319)

Sen saygıya değil, yumruğa, tekmeyle layıksın! Sokaktaki Müslümanların “madam” dediği Ermeni kadın avluya girdi.

Âhû'nun yaralandığı sahnedeki göstergeler açısından, kaynak metinde Meşhedî Mîrân'ın acımasızca ve pişman olmaksızın Âhû'ya kürek sapı ile vurduğu detaylıca anlatılmış, komşuları ile birlikte Ermeni komşusunun da yardıma koştuğu ifade edilmiştir.

Burada yan anlam olarak, yardımlaşmanın ön planda ve önemli olduğu verilmektedir. Toplumbilimsel açıdan bakıldığında, Ermeni komşu kadının da Âhû'ya yardıma gelmesi toplumsallaşmanın varlığını ortaya koymaktadır.

Erek metinde verilen sahnede ise Meşhedî Mîrân'ın öfkesi üzerinde çok durulmamıştır. Meşhedî Mîrân'ın, eline geçirdiği semaver bacası ile Âhû'yu başından yaraladığı görülmektedir. Kameranın sonradan, yakın ve ağır çekimle semaverin bacasını tekrar göstermesi çaresizliği ve şiddeti bir kez daha vurgulamaktadır (kesit 5-6).



Kesit 5-6: Mollâ-pûr, *Şovher-i Âhû Hânım*, 1968, 43:57 / 44:55.

Örnek 6:

خفه شو! جلوی چشم دور شو دمامه عفریت! برو بیرون از این خانه برو... (شوهر آهو خانم، ص. 569)

Defol! Gözüümün öniünden kaybol şeytan suratlı! Bu evden dışarı çık, git...

Romanda Homâ ve Âhû'nun tartıştıkları ve bu tartışmanın Meşhedî Mîrân'ı çok sınırlendirdiği ve bu yüzden dayanamayıp Âhû'yu yaka paça dışarı attığı belirtiliyor.

وسط حیات چادرش به سنگ گیر کرد و از سرش افتاد. فرصت پوشیدن کفش یا دم پاییهایش را نیز نیافته بود. (شوهر آهو خانم، ص. 569)

Avlunun ortasında çâdoru taşa takıldı ve başından düştü. Ayakkabı ya da terlik giyecek fırsatı da bulamamıştı.

O esnada Âhû'nun terlik giymeye fırsatı olmamış, başından da çâdoru düşmüştür. Komşuları Âhû'ya yardım eder.

زنها چادر آهو را نیز که در حیات افتاده بود برداشته و از دم در به او رسانده بودند که سر برهنه نباشد. (شوهر آهو خانم، ص. 570)

Kadınlar Âhu'nun avluda düşen çâdorusunu da alıp başı açık kalmasın diye kapıdan ona verdiler.

Romanda bu olayın özellikle vurgulandığı gözlenmektedir. Çâdor olmadan bir kadının sokağa çıkması yasaktır.

Filmde geçen göstergeler incelendiğinde, Âhû ile Meşhedî Mîrân tartışır ve kocası Âhû'yu dışarıya sürükler, bu esnada filmde duyulan müzik bir anda gerilimi yansıtacak şekilde yükselir. Âhû'nun elinde görülen pirinç tepsi yere savrulur. Kamera, Âhû ile Meşhedî Mîrân yerine, tepsi içindeki pirinçlerin yere savrulmuş olduğu sahneye yakın plan çekimi ile odaklanır. İran mutfağında önemli bir yere sahip olan pirinç göstergesi, Âhû'nun aile hayatını ve çocuklarının tıpkı saçılan pirinç taneleri gibi dağılmış, umutsuz ve terk edilmişliğini göstermektedir (kesit 7).



Kesit 7: Mollâ-pûr, *Şovher-i Âhû Hânım*, 1968, 59:56.

Örnek 7:

از بچه ها بیژن زیر چشمی نگاهش به پدر بود و با خشم درونی خود را می خورد. مهدی پشت دست جلوی دهان گرفته بود از ترس قیافه پدر با بغض تشنج آمیزی که برای روح کودکانه او زیاد بود مبارزه می کرد. در کنار او کلارا دستش را روی چشم گرفت و دست مانند یک کودک پنج ساله با دهان گشوده ای که آب از آن سرازیر بود گریه را سر داد. (شوهرا آهو خاتم، ص. 571)

Çocuklardan Bijen göz ucuyla babasına bakıyor, öfkeden içi içini yiyordu. Mehdî elinin tersini ağzına tutmuş, babasının görüntüsünden korkmuş, çocuksu ruhuna fazla gelen sarsıcı bir nefretle mücadele ediyordu. Onun yanında Klârâ eliyle gözlerini kapatmış, beş yaşında bir çocuk gibi ağzından salyalar akarak ağlamaya başladı.

Âhû'nun evden atılması olayının devamında, Meşhedî Mirân çocuklarına artık annelerinin olmadığını ve uslu olmalarını söylemektedir. Kaynak metinde çocukların ruh hâlleri, yansıttıkları beden dilleri ile ayrı ayrı ve açıkça ifade edilmiştir. Ereğ metinde bu sahnedeki göstergelerde çocuklar babalarını başlarını öne eğerek dinlemektedir (kesit 8-9), ruh hâlleri kaynak metindeki kadar detaylı hissettirilmemiştir. Yönetmen-çevirmen bu sahne ile toplumda, çocukların babayla olan ilişkisini göstermektedir. Evde babanın sözü geçmektedir ve baba imgesi sözü dinlenmesi, tepki verilmemesi, sorgusuz sözüne itaat edilmesi gereken kişi konumundadır. Hem kaynak metinde hem de filmde yer alan babanın çocuklara ikazı aynı şekilde yorumlanmaktadır.



Kesit 8-9: Mollâ-pûr, *Şovher-i Âhû Hânûm*, 1968, 1:00:32 / 1:00:30.

3.1.8. Uyarılama Türünün Belirlenmesi

Şovher-i Âhû Hânûm uyarlaması, kaynak metne bağlılık açısından ele alındığında eserin özüne sadık kalındığı ancak iki farklı gösterge olması açısından romandan aktarım yapılırken eserin bazı değişikliklere maruz kaldığı görülmektedir. Yönetmen çevirmen, yaklaşık 900 sayfalık eserin tümünü aktarmak yerine, olayın özünü oluşturan noktaları ön plana çıkararak, olayın özünden uzak detayları da, eksilterek eseri sinemaya uyarlamıştır. Ancak, romanı filme indirgemek için özetleme yoluna gidilmediği gözlemlenmiştir. Tüm bu hususlar göz önüne alındığında, *Şovher-i Âhû Hânûm* filmi, İran'da ortaya konulan uyarılama türleri açısından, *kelimesi kelimesine uyarılama* (iqtibâs-i lafz be lafz) sınıfına girmektedir.

3.2. ‘Azâ-dârân-i Bayel (Bayel Ağıtçıları)

3.2.1. Eserin Tanıtımı

‘Azâ-dârân-i Bayel, İran’ın önde gelen oyun ve öykü yazarlarından biri olan Gulâm Huseyn-i Sâ’idî tarafından 1343 hş. (1964) yılında kaleme alınmıştır. Eser, 1356 hş. (1977) yılına kadar on iki kez basılmış ve elli binin üzerinde okuyucusuyla yayınlandığı ilk yıldan itibaren dikkatleri çekmiştir.³⁸⁶

Gulâm Huseyn-i Sâ’idî’nin bu eserdeki edebî tarzı, gerçekçi olduğu kadar hayali, sürrealist ve sembolik tarzların adeta bir karışımıdır. Eserlerinin iki farklı özelliği vardır. Bir taraftan köy hayatının gerçekçiliği, yani kırsalın rengi ve kokusu yansıtılırken, diğer taraftan da yaşanan psikolojik durumlar verilmektedir. *Sâ’idî’nin eserinin temeli gerçekçilik akımıdır; ancak bazen gerçeküstü dünyanın unsurlarının da ön plana çıktığı görülmektedir.*³⁸⁷

‘Azâ-dârân-i Bayel romanı, Bayel adında bir köyde geçen, birbirine bağlı sekiz öyküden oluşmaktadır. Bu öykülerden dördüncüsü olan ve konusu bakımından da en dikkat çekicisi sayılan *Gâv*, Dâryûş-i Mehrçûyî tarafından aynı isimle beyaz perdeye aktarılmıştır. Sâ’idî’nin edebî üslubu gerçekçi, sürrealist ve sembolik tarzların bir karışımıdır. Eserlerinde bir taraftan özellikle gerçek köy hayatının atmosferini yansıtırken, diğer bir taraftan da psikolojik bir atmosfer sunmaktadır. Genelde gerçekçilik akımında eserler veren yazar, büyümlü gerçeklik akımından da etkilenmiştir.

Romanın Türkçe çevirisi, Makbule Aras Eivazi-Farhad Eivazi tarafından yapılmış ve 2017 yılında Yapı Kredi yayınlarından, *Bayel Ağıtçıları* ismiyle yayımlanmıştır. Makbule Aras Eivazi ‘Azâ-dârân-i Bayel eserinin, İran’da, kısa sürede büyük bir ilgi gördüğünü belirtir. Ayrıca Sâ’idî’nin, eserinde köy hayatını yoksulluk ve ölüm temalarını başarılı bir şekilde işlediğini de ifade eder.³⁸⁸ Aras Eivazi, Oscar’lı yönetmen Aşgar Ferhâdî’nin Cannes’da aldığı ödül konuşmasında, Gulâm Huseyn-i

³⁸⁶ Cevâd Golârâ, Hânîyeh Cabbârîler, “Rivâyet-şinâsî-yi Dâstânî-yi Azâ-dârân-i Bayel”, *Mecmû‘a-yi Makâlehâ-yi Dehomîn Hemâyiş-i Beyne’l-Milelî-yi Tervîc-i Zebân ve Edebiyât-i Fârsî*, Mâh 4-6 Şehrîver, Sâl 1394 hş. (2015), s. 3.

³⁸⁷ Şîrzâd Tâiyîfî, Âmine ‘İrfânîferd, “Tahlîl-i Tatbîkî-yi ‘Azâ-dârân-i Bayel’-i Gulâm Huseyn-i Sâ’idî ve ‘Kûrî’-yi Joze Saramagu ez Manzar-i Sembolism”, *Pejûhişhâ-yi Edebiyât-i Mu‘âşır -i Cihân*, Sâl 25, Şomâre 1, 1399 hş. (2020), s. 81-82.

³⁸⁸ Gulâm Huseyn-i Sâ’idî, *Bayel Ağıtçıları* (Çev. Makbule Aras Eivazi, Farhad Eivazi), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2017, s. 6.

Sâ'idî için, dramayı ondan öğrendiğini ve ona göre, Sâ'idî'nin İran'ın Arthur Miller'ı olduğunu ifade etmiştir...³⁸⁹

'Azâ-dârân-i Bayel romanının ilk öyküsünde, köyün kedhodâsının (muhtar) karısı olan hasta bir kadının hastaneye götürülmesi, annesinin hastalanmasından dolayı yorgun ve bitkin olan bir çocuğun duyguları anlatılmaktadır. Öykü boyunca büyüğü gerçeklik unsurları olan, bir çan sesi ve iki farenin köye taşıdıkları yeşil mumlar göze çarpmaktadır. İkinci hikâyede yaşlı bir adam ölmüştür ve köylülerin, onun cenazesine katılabilmek için başka bir adamın peşinden gitmesi anlatılmaktadır. Üçüncü hikâyede ise yayılan kıtlık ve insanların yiyecek arayışı anlatılmaktadır. Dördüncü hikâyede ise Meş Hasan hayatının merkezinde olan ve gönülden bağlı olduğu ineğinin ölümü ile baş edemeyip, kendisinin ineğinin yerine geçme hikâyesi anlatılmaktadır. Beşinci hikâyede etraf köylerden Bayel'e yaşlı bir köpek gelmiştir ancak Bayel ahalisi köpekten haz etmezler. Altıncı hikâyede ise Bayel halkı bir sandık bulur ve onu kutsal bir türbe olarak kabul ederler. Yedinci hikâyede Bayel'de yaşayan Mûsorhe isimli bir kişinin, nedeni bilinmeyen bir şekilde bir hayvana dönüşmesi ile ne yerse yesin doymaması ve insanî duygularını kaybetmesi olayı konu edilmiştir. Romanın son hikâyesinde ise Bayel köyünün en akli başında sâkini olan Meş İslâm'ın, halkın asılsız suçlamaları ve iftiraları nedeniyle Bayel köyünü terk etmesi ve köyün, en bilgili kişisini kaybetmesi³⁹⁰ anlatılmaktadır.

3.2.2. Eser ve Filmin Ana Kahramanları

'Azâ-dârân-i Bayel romanının hikâyeleri arasında gerek karakter gerekse mekân açısından bir devamlılık vardır. Romanın, Meş İslâm, Meşhedî Cabbâr, Meşhedî Bâbâ, Meşhedî Hasenî, Kedhodâ gibi ana karakterleri sürekli okurun karşısına çıkmaktadır. Ğulâm Hüseyn-i Sâ'idî mekânlar ve kişileri birkaç ufak ayrıntı ile anlatmış detaylı tasvirlerden kaçınmıştır. Bu yüzden filmde ve hikâyede Meş Hasan (Meşhedî Hasan) ve Meş İslâm dışında yer alan karakterler hakkında detaylı bilgiye sahip olamıyoruz.

³⁸⁹ Gulam Hüseyin Sâedi, *Bayel Ağutçuları*, s. 6.

³⁹⁰ Şîrzâd Tâyefî, Âmeneh 'Erfânîferd, "Tahlîl-i Taṭbîkî-yi, "'Azâ-dârân-i Bayel" Ğulâm Hüseyn-i Sâ'idî ve "Kûrî" Joze Sârâmâgû ez Menzeri Sembolîsim", s. 82.

Meş Hasan

Bayel köyünde ineği olan tek kişidir. Tek inek sahibi olduğundan ve köylünün süt ihtiyacını karşıladığı için kendisini köylüden farklı yerde tutmaktadır. Adeta ineğinin üzerine titremekte, onu sanki çocuğu gibi çok sevmektedir. İneğine gösterdiği ilgi ve alakayı karısı Meşhedî Tûbâ'ya göstermemekte ve karısını inekten aşağıda görmektedir.

Meş İslâm

Köydeki diğer insanlardan entelektüel açıdan farklı bir karakterdir. Köyde sözüne itibar edilen, konulara dair fikrine başvurulana bir saygınlığa sahiptir. *Gâv* filmine kaynak olan dördüncü hikâyede olduğu gibi, diğer bazı hikâyelerde de ana karakter durumundadır.

Meş Hasan'ın Karısı

Hem kaynak metinde hem de erkek metinde kadın karakter olarak öne çıkan tek isimdir diyebiliriz. Ancak bu öne çıkma erkek karakterlerle kıyaslanamayacak kadar sönüktür. Meş Hasan'ın karısının adı kaynak metinde Tûbâ, erkek metin olan filmde ise Nesrîn olarak geçmektedir. Bu değişikliğin sebebi bilinmemektedir. Tûbâ/Nesrîn karakteri, her ne kadar ana karakter Meş Hasan'a yakın olsa da, kadının kocası tarafından ikinci plana atıldığı, kocasının tavırları yüzünden, dikkat çekmektedir. Her iki metinde (kaynak ve erkek) kocası, karısına ismi ile hitap etmez. Ancak köylülerin, kadının ismini kullanmasıyla okur ve izleyici bu karakterin adının Tûbâ/Nesrîn olduğunu öğrenir.

3.2.3. Eserin Özeti

'Azâ-dârân-i Bayel romanı, sekiz ayrı hikâyeden oluşmaktadır. Sâ'idî, hikâyelerine isim vermek yerine numaralandırmayı seçmiş ve her hikâye kendi içinde bölümlere ayrılmıştır. Bu hikâyelerden dördüncüsü, Dâryûş-i Mehrcûyî yönetmenliğinde sinemaya uyarlanmıştır. Dördüncü hikâye kendi içinde, 18 bölümden oluşmaktadır.

Birinci Bölüm: Havuzun yanından Meş Hasan'ın karısının ağlaması duyulur. İslâm ve Meşhedî Bâbâ sesin geldiği yöne giderler ve Meş Hasan'ın karısı Meşhedî Tûbâ'yı görürler. Meş Hasan'ın işi için Seyyidâbâd'a gittiğini bilmektedirler. Kadın bir taraftan dövünmekte, bir taraftan da ocağım söndü diye söylenmektedir. Etrafına

toplanan köylüler Meş Hasan'ın başına bir şey geldiğini düşünmeye başlarlar. Meşhedî Tûbâ konuşacak hâlde değildir. Kadına biraz su içirirler ve kendisine gelmesini beklerler.

İkinci Bölüm: Meşhedî Tûbâ'nın etrafından erkekler biraz uzaklaşır, kadınlar yaklaşır ve Meşhedî Tûbâ'nın kendisine gelmesini beklerler. Nihayet, Meşhedî Tûbâ olanları anlatmaya başlar. Sabah ineklerine su vermeye gitmiş ve ineğin ağzından, gözünden kan gelmiş ve ölmüş olduğunu gördüğünü söyler. Etrafındakiler göz mü değdi, yılan mı soktu diye söylenirler. Meşhedî Tûbâ kocasının köye gelip ölü ineği görünce kalp krizi geçirmesinden korkmaktadır. Köylü de Meş Hasan'ın ineğine olan düşkünlüğünü bildiklerinden ne yapacaklarını konuşmaya başlarlar. İslâm, Meşhedî Tûbâ'nın kocasına ineğin kaybolduğunu ve İsmâil'in onu aramaya çıktığını söylemesini teklif eder.

Üçüncü Bölüm: Meş İslâm, Kedhodâ, İsmâil, Cabbâr ve birkaç kişi daha Meş Hasan'ın evine, ahırdaki ölü ineğin yanına giderler. Ne yapacaklarına karar vermeye çalışırlar. Meş Hasan eğer ineği o şekilde görürse fena olacaktır ve bunun olmasını istemezler. Derisini yüzmeyi, vadiye ya da çorak bir yere atmayı teklif ederler. İslâm, ineği Meş Hasan'ların su kuyusuna atmayı düşünür ve birlikte harekete geçerler.

Dördüncü Bölüm: Kuyunun başına gelirler, kuyu derindir. Tek sorun ineği oraya getirip atmaktır. İneği sürükleyerek kuyunun başına getirirler ve el birliği ile ineği kuyunun içine atarlar.

Beşinci Bölüm: Meş Hasan eve gelir. Evde karısı, komşuları Abbâs ve kız kardeşi ile sohbet etmektedir. Meş Hasan misafirlere selam verdikten sonra karısına ineğe su verip vermediğini sorar. Meşhedî Tûbâ'nın sessiz kalması üzerine hayıflanır ve su kovanı alarak havuza doğru yol alır. Havuz başında İslâm'ı görür, karısından şikâyet eder. İslâm: *karın sana söylemedi mi? İsmâil aramaya gitti* der. Meş Hasan olanları anlamaya çalışır. İslâm, ineğin gece kaçtığını ve İsmâil'in de onu aramaya gittiğini ve henüz dönmediğini söyler. Meş Hasan ahıra koşar ve kapısını açar. *Kaçmadı benim ineğim kaçmadı buracıkta!* der. İslâm'dan kovadaki suyu, içeriye girip ineğe vermesini ister. Meş Hasan ineğin su içişini duyar ve mutluluktan ağlamaya başlar.

Altıncı Bölüm: Günbatımı olmuştur. Meş İslâm, Kedhodâ, Abbâs, Cabbâr ve Mûsorhe, Meş Hasan'ın evinin önüne gelirler. Meşhedî Tûbâ'ya, Meş Hasan'ın durumunu sorarlar. Kadın, Meş Hasan'ın *ineğim kaybolmadı, o burada. Bana yalan söylüyorsunuz, ahırın damının üstünde inegim* dediğini söyler. Meş İslâm ve yanındakiler, Meş Hasan'a inegın kaçtığını orada olmadığını söylemek için ona yaklaşırlar. Kedhodâ ve diğerleri ona olanları tekrar anlatırlar ve istersen İsmâil'i ve Bayel'i ara, bulamazsın senin inegın kaçtı derler. Meş Hasan onlara inanmaz. "O zaman inegının yanına git, neden damdasın, ahıra gir inegının yanına" derler. Meş Hasan ayın yükselmesini izleyeceğini sonra inip inegine su vereceğini söyler.

Yedinci Bölüm: Tüm gece boyunca inek böğürtüsü köyde yankılanmış ve herkesi uykusuz bırakmıştır. Meşhedî Abbâs, kız kardeşi ve onların evinde saklanmakta olan İsmâil pencereden baktıklarında, havuzun başında sağa sola koşturan bir karartı görürler. Sokakta bir şey koşturur bir taraftan da inek sesi işitilir. Meş Hasan koşturarak evine gelir ve ahıra girer. Samanlara doğru koşar. Karısı, Meş Hasan'ın başını samanlara gömdüğünü, ayağını yere vurup böğürdüğünü görür. Meş Hasan, tıpkı inegının çayırdan geldiğinde yaptığı gibi yapmakta, inegi gibi davranmaktadır.

Sekizinci Bölüm: Meş İslâm, Kedhodâ, Abbâs, Cabbâr ve Mûsorhe, Meş Hasan'ın evine gelirler. Meşhedî Tûbâ ağlayarak kocasının ahırda olduğunu ve inek sesi çıkardığını söyler. Meş Hasan başını samanlara sokmuş, ayağını yere vurmaktadır. Kedhodâ inegının bulunduğunu, İsmâil'in inekle birlikte köye döndüğünü söyler. Meş Hasan ağzında samanla onlara bakar ve ayağını yere vurarak önündeki samanları yemeye devam eder. Gördükleri karşısında şaşkınlık geçiren köylüler Meş İslâm'a neler olduğunu sorarlar. Meş İslâm onlara cevaben artık Meş Hasan'ın gittiğini ve yerine bir inegın geldiğini söyler.

Dokuzuncu Bölüm: Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi buğday ayıklamaktadır ve onların evinde saklanan İsmâil de camın önünde, erkeklerin ne zaman geleceğini düşünmektedir. Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi, Meş Hasan'ın tekrar eski hâline dönüp dönmeyeceğini sorar. İsmâil, *Inegi kız kardeşimden daha çok seviyordu* der. Sonra da gitmek için izin ister ne de olsa Meş Hasan ahırdan dışarıya çıkmamaktadır. Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi yiyecek bir şeyler hazırladığını, yedikten sonra gitmesini söyler. Bir süre sessizlikten sonra Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi İsmâil'e

ne zaman evleneceğini sorar. İsmâîl de yakında kız kardeşini kendisine görücüye göndereceğini söyler. Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi kızarır ve gülümser.

Onuncu Bölüm: Meş Hasan ağzından otlar sarkarak onu izleyen komşularına bakar. İslâm, Meş Hasan'a nasıl olduğunu sorar. Meş Hasan “Ben Meş Hasan değilim, onun ineğiyim” der. Cabbâr “Böyle konuşma, eğer Pûrûslular³⁹¹ anlarsa seni götürürler” der. Bunun üzerine Meş Hasan geniş getirerek “Hayır! Pûrûslular buraya gelemez, Meş Hasan damda oturuyor beni korur” der. Kedhodâ ya sabır çekerek “Yahu sen nasıl ineksin, neren ineğe benziyor, hani kuyruğun nerede?” der. Meş Hasan ahırın içinde dövünmeye, böğürmeye, ayağını yere vurmaya başlar. İslâm sonunda Meş Hasan'a gerçeği söyler. İneğinin öldüğünü ve onu kuyuya gömdüklerini anlatır. Bunu duyan Meş Hasan “Meş Hasan efendi buraya gel, Pûrûslular geldi ve beni kaçırmak istiyorlar, başımı kesip kuyuya atmak istiyorlar” diye bağırmaya başlar. Komşuları tüm bunlara dayanamayıp oradan ayrılırlar. Meş Hasan rahatlayarak kendisine ot, saman, yonca ve su getirmelerini söyler.

On Birinci Bölüm: Gece yarısıdır. Pûrûslu denen hırsızlardan üç tanesi halatlarını ve bıçaklarını almışlar aralarında konuşmaktadır. Bayel'e gidip, öldüğünü duydukları ineğin derisini yüzmeye karar verirler.

On İkinci Bölüm: Pûrûslular, sessizce Bayel köyüne gelir. Henüz uyumamış olan İslâm sesleri duyar ve yatağından kalkar, dışarıya çıkar. Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi ve İsmâîl o anda bir duvar dibinde durmaktadırlar ve Pûrûslular'ı görürler. Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi hemen evine gider ve uyumakta olan Abbâs'ı uyandırıp durumdan haberdar eder. Pûrûslular Meş Hasan'ın evine yaklaştıklarında bir ses duyar ve ineğin hâlâ canlı olduğunu düşünürler. İslâm ve diğerleri onları yakalamak için koşarlar, ancak Pûrûslular kaçarak uzaklaşırlar. Pûrûslular'ın Meş Hasan'ı kaçırmaya geldiklerini anlarlar.

On Üçüncü Bölüm: Sabahın erken saatlerinde İslâm yonca dolu at arabası ile havuzun başına yaklaşır. Atının önüne su koyar ve yoncaları kucaklayıp Meş Hasan'ın evine gider. Yoncaları ahıra koyar ve geri döner.

³⁹¹ Hem kaynak metinde hem de erek metinde geçen bir köy adıdır.

On Dördüncü Bölüm: Akşam olmuştur. İslâm tekrar at arabasıyla havuzun yanına gelir, kovalara su doldurur ve yine Meş Hasan'ın evine gider. Ahırdan içeri girer, ineğin böğürtüleri gelmektedir.

On Beşinci Bölüm: İslâm, Kedhodâ, Abbâs, Cabbâr ve Mûsorhe oturmuş, Meş Hasan'ın durumu için bir şey yapmaları gerektiği hakkında konuşmaktadırlar. Sonunda İslâm, Kedhodâ ve Cabbâr'ın Meş Hasan'ı, hava kararınca şehre hastaneye götürmeye karar verirler.

On Altıncı Bölüm: Hava kararmıştır, üç Bayelli buluşur. Azıkları ve halatları da yanlarındadır. Meş Hasan'ın karısı ahır aydınlatır. Meş Hasan samanlığın önünde uyumaktadır.

On Yedinci Bölüm: İslâm, Kedhodâ ve Cabbâr karanlıkta ipe bağladıkları Meş Hasan'ı çeke çeke vadinin derinliklerine doğru götürürler. İnek onlara karşı çıkar ve bu onların işlerini daha da zorlaştırır. Bu esnada, tepede üç Pûrûslu onları izlemektedir.

On Sekizinci Bölüm: Günbatımına doğru İslâm, Kedhodâ ve Cabbâr Bayel'e dönerler. Köyün içinden tef sesi işitirler. Meşhedî Bâbâ onları görünce yanlarına gelir ve İslâm'a "Koş sazımı al ve Meşhedî Abbâs'ın evine git, Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi ve İsmâil evleniyor" der. İslâm saz çalmayacağını, uykusuz ve yorgun olduğunu söyler. Kedhodâ ve Cabbâr evlerine giderler. Meşhedî Bâbâ, Meş Hasan'ı sorar. İslâm "Meş Hasan şehre varmadan..." der ve cümlesini tamamlamadan evinin yolunu tutar. İslâm, evinin penceresinden dışarıya baktığında, Meş Hasan'ın karısının ağlayışlarını duyar. Kadın, lambasının ışığında ahırın damında yalnız başına oturmaktadır. Tef sesleri ile birlikte alkışlar duyulur ve ahırın derinliklerinden bir inek böğürtüsü yükselir.

3.2.4. Filmin Özeti

Modern İran Sinemasını başlatan, 1969 yapımı *Gâv* filmi, uluslararası festivallerde gösterimi yapılan ilk filmidir. Film, devrim sonrası eleştirel yaklaşımlarından dolayı ilgi çekmiştir.³⁹² *Gâv* filmi İran'da film festivallerinde kazandığı ödüllerin yanı sıra uluslararası platformlarda da ödüller kazanmıştır. 1971 yılında Venedik Film

³⁹² Abdolhossein Laleh, *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*, s. 280.

Festivali'nde birincilik ödülü ve Chicago Uluslararası Film Festivali'nde de en iyi erkek oyuncu ödülünü elde etmiştir.³⁹³ Senaryosunu Dâryûş-i Mehrcûyî ve Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî'nin yazdığı *Gâv* filminin başrol oyuncularını, 'Ezetullâh İntizâmî (Meş Hasan), 'Alî Naşîriyân (Meş İslâm), Mihîn Şihâbî (Nesrîn), Çemşîd Meşâyihî (Abbâs), Ca'fer Vâlî (Kedhodâ)'dir.³⁹⁴ Yabancılaşma ile yalnızlık hissiyatları ekseninde geçen bu filmde, umutsuzluk, çaresizlik ve yoksunluk gibi duygular da ön plana çıkmaktadır.



Resim 2: "Gâv" filminin afişi

Film bir köyde kadın, erkek, çocuk, yaşlı ve genç birçok insanın belli bir tarafa baktıkları sahne ile başlar. Görüntüye bir grup çocuk ve köyün dalga geçilen, alay edilip küçük görülen kişisi gelir. Bu kişinin yüzü boyanmaktadır. Boynuna inek çanı, ayağına da konserve kutuları bağlanmıştır. Görüntüye gelen bir adam tarafından ateşle korkutulup kaçması ve köyün ortasındaki havuza düşmesiyle, tüm köy halkı bu kişiye güler. Özellikle çocuklar sudan çıkmasına izin vermezler ve o kişiyle alay

³⁹³ 'Amîr İsmâ'îlî, *Târîh-i Sînemâyî-yi İrân 1308-1380* (hş.), s. 268.

³⁹⁴ Mes'ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sînemâyî-yi İrân*, s. 130.

ederler. Bir adam (Kedhodâ), çocukları o şekilde görünce, onlara kızar ve yaptıklarının yanlış olduğunu söyler.

Bir sonraki sahne at arabasıyla köye gelen bir adam (İslâm) ile başlar. Bir kadın elinde bir kap ile süt almaya gider. Ancak köyün tek ineğinin sahibi olan Meş Hasan, ineği otlatmak için götürmüş henüz köye dönmemiştir. Görüntüye, filme de ismini veren inek ve Meş Hasan gelir. Birlikte bir su kıyısına giderler, Meş Hasan ineği suya sokar ve onu sanki çocuğuymuş gibi özenle yıkamaya başlar. Sonra kendini de yıkar ve ineği ile şakalaşır. Ceketiyile ineği kurular. Bu esnada karşı tepede onları izlemekte olan üç kişi gözüne takılır. Aceleyle ineği oradan götürür.

Meş Hasan, ineği ile köye gelir. Görüntüde köy kahvesi önünde saz çalan bir adam ve etrafına toplanmış çocuklar vardır. Meş Hasan'ı çay içmeye çağırırlar, ineği bir ağaca bağlayan Meş Hasan çocuklara ondan uzak durmalarını söyler. Kedhodâ ve diğerlerine hırsız çetesi olan Pûrûsluları gördüğünü anlatır. Pûrûslular köyden birisinin üç koyununu çalmıştır ve şimdi de ineğe göz koymuşlardır. Bunu duyan Meş Hasan telaşlanır ve ineğini alarak evine gider. Ahırda ineği rahatsız edecek bir şey olmadığından emin olur. Süt almak için sıraya girmiş olan kadınlara süt verir.

Bir sonraki sahne akşamdır. Meş Hasan sofradan kalkar ve karısına gece ahırda yatacağını söyler. Ahırda, ineğinin yanına yatan Meş Hasan sık sık ineğini kontrol eder ve inekle şakalaşarak ona saman verir. Hamile olan ineğinin karnını dinler.

Görüntüye İslâm gelir; havuz başında elini yüzünü yıkar. Meş Hasan ahırda ineğine bakar, ona su verir ve köyden dışarı çıkar. Köylü, Meş Hasan'ın karısının havuz başında ağlamasını duyar ve kadının yanına koşarlar. Ne olduğunu sorarlar. Kadın kendinden geçmiştir. Sonra anlatmaya başlar. Meş Hasan'ın ineği ölmüştür. Herkes şok içinde birbirine bakar. Ahıra gidip kanlar içinde yerde yatan ineği görürler. Meş Hasan'ın ineği görünce vereceği tepkiden çekinmektedirler. Ne yapacaklarını düşünürler ve Meş Hasan köye döndüğünde, gerçekte ineğe ne olduğunu söylememe kararı alırlar. Karısı ona ineğin kaçtığını ve kardeşi İsmail'in de onu aramaya gittiğini söyleyecektir. İneği kuyuya atmaya karar verirler. Köyün erkekleri ineği iplerle çekerek kuyuya atar ve gömerler. Köyün meczubuna da gerçekleri söylememesi için uyarıda bulunurlar ancak emin olamadıkları için onu bir değirmene kapatmaya karar verirler. Sahne, köyün meczubunun eski bir değirmene ayağından bağlanmış görüntüsü ile son bulur.

Görüntüye akşam vakti yaşlı bir adam gelir. Adam, ellerinde (yas törenlerinde kullanılan) üzerinde Hz. Fatıma'nın elinin şeklinin olduğu sancakları tutan kadınlara bakmaktadır. Cabbâr'ın kız kardeşi, kapı önünde oturmakta olan Hasanî'nin yanına gelerek abisinin çalınan koyunlarını aramak için Pûrûslular'ın köyüne gideceğini, Hasanî'nin yolu daha iyi bildiği için abisi ile gitmesini ister. Cabbâr'ın kız kardeşi, onlar geri döndüklerinde de kendi evlerinde uyuyabileceğini söyler. Abbâs çatıda nöbet tutmaktadır. Meş Hasan köye döndüğünde, herkese haber verecektir. Cabbâr ve Hasanî Pûrûslular'ın köyüne doğru yola çıkar.

Bir sonraki sahne Hz. Fatıma'nın eli olan bir bayrak görüntüsü ile başlar. Ağıtlar yükselmektedir. Köylü, bir yere toplanmış ağıt yakmakta sînelerine vurmaktadır. Cabbâr evine bir tavuk ile gelmiş, koyunları bulamamıştır. Cabbâr uyuduğunda, kız kardeşi gizlice Hasanî'yi eve alır.

Görüntüye uzaktan köye doğru yürüyen Meş Hasan gelir. Abbâs, köyde herkese haber verir. Meş Hasan, kendisini görünce sessizleşen ya da yüz çeviren köylülerden garip bir şeyler olduğunu sezinler, evine gider. Evlerinde misafir vardır. Çayını içerken karısına ineğe su verip vermediğini sorar. Karısı cevap veremez. Meş Hasan sinirlenir, eline su kovasını alır ve havuz başına gider. Havuz başında İslâm'a herkesin kendinden kaçtığını ve bunun bir sebebinin olup olmadığını sorar. Tam giderken gözü yere düşen, ineğine aldığı nazarlığa takılır. Nazarlığı yerden alır ve ahıra gider. İslâm ve diğerleri de peşinden gider. İslâm, Meş Hasan'a ineğinin kaçtığını, İsmâil'in de ineği bulmak için peşinden gittiğini söyler. Meş Hasan olduğu yerde kalakalır. Sonrasında su kovasını da alır ve ahıra gider. İneğinin ahırda olmadığını görünce, ağlamaklı bir şekilde ineğinin kaçmayacağını söyler.

Görüntüye Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi ve onların evinde saklanmakta olan İsmâil gelir. Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi, Meş Hasan'ın, ineğinin hâlâ ahırda olduğunu sandığını söyler. Bunun üzerine İsmâil gitmek ister, ancak Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi gülümseyerek gitmemesini ister.

Görüntüye köyün meczubu gelir. Ayağındaki iplerden kurtulmuş, değirmenden kaçmıştır. İslâm, Kedhodâ, Abbâs ve Cabbâr, Meş Hasan'ı görmeye ahıra giderler. Meş Hasan evlerinin çatısına oturmuş uzaklara bakmaktadır. Meş Hasan, ineğinin kaçmadığına, aksine ineğinin ahırda olduğuna inanmaktadır. Kendisinin de, ineği

Pûrûslular'dan korumakta olduğunu söyler. İslâm ve diğerleri onu ineğin kaçmış olduğuna inandıramaz.

Gece vaktidir. Köylüler bağırma sesi duyarlar ve ellerinde fener ve sopalarla meydana giderler. Birisinin karanlıkta köyden koşarak uzaklaştığını görürler.

Sabah olmuştur. İslâm, Kedhodâ, Abbâs ve Cabbâr, tekrar Meş Hasan'ı görmeye giderler. Karısı, Meş Hasan'ın iyi olmadığını ahırda inek sesi çıkardığını söyler. İslâm ve diğerleri ahıra gider. İneğin sağ salim bulunduğunu, İsmâil'in geri döndüğünü söylerler. Meş Hasan ağzında samanla onlara bakar. Hâlini soran arkadaşlarına, *Ben Meş Hasan değilim! Ben Meş Hasan'ın ineğiyim* der. Arkadaşları ne dediyse de Meş Hasan'ı ikna edemezler. *Eğer ineksen kuyruğun nerede, boynuzların nerede?* diye sorarlar ancak, Meş Hasan inek olduğunda ısrar eder ve kafasını duvara vurur. Bunun üzerine İslâm, Meş Hasan'a tüm gerçeği anlatır. Meş Hasan inek gibi böğürerek kaçar ve *Meş Hasan beni kurtar, Pûrûslular beni öldürmek istiyor* diye bağırır. İslâm ve diğerleri *biz Pûrûslular değiliz* diyerek ahırdan çıkarlar.

Görüntüye Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi ve İsmâil gelir. Kadın, İsmâil'e yemek hazırlamıştır. Ancak, İsmâil yemek ve çayı reddeder ve kendi evine gitmek ister. Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi üzülür, bunun üzerine İsmâil, ablasına her şeyi anlatacağını, olaylar normale dönünce de ablasını görücüye göndereceğini söyler.

Görüntüye İslâm gelir. Elinde bir kap yemek ve su vardır. Ahıra girer, Meş Hasan'ın önüne getirdiklerini koyar ve sessizce dışarı çıkar.

Gece vaktidir. Üç adam koşarak Meş Hasan'ın evine doğru gider. Köylü onları götürür ve üç Pûrûslunun peşine düşerler. Bu esnada Pûrûslular ahıra girip ineği çalmaya kalkışırlar. Ancak inek yerine Meş Hasan'ı görünce kaçıp giderler. Köylüler de, peşlerinden giderek onları kovalarlar.

Sabah olmuştur. İslâm, Meş Hasan'ın yanına gelir, Meş Hasan yemeğine dokunmamıştır, perişan bir şekilde yatmaktadır. Köyün yaşlı kadınları ve adamları ahıra gelir. Meş Hasan'a ve kaldığı ahıra dua eder, okunmuş su serperler. Meş Hasan, bunlara aldırış etmeden köşesine geçip oturur.

Görüntüye ahırda oradan oraya koşan Meş Hasan ve onu izleyen köylüler gelir. Meş Hasan'ın durumu gittikçe kötüye gitmektedir. İslâm, Kedhodâ, Abbâs ve Cabbâr

oturup Meş Hasan'ın durumunu konuşurlar. İslâm'a ne yapacaklarını sorarlar. Meş Hasan'ı hastaneye götürmeye karar verirler. Ertesi sabah, Meş Hasan'ı ahırdan çıkarmak isterler ancak Meş Hasan zorluk çıkartır ve onlara saldırır, ortalığı dağıtır. İslâm, Kedhodâ ve Abbâs bir iple Meş Hasan'ı bağlarlar ve Meş Hasan'ı sürükleyerek şehre doğru yola çıkarlar. Tepede, üç Pûrûslu onlara bakmaktadır. Yağmurun da yağması ile yürümelemleri zorlaşmıştır. Meş Hasan ise gitmemek için ayak diremektedir. Duruma sinirlenen İslâm, “yürü be hayvan!” diyerek Meş Hasan'a vurmaya başlar. Bir anda ellerinden kurtulan Meş Hasan kaçmaya başlar ve tepeden aşağıya yuvarlanır. Sahne, suda yüzüstü yatan Meş Hasan görüntüsü ile biter.

Görüntüye Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi ve köylü kadınlar gelir. Köyde tef sesi duyulmaktadır. Köylü kadınlar, Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşini süslemektedirler. İslâm at arabasına binerek köyden dışarıya doğru gider. Meş Hasan'ın karısı çatıda uzaklara bakarken film son bulur.

3.2.5. Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Kaynak aldığımız, 'Azâ-dârân-i Bayel romanının dördüncü hikâyesi, 29 sayfa ve 18 bölümden oluşmaktadır. Bu eser, *Gâv* ismiyle 104 dakikalık bir film olarak sinemaya uyarlanmıştır. Kaynak metinde olay örgüsü birkaç gün olarak aktarılmıştır. Zaman kavramı, gün doğunca, hava kararınca, gece olunca, güneş batınca gibi yazılı zaman ifadeleri ile belirtilmiştir. Erek metinde ise zaman kavramı sözselle ifadelerle belirtilmemiştir. Ancak havanın kararması, fenerlerin yakılması, güneşin doğması gibi görsellerle, filmde geçen zaman kavramına dair fikir edinilebilmektedir.

Mekân olarak kaynak metinde ve erek metinde olaylar Tebriz yakınlarında Bayel köyünde geçmektedir. Kaynak metinde köye ait bir tasvir geçmemektedir. Ancak filmde yer alan görüntülerde köyün fiziki şartları kameralara yansıtılmamıştır. Köyün kendisi kaynak metinde betimlenmemiş olsa da, erek metinde adeta ayrı bir karaktere dönüşmüştür.³⁹⁵

³⁹⁵ Benzer bir değerlendirme için bk.: Ali Sadidi Heris, “Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı”, s. 216.

3.2.6. Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Kaynak metinden aktarılan alıntılar, eserin 1386 hş. (2007) yılında Nigâh yayınevi tarafından çıkan 15. baskısından aktarılmıştır. Göstergelerarası çeviri bağlamında, uyarlamannın türünü belirlememize yardımcı olacak filmde örnekler ise <https://www.youtube.com/watch?v=4Kcp6oXqOX0> adresinden 01 Nisan-10 Haziran 2020 tarihleri arasında yapılan erişimle alıntılanmıştır.

Örnek 1:

زن مشدی حسن که آمد بیرون تازه آفتاب زده بود. ... کی داره گریه می کنه؟ آره یکی داره گریه می کنه!
...زن مشدی حسن را دید که چادر سیاهش را دور گردنش بسته و کنار استخر پهن شده روی خاکها مرتب
مشت به کله اش می کوبد و گریه می کند. (عزاداران بیل، ص. 88)

*Meşhedî Hasan'ın karısı dışarı çıktığında güneş yeni doğmuştu. ...Kim ağlıyor?
Evet, biri ağlıyor! ...Meşhedî Hasan'ın karısını gördü, siyah çadûrunu boynuna
dolamış, havuzun yanında yerde toprağa yayılmış, sürekli kafasına vurarak
ağlıyordu.*

Olayların başlangıcı kaynak metin ve erek metinle benzerlik göstermemektedir. Kaynak metinde olay örgüsü Meş Hasan'ın karısının ağlaması ve köylülerin ağlama sesini duyması ile direkt olarak başlamaktadır. Hikâyenin ilk cümlesi ile filmin ilk sahnesi birbirinden farklıdır.

Erek metinde ise; köyde, yaşlı genç herkesin bir yöne bakması ve çocukların köyün meczubuyla alay etme sahnesi ile başlamaktadır (sahne 04:10). Meş Hasan'ın karısının ağlaması sonraki sahnelerde yer almaktadır. Bu durumda uyarlamada, olay örgüsünde bir sıra kayması görülmektedir. Ayrıca, erek metinde Meş Hasan'ın ineğini otlatıp köye geldiği sahne, köylülerin ona, dinlenip bir bardak çay içmesini söyledikleri sahne, gece Meş Hasan'ın ineği ile birlikte yatması sahnesi kaynak metinde yer almamaktadır. Bir sonraki bölümde daha ayrıntılı bahsedeceğimiz bu sahneler, uyarlama açısından değerlendirildiğinde ekleme yapılarak oluşturulmuştur.

Örnek 2:

گاو مشدی حسن دیشب مرده. صبح که رفتم برایش آب ببرم دیدم دراز شده رو زمین و دست و پایش دراز شده دهنش پر خونه. (عزاداران بیل، ص. 91)

Meş Hasan'ın ineği dün gece ölmüş. Sabah su vermeye gittiğimde yere uzanmış, ayakları açılmış, ağzı kan içinde gördüm.

İneğin ahırda ölü olarak bulunma hadisesi hem eserde hem de filmde aslına sadık kalınarak işlenmiştir.

Meş Hasan'ın ineğinin ağzı kanlar içinde, yerde ayakları açık, ölü hâlde uzanmış olması erek metne, eserin aslına sadık kalınarak aktarılmıştır (sahne 27:25).

Örnek 3:

ببرمش کجا؟...می بریم و می اندازیمش دره. ... بهتر نیس ببریمش شور؟...خیلی خب بندازیمش تو چاه. (عزاداران بیل، ص. 95-96)

Nereye götürelim? ...Onu götürüp vadiye atalım. ...Onu çorak bir araziye atsak iyi olmaz mı? ...Pekâlâ, götürüp kuyuya atalım.

Her iki metinde de ölmüş olan ineğe ne yapılacağı, değiştirilmeden işlenmiştir. Meş Hasan'ın ölen ineğine vereceği tepkiden çekinen köylü, hep birlikte ne yapacaklarını düşünür.

Filmde bu durum, köylülerin hep birlikte ne yapacaklarını düşünmeleri ve sonunda onu kuyuya atmaya karar vermeleri ile sahnelenir (sahne 33:36). Bu bağlamda kaynak metinden ayrılmadan bir uyarılama görülmektedir.

Örnek 4:

- مگه بهت نگفت؟ - چی را نگفت؟ - اسماعل رفته سراغش. - سراغ کی رفته مشد اسماعیل؟ - سراغ گاوہ - مگه بهت نگفت که دیشب رفته. - دروغه گاوہ در نرفته گاو من در نمی ره. (عزاداران بیل، ص. 98-99)

Yoksa sana söylemedi mi? -Neyi söylemedi mi? -İsmâil peşine düştü. - kimin peşine düşmüş Meşhedî İsmâil? -İneğin peşine, yoksa sana dün gece kaçtığını söylemedi mi? -Yalan, inek kaçmadı, benim ineğim kaçmaz.

Erek metinde sözcü olarak İslâm seçilmiş, ineğin kaçtığı yalanını söylemesi ondan beklenmiştir (sahne 52:42). Olay örgüsü açısından yönetmen-çevirmen, ineğin ölüm hadisesini, kaynak metne sadık kalarak, erek metne bir aktarımda bulunmuştur.

Örnek 5:

دروغه گاو من همین جاس. گاو من در نرفته من بوسو می شناسم از این جا نرفته بیرون. ...آره! من این جام.
برین برین دنبال کارتون. من این جا منتظرم که ما بیاد بالا تا من برم پایین و برایش آب ببرم. (عزاداران
بیل، ص. 101-102)

Yalan, benim ineğim burada. Benim ineğim kaçmadı, kokusunu tanıyorum, buradan dışarıya çıkmadı. ...Evet! Ben buradayım. Gidin, işinize gidin. Ben burada ayın yükselmesini bekleyeceğim, sonra da inip ona su vereceğim.

Meş Hasan'ın ineğinin kaçmış olduğuna inanmayışı ve ısrarla onun ahırda olduğunu söylemesi hem kaynak metinde hem de erek metinde aynı şekilde ifade edilmiştir (sahne 56:30).

Yönetmen-çevirmen Meş Hasan'ın, ineğinin kaçışına verdiği tepkisini kaynak metindeki diyaloglara da sadık kalarak sinemaya uyarlamıştır.

Örnek 6:

مشدی حسن بر گشت و مردها را که گوش تا گوش جلو تیرک نشسته بودند تماشا کرد. علوفه ی له شده از لب لوجه اش آویزان بود. ...من مشد حسن نیستم من گاوم من گاو مشد حسن هستم. ...آخه تو چه جور گاوی هستی مشد حسن؟ از گاوی چی داری؟ آخه دمت کو؟ (عزاداران بیل، ص. 106)

Meş Hasan geri geldi ve direğin önünde yan yana dizilmiş adamları izledi. Ağzından ezilmiş otlar sarkıyordu. ...Ben Meş Hasan değilim, ben Meş Hasan'ın ineğiyim. ...Yahu sen nasıl bir ineksin Meş Hasan? Neren ineğe benziyor? Kuyruğun nerede?

Hem kaynak metin olan eserde hem de erek metin olan filmde öne çıkmasında payı olan Meş Hasan'ın kendini inek sandığı, köylülerin onu inek olmadığına ikna edemediği sahne, yönetmen-çevirmen tarafından değiştirilmeden, aynen beyaz perdeye aktarılmıştır.

Meş Hasan'ın kendini inek sandığı sahne, kaynak metne sadık kalınarak, ancak görsel efektlerin de yardımı ile daha etkileyici bir şekilde görüntüye aktarılmıştır (sahne 01:01:02).

Örnek 7:

پوروسی ها اومده بودن مشد حسن را بدذدن. (عزاداران بیل، ص. 111)

Pûrûslular gelmiş Meş Hasan'ı kaçırmaya.

Kaynak metinde ve erek metinde kim olduklarına dair açık bir bilgi bulunmayan Pûrûslular köye, ölmüş olan ineği çalmak için gelirler. Köyün korkulu rüyası olan bu hırsızların devletin kolluk kuvveti mi, eşkıya mı, çete üyeleri mi ya da işgalcilerden mi oldukları belli değildir.

Hırsızlık olay örgüsü, hem kaynak metinde hem de erek metinde aynı şekilde işlenmiştir (sahne 01:21:11). Dolayısıyla bu sahnede de yönetmen-çevirmen sadık uyarılama tercihinde bulunmuştur.

Örnek 8:

ببریمش شهر. باید ببریمش مریضونه. ما که زورمون نرسید شاید اونا حالیش بکنن که خودشه و گاو نشده.

آره! سه نفری می بریم شهر. (عزاداران بیل، ص. 113-114)

Şehre götürelim. Hastaneye götürmemiz lazım. Bizim elimizden bir şey gelmiyor, belki onlar durumunu anlatırlar, inek olmadığını söylerler. Evet, üçümüz onu şehre götürelim.

İslâm ve diğerleri kendini inek zanneden Meş Hasan'ı şehirde bir hastaneye götürmeye karar verirler.

Kaynak metinde ve erek metinde aynen yer alan Meş Hasan'ı şehre hastaneye götürme sahnesi, kaynak metinde verilen diyaloglarda aynı kalarak görüntüye aktarılmıştır (sahne 01:31:02).

Örnek 9:

ته دره، توی تاریکی، سه مرد که گاو را طناب پیچ کرده بودند کشان کشان می بردند طرف جاده. یکی از مردها جلوتر می رفت و طناب را می کشید و دو مرد دیگر هلش می دادند. گاو با جثه کوچکش مقاومت می کرد و مردها را خسته می کرد. (عزاداران بیل، ص. 115)

Karanlıkta üç adam iple bağladıkları ineği çeke çeke vadinin derinliklerinden yola doğru götürüyorlardı. Biri önden gidip ipi çekiyor ve diğer iki adam itiyordu. İnek ufak cüssesiyle zorluk çıkarıyor, adamları yoruyordu.

İslâm, Kedhodâ ve Cabbâr birlikte inek olan Meş Hasan'ı çeke çeke tedavi için şehre götürürler. Bu yolculuk pek kolay olmamıştır.

Meş Hasan'ın şehre götürülme yolculuğu, kaynak metinde bir değişiklik yapılmadan aynen görüntüye aktarılmıştır. Yağmurun yağması, Meş Hasan'ın arkadaşlarına karşı direnmesi, görüntüyü güçlendiren sahnelerdendir (sahne 01:38:29).

Örnek 10:

کجا هستی مش اسلام؟ بدو ساز تو بردار بیا برو خونه ی عباس. عروسی مش اسماعیله خواهر عباسو گرفته. (عزاداران بیل، ص. 116)

Nerdesin Meş İslâm? Koş sazını al, Abbâs'ın evine git. Meş İsmâil, Abbâs'ın kız kardeşi ile evleniyor.

Kaynak metinde hikâyenin son olayı Meşhedî Abbâs'ın kız kardeşi ve İsmâil'in düğünüdür. Hikâye bu düğün ile sona erer.

Erek metinde düğün olayından önce, Meş Hasan'ın başına gelenler detaylıca sahnelenmiştir (sahne 01:40:57). Ancak kaynak metinde ise bu konuya dair İslâm, yarım bir cümle kuruyor ve olayların sonunu tasavvur etmek okura bırakılıyor. Bu bakımdan incelediğimizde yönetmen-çevirmen ekleme yapmış, izleyiciye soru işareti bırakmamıştır. Yönetmen-çevirmenin böyle bir yol izlemesini bir sonraki başlıkta irdedeceğiz. Erek metinde düğün olayı incelendiğinde, yönetmen-çevirmen kaynak metne eklemeler yapmış ve düğün olayını daha detaylı olarak sahneye aktarmıştır (sahne 01:42:20). Köylü kadınların inek öldüğünde ellerine aldıkları yas bayrakları, bu kez yerini düğün için teflere bırakmıştır. Bir taraftan da köylü kadınlar Abbâs'ın kız kardeşini düğün için hazırlarlar.

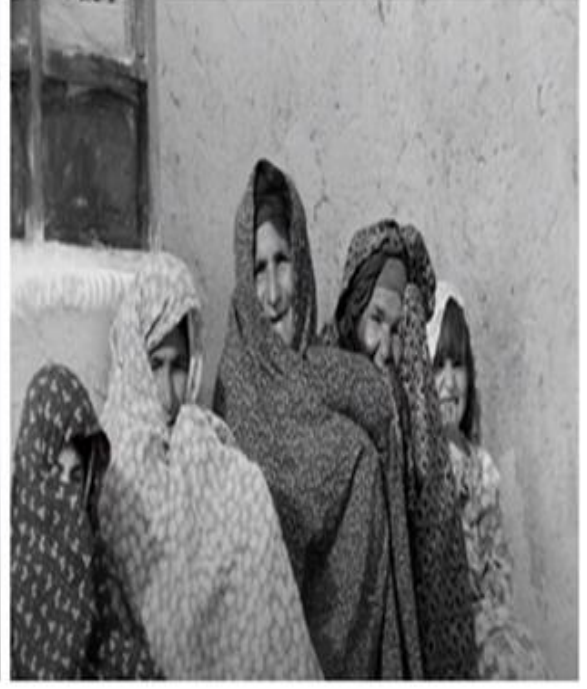
3.2.7. Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî tarafından yazılmış olan, '*Azâ-dârân-i Bayel* romanının dördüncü hikâyesinde olay, öz olarak sade ve net bir şekilde verilmiştir. Köyde tek ineğe sahip olan hikâye kahramanının, ineğinin ölümüne vermiş olduğu tepki okur ile buluşmuştur. Ancak, Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından beyaz perdeye aktarılan *Gâv* filminde olaylar, daha ilginç detay içermektedir. Bu filmin diğer bir dikkat çeken özelliği de filmin yasaklanması olmuştur. Film yasaklandıktan iki yıl sonra özellikle uluslararası ödül alması ile tekrar dikkatleri üzerine toplamıştır. Filmin başına, hikâyenin Şah döneminden önce geçtiği notunun yazılmasıyla tekrar gösterimine izin verilir.³⁹⁶ Filmin yasaklanma nedeni olarak, bir tarafta modernleşme çabası içinde olan şehir ve şehir halkının gündelik yaşamı, diğer tarafta kameralar önüne serilen köy hayatı ve yoksulluğun birbiriyle çelişmesi akıllara gelmektedir. Ayrıca dönemin siyasetlerinin bu şekilde mizahi bir filmle eleştirilmesi de, yasaklanma sebebi olarak görülmektedir.

Hem kaynak metinde hem de filmde verilen kültürel kodlara örneklerle bakalım:

Örnek 1: Eserde hikâyenin başlangıcı, Meş Hasan'ın karısının havuz kenarında ağlaması şeklinde okura sunulmuştur. Filmde ise masumiyeti simgeleyen çocukların, bunun tam tersi, köyün meczubuna yaptıkları eziyet ile başlamaktadır. Bu eziyete köyün yetişkinleri de sessizce ve neşe içinde izleyerek onay vermektedir. Bu sahnede izleyici *ötekileştirilmiş* bir birey görmektedir. Bu birey toplumdan soyutlanmış ve daha aşağıda görülmektedir. Çocuklar ötekileştirilen bireyin yüzünü boyayarak, onu nasıl insan dışı ya da farklı ve zavallı olarak algıladıklarını yansıtmaktadır. Çocukların tüm bu ötekileştirmeyi, bir yetişkinin yol göstermesiyle yapmaları ise masumiyet timsali çocukların, sosyal ve kültürel olarak olumlu/olumsuz nasıl yönlendirilebileceğini göstermektedir.

³⁹⁶ Abdolhossein Lalleh, *Modern İran Sinemasında Edebiyatın İzleri*, s. 281.



Kesit 1-2: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 4:17 / 4:11.



Kesit 3-4: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 8:25 / 9:44.

Örnek 2: Meş Hasan'ın ineği ile köye dönmeden önce derede geçirdiği vakit, göstergebilimsel açıdan oldukça önemlidir. Meş Hasan inek ile birlikte kendisi de yıkanmış, ineği adeta çocuğunu yıkar gibi bir özenle yıkayıp, kendi ceketini ile kurulaması, onu kendi gibi gördüğünün bir yansımasıdır (kesit 5-6). Suyun içinde onunla şakalaşması, öpüp, karnını okşaması, Meş Hasan'ın ineğe olan aşırı sevgisinin bir göstergesidir. Bu sahnelerde, inek ile Meş Hasan'ın sevgisini destekler nitelikte sakin bir müzik kullanılmıştır.



Kesit 5-6: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 3:36 / 4:16.

Örnek 3: Meş Hasan köy meydanına geldiğinde, herkes ona selam verir, çocuklar toplanarak ineğin ardından sevinçle giderler. Yönetmen-çevirmen ineğin köyde oldukça değerli olduğunu, çocukların ineğin peşinden koşturması sahnesi ile sunmaktadır. İnek bir zenginlik göstergesidir. Meş Hasan'ın, çocuklara ineğe yaklaşmamalarını, ona dokunmamalarını söylemesi de bu yargıyı desteklemektedir. Ayrıca çocukların ineğe dokunmamaları, inekle oynamamaları konusunda uyarılmaları, birkaç sahne önce köyün meczubuna yaptıkları eziyet ile karşılaştırılınca, ineğin daha kıymetli olduğu düşüncesini vermektedir. Meczuba yapılan kötü şakalara tepki gösterilmemesi, bunun aksine ineğe yaklaşmamalarının söylenmesi ineğin köy halkı için önemini göstermektedir. Ayrıca meczubun ve ineğin aynı ağaca bağlanması da (kesit 7), yönetmen-çevirmen tarafından bir hayvan ve insanın konumuna dair ilginç bir gönderme olmuştur.



Kesit 7: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 11:34.

Örnek 4: Köylü erkekler kahvehane önünde oturup sohbet ederek, çalınan sazı dinlemektedir. Bu sahne İran köy kültürünü yansıtmaktadır. Geleneksel toplumlarda kahvehaneler insanların toplanma yeri ve sorunların konuşulduğu bir yer olarak benimsenmiştir. Bu sahnede, köyün seçilmiş otoritesi konumundaki Kedhodâ ve gizli otorite konumundaki İslâm görünmektedir. Meş Hasan, köyün muhtarı tarafından çaya davet edilir. Meş Hasan yanlarına gider ancak onlardan farklı olarak, yere oturur (kesit 8). Bu gösterge, Meş Hasan'ın diğer köy halkından farklı olduğu, onların içlerine ve işlerine pek karışmadığı göstergesidir. Yönetmen-çevirmen, kahramanı yere oturtarak onlardan farklı olduğunu, ancak daha yüksek bir yere oturtmaması ile de kahramanın yaşadığı ikilemi vermektedir.



Kesit 8: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 11:53.

Örnek 5: Meş Hasan evine geldiğinde karısından feneri ister. Karısının yüzüne bakmadan ve hatta selam bile vermeden, ismiyle ya da başka bir sevgi sözcüğü ile değil *zen* (kadın) diye seslenir. Kadın kocasına selam verir ancak, kocası aldırış etmediği için, selamı havada kalır. Kocasını kadın ile göz göze gelmemeye dikkat eder (kesit 9). Yönetmen bu göstergelerle, Meş Hasan'ın hayatında tek önemli şeyin ineği olduğunu, karısının varlığını tanımadığını bir kez daha seyirciye iletir. İneğin, Meş Hasan'ın hayatı için önemi bellidir. Burada hem yazar hem de yönetmen-çevirmen okur ve izleyicinin zihninde *Peki ya kadının konumu* sorusunu uyandırmaktadır. Yazar ve yönetmen, kadının ikinci planda kalmasını, kocası tarafından yüzüne bakılmaması, adının söylenmemesi ile göstermektedir.



Kesit 9: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 14:46.

Örnek 6: Meş Hasan ineğin ahıra getirilmesi sahnesinde, ahırda ineği rahatsız edecek bir şey var mı diye ahırı iyice kontrol eder. İneğin önemi bir kez daha gözler önüne getirilir. Ahırda geçen sahnede, köylü kadınlar, köyün tek ineğinin sütü için ellerinde kaplarıyla ahıra gelmişlerdir (kesit 10). Bu sahne boyunca Meş Hasan kadınlarla hiç konuşmaz. Meş Hasan'a sözlü bir replik verilmemesi, kadının yine göz ardı edilmesine bir göstergedir. Oysa o zamanlar İran'ında yani filmin sahnelendiği 1969 yılında, modernleşme hareketleri kadınlar üzerinden de ilerlemektedir. Bu sosyal gösterge dışında, diğer bir gösterge de yine inek üzerinden verilmektedir. Dönemin İran ekonomisi için petrol ne anlamda ise, köylü için de Meş Hasan'ın ineği o anlamdadır.



Kesit 10: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 15:41.

Örnek 7: İki farklı yemek sahnesi verilmiştir. İlk kesitte kamera uzak çekimle Meş Hasan'ı ve karısını yemek yerken göstermektedir (kesit 11). Yönetmen kamerayı bu şekilde konumlandırarak, aslında ikilinin birbirinden de uzak olduğunu göstermektedir. Meş Hasan'ın yemek yerken sahip olduğu ruh hâlini, ancak bu uzak çekimin yarattığı atmosferden tahmin edebiliriz. Yemekten sonra, yatmak için kocasının ahıra gitmesinin ardından, tek başına kalan kadın (kesit 12) kadraja yalnızlık ve üzüntü göstergesi ile gelmektedir. Kocasını ile inek arasında olan bağ, kendisi ile kocası arasında yoktur. Bu durum kadını yalnızlığa, üzüntüye sevk etmektedir. O gece kendisi yalnız yatacak, ancak ineğin yanında kocası olacaktır. Kadın, bu durumu sessizce kabullenir.



Kesit 11: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 16:00.



Kesit 12: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 16:27.

İkinci yemek sahnesi bu kez ahırda geçmektedir. İnek önündeki otları yemektedir ve Meş Hasan büyük bir sevgi ile ineği izler, otları ineğin önüne doğru yaklaştırır hatta onunla şakalaşarak ineğin otlarından yer (kesit 13). Yönetmen-çevirmen, bu sahne ile kahramanın ineği, bir hayvan gibi değil adeta bir insan gibi gördüğünü, onun için ineğin karısından daha değerli ve önemli olduğunu gösterir. Hamile ineğin karnını dinleyerek (kesit 14) adeta kendi çocuğu olacakmış gibi sevinmesi, seyirciye yansıtılır. Kameranın bu ikiliyi yakın planda çekmesi de ineğe olan sevgi göstergesini kanıtlamaktadır.



Kesit 13: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 18:10.



Kesit 14: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 18:56.

Örnek 8: Meş Hasan'ın karısının köy meydanında feryat etmesi (kesit 15), kaynak metinde ilk başta işlenmiştir. Yaşlı-geç, tüm köylü koşup kadına yardım etmek ister. Meş Hasan'ın karısının ismini ilk kez bu sahnede duymaktayız. İsmi söylemesi ile kadın imgesi ilk kez öne çıkar. Ayrıca köylülerin toplanması ile anlam olarak yardımlaşma ön plana çıkmaktadır. İneğin öldüğünün duyulması ile ortalığın sessizleşmesi, herkesin derin bir üzüntüye kapıldığı, yasin ve çaresiz kalındığının bir göstergesidir. Kadın her ne kadar ineğin ölümünde sorumluluk sahibi olmasa da, haberi alınca, kocasının üzüntüsünü öngörmekte, kocası için üzülmemektedir. Kadın kocasını koşulsuz sevmekte, onu düşünmektedir. Tüm bu göstergeler yönetmen-çevirmen tarafından kadının ağlayıp bayılması ile yansıtılmaktadır.



Kesit 15: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 24:36.

Örnek 9: Köylüler de Meş Hasan'ın karısı gibi, Meş Hasan, ineğin ölümünü duyunca onun vereceği tepkiden korkmaktadır. Köyün muhtarı Kedhodâ, bu dramatik olay karşısında çaresiz kalır. Gözler köyün belki de en akıllısı, mantıklısı İslâm'a çevrilir, ona bu durum karşısında ne yapacaklarını sorarlar. İneğin nasıl ve neden öldüğüne dair her kafadan farklı bir ses çıkar. Ancak İslâm, ineğin yılan sokmasından ölmesi, eşkıya çetesi tarafından öldürülmesi ya da nazar değdiği içi öldüğü sonuçlarını kabul etmez. İslâm bilen kişi, köyün *ulema akli* konumundadır. Kameranın yerde oturan İslâm'ı ön plandan göstermesi (kesit 16) de bunu kanıtlar niteliktedir.



Kesit 16: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 28:49.

Örnek 10: İneğin kuyuya itilerek gömülme sahnesinde kamera hareketleri izleyiciye adeta bir veda sahnesi izletmektedir. İnek kuyuya atılınca kamera ağır çekim yapıyor, bir müddet kuyu içindeki ölmüş inekte sabit kalıyor (kesit 17) ve sonrasında birkaç saniyelik beyaz görüntü ekrana yansıyor. Bu esnada etrafta derin bir sessizlik oluyor. Olay örgüsünün yan anlamı değerlendirildiğinde, köyün tek süt kaynağına veda sahnesi gösterilmeye çalışılmış ve bu vedanın yanı sıra, yönetmen-çevirmen bu sonun aslında bir başlangıç olduğunu izleyicisine ağır çekim ve beyaz ışıkla vermiştir.



Kesit 17: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 34:10.

Örnek 11: Erek metinde, bir grup siyah çarşaf giymiş yaşlı kadın, yer altı mâbedi gibi bir yerden, ucunda İslamiyet'i ve nazardan korunmayı çağrıştıran, Hz. Fatıma'nın eli olan sopaları alırlar ve dualarla yürümeye başlarlar (kesit 18). Bu sahneye ek olarak kadınlardan biri Hz. Hüseyin'in olduğunu düşündüğümüz bir tabloya bakar. Bu sahnenin yan anlamı bir şeylerin ters gittiği, olayların gittikçe kötüleşmesinden ve felaketlerden dolayı kurtarıcıya sığınmaktır. Yaşanmakta olan felaketlerden dolayı çaresiz kalan köylü, bu felaketi çözmek için dua eder. Bu sahnenin devamında gece vakti, köy meydanında toplanan kalabalık, başlarına vurarak ağlarlar. Arka planda bir ağıt sesi vardır. Hz. Fatıma'nın eli olan sancaklarla yaşlı kadınlar da vardır. Bir kadının elinde bir su kabından etrafa su atmakta olduğu görünür. Bu sahneler kaynak metinde yoktur. Yönetmen kendi inisiyatifinde bu dinî göstergeleri eklemiştir. Bunun sebebinin geleneksel toplumlarda, Yaraticıya sığınma, çare aramanın temsili olabileceği akıllara gelmektedir. Bu sahnelerin yan anlamı, ineğin ölümü ile ortaya çıkan kaybetmişlik duygusu, belirsizlik ve korku hislerinden Allah'a sığınma göstergesidir. Kerbela olayına atıf gibi görünen bu sahneler olmasaydı, köylü halkın inancına dair, eksik bir sahne olabilirdi.



Kesit 18: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 45:07.

Örnek 12: İncelenecek olan sahne, kaynak metinde yer almayan, ancak erek metinde yönetmen-çevirmen tarafından eklenmiş bir sahnedir. Meş Hasan köye dönmüştür. Evde, karısına karşı yine aynı ilgisizliği ekrana yansır. Kadına, ineğe su verip vermediğini sinirli ve azarlayıcı bir şekilde sorar. Sonrasında, havuz başında İslâm'a ineğe aldığı hediye gösterir (kesit 19). İneğini nazardan korumak için ona bir nazarlık almıştır. Ancak, ineğini düşünen koca, karısı için bir hediye almamıştır. Kaynak metinde olmayan bu sahnede yönetmen-çevirmen, kadının arka plana atılmasını göstermeye devam eder ve hediye göstergesi ile de bu savını destekler.



Kesit 19: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 51:56.

Örnek 13:

کنار طویله که رسیدند ایستادند. مشدی حسن سطل آب را گذاشت زمین و چند لحظه رفت تو فکر و بعد پاچه
ی مرطوب شلوارش را دست کشید... (عزاداران بیل، ص. 99)

Ahıra geldiklerinde durdular. Meşhedî Hasan su kovasını yere koydu ve birkaç saniye düşündü ve sonra ıslak paçalarını eliyle düzeltti...

Meş Hasan'ın ineğin kaçtığını öğrendiği sahne, öz olarak, kaynak metinde yer alan diyaloglara da sadık kalınarak yönetmen-çevirmen tarafından aktarılmış, ancak detaylar eklenmiştir.

Kaynak metinde tek cümle ile geçilen olay, erek metinde daha detaylı işlenmiştir. Meş Hasan'ın elindeki su kovasını düşürme sahnesi, suyun yere dağılması (kesit 20), Meş Hasan'ın beden dili ve bu esnada arka plana yansıtılan müzik göstergeleri, Meş Hasan'ın içine düştüğü ruh hâlini yansıtması ve hayata olan umutlarının su gibi dağılıp gitmesini göstermesi bakımından önemlidir. Bu sahnede yere dağılan su ve Meş Hasan'ın umutları eşleştirilmiştir. Belirtildiği gibi kaynak metinde, bu sahne üzerinde çok da durulmamıştır.



Kesit 20: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 53:10.

Örnek 14: Kaynak metinde ve erek metinde en dikkat çekici olaylardan biri de, Meş Hasan'ın ineğe dönüşme sahnesidir. Olay, yönetmen-çevirmen tarafından kaynak metinde geçtiği gibi yansıtılmıştır. İneğin kaybıyla, Meş Hasan'ı metamorfoza uğramış, ruhsal bir çöküntüye girmiş olarak görürüz. Hem kaynak metinde hem de erek metinde geçen, *Ben Meş Hasan değilim, ben onun ineğiyim* cümlesinden, Meş Hasan'ın psikolojik bir dönüşüm içine girdiği, ağzından dökülen otlarla da zihinsel bir çöküş içinde olduğu okura ve izleyiciye açık bir şekilde sunulur (kesit 21). Köyün saygın adamı, karısını görmezden gelen koca artık o çok sevdiği ineğe dönüşmüştür. Yönetmen bu dramatik sahneyi, kameranın Meş Hasan'a yaptığı yakın çekim ile daha da net bir şekilde gösterir.



Kesit 21: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 1:09:41.

Örnek 15: Ne yapacaklarını bilemeyen köylü halk, çareyi yine muska, okunmuş su, yazılmış duadan beklemektedir. Ahırda toplanan köylünün Meş Hasan'a taktıkları muska, dua yazılmış olan kâğıt, okunmuş su göstergeleri, kamera tarafından yakın çekimle gösterilir. Bu dinî kodlar ile Meş Hasan'ın derdine çare beklenmektedir. Kadınlar bunu yaparken, erkekler de duvar kenarında oturup yas tutarlar. Bu dinî göstergeler kaynak metinde yer almaz. Bu sahneler ile İran geleneksel köy toplumunda yas ve çaresizliğe karşı tutum gösterilir.



Kesit 22: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 1:25:17.

Örnek 16: İneğini kaybetmiş olmayı bir türlü kabullenemeyen ve onun yerine kendini koyan Meş Hasan'ı, şehre hastaneye götürme kararı verilmiştir. Kaynak metinde Meş Hasan'ı iple bağlayıp götürme durumu bir paragraf olarak aktarılmıştır. Ancak erek metinde, Meş Hasan'ın jest ve mimikleri, zorla iple bağlanması göstergeleri, verilen duygusal bir müzikle daha da yoğun olarak işlenmiştir. Bir zamanlar meczubun bağlandığı, aynı şekilde ineğin de bağlandığı ip ile artık köyün zengin ve saygın adamı bağlanmıştır. Bu sahneler, sinema çekiminde zor olan bir teknik ile yakın plan çekimi ile aktarılmıştır.



Kesit 23: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 1:35:23.

Örnek 17: Meş Hasan, onu şehre götürmeye çalışan İslâm ve diğerlerine oldukça zorluk çıkarmaktadır. Köyün ileri gelenlerinden, herkesin akıl danıştığı İslâm'ın da artık sabrı tükenmiştir. Yürümeye direnen Meş Hasan'ı *yürüsene be hayvan* diyerek dövmeye başlar. Adeta kendini kaybetmiştir. Tüm bu dayak göstergeleri, artık Meş Hasan'ın köyün *ulema akli* tarafından bile bir hayvan olarak görüldüğünü göstermektedir. Artık Meş Hasan'ın yaşadığı bu psikolojik başkalaşım, kendisi tarafından olduğu gibi çevresi tarafından da kabul edilmiştir. Arkadaşları, İslâm'ın bu ani dönüşümü karşısında şaşırarak kalmaz hayal kırıklığına da uğrarlar. Çünkü o, mantıklı olan, akıl danışılan ulema akıldır. Yaptığının bir anda farkına varan İslâm, sanki içinde bir yerde gizli olan karanlığı ortaya çıkarmış olmasından utanç duyar ve kamera İslâm'ın bu utancını yakın çekimle gösterir. Meş Hasan'ın şehre yolculuğu kaynak metinde anlatılmamış ancak erek metinde yönetmen-çevirmen tarafından detayları ile sahnelenmiştir.



Kesit 24: Mehrcûyî, *Gâv*, 1969, 1:39:39.

Örnek 18: Meş Hasan bir fırsatını bulup, köylülerin elinden kurtulur ve koşarak kendini tepeden aşağıya atar. Adeta bir intihar olan bu hareket ile hem kendi hayatı hem de dönüştüğü ineğin hayatı son bulur. Bu esnada olayın vahametini yansıtmak için kalp atış ritmi sesi göstergesi, tıpkı ineğin kuyuya atıldığında kullanılan ağır çekim, Meş Hasan tepeden yuvarlanırken de kullanılır. İslâm ve diğer köylüler ölen Meş Hasan'ın arkasından yine çaresizce bakakalırlar. Detaylarla işlenen bu sahne yönetmen- çevirmen tarafından eklenmiştir. Bu sahneler ile erek metin olan film, daha dramatik, daha dikkat çekici ve etkileyici olmuş, bu da filmin, yazılı eserden bir adım daha öne çıkmasına ve akıllarda kalmasına olanak sağlamıştır.



Kesit 25: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 1:40:48.

Örnek 19: Meş Hasan her iki anlamda da ölmüştür. İslâm köye döner. Köyde düğün hazırlıkları vardır. Yönetmen hayatın gerçeklerini yansıtır. Bir tarafta bir hayat son bulmuş, diğer taraftan yeni bir hayat başlamaktadır. Tezatlıklar verilir ölüm, yas, düğün ve eğlence. Daha önce Meş Hasan'a çare için toplanan köylü kadınlar bu kez gelin için toplanmıştır. Gelini kendi elleri ile süslerler. İslâm, at arabasına biner ve çatıda tek başına ufka bakmakta olan Meş Hasan'ın karısını görür. Kadın, çaresizce ve olanlardan habersiz kocasını beklemektedir. Kocasını, onu ne kadar yok saysa da o, evinin direğidir. Umutla ve koşulsuzca onu bekleyecektir. Ekranında, çaresiz kadının üzerinde son (پایان) yazısı belirir. Göstergeler ele alındığında, kadın yine yalnızdır. Kocasının varlığında olduğu gibi yine hüznü ve tek başınadır.



Kesit 26: Mehrcüyî, *Gâv*, 1969, 1:44:31.

3.2.8. Uyarlama Türünün Belirlenmesi

Dâryûş-i Mehrçûyî tarafından erek metne çevrilen *Gâv* filmi, bir inek ile sahibinin arasındaki ilişkinin öyküsünü konu alır. Mehrçûyî'nin anlatısının sadeliği ile birleşerek, insanlığın derinliklerinde yatmakta olan hayvansılığa dair zengin bir inceleme imkânı sunar.³⁹⁷ Eser ve filmin kahramanı Meş Hasan, ineğini kaybettikten sonra onun yokluğunu kendisi ile doldurur. Özellikle erek metinde psikolojik kavramlar, batıl inançlar, dinî kodlar, zihinsel bir çöküşle birlikte detaylı bir şekilde verilmiştir. Ayrıca köy halkı ile arasındaki ayrışım ve yabancılaşmanın giderek nasıl arttığını yönetmen-çevirmen yapmış olduğu eklemeler ile vurgulamıştır. Uyarlama türü açısından, yazar, kaynak metinde detaylara girmeden olayın özünü anlatmıştır. Ancak erek metne çevrilmesi esnasında, yönetmen-çevirmen olayın özünü alarak, bu psikolojik olayı daha net, etkileyici ve anlaşılır kılmak amacıyla eklemeler ve yorumlamalar yapmıştır. Uyarlama türlerine göre incelendiğinde *Gâv* filminin sadık uyarlama (iqtibâs-i vefâdâr) olduğu görülmektedir. Yönetmen-çevirmen kaynak metnin ana temasına sadık kalarak bir uyarlama yapmıştır.

³⁹⁷ Hamid Dabaşı, **İran Sineması**, s. 19-20.

3.3. *Dâş Âkol* (Daş Akol)

3.3.1. Eserin Tanıtımı

1309 hş. (1931) yılında Fransa'dan İran'a dönen Şâdık Hidâyet, 11 farklı öyküden oluşan kitabı, *Se Kaatre Hûn*'u İran'a döndüğü yıl yazmıştır.³⁹⁸

Dâş Âkol, yazarın *Se Kaatre Hûn* adlı kitabının üçüncü hikâyesidir. Eserde aşkın güzel ve hüznü tecellisi sergilenmiştir. Zamanının ünlü ve saygın kabadayısı, gizli bir aşka düşünce içine attığı aşk ile ruhsal bir dönüşüm geçirir ve eski kabadayı hâllerinden, kimseye karışmayan, işinde gücünde olan adeta mazlum bir aşığa dönüşür. Hidâyet, *Dâş Âkol* isimli hikâyede okura, çaresizlik içinde olan, yıllarca süren ve hiç dillendirilmeyen bir aşkı sunmaktadır. Yazar, bir zamanların kabadayısı olan Dâş Âkol'un Mercân'a duyduğu aşkla birlikte ruhsal değişimini ve sosyal hayatını kısa ama akıcı ve etkileyici bir üslupla okurlarına iletmektedir. Öykünün kahramanı Dâş Âkol, Âbidîni'nin de belirttiği gibi, geleneklerini korumak uğruna, aşkını gizlemiş ve gururunu ayaklar altına almıştır.³⁹⁹ Hikâyenin kahramanı olan Dâş Âkol, Mercân'a duyduğu aşk acısı ile her gün ölmektedir. Ancak ölüm Dâş Âkol'ü korkutmaz, ona göre Mercân'a kavuşamamak en büyük ölümdür.

Eseri Türk okurlarla buluşturan Mehmet Kanar, *Se Kaatre Hûn* kitabında ilk bakışta beş öykünün intiharla, iki öykünün de cinayetten sonra intiharla sonuçlanmasının dikkat çektiğini belirtir. Ayrıca eserin ilk ve son öyküsünde sık sık “üç damla kan” vurgusu yapıldığını da ekler.⁴⁰⁰

Dâş Âkol, aynı isimle Mes'ûd-i Kîmyâyî tarafından 1971 yılında beyaz perdeye uyarlanmış ve adıyla, ana karakter üzerinden tanımlanan bir film olmuştur.

3.3.2. Eser ve Filmin Ana Kahramanları

Kaynak metinde ve erek metinde geçen kahramanlar paralellik göstermektedir. Dâş Âkol, Kâkâ Rustem, Mercân, her iki metinde de ana kahramanlardır. Hidâyet, özellikle Dâş Âkol hakkında ayrıntılı tasvirde bulunmuştur. Bunlar dışında kaynak

³⁹⁸ Muhammed Ca'fer Yâhakkî, *Cuybâr-i Lahzehâ*, s. 237-238.

³⁹⁹ Hasan-i Mîr 'Âbidîni, *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*, s. 75.

⁴⁰⁰ Şâdık Hidâyet, *Üç Damla Kan* (Çev. Mehmet Kanar), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 5. Baskı, 2015, s. 7.

metinde olmayan fakat erek metinde nispeten önemli bir yere sahip olan Aşdes, kadın dansçı rolünde sahneye aktarılmıştır.

Dâş Âkol

Şîrâz halkı tarafından sevilen, sayılan bir kişiliktir. Her iki metinde de bu saygınlığı görülmektedir. Kaynak metne göre Dâş Âkol'un portresi şu şekilde betimlenmiştir:

داش آکل مردی سی و پنج ساله، تنومند ولی بدسیما بود... داش آکل قیافه نجیب و گیرنده ای داشت: چشمهای میشی، ابروهای سیاه پرپشت، گونه های فراخ، بینی باریک با ریش و سبیل سیاه. ولی زخم ها کار اورا خراب کرده بود، روی گونه ها و پیشانی او جای زخم قداره بود که بد جوش خورده بود و گوشت سرخ از لای شیارهای صورتش برق می زد و از همه بدتر یکی از آنها کنار چشم چپش را پایین کشیده بود. (سه قطره خون، ص. 60)

Dâş Âkol otuz beş yaşlarında, iri yapılı ama çirkindi... Dâş Âkol, asil ve çekici bir görünüşe sahipti. Elâ gözleri, kalın siyah kaşları, dolgun yanakları, ince burnu ile siyah sakal ve bıyığa sahipti. Ama yaralar görüntüsünü bozmuştu. Yanaklarında ve alnında kötü kaynamış bir yarası vardı. Yüzündeki yaralardan kırmızı etler sarkıyordu. Hepsinden kötüsü, o yaralardan biri sol gözünü aşağıya çekiyordu.

Fiziksel olarak yaralı bir yüze sahip olan Dâş Âkol, kaynak metinde tasvir edildiği gibi erek metinde de bu yaralara sahiptir. Her iki metinde de merhametli, yardımsever ve eli açık bir karaktere sahiptir. Erek metinde kırk yaşındadır. Babasından kalan mal varlığını düşünmeden fakire, yetime dağıtmıştır. Halk arasında sevilen ve güvenilen bir kabadayıdır. Çocuklara ve kadınlara karşı merhametlidir. Ne iş yaptığı her iki metinde de belirtilmemiştir. Özgürlüğüne düşkündür. Okur ve izleyici, güçsüzün yanında, haksızlığın karşısında olan Dâş Âkol karakterinin âşık olduktan sonraki ruhsal değişimini her iki metinde de görmektedir.

Kâkâ Rustem

İyilik ve merhamette Dâş Âkol'un tersine bir karaktere sahiptir. Fiziksel özelliklerine dair bilgi verilmemiştir. Sadece kekelediği hem kaynak metinde hem de erek metinde belirtilmiştir. Etrafına karşı zâlim ve zulmeden bir kabadayıdır. Kadın ve çocuklara da acıması yoktur. Bu yüzden halk tarafından pek sevilmez. Dâş Âkol ile nedeni belirsiz bir kavga içindedir. Bu kavga, büyük ihtimalle tek olma rekabetinden kaynaklanmaktadır. Her ne kadar kavgalarında Dâş Âkol'e birkaç kez yenilse de, mücadelesini sürdürmektedir. İyi bir insan diye nitelenebilecek bir ana karakter olan

Dâş Âkol'ün karşısına konulan kötü adam konumundaki Kâkâ Rustem, ana karakterin olumlu özelliklerinin anlatımda belirginleşmesini kolaylaştırmıştır.

Mercân

Dâş Âkol'ün tanıdığı olan Hâcî Şamedî'nin kızıdır. Kaynak metne göre on dört yaşındadır. Ereğ metinde ise daha büyük yaşlarda görünmektedir. Fiziksel olarak Dâş Âkol'ün aksine oldukça alımlı, güzel ve narindir. Kaşları, gözleri bir bakışta Dâş Âkol'ü kendine âşık edecek güzelliktedir. Ereğ metinde birkaç kez sahne almaktadır. Her ne kadar okur ve izleyici karşısına çıkmasa da Dâş Âkol'ün kendisine karşı duyduğu aşk sayesinde ana kahraman olmuştur. Bu aşkın Mercân tarafından bilinip bilinmediği ve Mercân'ın aynı şekilde Dâş Âkol'ü sevip sevmediğine dair net bir bilgi sunulmamıştır. Ancak hem okura hem de izleyiciye bu aşkın karşılıklı olduğuna dair ipuçları verilmiştir.

Ağdes

Sadece filmde yer verilen dansçı kadın karakteridir. Güzel ve hoyrattır. Bir meyhanede dansözlük yapmaktadır. Ağdes karakterini öne çıkaran ise Dâş Âkol'e duyduğu ilgidir. Mercân karakterinin aksine, Dâş Âkol'e karşı ilgisini, açık şekilde belli etmiştir. Film boyunca Dâş Âkol'den de karşılık görme umudu devam etmiştir. Yönetmen kendi inisiyatifi ile eklediği bu karakter ile çaresizce var olan aşk üçgenini daha çok vurgulamıştır. Bu aşk üçgeninde Ağdes, klasik şiirde de yer alan rakip konumundadır. Eser ve filmde geçen kahramanların isimleri ve rolleri Ağdes dışında, birebir olarak uygun oldukları görülmüştür. Ağdes ile ilgili olarak kaynak metin ve ereğ metin arasında ne gibi farklılıkların olduğuna aşağıda değinilecektir.

3.3.3. Eserin Özeti

Se Kaşre Hûn, 11 bağımsız hikâyeden oluşmaktadır. Yazar, her bir hikâyeyi ayrı ayrı başlıklandırmıştır. Hikâyeler kendi içlerinde bölümlere ayrılmamıştır.

Hikâye, anlatıcının, Dâş Âkol ve Kâkâ Rustem'in düşman olduklarının herkes tarafından bilindiğini söylemesi ile başlamaktadır. Dâş Âkol, mahallenin kahvehanesi olan Domîl'de yanında kafesteki kuşu ile oturmaktadır. Kâkâ Rustem kahvehaneye gelir ve ters ters Dâş Âkol'e bakarak karşısına oturur. Kahveci çırağından bir çay ister. Ancak Dâş Âkol, çırağa imalı bakış atarak, Kâkâ Rustem'e çay vermesini engeller ve bıyık altından güler. Buna sinirlenen Kâkâ Rustem:

Dayılanan varsa gelsin bu gece hesaplaşalım der. Dâş Âkol'ün bu meydan okumaya verdiği karşılıkla kahvehanedeki herkes Kâkâ Rustem'e güler.

İkilinin atışması sırasında Dâş Âkol'e bir haber gelir. Beş yıl önce Kâzerûn yolculuğu sırasında tanıştığı Hâcî Şamedî vefat etmiştir. Dâş Âkol'ü de vekil ve vasisi tayin etmiştir. Dâş Âkol duydukları karşısında şaşırır ve çaresizce Hâcî Şamedî'nin evine gider. Şamedî'nin karısı ile bir perde arkasından konuşur. Kadın, kocası ölmeden önce mert bir adam olan Dâş Âkol'ü, kendi vekili ve vasisi tayin ettiğini söyler. Dâş Âkol özgürlüğüne düşkün olduğunu ancak Hâcî Şamedî'nin isteğini yerine getireceğini söyler. Bu sırada başka bir perdenin arkasından, siyah ve alımlı gözleri olan bir kız görür (Mercân). Dâş Âkol, bu kız ile kısa bir süre bakıştıktan sonra kız utanarak içeri girer. Dâş Âkol bu kısa bakışma sırasında Hâcî Şamedî'nin kızı olan Mercân'a âşık olur.

Ertesi gün Dâş Âkol, Şamedî'den kalan işlerin peşine düşer. Alacakları toplayıp, borçları öder. Evine giderken biri, Kâkâ Rustem'in meydan okumasını hatırlatır. Kâkâ Rustem, Dâş Âkol'ün meydan okumayı unuttuğunu söylemiştir. Dâş Âkol duyduklarına aldırış etmez.

Dâş Âkol'ün o zamana kadar aşk ile bir ilgisi olmamıştır. Ama Şamedî'nin kendisini vekil tayin ettiği gün, kızı Mercân'a âşık olmuştur. Vekil olduğu için tek amacı Hâcî Şamedî'nin mal varlığını arttırmak olmuştur. Sabah akşam bunun için çalışır olmuş, eski hayatını, dostları ile muhabbetini bir kenara bırakmıştır. Onu çekemeyen rakipleri Dâş Âkol hakkında olur olmadık şeyler söylemiştir. Ancak Dâş Âkol hiç birine kulak asmaz. Kâkâ Rustem, onun Hâcî Şamedî'nin kızı Mercân'a âşık olduğunu, Hâcî Şamedî'nin mal varlığının üstüne yattığını söyler. Dâş Âkol sürekli Mercân'ı düşünür. Mercân'ın annesi, istese Mercân'ı kendisine verir. Ancak bu durumda Dâş Âkol kendinin Hâcî Şamedî'ye nankörlük ettiğini düşünecektir. Mercân'ın aşkı ile akşamları şarap içip olduğu yere sızıp kalmaya başlamıştır. Kendi kendine Mercân hakkında söylenir:

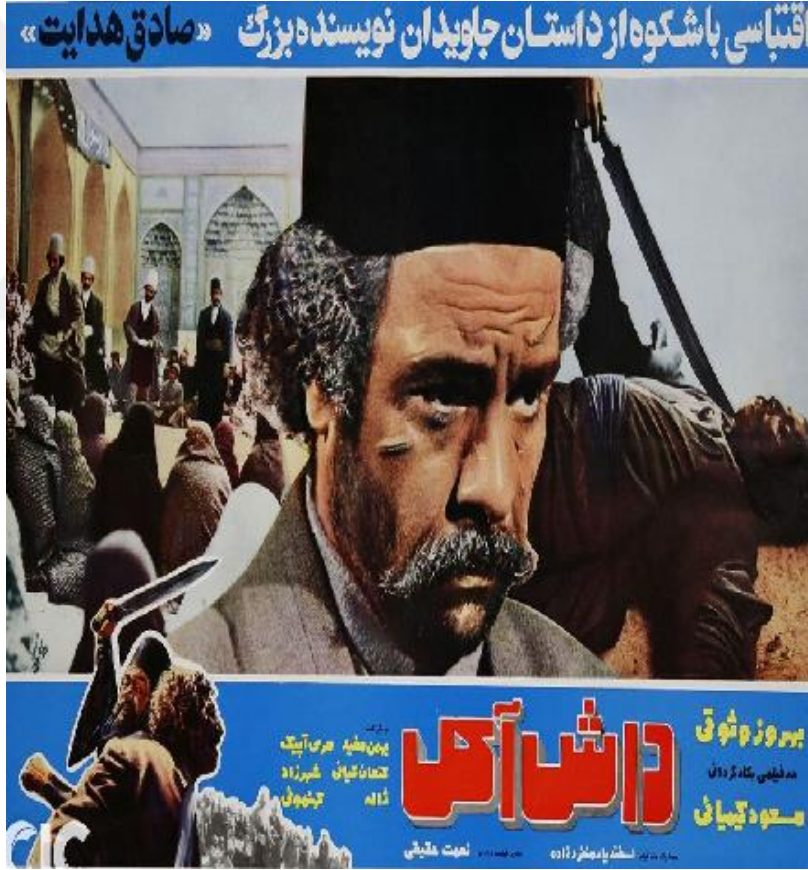
شاید مرا دوست نداشته باشد. بله شوهر خوشگل و جوان پیدا بکند و... نه از مردانگی به دور است... او چهارده سال دارد و من چهل سالم است... اما چه بکنم؟ این عشق مرا می کشد... مرجان... تو مرا کشتی... به که بگویم؟ مرجان... عشق تو مرا کشت!.. (سه قطره خون، ص. 62-63)

Belki de beni sevmemiştir. Belki de kendine yakışıklı ve genç bir koca bulur... ve... Hayır, mertliğe sığmaz... O 14 yaşında ben 40 yaşındayım... Ama ne yapayım? Bu aşk beni öldürüyor... Mercân... Sen beni öldürdün, kime diyeyim? Mercân... Senin aşkın beni öldürürdü...

Aradan bu şekilde yedi yıl geçmiştir. Dâş Âkol, Hâcî Şamedî'nin işlerine, kendi işiymiş gibi sahip çıkmış, çocuklarına adeta bir baba gibi bakmıştır. Hâcî Şamedî'nin çocukları büyümüş, Mercân'a da bir kısmet çıkmıştır. Bu kısmet Dâş Âkol'den daha yaşlı ve çirkindir. Dâş Âkol çaresiz ama memnuniyetle düğün işlerine koşturur. Düğün günü hazırlıklar ve ikramlar yapılır. Dâş Âkol de eskiden olduğu gibi kabadayı görünüşü ile elinde hesap defteri, imamın yanına gider. Artık evde bir erkek olduğundan vekilliği bıraktığını söyler ve o zamana kadar tuttuğu hesapları devreder. Artık özgür kaldığını, omuzlarından bir yük kalktığını düşünerek düğün yerinden ayrılır. İçki içmek için hemen Mollâ İshak'ın evine gider. Sonrasında evine gitmek için yola koyulur. O gece evinde içki içip papağanı ile dertleşmeyi düşünmektedir. Bu esnada aklına gelen şiirleri mırıldanır. Hava kararınca, eskiden kimsenin karşısına çıkmaya cesaret edemediği bir mahallede bir köşeye oturur. Karanlığın içinden Kâkâ Rustem'in kendine seslendiğini işitir. Dâş Âkol elini beline koyarak Kâkâ Rustem'in dayılanmamasını, dilinin diğer yarısını da kendisinin keseceğini söyler ve ikisi kavgaya tutuşur. Yarım saatin sonunda kimse galip gelememiştir. Kavganın sırasında Dâş Âkol'ün başı kaldırım taşına çarpmış ve neredeyse bayılacak gibi olmuştur. Kâkâ Rustem'in gözü, Dâş Âkol'ün yerde duran kamasına ilişir. Yerden kamayı alır ve Dâş Âkol'e saplar. Kavgayı izleyenler koşup Dâş Âkol'ü yerden kaldırır. Böğründen kan damlamaktadır. Dâş Âkol'ü evine kadar götürürler. Ertesi gün, Dâş Âkol'ün yaralandığı haberi Şamedî'nin evine de ulaşır. Hâcî Şamedî'nin oğlu, Dâş Âkol'ü evinde ziyarete gider. Dâş Âkol bitkindir, yüzü kireç gibi olmuş ve ağzından da köpükler çıkmaktadır. Dâş Âkol kısık bir sesle: *Dünyada bir bu papağanım vardı... Papağanımı ona verin der ve bir saat sonra ölür.* Hâcî Şamedî'nin oğlu papağanı alır ve evlerine götürür. Mercân, kafesin önünde papağanı seyretmektedir. Papağan, ansızın kabadayı bir ses ile: *Mercân... Mercân... Sen beni öldürdün, kime diyeyim? Mercân... Senin aşkın beni öldürdü...* der. Bunu duyan Mercân'ın gözlerinden yaşlar akar. Hikâye bu şekilde son bulur.

3.3.4. Filmin Özeti

Şâdık Hidâyet tarafından kaleme alınan öykü, aynı isimle Mes‘ûd-i Kîmyâyî yönetmenliğinde, 1971 yılında 100 dakikalık, siyah beyaz bir film olarak sinemaya uyarlanmıştır. Filmde; Behrûz Vusûkî (Dâş Âkol), Behmen Mufîd (Kâkâ Rustem), Marî Âpîk (Mercân) başrollerde oynamıştır.⁴⁰¹ *Dâş Âkol* filmi 1972 yılında En İyi Film, En İyi Siyah Beyaz Film, En İyi Yardımcı Aktör⁴⁰² gibi dallarda hem ulusal hem de uluslararası ödüller almıştır. Bu film, aynı isimle 2017 yılında Muhammed ‘Arab tarafından, renkli olarak tekrar çekilmiştir. Ana konusu korunan filmin içeriğinde birtakım değişiklikler bulunmaktadır. Aynı metinden yola çıkan iki film arasında farklılıkların olması her uyarlanmanın kendi tarihsel ve toplumsal bağlamı içinde gerçekleşen bir okumaya bağlı olmasından kaynaklanmaktadır. Çalışmamızda, eserden direkt ve ilk uyarlama olması sebebiyle yönetmenliği Mes‘ûd-i Kîmyâyî tarafından yapılan film esas alınacaktır.



Resim 3: “Dâş Âkol” filminin afişi

⁴⁰¹ Mes‘ûd-i Mehrâbî, *Târîh-i Sînemâyî-yi Îrân*, s. 140.

⁴⁰² Hamid Nafici, “Iranian Writers, the Iranian Cinema, and the Case of “Dash Akol””, *Iranian Studies*, 1985, Vol. 18, No. 2/4, s. 238.

Film, arka planda kılıç seslerinin duyulduğu bir müzik, ekranda iki kişinin kılıçlı dövüş gölgesi ile başlar. Bir adam (Kâkâ Rustem), etrafına toplanmış kalabalığa ahkâm kesmektedir. Sokakların sahibinin kendisi olduğunu, herkesin koşulsuz bunu kabul etmesini ve ondan habersiz bir şey yapılamayacağını söylemektedir. Kalabalık içinden bir kadın karşı çıkar ve Dâş Âkol'ü savunur. Kâkâ Rustem, kadını küçümser ve söyledikleri ile dalga geçer. Kadına, *yoksa Dâş Âkol sen misin?* der ve peçesini zorla kaldırmaya çalışır. Kadının yanındaki çocuk, bu hareketi üzerine Kâkâ Rustem'in yüzüne tükürür. Etraftakiler çocuğa aldırış etmemesini söylese de Kâkâ Rustem onları dinlemez. Başka bir adamın elinden aldığı şarap şişesini zorla çocuğun ağzından aşağıya döker. Annesi her ne kadar karşı çıksa da Kâkâ Rustem'i engelleyemez. Bu esnada Dâş Âkol görünür ve Kâkâ Rustem'e kadın ve çocuklara nasıl el uzatabildiğini sorar. Kâkâ Rustem, onu korkaklıkla suçlar ve öne gelip kozlarını paylaşmaya çağırır. İki kabadayı kamalarıyla dövüşe başlar. Bir müddet dövüşükten sonra Kâkâ Rustem yere serilir, kalkıp gitmesine izin veren Dâş Âkol'ü tüm Şîrâz'a rezil edeceğini söyleyerek oradan ayrılır.

Köylü halk bir çay bahçesinde oturmaktadır. Kâkâ Rustem elindeki çay bardağını havaya fırlatır ve çaycıya, “bu çay değil, kuş” der ve bir çay daha ister. Çaycı söylenerek bir çay daha götürür. Kâkâ Rustem, onu da havaya fırlatır ve yanındakiler ile gülüşür. Fırlattığı çay Dâş Âkol'ün ayakucuna düşer. Dâş Âkol, yanında kafeste bir kuş ile konuşmadan yerine oturur. Kâkâ Rustem yine, mahallenin kendisinin olduğunu, mazlum, fukara, çocuk ve kadınlarla işi olmadığını namertlerin kendisinden korkması gerektiğini söyler. Dâş Âkol, duyduklarına sinirlenir ve Kâkâ Rustem'e kamasını çekmesini söyler. Kâkâ Rustem, başka işinin olduğunu ve sonraki gün Dâş Âkol'e haddini bildireceğini söyleyerek çay bahçesinden ayrılır. Dâş Âkol'ün yanına bir adam gelir ve Hâcî Şamedî'nin durumunun kötü olduğunu, acilen Dâş Âkol'ü görmek istediğini iletir.

Dâş Âkol, Hâcî Şamedî'nin evine gider. Ev kalabalıktır. Hâcî Şamedî'nin karısı ağlayarak hasta yatağında uzanmakta olan Hâcî Şamedî için dua etmektedir. Hâcî Şamedî güçlkle konuşarak Dâş Âkol'e, kendisi öldükten sonra onun vekili olmasını ve ailesine sahip çıkmasını tembihler. Karısına da artık evin büyüğünün Dâş Âkol olduğunu, onun sözünün geçerli olduğunu söyler ve son nefesini verir. Dâş Âkol,

özgür bir adam olarak bu isteğin hayatına bir zincir vurduğunu söyleyerek durumu çaresizce kabullenir. Vakit kaybetmeden işe koyulur.

Görüntü mezarlıkta başlar. Hâcî Şamedî'nin mezarı başında insanlar toplanmıştır. Hâcî Şamedî'nin karısı ve kızı mezar başında ağlar. Bu esnada kızı Mercân, üzüntüden bayılır. Dâş Âkol bir kap su getirir ve Mercân'ın peçesini açarak yüzüne su serper. Mercân gözlerini açar ve Dâş Âkol ile göz göze gelir. Mercân ve annesi toplanıp oradan ayrılır. Mercân, elinde tuttuğu siyah mendilini yere düşürür. Dâş Âkol, Mercân'ın arkasından bakarak mendili yerden alır ve cebine koyar.

Bir evin avlusunda bir grup çalgıcı şarkı söylemektedir. Bir adam, dansçı Aşdes'in kendisi için dans etmesini söyler. Aşdes görüntüye gelir. Müzik eşliğinde ortada dans etmeye başlar. Bir anlığına gözleri bir şeyler içmekte olan Dâş Âkol'e ilişir. Ona doğru giderek dans eder. Adam, tekrar Aşdes'i yanına çağırır ve "ben para veriyorum, benim için dans edeceksin" der. İsteğini kabul etmeyen Aşdes'e bir tokat atar. Dâş Âkol duruma karşı çıkar ve adamı döver. Adam, Kâkâ Rustem'in onu düello için beklediğini ama Dâş Âkol'ün, zenginlerin parasıyla oyalandığı için gitmediğini, korkak olduğu dedikodusunu yaydığını söyler. Dâş Âkol ve adam arasındaki kavga bitince müzik yeniden başlar ve Dâş Âkol içmeye devam eder. Aşdes, Dâş Âkol için dans etmeyi teklif eder, ama Dâş Âkol kabul etmez ve dertli olduğunu söyler. Aşdes, küçükken annesinin ona, bir adamın üzgün olunca sırtında bir dağ yükü dert olduğunu söylediğini anlatır. Dâş Âkol bu doğru sözü söyleyen annesinin adını sorunca Aşdes, annesinin adının Mercân olduğunu söyler. Dâş Âkol, Mercân ismini duyunca daha da dertlenir. Aşdes yerinden kalkar ve dansa başlar. Geç vakit olmuş, müzik yapanlar evden ayrılmıştır. Dâş Âkol, sarhoş olmuştur. Evine gitmek için kalktığı anda, Aşdes, geceyi kendisi ile geçirmesini teklif eder, ama Dâş Âkol kabul etmez ve evden ayrılır. Yolda bir yere oturur ve Mercân'dan kalan mendili eline alır. Önünden geçen, zincirle bağlanmış tutsaklara bakar. Evine gider ve kafesteki papağan ile konuşur. "Beni sevmez, belki benden daha yakışıklısımı bulur. O, on dört yaşında, bense kırk yaşındayım" der.

Görüntü, Hâcî Şamedî'nin evinde başlar. Evin hizmetlisi olan adam, Hâcî Şamedî'nin karısına, tarlaları için bir müşteri olduğunu ve istediği bir gün satışını yapabileceklerini söyler. Hâcî Şamedî'nin karısı, Dâş Âkol'e danışmadan bir şey yapamayacağını söyler. Mercân merakla annesine, adını sık duyduğu ve babasının

kendilerini ona emanet ettiği Dâş Âkol isimli bu adamın kim olduğunu, babası ile nereden tanıştıklarını sorar. Annesi kızı Mercân'a, babasının beş yıl önce Kâzerun şehri yolculuğunda Dâş Âkol ile tanıştığını, Dâş Âkol'den nasıl övgü ile söz ettiğini anlatır. Dâş Âkol'ün ailesinden kalan parayı fakirlere verecek kadar merhametli ve iyi kalpli olduğundan bahseder.

Hâcı Şamedî'nin hizmetlisi ve Dâş Âkol tarla hakkında konuşur ve bir karara varırlar. Evden ayrılacağı sırada, Hâcı Şamedî'nin karısı, Dâş Âkol'ü öğle yemeğine davet eder. Ezan okunduğu için de, namazını kılabileceğini, Mercân'ın seccadeyi hazırladığını söyler. Dâş Âkol teklifi kabul eder ve kendi kendine, Mercân'ın serdiği seccadede namazını daha büyük bir şevkle kılacağını söyler. Abdestini almaya gider.

Mercân seccadeyi serer ve üzerine bir demet çiçek yaprağı da koyar. Gizlice, namazını kılan Dâş Âkol'ü izler.

Zaman geçmiş, kış ayı olmuştur. Dâş Âkol, Hâcı Şamedî'nin evinde, bahçede karla oynayan Mercân'ı gizlice izler.

Zaman yine geçmiştir. Çay bahçesinde Kâkâ Rustem ve arkadaşları görüntüye gelir. Bir yıl geçtiğini ve ortalarda görünmeyen Dâş Âkol'ün, Hâcı Şamedî'nin hizmetçisi olduğundan, ceplerini Hâcı Şamedî'nin parası ile doldurduğundan bahsedip gülüşürler. İçlerinden biri, Dâş Âkol'ün yüzüne karşı bir şey söylemeye cesaretleri olmadığını imâ eder. Kâkâ Rustem, adamı susturur.

Görüntüye, müzik yapan grup ve dans eden Aşdes gelir. Dâş Âkol de oradadır ve içmekten kendinden geçmiştir. Elinde Mercân'ın mendilini tutmaktadır. Aşdes, Dâş Âkol'ün kötü göründüğünü, derdini paylaşmadığını, ününün de kötüye gittiğini söyler. Bu esnada Aşdes'in dansı için iki grup birbirine girer. Dâş Âkol onlara aldırış etmeden, evine gider.

Dâş Âkol ve Hâcı Şamedî'nin hizmetlisi hesap kitap yapmaktadır. Hâcı Şamedî'nin karısı gelir ve Mercân için bir kısmetin çıktığını söyler. Evlenmeleri için Dâş Âkol'den izin ister. Dâş Âkol, kekeleyerek Mercân'ın fikrini sorar. Kadın, Dâş Âkol'ün Mercân'ın babası sayıldığını, kendisinin izin vermesinin yeterli olduğunu söyler. Evde düğün hazırlıkları başlar. Dâş Âkol evine gider ve papağanı ile konuşur, "ben onun babası sayılıyım" diye söylenir.

Düğün günü gelmiştir. Kadınlar ve erkekler topluluğunda ayrı ayrı şenlikler yapılmakta, ikramlar yenilmektedir. Dâş Âkol, Hâcî Şamedî'nin evine gelir ve o ana kadar yapılan hesap kitabı artık evin yeni reisine devretmesi gerektiğini söyler. Düğüne kalmaz ve şarap içmeye gider. Meyhane sahibi çalgıcıların düğüne gittiğini, eğlence olmayacağını söyler. Dâş Âkol aldırış etmez ve şarap ister. Aşkdes, Dâş Âkol'un yanına gelir ve üzüntüsünü görür. Elinden gelse Hâcî Şamedî'nin evine gidip kızına Dâş Âkol'un onu sevdiğini söyleyeceğinden bahseder. Dâş Âkol, kendini yalnız bırakmasını söyler. Aşkdes, uzun süredir Dâş Âkol'ü sevdiğini ve eğer isterse Hâcî Şamedî'nin kızı ile konuşabileceğini teklif eder. Dâş Âkol, Aşkdes'in bu teklifini kabul etmez. Dâş Âkol sarhoş bir şekilde evine gitmek için kalktığında, Aşkdes, onu evine davet eder. Dâş Âkol kabul eder ve birlikte giderler. Dâş Âkol yatağa uzanır ve Aşkdes yanına yatar. Dâş Âkol, Aşkdes ile yakınlaşır ancak bu yakınlaşmadan pişman olur. Düğün bitmiştir. Dâş Âkol yaşadıklarının pişmanlığı ile dışarı çıkar. Yolda Kâkâ Rustem ve arkadaşlarını görür. Kâkâ Rustem, Dâş Âkol'un üstüne yürür ve onu hırpalar. Defalarca yerden yere vurur. Kâkâ Rustem ve yanındakiler Dâş Âkol'un bu hâli ile dalga geçer. Kâkâ Rustem, ertesi gün herkesin önünde Dâş Âkol'e dersini vereceğini söyleyerek meydan okur. Dâş Âkol de, onu Şîrâz'dan atacağını söyleyerek bu meydan okumayı kabul eder. Evine gider ve "Mercân senin aşkın beni öldürdü" diyerek papağanına söylenir.

Sabah olmuştur. Dâş Âkol, Kâkâ Rustem ile akşam yapacağı düello için zûrhânenin⁴⁰³ müşîdine gider ve hazırlık için zûrhânenin anahtarını ister. Zûrhâne hazırlıklarını yapar. Akşam olmuştur. Kâkâ Rustem yine Dâş Âkol'un arkasından konuşur. Dâş Âkol eski günlerindeki gibi giyinir ve Kâkâ Rustem'in karşısına çıkar. Topluluk heyecanla ikilinin dövüş sahnesini izler. Mücadelede, Dâş Âkol, Kâkâ Rustem'i yere yıkar ama öldürmez ve Kâkâ Rustem'in ertesi gün Şîrâz'dan gitmesini ister. Arkasını döndüğü sırada Kâkâ Rustem, kamasını Dâş Âkol'un sırtına saplar. Dâş Âkol güçlkle Kâkâ Rustem'i öldürür. Etraftakiler yaralanan Dâş Âkol'ü evine götürür.

⁴⁰³ İran'da çok eskilere dayanan, erkeklere özgü bir spordur. Ayrıntılı bilgi için bk.: H. Mehmet Tunçkol, Özbay Güven, "Eski Doğu Sporunda Bir Kurum: Zorhâne (Zûrhâne)", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli*, Yıl 2007, Sayı 41, ss. 235-248.

Dâş Âkol yaralı şekilde evinde yatmaktadır. Arkadaşları başına toplanmıştır. Meyhaneci adamı yanına çağırır. Sahip olduğu papağanı, Hâcî Şamedî'nin evine götürüp Mercân'a vermesini söyler. Meyhaneci papağanı götürür. Dâş Âkol'ün kendisine gönderdiği papağanı alan Mercân, kuşu izlerken kuş dile gelir ve *kime söyleyeyim, Mercân! Senin aşkın beni öldürdü* der. Dâş Âkol yatağında son nefesini verir. Film bu şekilde son bulur.

3.3.5. Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

هفت سال به همین منوال گذشت. (سه قطره خون، ص. 63)

Yedi yıl böyle geçti.

Kaynak metinde, zaman kavramına dair açıkça belirtilen bir ifade ile olayların yedi yıllık bir süre zarfında geçtiği okura veriliyor.

Erek metinde ise, mevsim değişiklikleri kış ve bahar olmak üzere izleyiciye sunuluyor. Gerek bu görsel sahnelerden, gerekse karakterlerden birinin kullandığı *Dâş Âkol, Hâcî Şamedî'nin hizmetine gireli bir yıl oldu* ifadesi ile geçen zaman belirtiliyor. Dolayısıyla kaynak metinde geçen yedi yıl, erek metinde belirtilmiyor.

Mekân unsuru Kaynak metinde ve erek metinde paralellik göstermektedir. Hikâye Şîrâz'da geçmektedir. Kaynak metinde Şîrâz'a dair tasvir yapılmıştır. Çay bahçesi, Hâcî Şamedî'nin evi, Dâş Âkol'ün evi ve içki içilen evin avlusu hikâyenin geçtiği ana mekânlardandır. Kaynak metinde mekânlar üzerine cümleler geçerken, erek metinde ayrıca herhangi bir tasvir yapılmamıştır.

3.3.6. Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Kaynak metinde ve erek metinde iki kabadayının arasındaki güç savaşı ve hiç dillendirilmemiş bir aşkın hikâyesi vardır. Eserin çalışmamıza kaynak aldığımız baskısı, Mecîd yayımları tarafından 1384 hş. (2006) yılında, 176 sayfa olarak Tahran'da yayımlanmıştır. Metin ve film karşılaştırmalarımızda da yine aynı baskı dikkate alınmıştır. Göstergelerarası çeviri bağlamında uyarlama türünü belirlememize yardımcı olacak filmde yapılan aktarımlar <https://www.youtube.com/watch?v=O3uqYr9ujZQ> adresinden 29 Haziran - 20 Ağustos 2020 tarihleri arasında yapılan erişimle alıntılanmıştır.

Örnek 1:

همه اهل شیراز می دانستند که داش آکل و کاکا رستم سایه یکدیگر را باتیر می زدند. یک روز داش آکل روی سکوی قهوا خانه دومیل چنک زده بود، همانجا که پاتوغ قدیمی اش بود. (سه قطره خون، ص. 55)

Bütüin Şîrâz halkı Dâş Âkol ve Kâkâ Rustem'in ezeli düşman olduklarını biliyordu. Bir gün Dâş Âkol, eskiden beri takıldığı Domîl kahvehanesinin sekisinde bağdaş kurmuş oturuyordu.

Hikâye, kaynak metinde bir kahvehanede, erek metinde ise Şîrâz sokaklarında başlamaktadır. Kaynak metinde Dâş Âkol'ün oturduğu kahvehaneye Kâkâ Rustem gelir. Erek metinde ise, sokak arasında Kâkâ Rustem etrafındakilere, kendisinin mahallenin reisi olduğunu, onsu mahallede bir kuş dahi uçmayacağını söylemektedir. O esnada Dâş Âkol gelir ve kavga çıkar (sahne 06:08). Dolayısıyla hikâyenin başlangıcı kaynak metne göre değişiklik göstermektedir.

Örnek 2:

...با سر انگشتش یخ را دور کاسه آبی می گردانید. نگاه کاکا رستم از در درآمد، نگاه تحقیرآمیزی به او انداخت و همینطور که دستش پر شالش بود رفت روی سکوی مقابل نشست. (سه قطره خون، ص. 55)

... (Dâş Âkol) Parmak ucuyla, su dolu kâsedeki buzu karıştırıyordu. Kâkâ Rustem kapıdan girdi. Yan yan ona baktı. Eli şalında, karşısındaki sekiye oturdu.

Kaynak metnin başlangıç sahnesi, Dâş Âkol'ün kahvehanede yanında bir kuş kafesi ile oturması, sonrasında Kâkâ Rustem'in gelmesi erek metne göre bir sonraki sahne olarak izleyici karşısına çıkar.

Erek metinde, Kâkâ Rustem çay bahçesinde otururken sonradan, elinde bir kuş kafesi ile Dâş Âkol gelir (sahne 12:00). Olay sıralaması iki metinde farklılık göstermektedir.

Örnek 3:

حاجی صمد مرحوم شد. مگر شما نمی دانید وصیت کرده. آخر شما را وکیل و وصی خودش کرده... (سه قطره خون، ص. 58)

Hâcî Şamedî merhum oldu. Bilmiyor musun, vasiyeti vardı. Seni vekil ve vasisi tayin etmiş.

Kaynak metinde Hâcî Şamedî'nin ölüm haberi gelmiştir. Dâş Âkol'ü de kendi yerine vekili ve vasisi tayin etmiştir.

Erek metinde, Hâcî Şamedî ölüm döşeginde, Dâş Âkol'ü görmek istemiştir. Yanına gelen Dâş Âkol'e, evini ve ailesini ona emanet ettiğini söyleyip hayata gözlerini kapatmıştır (sahne 19:21). Ölüm hadisesi, her iki metinde farklılık göstermektedir.

Örnek 4:

از لای پرده دیگر دختری را با چهره برافروخته و چشم های گیرنده بسیار سیاه دید. یک دقیقه نکشید که در چشمهای یکدیگر نگاه کردند، ولی آن دختر مثل اینکه خجالت کشید، پرده را انداخت و عقب رفت. (سه قطره خون، ص. 59)

Başka bir perdenin arkasından, kırmızı yüzlü ve simsiyah gözlü bir kız gördü. Bir dakika kadar birbirlerinin gözlerine baktılar, ama kız sanki utanmış gibi perdeyi kapatıp geri çekildi.

Hikâyede Dâş Âkol, Mercân'ı ilk kez Hâcî Şamedî öldüğünde, evlerinde perde arkasında görmüş ve âşık olmuştur.

Filme göre ise, ikilinin ilk karşılaşması değişiklik göstermektedir. Dâş Âkol Mercân'ı ilk kez, Hâcî Şamedî'nin mezarı başında bayıldığında, yardım etmesi istendiğinde görmüştür. Mercân da kendine geldiğinde, karşısında Dâş Âkol'ü görmüştür. İkilinin birbirlerinden ilk görüşte etkilendikleri, hem bu sahne ile hem de arka planda verilen müzik ile izleyicinin gözünde net bir yer edinmiştir (sahne 24:20). Mercân'ın mezarlıktan giderken düşürdüğü mendil de kaynak metinde olmayan bir simgedir (sahne 25:00). Erek metinde mendil, sık sık izleyici karşısına çıkarılmaktadır.

Örnek 5: Dansöz sahnesi, kaynak metinde yoktur, erek metne yönetmen-çevirmen tarafından eklenmiştir. Aqdes isimli dansöz, gönlünde başka bir kadının olduğunu bilmesine rağmen Dâş Âkol'den hoşlanmaktadır. Kaynak metinde dansöz sahnesine dair bir söylem yoktur.

Örnek 6:

برای مرجان شوهر پیدا شد، آن هم چه شوهری که هم پیرتر و هم بدگل تر از داش آکل. (سه قطره خون، ص. 64)

Mercan için bir koca ortaya çıktı, hem de nasıl bir koca! Dâş Âkol'den hem daha yaşlı hem de daha çirkin.

Kaynak metinde aradan geçen zaman sonunda, Hâcî Şamedî'nin kızı ile evlenmek isteyen biri ortaya çıkmıştır. Adamın dış görünüşüne dair bir tasvir yapılmıştır.

Erek metinde ise adamın yaşlı ve çirkin olduğuna dair bir söylem yoktur. Aksine, adam Dâş Âkol'e göre daha genç ve düzgün bir görünüme sahiptir (sahne 01:10:20).

Örnek 7:

اما در همین وقت چشمش به قمه داش آکل افتاد که در دسترس او واقع شده بود، با همه زور و توانایی خودش آن را از زمین بیرون کشید و به پهلوی داش آکل فروبرد. چنان فروکرد که دستهای هردوشان از کار افتاد. (سه قطره خون، ص. 68)

Ama o esnada gözleri Dâş Âkol'ün, yetişebileceği mesafede olan kamasına ilişti. Tüm gücüyle onu yerden çıkardı ve Dâş Âkol'ün böğrüne sapladı. Öyle sapladı ki ikisinin de eli hareketsiz kaldı.

Hikâyenin sonuna doğru, Dâş Âkol ve Kâkâ Rustem mahallede karşılaşır. Birbirlerine meydan okurlar ve kavgaya tutuşurlar. Kavganın sonunda Dâş Âkol yaralanır ancak Kâkâ Rustem'e ne olduğu okura verilmez.

Erek metinde ise Dâş Âkol ve Kâkâ Rustem mahallede kavga eder ancak büyük karşılaşma için ertesi güne sözleşirler. Ertesi gün, Dâş Âkol zurhâneye giderek akşamki dövüşü hazırlanır (sahne 01:21:05). Bu sahne yönetmen-çevirmen tarafından eklenmiştir. Yaptıkları dövüşün sonunda Dâş Âkol, elleriyle Kâkâ Rustem'i boğar. Kendisi de bir sonraki gün evinde ölür. Kaynak metinden farklı olarak, izleyici her ikisinin de öldüğünü görür (sahne 01:38:18)

3.3.7. Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Kaynak metinde ve erek metinde karşıtlıklar söz konusudur. Güzel ile çirkin, yaşlı ile genç, hüznün ile mutluluk, kabadayı ile babayiğit gibi kavramlar, karakterler üzerinden yansıtılmıştır. 19. yüzyıl İran toplumunda *kabadayılık*, eğlencelerde boy gösterenler ve yerel haydutlar olmak üzere temelde iki gruba ayrılmaktadır. Haydutlar da kendi içerisinde; insanlara kötü davrananlar, tehditkâr, kavgacı ve zulmeden; yardımsever, cesur, kötülüğe karşı gelen olmak üzere iki farklı gruba ayrılmaktadır.⁴⁰⁴ Halk tarafından sevilen bir kabadayı olan Dâş Âkol, içine düştüğü sevdâ ile bambaşka bir kişiliğe bürünür. Kabadayı hikâyesi olarak başlayan film/eser sonunda bir hüznün hikâyesine dönüşmektedir. Dâş Âkol, içine düştüğü aşkı, gerek kendi içsel sebeplerinden, gerekse toplumsal sebeplerden dolayı dışa vuramaz. Dâş Âkol'un filmin başından sonuna kadar geçen süreçte geçirdiği ruhsal değişim, kaynak metinde de verilmiştir.

Örnek 1: Toplumda sosyal bir grup olan kabadayılar, serseri olarak tabir edilen, herhangi bir iş yapmayan ve başkalarının sırtından geçinen insanlar olarak nitelendirilebilir. Kîmyâyî'nin filminde, kabadayı ve babayiğit kavramlarının nasıl farklılaştığı erek metnin ilk sahnesinde görülmektedir. Kabadayı Kâkâ Rustem, mahallede güç gösterisi yapar ve ona karşı çıkan bir kadına hakaret eder. Kadının yanındaki çocuğa da kendi büyüklüğünün, sözü dinlenmesi gereken kişi olmasının bir göstergesi olarak zorla şarap içirmeye çalışır (kesit 1). Bu esnada karanlığın içinden, adeta arkasından bir ışık yansıyarak ve etkileyici bir müzik ile Dâş Âkol belirir (kesit 2). Dâş Âkol karakterinin bu girişi izleyiciye pozitif bir düşünce verir. Dâş Âkol, Kâkâ Rustem'e bir kahraman gibi karşı çıkar. Erek metnin ilk sahnesinden hem olay örgüsü hem de verilen sinematografinin öğelerinden olan ışık ve müzik ile izleyici kimin babayiğit, kiminse kabadayı olduğu ayırımına varır.

⁴⁰⁴ Hamid Nafici, "Iranian Writers, the Iranian Cinema, and the Case of "Dash Akol"", s. 238.



Kesit 1: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 4:23.



Kesit 2: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 5:04.

Örnek 2: Mercân ile Dâş Âkol kaynak metinde hikâyenin başında, uzaktan göz göze gelir ve Mercân ikinci ve son kez, hikâyenin sonunda Dâş Âkol'ün bıraktığı papağana bakarken okurla buluşur. Aradan geçen süre zarfında Mercân'ın sadece aşkı vardır. Erek metinde ise mezarlık sahnesinde Mercân ile Dâş Âkol'ün yakın plandan, göz göze gelmesi görülmektedir. Mercân'ın düşürdüğü siyah mendil, metaforik anlatımla Dâş Âkol'ün, Mercân'a duyduğu platonik aşkın simgesi olur. Yönetmen-çevirmen tarafından mendil; gücün, tutkunun, matemini rengi olan siyah renk ile temsil edilmiştir. Bu şekilde aşkın sonunu, âşıkların yazgısını da göstermiş olmaktadır. Mendil imgesi kaynak metinde yoktur, bu da erek metni daha etkili kılan unsurlardan biri olmuştur.



Kesit 3: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 24:57.

Örnek 3:

به شب نشینی زندانیان برم حسرت

که نقل مجلسشان دانه های زنجیر است. (سه قطره خون، ص. 66)

Zindandakilerin gece sohbetlerini özlerim,

Konuştukları, zincir halkalarıdır.

دلم دیوانه شد، ای عاقلان آرید زنجیری

که نبود چاره دیوانه جز زنجیر تدبیر. (سه قطره خون، ص. 66)

Gönlüm divane oldu ey akıllılar, getirin bir zincir!

Başka çaresi yoktur vurmaktan başka divaneye zincir.

Kaynak metinde Dâş Âkol'ün aklına gelen şiirler yer alır. Her iki şiirde de ortak olan mefhum *zincir*dir. Yazar, kahramanın içine düştüğü tutsaklık durumunu bu mefhum ile okura, daha da açık şekilde göstermeye çalışmıştır. Kaynak metinde geçen ilk beyitte zincir; zindandakiler için kullanılırken, ikinci beyitte ise divaneleri zapt etmek için kullanılmıştır. Dâş Âkol, Mercân'ın aşkından hem tutsak hem de divane olmuştur.

Erek metinde, şiire yer verilmemiştir ancak yönetmen-çevirmen kaynak metinde geçen şiirlerden zincir mefhumunu, dramatik bir sahne ile izleyiciye aktarır. Zincir ile birbirine bağlanmış olan tutuklular, elinde Mercân'a ait siyah mendil ile sokakta oturan Dâş Âkol'ün önünden sırayla geçerler (kesit 4). Bu sahne ile Dâş Âkol'ün kalbinden geçen arzu ve isteklerini özgürce ifade edemediği, adeta onu engelleyen zincirler olduğu gösterilmektedir.



Kesit 4: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 37:56.

Örnek 4: Kaynak metinde ve erek metinde kafeste bıldırcın ve papağan imgeleri dikkat çekmektedir. Okur ve izleyici hikâyenin ilk başlarında Dâş Âkol'ün elinde kafeste bir bıldırcına şahit olur (kesit 5). Yan anlamda bıldırcın asiliği, başına buyrukluluğu temsil etmektedir. Her iki metinde de, Hâcî Şamedî'nin ölümünü duyan Dâş Âkol, elinde tuttuğu bıldırcını kahveci çırağına verir ve bıldırcın bir daha görünmez. Anlatılmak istenene bakıldığında, Dâş Âkol'ün o ana kadar olan kişiliğini, o bıldırcın gibi kenara bırakacağı görülmektedir. Artık bir şeyler kenara bırakılacak ve değişecektir. Değişim, hikâyede yerini papağana bırakmaktadır. Bıldırcınla temsil edilen ve asi bir kabadayı olan Dâş Âkol, Mercân'a olan aşkı ile itaatkâr ve uysal bir papağana dönüşmüştür. Dâş Âkol aşkını, çektiği acıyı evinde papağanına anlatmaktadır (kesit 6). Hem kaynak metinde hem de erek metinde bıldırcın ve papağan üzerinden metaforik bir dönüşüm gözlenmektedir. Tek bir yerde yer alan bıldırcın, yerini sık sık karşılaşılan papağana bırakmıştır. Dâş Âkol açısından incelendiğinde özgürlüğüne düşkün bir kabadayı olarak yaşayan kahraman, aşk ile bambaşka bir karaktere dönüşmüştür.



Kesit 5: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 15:23.



Kesit 6: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 39:59.

Örnek 5: Kaynak metinde Mercân'ın düğünü üzerinde pek durulmamıştır. Yazar kısaca düğüne herkesin geldiğini söylemiştir. Ancak erek metin değerlendirildiğinde kadın ve erkek iki grubun düğünde eğlendikleri, annesinin Mercân'ı hazırladığı sahnelerin detaylı olarak verildiği görülmektedir. Dâş Âkol'ün ruh hâlini izleyici derinden hissetmektedir. Kamera aynı anda dansöz Aqdes ile birlikte olan Dâş Âkol'ü ve düğün sonrası Mercân ve evlendiği kocasını sırayla geçişli olarak göstermektedir. Dâş Âkol büyük bir pişmanlıkla ve üzgün ve bir şekilde elinden Mercân'ın mendilini bir an bırakmadan Aqdes ile birlikte olur (kesit 7). Kamera yakın çekim yaparak olayın dramatikliğini seyirciye gösterir. Oysa düğünden sonra odalarına geçen çifti uzak çekim ile perde arkasından gösterir (kesit 8). Ayrıca Dâş Âkol ve Aqdes'in sahneleri koyu bir ışıkla; Mercân'ın sahnesi ise açık bir ışıkla izleyiciye verilir. Bu da kişilerin ruh hâllerinin tezatlıklarına dair bir göstergedir. Düğün olmuş ve her şey kuralına uygundur.



Kesit 7: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 1:08:58.



Kesit 8: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 1:09:20.

Örnek 6: Kaynak metinde düğünden dolayı içen ve sarhoş olan Dâş Âkol, sokakta rakibi Kâkâ Rustem ile karşılaşır ve onunla dövüşür. Sanki Kâkâ Rustem'in, kendisini öldürmesini isteyerek kamasını yere bırakır ve o şekilde dövüşür. Bunu fırsat bilen Kâkâ Rustem de Dâş Âkol'e saldırır. Kaynak metinde okur, Dâş Âkol'ün bir çeşit intihar ettiğine şahitlik eder. Erek metinde ise, sokakta karşılaşan iki taraftan Kâkâ Rustem, sarhoş ve kendinden geçmiş olan Dâş Âkol ile adeta dalga geçerek onu iter, yerden yere vurur (kesit 9). İzleyici burada, geçmişin saygın kabadayısı yerine, perişan durumda bir insan görür. Yazılı metinde yer alan kavga sahnesi, görsel metinde adeta metaforik bir dönüşümle anlatılmıştır. Mahallenin kabadayısı, bir kadının aşkı ile nasıl da perişan hâle dönüşmüştür!



Kesit 9: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 1:13:51.

Örnek 7: Zûrhâne sahnesi, kaynak metinde yoktur ve erek metne yönetmen-çevirmen tarafından eklenmiştir. İran'da geçmişi antik dönemlere kadar dayanan ve neredeyse unutulmak üzere olan zûrhâne geleneğini yönetmen-çevirmen, bu sahne ile tekrar akıllara getirmiştir. Bu sporu yaparken kullanılan aletlerden olan haltere benzeyen malzemeler, tahtalar ve lobutlar atlanmadan sahnelenmiştir (kesit 10). Dâş Âkol idmanını, kollarını yana açmış bir hâlde, sekizgen çukurun merkezinde dönerek sonlandırıyor (kesit 11). Tüm bu hareketlerin hepsi zûrhâne geleneğinden gelmektedir.⁴⁰⁵ Kamera Dâş Âkol'ün tüm hareketlerini tek tek izlemekte ve arka planda da hareketlere uygun müzik duyulmaktadır. Müzik, duyguyu kuvvetlendirmek için sahne boyunca arka fonda kullanılmıştır. Kullanılan bu müzik filmde yorumlayıcı bir işlev üstlenmektedir.

⁴⁰⁵ Sînâ Emînîzâde, Dâryûş-i Bûstânî, "Zûrhâne ve Menâbi'i Huviyyet-yâbî-yi Ân", *Faşlnâme-yi Tovsi'a-yi İctimâ'i*, Dovre 9, Şomâre 1, Sâl 1393 hş. (2015), ss. 67-84.



Kesit 10: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 1:21:14.



Kesit 11: Kimyâyî, *Dâş Âkol*, 1971, 1:21:42.

Örnek 8: Kaynak metinde ve erek metinde hikâye, Mercân'ın papağanın sözlerini duyup ağlaması ile son bulur. Erek metnin sondan bir önceki sahnesinde, havuz başında neşeyle cıvıldaşan iki kuş görüntüye gelir. Bu kuşlardan biri uçar ve ekranda geriye tek bir kuş kalır (kesit 12). Yönetmen-çevirmen burada ölen Dâş Âkol'e ve hayatta tek kalan Mercân'a bir gönderme yapmıştır.

در زندگی زخم هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می خورد و می تراشد این دردها را نمی شود به کسی اظهار کرد، چون عموماً عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش آمدهای نادر و عجیب بشمارند و اگر کسی بگوید یا بنویسد، مردم...

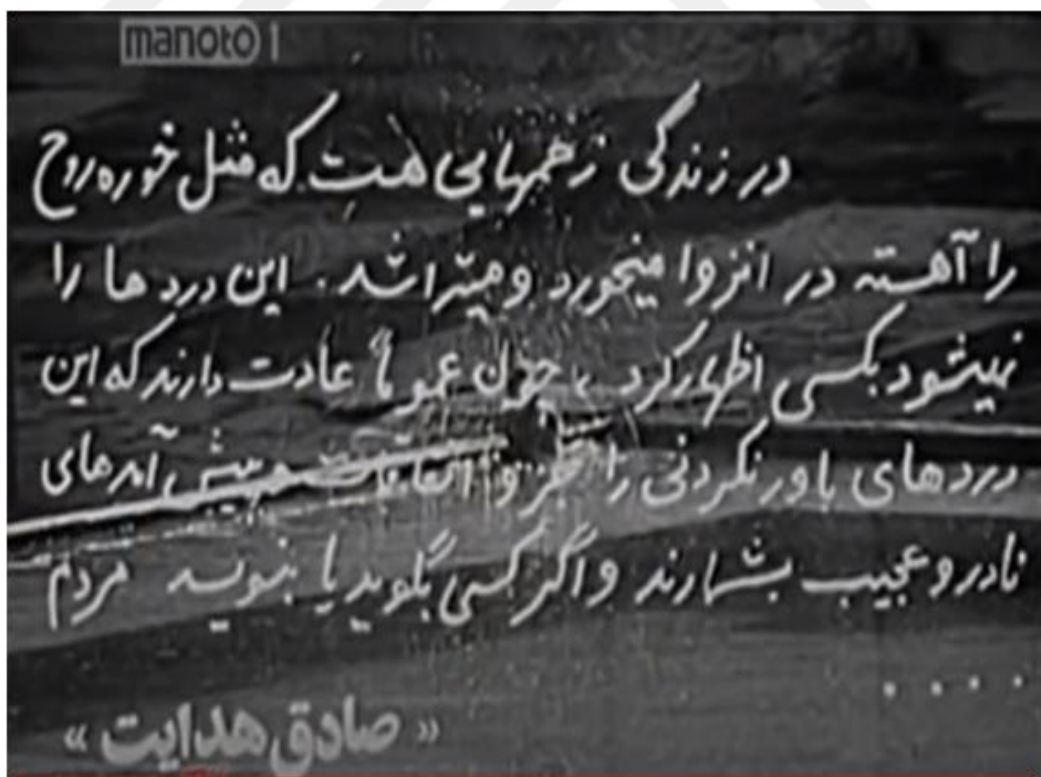
*Yaralar vardır hayatta, ruhu cüzam gibi yavaş yavaş ve yalnızlıkta yiyen, kemiren yaralar. Kimseye anlatılamaz bu derter, çünkü herkes bunlara nadir ve acayip şeyler gözüyle bakarlar. Biri çıkar da bunları söyler ya da yazarsa, insanlar...*⁴⁰⁶

Son görüntü olarak da, ekrana Şâdık Hidâyet'in *Kör Baykuş* romanının başlangıç cümlesi gelir (kesit 13). Erek metin bu şekilde son bulur. Yönetmen-çevirmen bu alıntı metin ile Şâdık Hidâyet'e bir atıfta bulunur. Metnin anlamına bakıldığında, ekranda görülen bu son cümle izlenmiş olan hikâyeyi adeta özetlemektedir. Dâş Âkol, Mercân'a olan aşkını toplumun tepkisinden ve kendi içsel karışıklıklarından dolayı hiç söyleyememiştir. Sonunda bu aşk, bir hastalık gibi Dâş Âkol'ü bir değişime ve en nihayetinde de ölüme götürmüştür.

⁴⁰⁶ Şâdık Hidâyet, *Kör Baykuş* (Çev. Behçet Necatigil), Yapı Kredi Yayınları, 4. Baskı, İstanbul, 2008, s. 19.



Kesit 12: Kimyâyi, *Dâş Âkol*, 1971, 1:38:29.



Kesit 13: Kimyâyi, *Dâş Âkol*, 1971, 1:38:43.

3.3.8. Uyarlama Türünün Belirlenmesi

Sâdık Hidâyet tarafından kaleme alınan ve Mes‘ûd-i Kîmyâyî yönetmenliğinde sinemaya uyarlanan *Dâş Âkol* eserinde, iki kabadayının hikâye boyunca süregelen bir çekişmesi görülür. Ancak güzel bir kadının ortaya çıkması ile bu çekişme ve kabadayılık yok olmuştur. Karakterlerin iyi-köyü şeklinde kesin çizgilerle birbirlerinden ayrıldıkları görülmektedir. İyi rolündeki Dâş Âkol her bakımdan olumlu özelliklerle donanmışken, kötü rolündeki Kâkâ Rustem tamamen olumsuzluklarla karşımıza çıkmaktadır. Yazar, olayı kısa hikâye olarak ve ana konusu açık bir şekilde okura sunmuştur. Yönetmen-çevirmen de, hikâyenin ana temasına bağlı kalmış ancak bir taraftan da kendi hikâyesini eklemiştir. Özellikle Aqdes karakteri ile birlikte, âşık ve maşukun yanına bir de rakibi eklemiştir. Kîmyâyî'nin niyetinin hikâyeyi kopyalamak değil, yorumlamak olduğu bu eklemelerden anlaşılmaktadır. Ancak kaynak metnin özüne aykırı bu eklemeler, uyarlamanın kaynak metinle bağını zayıflatmıştır. Eserin orijinal ruhundan bir hayli uzaklaşan film, bu eklemelerle farklı bir kimliğe dönüşmüştür. Dolayısıyla bu filmin serbest uyarlama ya da yorumlama (iqtibâs-i âzâd) sınıfında olduğu tespit edilmiştir.

3.4. Çekme (Çizme)

3.4.1. Eserin Tanıtımı

Çekme isimli eser, Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından 1983 yılında kısa hikâye türünde kaleme alınmıştır. Modern İran edebiyatında adından söz ettiren bir yazar olan Kirmânî, bu eserinde kendine özgü, sade ve diyalogların da yer aldığı, anlaşılır bir üslup kullanmıştır. *Çekme* aynı isimle 1993 yılında, Muhammed ‘Âli-yi Tâlibî’nin yönetmenliğinde beyaz perdeye uyarlanmıştır.

Kirmânî, hikâyesinde çocukların gözünden ve onların masumiyetiyle, büyüklere örnek olacak nitelikte bir paylaşma ve yardımlaşma örneği sunmaktadır. Bir çift çizmenin çocukların ve onlar aracılığı ile büyüklerin hayatında nasıl bir anlam kazanacağı hem okur hem de izleyici önünde sergilenmiştir. Kirmânî’nin yazmış olduğu bu hikâye, siyasi ya da ideolojik bir kaygı taşımadan daha çok gündelik hayata ve topluma hitap eden bir türde beyaz perdeye aktarılmıştır.

Eserin Türkçeye tercümesi Nezahat Başçı tarafından yapılmış ve *Tandır – Koca Karga’dan Öyküler* ismiyle 2009 yılında Kelime Yayınları’ndan⁴⁰⁷ çıkmıştır.

3.4.2. Eser ve Filmin Ana Kahramanları

Kaynak metindeki şahıs kadrosu ile erek metinde yer alan şahıs kadrosu birebir örtüşmektedir. Yazar ve yönetmen-çevirmen tarafından kahramanlara ait detaylı tasvir verilmemiştir. Özellikle çocuk kahramanlar günlük hayatta karşılaşılabilecek kişilerden seçilmiştir. Sohrâb Şehîd-i Şâliş bir söyleşisinde filmi çok beğendiğini ve *Çekme* filmindeki oyuncuların hepsinin amatör olduğunu ancak çok iyi rol yaptıklarını belirtmiştir.⁴⁰⁸ Dolayısıyla filmin başarısında, başarılı oyuncu kadrosunun da etkisi büyüktür. Film oyuncuları, senaryoya esas teşkil eden roman kahramanlarını, portrelerine son derece uygun şekilde canlandırmışlardır.

Leylâ/Semâne

Kaynak ve erek metinde, kahramana verilen isim farklıdır. Yönetmenin Semâne ismini seçme sebebi, oyuncunun gerçek hayatta da isminin Semâne olmasından

⁴⁰⁷ Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî, *Tandır – Koca Karga’dan Öyküler* (Çev. Nezahat Başçı), Kelime Yayınları, İstanbul, 2009.

⁴⁰⁸ Mozdâ Murâd ‘Abbâsî, *Ro’yâhâtu ez Dest Nedeh*, s. 71.

kaynaklandığı akıllara gelmektedir. Bu şekilde çocuk oyuncu rolüne daha çabuk adapte olabilir, kafa karışıklığı da yaşamayabilir. Leylâ/Semâne karakteri her iki metinde de annesi ile yaşamaktadır ve beş yaşındadır. Henüz okula gitmediği için, her sabah annesi ile annesinin çalıştığı işyerine gider. Hem eserde hem de filmde, babasına dair bir bilgi yoktur. Kaynak eserin İran-İrak savaşı zamanında yazıldığı düşünülünce, kahramanın babasının savaşta ölmüş olabileceği ihtimali kuvvetlidir. Ayrıca erek metinde bir kesitte babasına ait bir fotoğraf çerçevesi de bu ihtimali kuvvetlendirmektedir.

Anne

Hem kaynak metinde hem de erek metinde annenin çocuğunu tek başına büyüttüğü görülür. Eşine dair bir bilgi yoktur. Çocuğunun mutluluğu için elinden geleni yapan, merhametli bir annedir. Komşularının evinin bir odasında oturdukları göz önünde bulundurulunca maddî olarak kötü durumda oldukları anlaşılmaktadır.

Meryem

Leylâ ve annesinin, komşularının çocuğudur. Leylâ'dan bir yaş büyüktür. Yardımsever, girişken ve paylaşımcı bir karaktere sahiptir.

Âli

Ana kahramanlar dışında, Âli karakteri de dikkati çekmektedir. Tek bacağını kaybetmiştir ve nedeni ne kaynak metinde ne de erek metinde belirtilmemiştir. Ancak, savaşta kaybetmiş olabileceği ihtimali vardır. Yardımsever, merhametli ve utangaç bir karaktere sahiptir.

3.4.3. Eserin Özeti

Leylâ'nın annesi, kızını komşusuna bırakarak dikiş atölyesindeki işine gider. Annesi ve Leylâ komşuları ile aynı avluyu paylaşmaktadırlar. Komşusunun kızı Meryem'e, amcası bir oyuncak bebek getirmiştir. Bebekle tüm gün oynadıktan sonra Leylâ bebeğin kendisinde kalmasını ister. Ama Meryem buna izin vermez ve ne zaman isterse bebekle oynayabileceğini söyler. Leylâ, annesi işten dönünce kendisine Meryem'in bebeği gibi bir bebek almasını ister, ancak annesi kabul etmez. Ona daha kullanışlı ve güzel bir çift çizme alacağını söyler. Leylâ annesinin bu teklifini kabul eder.

Birlikte ertesi gün çizme almaya giderler. Birçok dükkânı gezdikten sonra Leylâ, dükkânın birinin vitrininde bir çift çizme görür. İkisi de bej rengindeki çizmeyi beğenir. Leylâ çizmeyi dener. Ayağına biraz büyük olmuştur ancak annesi, çizmeyi kışın çorapla giyeceği için daha iyi olacağını söyler. Leylâ yeni çizmesini ayağından çıkarmak istemez ve onlarla eve gitmeye karar verir. Leylâ çizmesini bir an evvel arkadaşı Meryem'e göstermek ister. Annesi ile birlikte otobüse binerler. Akşam vakti olmuştur ve Leylâ yorgunluktan annesinin kucağında uyuya kalır. Yanlarına, elinde bir sepet olan şişman bir kadın oturmuştur. Otobüs durağa gelince kadın acele ile iner. O esnada kadının sepeti Leylâ'nın çizmesine çarpar ve çizmenin teki ayağından yere düşer. Otobüs yola devam ederken Leylâ'nın annesi de uyuklar. İncecekleri durağa gelince uyanır ve Leylâ'yı da uyandırmak ister. Leylâ bir türlü uyanmaz. Annesi Leylâ'yı kucaklar ve evlerine giderler. Leylâ'yı yatağına yatırınca çizmenin bir tekinin düşmüş olduğunu görür. Tekrar yola çıkar ve otobüs durağına gider. Otobüs gitmiştir. Çizmeyi bulamaz ve eve geri döner. Tek kalan çizmeyi bir köşeye koyar ve uyur.

Gecenin sonunda otobüs muavini koltukların altında bir çizme teki bulur. Çizme çok yenidir ve bu yüzden atmak istemez. Bilet ofisine götürmeye karar verir. Biletçi tek çizmeyi camın önüne koyar. Bu sayede çizmenin sahibi bilet almaya gelince çizmesini görecektir diye düşünür.

Ertesi gün erkenden kalkan Leylâ'nın annesi, işine gider. Yolda tekrar çizmeye bakar ama göremez. Evde ilk Meryem uyanmıştır ve Leylâ'nın odasına gider. Leylâ uyumaktadır. Meryem, Leylâ'nın çizmesini görür. Leylâ'yı uyandırır ve çizmenin çok güzel olduğunu, diğer tekinin neden olmadığını sorar. Leylâ ve Meryem tüm evi arar ancak çizmenin tekini bulamazlar. Meryem'in annesi, çizmenin önceki akşam Leylâ'nın ayağından düşüp kaybolduğunu söyler. Leylâ ağlamaya başlar. Meryem, Leylâ'ya çizmeyi aramaya gitmeyi teklif eder. İki çocuk, kimseye haber vermeden çizmeyi aramak için sokağa çıkarlar. Caddede çizmenin tekini ararlar. Meryem'in annesi çocukları göremeyince telaşla evden çıkar ve onları aramaya başlar. Bu esnada çocuklar evden çok uzaklaşmışlardır. Leylâ geri dönmek ister ama Meryem kabul etmez. Kaybolmuşlardır. Leylâ ağlamaya başlar. Bir kadın onları görür ve kaybolduklarını anlar. Meryem sokaklarının ismini kadına söyler. Ancak ne taraftan gideceklerini bilmemektedir. Kadın çocukların elinden tutar ve evlerine doğru

götürür. Meryem'in annesi çocukları görür, kadına teşekkür eder ve evlerine dönerler.

Biletçi, kaç gün geçmesine rağmen çizmenin tekini kimsenin sormadığını görünce, çizmeyi dışarı koyar. İnsanlar çizmenin önünden gelip geçer.

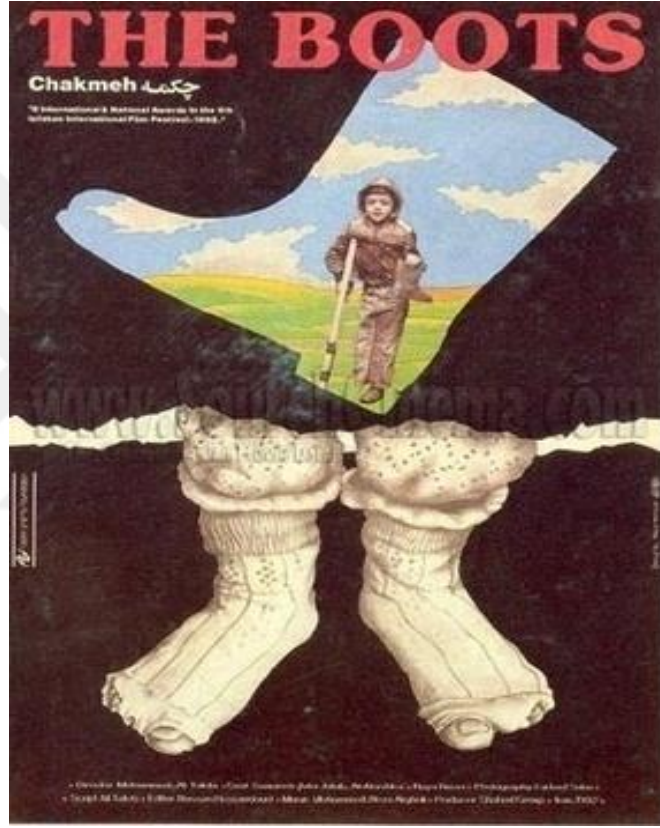
Meryem ve Leylâ sırayla tek kalan çizmeyi giyerler ve her seferinde üzülürler. Annesinin her eve gelişinde Leylâ, annesine çizmeyi bulup bulmadığını sorar. Leylâ'nın annesi ona yeni bir çift çizme alacağını söyler. Leyla mutlu olur ve ne zaman alacağını sorar. Annesi işinin olmadığı bir gün yeni bir çift çizme alacağını söyler. Leylâ ve annesi tek kalan çizme yeni olduğu için onu atmak istemezler.

Biletçi bir akşam çizmeyi koyduğu yerden içeri almayı unuttur. Oradan geçen yaramaz bir çocuk çizmeyi görür ve onu top gibi vurarak ileri sürükler. Çizme su ve çöp dolu kanala düşer. Su, çizmeyi daha da ileriye taşır. Temizlik görevlisi suyu taşıran çizme ve çöpleri toplar. Çizmeyi yeni olduğu için bir cami duvarının önüne koyar. Çıkan bir rüzgâr çizmeyi tekrar sürükler. Çocuklar, önlerine gelen çizme ile biraz oynarlar. Sonra içlerinden biri çizmeyi ayakkabı fabrikasında çalışan ağabeyine götürür. Ağabeyi tek olan çizmeyi bir sepete koyar.

Leylâ'nın annesi, tek kalan çizmeyi sokaklarında bulunan tek bacağını kaybetmiş olan çocuğa vermeyi düşünür. Leylâ ile konuşur ve Leylâ bu teklifi kabul eder. Leylâ ve annesi çocuğun yanına giderler. Leylâ çizmeyi verir ancak çocuk kabul etmek istemez. Annesi araya girerek çocuğa, çizmenin onun işine yarayacağını, kendilerinin komşu olduklarını, yabancı olmadıklarını söyler. Çocuk çizmeyi alır. Ancak çizme sağ ayağa aittir ve çocuğun da sağ ayağı yoktur. Çocuk bu duruma güler. O sırada sokaktan geçen bir satıcıya çizmeyi vererek karşılığında tuz alır. Satıcı, çizmeyi arabasına koyar ve diğer topladığı eski ayakkabılarla birlikte ayakkabı fabrikasına götürür. Ayakkabı fabrikasına geldiğinde satıcının gözü sepetin içinde duran çizmenin öteki tekine ilişir. Çift olan çizmeleri, bir ayağı olmayan çocuğa geri götürmeye karar verir. Çocuk çizmeleri alarak Leylâ'nın oturduğu eve gider. Leylâ eş olmuş çizmelerini görünce çok mutlu olur ve heyecanla Meryem'e çizmelerini göstermek için içeri girer. Eserin sonunda Leylâ, çocuğa teşekkür etmek için tekrar dışarı çıktığında çocuk çoktan gitmiştir. Eser bu şekilde son bulur.

3.4.4. Filmin Özeti

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından yazılan hikâye aynı isimle, Muḥammed ‘Âli-yi Tâlibî tarafından sinemaya uyarlanmıştır. Film, 1371 hş. (1993) yılında, altmış dakikalık renkli film olarak gösterime girmiştir. Görünürde basit ve sade bir konuyu işleyen film, barındırdığı yan anlamlar ile Amerika’da En İyi Çocuk Filmi ödülü ve çeşitli dallarda Kristal Simurg Ödülleri almıştır.⁴⁰⁹ Filmde yer alan oyuncular Semâne Ca’fer Celâlî (Semâne), Rayâ Naşîrî (Anne), Âli Âteşkâr (Âli), Zehrâ Hâdîpûr...⁴¹⁰



Resim 4: “Çekme” filminin afişi

Film, ekrana gelen kırmızı bir çizmenin içinde, üç farklı renkte rüzgârgülünün görüntüsü ile başlar. Sabah vaktidir ve Semâne uyumaktadır. Annesi, zorla Semâne’yi uyandırmaya çalışır. Kıyafetlerini ve ayakkabılarını giydirir. Semâne’yi kucağına alarak işine gider. Semâne, annesinin iş yerinde yaramazlık yapar. İş yeri

⁴⁰⁹ Mozdâ Murâd ‘Abbâsî, *Ro’yâhâtu ez Dest Nedeh*, s. 82-83, 88.

⁴¹⁰ Mozdâ Murâd ‘Abbâsî, *Ro’yâhâtu ez Dest Nedeh*, s. 72.

sahibi Semâne'nin bu hareketlerini kameradan izler. Sonrasında anne ile kızın yanlarına giderek bir daha Semâne'yi iş yerine getirmemesini söyler.

Görüntüye evin avlusunda oynayan Semâne ve arkadaşı (Meryem) gelir. Çocuklar oynarken bir şeyler kırarlar ve Meryem'in annesi onlara kızar ve evlerine dağılmalarını söyler. Meryem ve Semâne birbirlerine evlerinin camından bebeklerini gösterirler. Meryem kendi bebeğinin daha güzel olduğunu söyler. Semâne, Meryem'den bebeğini ister. Ancak Meryem, amcasının hediye ettiği bebeği vermek istemez. Semâne, öğle yemeğini Meryem'e verir ve karşılığında Meryem'in bebeğini alır. Meryem, Semâne'nin tüm yemeğini bitirir. Semâne, yemeğini yediği için Meryem'e kızar. Meryem de bebeğini alıp evden çıkar.

Görüntüye sokakta top oynayan çocuklar gelir. Tek ayağı olmayan bir çocuk (Âli), koltuk değneği ile onları izlemektedir. Top kazara eve gitmekte olan Semâne'nin annesinin kafasına gelir. Kadın Âli'ye söylenir ve evine gider. Semâne, annesini görür görmez uslu bir çocuk olduğunu ve kendisine bir bebek almasını söyler. Annesi kabul etmez ve uslu bir çocuk olursa ertesi gün ona çok daha güzel bir hediye alacağını söyler.

Görüntüye sokakta yürüyen Semâne ile annesi gelir. Bir ayakkabıcıdan içeri girerler. Annesi satıcıya çizme sorar. Raftan siyah bir çizme alır ve Semâne'ye gösterir. Semâne, çizmeyi renginden dolayı beğenmez. Başka bir dükkâna giderler. Kırmızı bir çizme denerler. Semâne çizmeyi beğenir ve alırlar. Bu esnada alışveriş yapan bir çift Semâne'nin annesinin dikkatini çeker. Adam ile eşi sevgi ile bakışarak, ayakkabı almaktadırlar. Semâne'nin annesi üzgün bir tavırla onları izler. Semâne çizmeyi çok sevmiştir, ayağından çıkarmadan eve dönmek ister. Annesi ile birlikte dükkândan çıkarlar. Otobüs kalabalıktır. Semâne annesinin kucağına oturur. Semâne'nin uykusu gelmiştir. Otobüs durağa geldiğinde, yanlarına oturan kadın kalkar ve geçişi sırasında Semâne'nin çizmesine çarptığı için Semâne'nin çizmesi ayağından çıkar. Son durakta Semâne ve annesi inerler. Eve vardıklarında annesi, çizmenin tekinin olmadığını fark eder. Hemen geri dönüp geçtiği sokaklara tekrar bakar ancak çizmeyi bulamaz.

Görüntüye otobüsü temizleyen şoför gelir. Bir koltuğun altında tek çizmeyi görür ve bir kenara ayırır.

Çizme ertesi gün biletçinin ofisinde görüntüye gelir. Semâne uyumaktadır. Meryem onu uyandırır ve bir köşede duran tek çizmeyi görür. Çizmenin diğer tekini bulmak için evi ararlar ama bulamazlar. Meryem'in annesi, gece çizmenin tekinin kaybolduğunu söyler. Semâne ağlamaya başlar.

Biletçi çizmeyi ofisinden dışarıya koyar.

Semâne çizmesinin tekini aramaya gideceğini ve Meryem'e de gelmesini söyler. Meryem korktuğu için gitmek istemez. Ancak Semâne ısrar eder ve kendisi ile gelmezse eğer, onunla bir daha konuşmayacağını söyler. Meryem dayanamaz ve Semâne'nin arkasından gider. İki çocuk birlikte çizmeyi aramaya koyulurlar. Evden epey uzaklaşırlar ama çizmeyi bulamazlar. Meryem, geri dönmeyi teklif eder ancak Semâne biraz daha aramayı ister. Biraz daha ararlar ancak çizmeyi bulamazlar.

Görüntüye bir konserve kutusu ile oynayan çocuk gelir. Çizmeyi görür ve onu tekmelemeye başlar. Bir süre gittikten sonra çizme su dolu kanala düşer.

Semâne ve Meryem kaybolduklarını düşünürler. Hangi yoldan gidecekleri konusunda anlaşamazlar ve birbirlerinden ayrılırlar. Semâne bir merdivene oturur. Yanında kadının birinin torbasındaki derisi yüzülmüş koyun kellesini görür. Bundan çok korkar ve hızlıca koşmaya başlar. Kadının arkasından geldiğini gördükçe daha çok koşar en son bir evin önüne gelir. Artık daha fazla gidecek yeri kalmamıştır. Kadın kendisine yaklaşınca Semâne ağlamaya başlar ve bir daha evden tek başına çıkmayacağını, kadından kendisini yememesini ister. O esnada Meryem'in annesi Semâne'yi aramaya çıkmıştır ve Semâne'yi bulur.

Görüntüye iş yerinde Semâne'nin annesi gelir. Patronu kendinden bir şeyler ister. Semâne, patronu görmesin diye annesinin eteği altında saklanmaktadır. Ancak patron Semâne'nin ayaklarını görür ve sessiz kalır. Kamera ile iş yerindekileri izlediği televizyonu kapatır. Semâne elinde çizmesinin teki ile annesinin yanında oturur. Annesi, kızından uslu olmasını ister. Bir yere gitmemesi için de Semâne'yi ayağından makineye bağlamıştır. İş çıkışı Semâne bir ayağında kendi ayakkabısı, diğer ayağında çizmesinin teki koşarak evlerine gider. Yolda ayağı takılıp suya düşer. Annesi tek kalan çizmeyi giymesine sinirlenir ve ayağından çıkararak suya atar. Âli çizmeyi alır ve arkalarından giderek Semâne ve annesine uzatır.

Görüntüye suyun içinde olan çizmenin diğer teki gelir. Bir hurdacı çizmeyi görür ve arabasına alır. Hurdaların geri dönüştürüldüğü bir tesise giderek çizmeyi oraya atar.

Semâne hasta hâlde yatağında yatmaktadır. Suya düştüğü için hastalanmıştır. Annesi, bir gün çizme yüzünden kaybolduğunu, diğer gün hastalandığını ve bu yüzden de çizmeden kurtulmasını söyler. Semâne de annesinden yeni bir çift çizme almasını ister. Annesi parasının olduğu ilk fırsatta alacağını söyler. Semâne eski çizme ile ne yapacaklarını sorar. Annesi ona bir çare düşüneceğini söyler. Meryem, hasta yatağında olan arkadaşı Semâne'ye bebeğini getirmiştir. Semâne bebeği görünce mutlu olur.

Görüntüye Semâne ve annesi gelir. Elllerinde çizmenin teki ile Âli'nin evine giderler. Semâne kapıyı çalar ve Âli'ye tek çizmenin işine yaramayacağını ve kendisine vermek istediğini söyler. Çizmenin yeni olduğunu da ekler. Âli çizmeyi yere atar ve o çizmenin kızlara göre bir çizme olduğunu söyler. Semâne'nin annesi duruma müdahale eder ve kendilerinin yabancı olmadıklarını, çizmeyi alırsa mutlu olacaklarını söyler. Âli çizmeyi ayağının önüne koyar. Çizme sağ ayağa aittir ve Âli'nin de sağ ayağı yoktur. Âli, sokaktan geçen hurdacıyı görür ve çizmeyi ona vermek ister. Hurdacı, çizmenin tekini gördüğünü ve onu nereye götürdüğünü Âli'ye anlatır. Âli, birlikte çizmeyi götürdüğü yere gidip çizmeyi bulması için hurdacıdan yardım ister ama hurdacı kabul etmez. Âli, tek başına hurdalığa gitmeye karar verir. Hurdalık yolunda bir köpek vardır ve Âli köpekten korkar. Yoldan geçen bir adamın arkasına saklanarak geçmeye çalışır ama başaramaz. Köpeğe çizmeyi fırlatır ve oradan biraz uzaklaşır. Uzaktan köpeği izlemeye başlar. Zaman geçer, yağmur başlar. Yorgun düşen ve ıslanan Âli, köpeğin yağmurdan kaçtığını görünce çizmeyi de alarak hurdalığa gider. Hurdalığın kapısını bir çocuk açar. Hurdalığın kapalı olduğunu ve gitmesini söyler. Âli çok yorulduğunu söyler ve çocuktan çizmeyi bulmak için yardım ister. Birlikte hurdalığa girerler, hurdalık çok karışıktır. Âli çizmeyi nasıl bulacağını bilemez ve çocuktan tekrar yardım ister. Birlikte çizmeyi aramaya koyulurlar.

Görüntüye Semâne, annesi ve komşuları gelir. Yapay çiçek demeti yapmaktadırlar. Kapı çalar, Semâne kapıyı açar. Âli, çizmenin diğer tekini bulmuştur. Semâne'ye çizmesini uzatır. Semâne çok mutlu olur ve içeri koşarak çizmesini diğerlerine

gösterir. Annesi çizmeyi kimin getirdiğini görmek için kapıya çıkar ama kapıda kimse yoktur. Film boş sokak görüntüsü ile son bulur.

3.4.5. Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Kaynak metinde zaman kavramı net olarak belirtilmemiştir. Okura, olayların oluşu sırasında verilen sonraki gün, ertesi gün, kaç gündür gibi ifadelerle hikâyenin ortalama zamanı belirtilmiştir. Erek metinde ise kameranın gündüz ve akşam vakitlerini yansıtmaları ile izleyicinin, olayların belli bir zaman içinde geçtiğini anlaması sağlanmıştır.

Hikâyede geçen mekân kavramı hem kaynak hem de erek metinde paralellik göstermektedir. Ev, işyeri olan dikiş atölyesi ana mekânlardır. Bu mekânlara ait detaylı tasvir verilmemiştir. Bunlar dışında sokak, hurdalık gibi yerler de her iki metinde nispeten kullanılan mekân unsurlarıdır. Filmde, romanda olduğu gibi mekân unsuru öne çıkmaz. Romanın anlatısında yer alan mekânlar aynen filme uyarlanmış, kahramanların görüntüleri ön plana çıkarılarak mekân belirsizleştirilmiştir.

3.4.6. Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Hem kaynak metinde hem de erek metinde geçen ana konu aynıdır. Çocukların masumiyeti ve saflıkları üzerine kurulan bir paylaşım, iyilik ve yardımlaşma örneği yazar ve yönetmen tarafından verilmeye çalışılmıştır. Kaynak ve erek metinden alınan örnekler ile roman ve film aşağıda değerlendirilmiştir. Çalışmamıza kaynaklık eden eserden yapılan alıntılar İntişârat-i Mu‘in tarafından 1395 hş. (2017) yılında yayımlanan, *Tenûr ve Dâstânhâ-yi Dîger* adlı 16. baskısından yapılmıştır. Örneklerimiz de aynı baskının belirtilen sayfalarına aittir. Filmde sahneler ise <https://www.youtube.com/watch?v=HpY2MFk8qrM> adresinden 01 Eylül- 12 Aralık 2020 tarihleri arasında yapılan erişimle alıntılanmıştır.

Örnek 1:

مادر لیلا، روزها، لیلا را می گذاشت پیش همسایه و می رفت سر کار. (تنور و داستانهای دیگر، ص. 75)

Leylâ'nın annesi, gündüzleri Leylâ'yı komşusuna bırakır işe giderdi.

Kaynak metinde, Leylâ'yı annesi sabahları komşusuna bırakır ve işe gider.

Erek metinde ise Semâne annesi ile birlikte iş yerine gider ve gün boyu orada oyalanır (sahne 05:20). Dolayısıyla hikâyenin başlangıcı kaynak ve erek metinde değişiklik göstermektedir.

Örnek 2:

بله «چکمه». یک جفت چکمه خوب و خوشگل که زمستان، توی هوای سرد، توی برف و باران می پوشی. پایت گرم گرم می شود. می توانی با آن بدوی و بازی کنی. به مدرسه ات بروی. عروسک فقط اسباب بازی است و هیچکدام از این کارها را نمی کند. (تنور و داستانهای دیگر، ص. 76)

Evet çizme. Kışın soğuk, karlı ve yağmurlu havalarda giyebileceğin güzel bir çift çizme. Ayakların sınımsız olacak. Onunla koşup oynarsın. Okuluna gidersin. Bebek sadece oyuncaktır ve bunlardan hiçbirini yapamaz.

Kaynak metindeki Leylâ'ya çizme alınması sahnesi ile erek metindeki Semâne'ye çizme alınması sahnesi paralellik göstermektedir. Her iki metinde de anne, daha kullanışlı ve işe yarar bir hediye olarak kızına çizme almayı seçer. Çizme hem okul zamanı giyeceği ayakkabısı olacak hem de kışın, kızının ayaklarını sıcak tutacaktır. Bu sebeple oyuncak bebek yerine, bir çift çizme almayı tercih etmiştir (sahne 12:25).

Örnek 3:

گشاد نیستند. زمستان جوراب پشمی کلفت می پوشی، باید برای جوراب ها هم جا باشد. اگر چکمه تنگ باشد، وقتی که می خواهی مدرسه بروی به پایت نمی روند، و باید بیندازیشان دور. پایت تند تند بزرگ می شود. (تنور و داستانهای دیگر، ص. 79)

Bol değiller. Kışın kalın yünlü çorap giyeceksin, çoraplar için de yer olmalı. Eğer çizme dar olursa, okula gideceğinde ayağına olmaz, atmak zorunda kalırız. Ayakların hızlıca büyüyor.

Kaynak metinde annesi ve Leylâ, birlikte çizme almaya giderler. Sonunda ikisinin de hoşuna giden bir çift çizme görürler ve deneyerek Leylâ'nın ayağına biraz büyük de olsa çizmeyi alırlar.

Bu durum günlük yaşamda karşılaşılabilecek bir olay olduğundan eksiltme ya da ekleme yapılmadan yönetmen tarafından, hiç değiştirilmeden, diyaloglara da sadık kalınarak erek metne aktarılmıştır (sahne 13:30).

Örnek 4:

...جا تنگ بود. زنبیل به چکمه های لیلا خورد. یکی از لنگه های چکمه، از پای لیلا درآمد و افتاد کنار صندلی. زن رفت. ...خواست چکمه های لیلا را در بیاورد که دید لنگه چکمه نیست! زود لیلا را خواباند گوشه اتاق و برگشت تو کوچه. کوچه را، گله به گله، گشت. آمد تو پیاده رو. آمد تو ایستگاه اتوبوس. اتوبوس رفته بود. لنگه چکمه را ندید. برگشت. (تئور و داستانهای دیگر، ص. 81-80)

...Otobüs sıkıştı. Sepet Leylâ'nın çizmelerine çarptı. Çizmenin bir teki Leylâ'nın ayağından çıktı ve oturağın kenarına düştü. Kadın gitti. ... Leylâ'nın çizmelerini çıkarmak istedi, çizmenin bir tekini olmadığını gördü! Hemen Leylâ'yı yatağına koydu ve sokağa geri döndü. Sokağı adım adım aradı. Otobüs durağına geldi. Otobüs gitmişti. Çizmenin tekini göremedi. Geri döndü.

Yeni alınan çizmeyi ayağına giyen Leylâ, otobüste uyuyakalınca, çizmenin ayağından çıktığını fark etmez. Bu durum yazar tarafından detaylıca işlenmiştir. Bu tasvir sayesinde okur, çizmenin düşüşünü ve sonrasında Leylâ'nın annesinin geri dönüp çizmeyi aramasını kolaylıkla ve net bir şekilde zihninde canlandırabilir.

Erek metin olan filmde, çizmenin düşme olayı kameranın yakın çekimi ile gösterilmiştir (sahne 18:46). Sonrasında çizmeyi aramaya çıkan anne de kaynak metne sadık kalınarak görüntüye aktarılmıştır (sahne 20:16).

Örnek 5:

مریم، آهسته، به لیلا گفت - بیا با هم برویم کوچه را بگردیم، پیدایش کنیم. لیلا و مریم از در خانه بیرون رفتند. مریم به مادرش نگفت که کجا می روند. توی کوچه رفتند و رفتند. (تئور و داستانهای دیگر، ص. 83)

Meryem yavaşça Leylâ'ya, Gel birlikte sokağa bakalım, onu bulalım, dedi. Meryem ve Leylâ evden dışarı çıktılar. Meryem annesine nereye gideceklerini söylemedi. Sokakta gittiler de gittiler.

Kaynak metin olan eserde Meryem, arkadaşı Leylâ'yı uyandırarak çizmenin diğer tekini sorar. Meryem, Leylâ'ya kaybolan çizmeyi aramaya gitmeyi teklif eder. Leylâ kabul eder ve dışarı çıkarlar.

Erek metinde çizmesini kaybeden Semâne, bu duruma çok üzülür ve ağlar. Meryem sessizce onu izler. Semâne, Meryem'e sokağa çıkıp çizmeyi arayacağını söyler ve

onun da gelmesini ister. Meryem kabul etmez, Semâne küseceğini söyler ve oldukça ısrar ederek Meryem'in de kendisi ile gelmesini sağlar. Kaynak metinde Meryem karakteri çizmeyi aramaya gitme olayında daha ön plana çıkmaktadır. Meryem, Leylâ'yı çizmeyi aramaya ikna eder. Ancak erek metinde, Semâne karakteri daha ısrarcı olur ve arkadaşı Meryem'i küsmek ile tehdit ederek ikna eder (sahne 25:46). Yönetmen, Semâne karakterini, izleyici önünde hep ön planda tutmuştur. Bu konu ile ilgili 'Abbâsî kitabında; Tâlibî'nin filminde yer verdiği Semâne karakterinin, Kirmânî'nin eserinde yer alan Leylâ'ya göre daha haylaz ve mizahî bir karakter olduğunu belirtmiştir.⁴¹¹ Kaynak metin ve erek metinde geçen bu farklılık da 'Abbâsî'yi doğrular niteliktedir.

Örnek 6: Kaynak metinde çizmeyi aramaya giden Leylâ ve Meryem yollarını kaybedince bir kadın onlara yardım eder ve Meryem'in annesi çocukları bulur. Erek metinde ise Semâne ve Meryem evin sokağı konusunda anlaşmazlığa düşerler ve iki çocuğun yolları ayrılır. Semâne, karşılaştığı yaşlı bir kadından korkar ve evine gitmekte olan kadının, kendisini takip ettiğini düşünür (sahne 30:28). Semâne karakterinin kadından kaçışı, kadının kendisini yiyeceğini düşünmesi yönetmen tarafından eklenmiştir. Bu ekleme ile çocuk imgesinin hayal gücü, masumiyeti mizahî bir üslup ile kamera önüne getirilmiştir.

Örnek 7:

کارخانه «دمپایی سازی» توی همان محله بود. نمکی گونی دمپایی پاره و چکمه های کهنه را برد توی کارخانه بفروشد. لنگه چکمه لیلا هم قاطی آن ها بود. وقتی خواست گونی را کنار کارگاه خالی کند نگاهش به سبیدی افتاد که بغل آسیا بود. لنگه دیگر چکمه را آنجا دید. آماده بود که ببیندانش توی آسیا؛ خردش کنند.
(ثور و داستانهای دیگر، ص. 89)

Terlik fabrikası aynı mahalledeydi. Seyyar tuz satıcısı, eski ve yırtık çuvalını fabrikaya satmaya götürmüştü. Leylâ'nın çizmesi de onların içindeydi. Çuvalı boşaltmak isterken gözü değirmenin arkasındaki bir sepete ilişti. Çizmenin diğer tekini orda gördü. Parçalanması için değirmene atılmaya hazırды.

⁴¹¹ Mozdâ Murâd 'Abbâsî, *Ro'yâhâtu ez Dest Nedeh*, s. 54.

Kaynak metinde çizmenin kaybolan tekini serüveni, otobüs şoförünün çizmeyi biletçinin kulübesine koyması, ardından çocukların çizmeyle oynamaları ve bir çocuğun yerdeki çizmeyi alıp geri dönüşüm fabrikasında çalışan ağabeyine vermesi ve sonunda fabrikaya düşmesi şeklindedir. Çizmenin diğer teki ise Leylâ'dan sonra, tek ayağı olmayan Âli'ye, ondan da sokaktan geçen hurdacıya ve son olarak geri dönüşüm fabrikasına gider. Hurdacı çizmenin kaybolan tekini hatırlar ve eşleştirir.

Erek metinde çocukların oynadığı çizmeyi bir seyyar satıcı su birikintisinde görür ve arabasına koyar, oradan da geri dönüşüm fabrikasına götürür (sahne 39:30). Semâne'de olan tekini ise giymesi için Âli'ye verirler. Âli de tek kalan çizmeyi seyyar satıcıya vermek ister (sahne 45:50). Seyyar satıcı çizmenin diğer tekini fabrikada gördüğünü söylemesi üzerine fabrikaya gidip tekini bulur. Her iki metinde geçen çizmenin eşleşme serüveni farklılık göstermektedir. Kaynak metinde daha az uğraş sonucu bulunan çizme, erek metinde Âli'nin gayreti ve özverisi ile bulunur. Yönetmen-çevirmen filmi daha anlamlı ve dikkat çekici kılmak adına Âli karakterine daha fazla rol vermiştir.

Örnek 8:

دیدى لنگه چکمه ات پیدا شد! لایلا خوشحال شد. از بس خوشحال بود نپرسید که لنگه اش کجا بوده و چه جورى پیدا شده. دوید توى خانه، صدایش را بلند کرد: «مریم، مریم، چکمه هایم پیدا شد. چکمه هایم پیدا شد.» و برگشت در خانه را نگاه کرد. پسرک رفته بود. (شور و داستانهای دیگر، ص. 90)

Gördün mü çizmenin teki bulundu! Leyla sevindi. O kadar sevindi ki, çizmenin tekinin nerede ve nasıl bulunduğunu sormayı unuttu. Eve girdi ve yüksek sesle “Meryem, Meryem çizmem bulundu. Çizmem bulundu” dedi. Geri dönüp evin kapısına baktı. Çocuk gitmişti.

Kaynak metnin sonunda Âli, çift olan çizmeleri alır ve Leylâ'nın yaşadığı eve gider. Çizmeleri Leylâ'ya teslim eder ve habersizce evden ayrılır.

Erek metinde Âli, fabrikada çalışan çocuktan yardım ister ve birlikte çizmeyi ararlar. Çizmenin bulunduğu ana dair bir sahne geçmez. Sonrasında Âli çift olan çizmeleri alır ve Semâne'nin yaşadığı eve giderek çizmeleri verir (sahne 52:32). Yönetmen-çevirmen küçük bir eklemede bulunmuş; ancak, çoğunlukla kaynak metne sadık kalarak uyarlama yapmıştır. Dolayısıyla her iki metin aynı şekilde son bulmuştur.

3.4.7. Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından ele alınan *Çekme*, sade ve basit bir konuya sahiptir. Ancak yönetmen-çevirmen Muhammed ‘Âli-yi Tâlibî gerek eklemeleri gerekse kamera çekimleri ve müzikleri ile çocukların saf ve temiz dünyalarını, yardımlaşma ve paylaşma duygularını izleyiciye etkili bir biçimde sunmuştur. Her iki metin de göstergelerarası çeviri bağlamında aşağıda verilen örnekler doğrultusunda değerlendirilecektir.

Örnek 1:

چکمه ها نخودی خوشرنگ بودند. (تنور و داستانهای دیگر، ص. 78)

Çizmeler hoş nohut renkliydi.

Film, içinde mavi, sarı ve yeşil renkte üç rüzgâr gülünün olduğu kırmızı renkli bir çizme görüntüsü ile başlamaktadır (kesit 1). Kaynak metinde çizme renginin bej olduğu belirtiliyor. Bej rengi, görüntüsü itibarıyla doğallığı, saflığı, uyumu yansıtmaktadır. Yazar bu rengi kullanarak çocuk ile rengin bu özelliklerini eşleştirmektedir. Erek metin olan sinema filminde çizme rengi kırmızı olarak seçilmiştir. Bunun bilinçli bir seçim olduğu düşünülmektedir. Kırmızı rengin dikkat çekici olması dışında uyarı ve tehlike anlamında olması izleyiciye daha film başlamadan bir ipucu vermektedir. Kırmızının enerjisinin yüksek olması filmde yer alan Semâne karakterinin yaramaz özelliği ile de uyumaktadır. Hem kaynak metnin hem de erek metnin ana teması kaybolan çizme üzerine kurgulanmıştır. Yazar çizmeyi, seçtiği renk ile arka planda tutarken, yönetmen-çevirmen çizme rengini kendi inisiyatifiyle kırmızı seçerek daha ön plana çıkarmıştır. Ayrıca Âli karakteri çizmeyi eline aldığı anda “bu çizme kız rengi, kızlara daha uygun” diyerek kırmızı üzerinden bir toplumsal cinsiyet ayrımı da sahneye eklenmiştir. Ekranaya gelen üç farklı renkteki rüzgârgülü göstergeleri ve bu esnada arka planda duyulan müzik, renkli ve eğlenceli bir film olacağının sinyallerini vermektedir. Sahneye yansıtılan müzik filmde yorumlayıcı bir işlev üstlenmektedir.



Kesit 1: Tâlibî, *Çekme*, 1993, 0:11.

Örnek 2: Kaynak metinde Leylâ'nın babasına dair bir bilgi verilmemektedir. Hikâyede sonuna kadar baba karakterine dair bir ifade geçmez. Okur, Leylâ ve annesini tek başına görmektedir. Erek metinde ise yönetmen-çevirmen Semâne'nin babasına ait olan bir fotoğrafı, kaldıkları odanın başköşesinde, filmin başlangıcında gösterir (kesit 2). İran-Irak savaşı yılları göz önüne alındığında baba karakterinin savaşta kaybedildiği ihtimali kuvvetlenmektedir.



Kesit 2: Tâlibî, *Çekme*, 1993, 1:22.

Fotoğraf göstergesine ek olarak, Semâne çizme denerken, annesinin, dükkânda bulunan bir çiftin samimi davranışlarını üzgün ve özlem dolu gözlerle izlemesi kadının, kocasını kaybettiğini izleyiciye yansıtmaktadır (kesit 3). Yönetmen filme yerleştirdiği göstergelerle savaşın yol açtığı olumsuzluklara üstü kapalı olarak değinmiştir. Bu konuda filmin yönetmeni Tâlibî şunları söylemiştir:

*O zamanlarda savaşa giden eş ve arkasında kalan karısı ile çocuğunun ekonomik ve ruhsal olarak sıkıntılarından ve çektikleri zorluklardan, aynı şekilde savaşın olumsuz etkileri üzerine konuşmak o kadar da kolay değildir. Ancak sinema dili ile bu durum bir nebze de olsa yansıtılabilmektedir.*⁴¹²

⁴¹² Akt: Mozdâ Murâd ‘Abbâsî, *Ro‘yâhâtu ez Dest Nedeh*, s. 57.

Yönetmen-çevirmen, erek metinde yer alan anne imgesini, kızına hem analık hem babalık yapan bir konumda göstermiştir. Ancak ayakkabıcıda yaşanan durumda (kesit 3) anne karakterinin her ne kadar ayaklarının üstünde duran bir birey de olsa, hayatında bir koca figürünün eksikliğini hissettiği, oyuncunun jest ve mimikleri ile izleyiciye verilmiştir.



Kesit 3: Tâlibî, *Çekme*, 1993, 15:55.

Örnek 3: Kaynak metinde tek ayağı olmayan karakterin adı yoktur. *Tek ayaklı çocuk* (پسرکی که یک پا دارد) şeklinde bahsi geçmektedir. Yazar bu karaktere isim vermeyerek, sadece çizmenin Leylâ karakterine ulaştırılmasında varlığını göstermiş, bunun dışında yazar tarafından bu karakterin kişiliği yok sayılmıştır. Ayrıca isim kullanılmayarak, toplumda bu durumda çok kişinin olduğu algısı da yaratılmaya çalışılmıştır. Ancak bu karakter, erek metinde Âli ismine sahiptir ve filmde aktif rolü vardır. Özellikle çizmenin tekini bulunmasında yönetmen-çevirmen tarafından, Âli karakterine önemli rol yüklenmiş ve olmayan ayağının telafisi sanki bu şekilde yapılmıştır. Tâlibî, bir ayağı olmayan çocuğu (kesit 4) yok saymaz ve ona önemli bir rol verir. Filmde, Âli'nin ayağını kaybetmesinin nedenine ya da ayağını nasıl kaybettiğine dair bir sahneye yer verilmemiştir. İzleyiciye bu bilginin verilmemesi, yönetmenin, Âli karakteri ile savaşın insanlar üzerinde bıraktığı fiziksel etkileri göstermek istemesi şeklinde bir yoruma da açıktır. Âli karakteri, çizmenin tekini bulmak için hurdalığa gitmek istediğinde bir köpekle karşılaşır ve bir çocuktan beklenmeyecek bir sabır ve azim gösterir. Yönetmen hem köpek hem de Âli'ye zorluk çıkararak yağmur imgesini sahneye ekleyerek (kesit 5) Âli karakterinin çabasını izleyiciye açık bir şekilde göstermekte ve bir ayağı olmayan bu karakteri seyirci açısından önemli kılmaktadır.



Kesit 4: Tâlibî, *Çekme*, 1993, 10:50.



Kesit 5: Tâlibî, *Çekme*, 1993, 49:37.

Örnek 4: Kaynak metinde geçen Leylâ'nın annesi, çocuğuna karşı gayet sevecen ve merhametlidir. Hikâye boyunca Leylâ ile hiçbir sorun ya da tartışma yaşamaz. Yazar, okurun gözünde gerçek olamayacak kadar iyi bir anne-çocuk ilişkisi tasvir eder. Ancak, erek metinde anne karakteri günlük hayatta daha çok karşılaşılan sıradan bir anne gibi kızı ile bazen tartışır, kavgâ eder bazen de hiç bir şey yokmuş gibi sevgi duyar. Yönetmen bu tutumu ile anne karakterini toplum içinden daha somut ve gerçekçi bir birey olarak yansıtmıştır. Hem kaynak metinde hem de erek metinde annenin ve Semâne/Leylâ karakterinin dikkatinden kaçan bir gerçek, üzücü bir şekilde okura ve izleyiciye sunulmuştur. Anne, tek çizme kızının işine yaramayacağı için, çizmeyi tek ayağı olmayan komşu çocuğuna vermek ister. Ancak çizme sağ ayağı aittir ve çocuğun da sağ ayağı yoktur. Dolayısıyla çizme çocuğun da işine yaramayacaktır. Bu durum yazar ve yönetmen tarafından okur ve izleyiciyi etkilemek için konulmuş olabilir ancak öte taraftan, anne karakterinin dikkatsizliği belki de umursamazlığı olarak da yorumlanabilir.



Kesit 6: Tâlibî, *Çekme*, 1993, 45:04.

Örnek 5: Hikâyenin bitişi, kaynak metin ve erek metinde paralellik göstermektedir. Çizmenin kayıp teki bulunur ve tek ayağı olmayan çocuk tarafından kıza teslim edilir. Çok sevinen kız, teşekkür etmek için geri geldiğinde çocuk çoktan gitmiştir (kesit 7). Bu durum ile hikâye aslında mutlu son ile bitmemektedir. Hikâyenin, Semâne/Leylâ'nın Âli'ye bir teşekkür edemeden son bulması aslında okur ve seyirci açısından bu hikâyeyi yarım bırakarak, sıradan bir mutlu son ile biten hikâyeye göre daha unutulmaz bir hâle getirmiş ve filmin sonu seyirciye bırakılmıştır. Filmin yönetmeni Tâlibî, bu film ve diğer filmlerinin sonu için, hiçbir zaman mutsuz son ile filmlerini bitirmediğini ifade etmiştir.⁴¹³ Bu beklenmedik son, Semâne/Leylâ karakteri için yeni bir hikâyenin başlangıcı da olabilir. Filmin sonunda, biraz da üzgün bir yüz ifadesi ile Semâne karakteri (kesit 8) ve boş kalan sokaklar gösterilir. Böylece basit bir konu gibi görünen, ancak yönetmen tarafından derinlemesine işlenen ve bolca yan anlamların yer aldığı *Çekme* filmi son bulur.

⁴¹³ Akt: Mozdâ Murâd 'Abbâsî, *Ro'yâhâtu ez Dest Nedeh*, s. 59.



Kesit 7: Tâlibî, *Çekme*, 1993, 53:04.



Kesit 8: Tâlibî, *Çekme*, 1993, 53:16.

3.4.8. Uyarlama Türünün Belirlenmesi

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından kısa hikâye türünde kaleme alınan eser diyaloglardan oluşan bir çocuk hikâyesi niteliğindedir. Yönetmen-çevirmen Tâlibî hikâyenin aslına sadık kalmış, basit bir çocuk hikâyesini, profesyonel bir şekilde yetişkinlerin de derin anlamlar çıkarabileceği bir filme dönüştürmüştür. Yukarıda yapılan tüm değerlendirmelerden sonra iki farklı türdeki eser arasında kimi farklılıklar olmasına rağmen, anlatılmak istenenin değişmediğini söylemek mümkündür. Kaynak metindeki olay örgüsü ile erek metin arasında herhangi bir aykırılık, sapma, ekleme söz konusu değildir. Bununla birlikte kaynak metinde yer alan bazı bölümler erek metne birebir aktarılmıştır. Romanda bol tasvirler ve diyaloglarla aktarılan sade hikâye, filmde görselliğin avantajıyla daha etkin ve cazip bir şekle bürünmüştür. Yönetmen-çevirmen kendi inisiyatifinde eklemeler yapmıştır, ancak bu eklemeler kaynak metnin ana konusuna zarar vermemiş aksine hikâyeyi daha da etkili kılmıştır. Kaynak metnin ve erek metnin değerlendirilmeleri neticesinde bu örneğimizin sadık uyarlama (iqtibâs-i vefâdâr) sınıfına girdiği görülmektedir.

3.5. *Mihmân-i Mâmân* (Annenin Misafiri)

3.5.1. Eserin Tanıtımı

Mihmân-i Mâmân eseri, Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından 1375 hş. (1996) yılında, uzun hikâye türünde yazılmıştır. Günümüz İran toplumunda, geniş avlulu bir evde yaşayan yoksul bir ailenin, ansızın evine gelen misafirlerini konu almaktadır. Hazırlıksız yakalanan annenin ruh hâli, misafirlerini en iyi şekilde ağırlama telaşı ve komşular arası yardımlaşma çabası sade ve akıcı bir üslupla okurla buluşturulmuştur. Yazar romanda, hem aile içinde görülen hem de aile ile komşuları arasındaki yardımlaşma duygusunu ön plana çıkarmıştır. Eserin yayımlanmış Türkçe tercümesi henüz bulunmamaktadır.

3.5.2. Eser ve Filmin Ana Kahramanları

Erek metin olan filmde gösterilen kahramanların sayısı kaynak metne kıyasla daha fazladır. İzleyici ana kahraman olan anneyi, onun kocasını ve çocuklarını, eve gelen misafirleri ve yemek için onlara yardım eden komşuları daha çok ön planda görmektedir. Hem yazar hem de yönetmen, kahramanlarını, ruhsal ve fiziksel olarak günlük hayatta karşılaşılabilecek şekilde seçmiştir.

‘İffet

Hem kaynak metin hem de erek metinde 35-40 yaşlarında olan evin annesi ‘İffet’in sağlık problemi vardır. Anne şefkatine sahiptir. Misafirlerine oldukça değer verir, onları önemser. Komşuları tarafından sevilmektedir. Evde, aktif bir rolü olan ‘İffet’in sözü dinlenmektedir. Anaerkil yapı hem kaynak metinde hem de erek metinde açıkça verilmiştir. ‘İffet; telaşlı, eli ayağına dolaşan, heyecanlı ve maneviyatlı bir yapıda okur ve izleyici ile buluşur.

‘Abbâs / Yedullâh

Evin babasıdır. Kaynak metinde adı ‘Abbâs, erek metinde ise Yedullâh’tır. Bu değişikliğin sebebi belli değildir. Kaynak metne göre bir mozaik fabrikasında çalışmaktadır ancak yaptığı iş hakkında detay verilmez. Erek metinde ise kendini sinema sektörüne adanmış bir adam olarak izleyici karşısına çıkmaktadır. Maddi kazancı pek de iyi değildir, buna rağmen ailesi için elinden geleni yapmaktadır. Arkadaşları arasında fikrine güvenilen bir kişiliktir. Hem romanda hem de filmde ev

ortamındaki yaşamında arka planda görünmektedir. Daha pasif bir roledir. Aile hayatında ağırlıklı olarak karısının sözünü dinlemektedir. Konuşmayı seven ancak, sözlerini tartmadan konuşan, neşeli ve kaderci bir yapıya sahiptir.

Emîr ve Bahâre

Evin çocuklarıdır. Kaynak metne göre Emîr 15, Bahâre 13 yaşındadır. Erek metinde ise Bahâre daha büyüktür. Emîr karakteri de on yaşlarında verilmiştir. Çocuklar yaşlarına göre daha olgun ve bilinçli yapıya sahiptirler. Annelerine ev işlerinde yardımcıdırlar. Kaynak metinde, Bahâre karakteri her ne kadar yaşça küçük olsa da, annesinin gözünde bir yetişkindir. Ayrıca annesi tarafından azarlandığı için kırılğan bir yapısı vardır.

Şadîke

Kaynak metinde aile hayatına dair pek bilgi verilmeyen Şadîke, erek metinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Eskiden çalışan bir kadın olduğu ve eşi Yûsuf ile işi vasıtasıyla tanışıp evlendiği bilgisi vardır. Erek metne göre hamiledir ve kocasının uyuşturucu kullanması sebebiyle aile içinde şiddet yaşanmaktadır. Evliliğinden ve hamileliğinden dolayı pişmandır. Komşu rolünde ise, her iki metinde de yardımsever ve iyi kalpli bir yapısı vardır.

Yûsuf

Filmin anlatma süresi sınırlılığından dolayı kaynak metinde anlatılan kahramanların tamamına değil, bazen birkaçına uyarlamada yer verilmektedir. Uyarlamalarda önemsiz yan kahramanların çıkarılması olağan bir durumdur. Tam tersine kaynak metinde bulunmayan kahramanların da bazen erek metne eklenmesi de görülen bir durumdur. Yûsuf, kaynak metinde yer almamaktadır. Erek metne göre Yûsuf karakteri zengin bir aileye mensup ancak, ailesi karısını istemediği için, karısıyla birlikte onlardan ayrı yaşamaktadır. Uyuşturucu bağımlısıdır ve hamile karısını dövmektedir. Ancak diğer bir taraftan da komşuları için yardımseverdir. Sosyal açıdan önemli bir karakter olan Yûsuf, yazılı eserde yer almamaktadır. Yönetmen-çevirmen bu karaktere yer vererek hikâyeyi daha etkili kılmayı planlamıştır.

Kimyager

Kaynak metinde yer almayan diğerk bir karakter de tıp öğrencisi olan kimyagerdir. Diğerk karakterlerle aynı avluda yaşamaktadır. Kendini araştırmaya, yeni şeyler bulmaya adanmış genç bir kimyagerdir. Yardımsever bir yapısı vardır. Ancak Yûsuf karakteri gibi, kaynak metinde yer almaz.

3.5.3. Eserin Özeti

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî'nin, günlük, sade bir dil ve diyaloglardan oluşan bir üslupla kaleme aldığı eser, ayrı ayrı numaralandırılmış ve isimlendirilmiş 15 bölümden oluşmaktadır.

Birinci Bölüm - Bir Demet Çiçek Gibi

Bahâre dışarıdan bir araba sesi duyar ve Emîr'e bahçenin kapısını açmasını söyler. Telaşa kapılan anne, çocuklara biraz daha sabredip, gelenlerin kapıyı çalmalarını beklemelerini söyler. Babalarının henüz misafirlerden haberi yoktur. Kadın, kocasını aramış ve hemen eve gelmesini söylemiştir. Çocuklar bahçenin kapısını açmaları gerektiğini, onlar açmazsa komşularından birinin zaten kapıyı açacağını söyler. Kadın, komşularına misafirlerinin geleceğini ve kapıyı kendilerinin açacaklarını söylemiştir. Kapı bir kez daha çalınır, anne telaşla bakakalır. Dağılmış ev ve üst başla ne yapacağını düşünür. Aceleyle kapıya koşar ve kapıyı açınca şaşırır. Gelen, komşusu Ehevân hanımdır. Ona: *Bir an gelenlerin ablamın oğlu ve onun yeni evlendiği eşi olduğunu sandım. Hasta olduğumu duymuşlar, on dakika uğrayıp gideceklermiş* der. Ev sahibi anne, kendini paralamış, bahçeyi adeta bir demet çiçek gibi yapmıştır. Ehevân hanım helva için gülsuyu istemeye gelmiştir. Evin babası, kapıdan kucağında bir karpuzla eve girer. Kadın, kocası eve geç gediği için hayıflanır. Kocasına, “eğer eve gelenler senin misafirin olsaydı, şimşek gibi gelirdin” der. Kocasına kıyafetlerini değiştirmesini ve biraz çerez almaya gitmesini söyler. Bu esnada komşuların tavukları ortalığa çıkar. Tavukların etrafı kirletmelerinden korkan kadın, oğluna tavukları kovalayıp, uzaklaştırmasını söyler. Bu sırada dışarıdan bir araba sesi duyulur. Bu kez gelen misafirleridir. Kadın oğlu Emîr'e, misafirlerin arabalarını ayarladığı park yerine park ettirmesini söyler. O esnada kapı çalar. Emîr aynada yüzündeki sivilceye bakmaktadır. Babası sıkışan pantolon fermuarı ile

uğraşmakta, Bahâre de aynada başörtüsünü düzeltmektedir. Kadın telaşla bir o yana bir bu yana koşturur.

İkinci Bölüm - Annenin Açık Kalan Gözleri

Emîr kapıyı açmak için koşar. ‘İffet’in misafirinin geleceğini bilen komşuları evlerine çekilmiştir. Misafirleri (ablasının oğlu ve karısı) ellerinde koca bir buket çiçekle içeri girerler. Karısı yaşça gençtir. Selamlaşıp, birbirlerine hâl hatır sorarlar. Yeni gelin temiz avluya, avludaki ağaçlara bakar. Pencereilerin ardından meraklı komşular, gelen adam ve karısını süzerler. Bu esnada ‘İffet hanımın aklına son anda bir şey gelmiştir ve aceleyle avluya çıkar. Dönüşte elinde nazar için bir şeyler vardır ve gelinle, damada doğru serpiştirir. Aynı zamanda dualar da eder. Yeni gelin, oturdukları şilteye bakar. Oda temiz ve derli topludur. Şiltenin kumaşının ne kadar güzel olduğunu söyler. Babaları çocukların yaşını soran yeni geline, “Emîr 15, Bahâre 12 yaşında” der. Bahâre, 13 olarak düzeltir. Bu esnada kapı çalar ve komşuları park etmiş olan arabayı çekmeleri gerektiğini söyler. Emîr, adamdan anahtar ister ve kendisinin arabayı kenara çekebileceğini söyler.

Üçüncü Bölüm - Emîrin Kaçışı

Emîr arabayı kenara çekmek için dışarı çıkar. Kamyon şoförü, araba sürmeyi bilip bilmediğini sorar. Emîr bildiğini söyler ve direksiyon başına geçer. Boyu çok da yetişmediği için önünü zor görür. Emîr önde, kamyon arkada yavaş yavaş gitmeye başlarlar. İnsanlar telaşla Emîr’in sürdüğü arabanın önünden kaçırlar. Emîr arada sırada önünü daha iyi görebilmek için başını kaldırır. Ayağının altına bir şey koymak ister ama o zamanda debriyaj ve frene basması zorlaşacaktır. Arkadan gelen kamyon ve onun arkasından gelen arabalar kornaya bastıkça, Emîr telaşlanır ve terler. Bu esnada birkaç okul arkadaşı Emîr’i görür ve aniden arabaya binerler. Emîr inmelerini söylese de inmezler aksine biri radyoyu açar, diğeri kendisini eve kadar götürmesini ister. Emîr telaşla bir sokağa girer, sokak tek yöndür. Kamyon ve diğer araçlar zar zor Emîr’in sürdüğü arabayı geçerler. Arabadakiler aniden bir polis arabası görürler, Emîr’in ehliyeti yoktur, bu yüzden çok telaşlanır. Polis arabası yanlarından geçip gider. Emîr, misafirlerinin arabası ile bir şeye ya da birine çarpmaktan çok korkar, daha da panikler. Evden çıkalı epeyce vakit olmuştur. Ailesinin onu merak ettiğini, belki de misafirlerinin dönmek istediklerini düşünür. Ayakları titremektedir. Bir

tümsekten geçerler ve araba sağa sola yalpalar. Emîr, “Umarım birini öldürmemişimdir” diye düşünür.

Dördüncü Bölüm – Gözü Yolda Kalan Anne

Bahâre misafirlere çay ikram eder. ‘İffet karpuz dilimlemektedir. Bahâre, annesine gelen çiçeklerden birkaçını, hasta olan öğretmenine götürmek için ister ancak annesi izin vermez. Bu esnada anne, geç kalan oğlu Emîr için endişelenmektedir. Kocasına, gidip Emîr’e bakmasını söyler. Kocası endişelenmemesini, sokakta arkadaşlarıyla futboldan ya da arabadan konuşuyor olabileceğini söyler. Evin babası, misafirlere geçmişte eşi ‘İffet ile nasıl tanıştığını anlatmaya başlar. ‘İffet telaşla adama seslenir. Emîr’in arabayı alıp gitmiş olduğunu söyler. Komşularından biri, arabada iki çocukla gittiğini söyler. ‘İffet çok korkmuştur. Kocası ‘Abbâs’tan, Emîr’i bulmasını ister. Bu esnada hâli de fenalaşmıştır. ‘Abbâs misafirlerinden müsaade ister ve dışarıya çıkar. Bahâre, Emîr’in nerede olduğunu soran misafire, dışarıda çocuklarla konuşmaya dalmış olduğunu söyler. Bahâre bir fotoğraf albümünü gelinin kucağına bırakır. Gelin, albüme bakmaya başlar. Kocası bir fotoğrafa bakar ve anısını anlatmaya başlar. Sonra teyzesinin nerede olduğunu sorar. Bahâre, annesinin biraz rahatsızlandığını söyler. ‘İffet, Emîr’i çok merak etmektedir. “Kaza mı yaptı?” diye düşünür, ablasının oğlu endişelenmemesini söyler. ‘İffet, mahcubiyetle olanlar için özür diler.

Beşinci Bölüm – İyi İnsan

Hava kararmıştır. ‘İffet, ‘Abbâs, misafirleri, komşuları ve arabaya binen çocukların aileleri, hepsi köşe başında beklemektedirler. ‘İffet, ya bir kaza olduysa, masraf çıkacak diye dizlerini dövmektedir. Ablasının oğlu, “Emîr’e bir şey olmasın yeter” diyerek teselli eder. Bu esnada sokağın başından araba görünür. Arabadan şişman ve saçları dökülmüş bir adam çıkar. “Arabayı çocuklara oyuncak mı ettiniz?” diye sorar. ‘İffet arabanın içinde Emîr ve arkadaşlarını göremeyince daha da telaşlanır. Adam arabayı nehir kenarında gördüğünü, direksiyon başındaki çocuğun çok korkmuş ve ağlamakta olduğundan, onlara yardım ettiğini, arabayı sağ salim sahibine getirdiğini; çocukların da utançtan, arkadan yürüyerek gelmekte olduğunu söyler. ‘Abbâs, adamı eve davet eder. Adam teklifi kabul etmez ve gider. ‘Abbâs, oğlu Emîr için kızgınlıkla söylenir.

Altıncı Bölüm – Israrcı Baba

Yeni gelin gitmek için eşine kaş göz işareti yapar. Kocasını, teyzesinden müsaade ister. ‘Abbâs kalmaları için ısrar eder. ‘İffet de yarım saat daha oturmalarını rica eder. Misafirleri, biraz daha oturmaya karar verirler. Bahçe kapısı çalar. Annesi, Bahâre’ye kapıyı açmasını söyler ancak, komşuları Şadîke çoktan kapıyı açmıştır. Ehevân hanım gelmiştir ve ‘İffet hanımı görmek ister. Bahâre yanına geldiğinde Şadîke, kapıyı sürekli kendisinin açtığından şikâyet eder. “Eğer kapıyı duymuyorsanız zil takalım sizin kapıya” der. Ehevân sakinleşmesini söyler. Şadîke, günde on kez kapıya gittiğini ve en çok da komşuları için kapının çalındığını söyler. Ehevân hanım, komşusu ‘İffet’e tatlı yapmıştır. Bu sırada yeni gelin Şevket, kocası Cevâd’a artık gidelim der. ‘Abbâs, biraz daha oturup birlikte bir şeyler yemeyi teklif eder. Şevket, yemek teklifini nazikçe geri çevirir. Kapı tekrar çalar, gelen yine Ehevân hanımdır. Bu kez Emîr de yanındadır. Kamyon şoförünün o arabayı sürmeyi bilmediği için direksiyona geçtiğini, sonrasında arabaların arkasından korna çaldıklarını, duracak yer olmadığı için arabayla ileri gittiğini söyler. ‘Abbâs, arabayı izinsiz aldığı için Emîr’e kızar. Annesi, sınavına çalışması için Emîr’e söylenir. Ehevân hanım, ‘İffet’in de isteğiyle içeri girer ve ‘İffet’in misafirleri ile biraz sohbet eder. Ehevân hanım mahallede telefonu olan tek kişidir. Birine bir telefon gelince torunlarına, o kişiyi telefonun başına çağırttığını anlatır. Ehevân hanım gittiğinde Şevket de gitmek ister ve kocasına işaret yapar. Cevâd müsaade ister. ‘Abbâs kuru bir ekmek de olsa, kendileri ile akşam yemeğinde olmaları için ısrar eder. Yemek yemeden giderlerse, teyzesinin onlara güceneceğini söyler. ‘İffet de kalmalarını söyler ancak hemen sonra içeriye gider ve Bahâre’ye dert yanar. Babasının söylediklerine sinirlenmiştir. Kendi kendine söylendikten sonra kocasını çağırır ve ona, evde akşam yemeğinin hazır olmadığını ve pişirecek bir şeylerin de bulunmadığını söyler.

Yedinci Bölüm – Anne Şimdi Ne Yapacak?

Misafirleri akşam yemeğine kalacağı için, ‘İffet çok endişelidir. Evde ikram edecek bir şeyler olmadığından Bahâre, misafirlerin getirdiği tatlıdan ikram etmeyi teklif eder. Ama annesi bunun uygun olmayacağını düşünerek reddeder. Bahçe kapısı çalar ve Bahâre kapıyı açar. Ehevân hanım bu kez Şadîke için helva getirmiştir. Ehevân hanım Emîr’in kebab almak için restorana gittiğini görünce, ‘İffet’e lokantanın kapalı

olduğunu ve saat geç olduğundan yiyecek bir şey bulamayacağını söyler. ‘İffet kocasının akşam yemeği ısrarını anlatır ve dert yanar. Ehevân hanım, kocasının iyi bir şey yaptığını söyler. ‘İffet kendi kendine, çaresizlikle yakır.

Sekizinci Bölüm – Allah Büyüktür

Cevâd, dışarıda komşusuyla olan ‘İffet’in yanına gider ve yemek için çok zahmet etmemelerini söyler. Bu esnada Şevket de dışarıya çıkar ve akşam yemeği için onlara yardımcı olmak istediğini söyler. ‘İffet teşekkür ederek gelinin yardım teklifini geri çevirir. Odaya geçip kocasıyla oturmasını söyler. Bahâre, annesine komşuların yardım edeceğini söyler ve Şevket’i içeriye götürür. ‘İffet bir kenara oturur ve ne yapacağını düşünmeye başlar. O esnada komşusu Ehevân elinde pirinçle gelir. ‘İffet kendilerinde de pirinç olduğunu ama ithal olduğundan misafirlere layık olmadığını söyler. Bu sırada Şadîke elinde bir paket et ile yanlarına gelir. Güveçte kıyma yapmayı teklif eder. Misafirlere kıyma severler mi sormalarını ister. Bahâre kıyma sevip sevmediklerini sorar ve Şevket’in esas kûrme-sebzî⁴¹⁴ sevdiğini öğrenir. Annesine söyler. Şadîke gider ve dolaplarından kûrme-sebzî çıkartır ve yemeklerin yarım saate hazır olacağını, endişe etmemesini söyler.

Dokuzuncu Bölüm – Meş Meryem’in Tavuğu

‘İffet, evine ilk kez gelen misafirleri için büyük bir sofraya kurmak ister. Tavuk pişirmeyi de çok istediğini ama evinde tavuk olmadığını söyler komşularına. Ehevân ve Şadîke’nin de evinde tavuk yoktur. ‘İffet, tavuk satan yerlerin kapalı olup olmadığını düşünür. Komşularından biri gidip başka birinden istemeyi teklif eder. Vakit geç olmuştur bu yüzden ‘İffet kabul etmez. Şadîke’nin aklına avlu komşuları Meş Meryem’in tavukları gelir. Ondan bir tavuk isteyip parasını ertesi gün verebileceğini söyler. ‘İffet, gün içinde onun tavuklarına laf söylediği için tavuk istemeye gönlü el vermez. Ama çaresiz kalır. Bu esnada evlerinden müzik ve şarkı sesleri gelir. Kocasını ‘Abbâs, televizyonları bozuk olduğu için, misafirleri akşam yemeğine kadar şarkı söyleyerek oyalamaktadır. Şadîke, Meş Meryem’in kapısını birkaç defa çalar. Meş Meryem’in uykusu ağırdır ve geç cevap verir. Şadîke akşam yemeği için tavuklarından birini istediklerini söyler. Meş Meryem, biraz itirazdan sonra kabul eder ve kümeden bir tavuk seçer. Bu esnada tavuklarına isimleri ile

⁴¹⁴ İran’a ait meşhur bir yemek.

seslenir ve onların çocukları olduğunu, tavuklarını çok sevdiğini söyler. Bir taraftan ağlayarak, diğer taraftan da söylenerek küçük bir horoz yakalar. Şadîke horozu aldığıında Meş Meryem daha da sesli ağlamaya başlar. Şadîke'nin kocası elinde bir bıçakla görünür. Meş Meryem koşar ve horozu geri alır. Onu ne kadar çok sevdiğini söyler. Şevket ve diğerleri dışarıya çıkar, kimin ağladığını merak etmişlerdir. Meş Meryem horozu kümesine geri koyar. 'İffet, pilav yapmaya başlar. Meş Meryem pilav için su getirir. Bu esnada Bahâre onlara doğru koşar.

Onuncu Bölüm – Bahâre'nin Öfkesi

Bahâre koşarak annesine içeri gelmesini, babasının kendisini rezil ettiğini söyler. 'Abbâs, geçmişte çok zorluk çektiklerini anlatmaktadır. 'İffet ağlayarak bunların gereksiz konular olduğunu söyler. 'Abbâs gençlere nasihat vermek istediğini söyler. 'İffet söylediklerine biraz daha dikkat etmesini tembihleyerek dışarı çıkar. Yemeklere bakar. Bahâre koşarak annesini tekrar içeriye çağırır. Babası hakkında söylenir. Annesi ile içeri girdiğinde, babasının çoraplarına bakmasını ister. 'Abbâs'ın çorabı delinmiş, parmakları görünmektedir. 'İffet çok sinirlenir ve hemen yeni çorap getirir. Ehevân hanım sofrayı hazırlamalarını, yemeklerin pişmek üzere olduğunu söyler. Emîr, Cevâd ile futbol hakkında ve Bahâre de Şevket ile okul hakkında konuşmaktadır. 'İffet, sofrayı kurmadığı için Bahâre'ye oldukça sinirlenir ve onu azarlar. 'İffet dışarıya çıkar ve yemekleri getirir. Sofranın gecikmesinden dolayı özür dileyerek yemeğe buyur eder. Bahâre odada yoktur. Annesi yanına gider. Bahâre, söylediklerinden dolayı annesine küsmüştür ve sofraya oturmak istemez. Şevket içeri gelir ve Bahâre'yi çekerek sofraya götürür. Şevket annesinin kötü bir şey demediğini, onun çok yorulduğunu söyler. Tam sofraya oturdukları sırada kapı çalar. Meş Meryem elinde bir kap yemekle gelmiştir. Eve geri döndüğünde uyku tutmadığı için geldiğini söyler. 'İffet eve davet eder. Birlikte içeri girerler.

On Birinci Bölüm – Yeni Misafir

'İffet, Meş Meryem için tabak ve kaşık getirir. Bahâre bir kaşık yemek alır ve doyduğunu söyleyerek gider. Annesi ile Bahâre yine tartışırlar. Meş Meryem misafirleri ile sohbet eder. Şevket doyduğunu söyleyerek sofradan çekilir. Meş Meryem, Şevket'e daha genç olduğunu, biraz daha yemesini söyler. Şevket yeterince yediğini, yoksa rahatsızlanacağını söyler. Meş Meryem evden çıkar ve Şevket için ilaç getirir. 'İffet ve 'Abbâs'a yemek yemeleri için ısrar eder. Bu sayede misafirleri

de çekinmeden yiyeceklerdir. Biraz daha yerler. Bâhare sofranın kaldırılmasına yardım etmez. Annesi, Emîr'den yardım ister. Emîr, misafirlerin getirdikleri tatlıdan yediği için annesinden azar işitir. Annesi, yardımlarına karşılık o tatlıdan, komşularına da vermek istemektedir. Bulaşıkları dışarı çıkarırlar. Bu esnada Meş Meryem'in hıçkırarak ağladığını görür.

On İkinci Bölüm - Meş Meryem'in Ağlaması

Meş Meryem, getirdiği yemekten yemedikleri için ağlamaktadır. 'İffet, Meş Meryem'i içeriye götürür ve yemekten yemelerini, Meş Meryem'in üzüldüğünü söyler. Misafirler birer parça yemekten yerler. Meş Meryem gülümser ve Şevket için bir banyo kesesi çıkarır ve ona hediye eder. Cevâd, gitmek için izin ister. 'Abbâs geç olduğunu, Meş Meryem'in evinde rahatça yatabileceklerini, ertesi gün de sabah kelle paça içip, öğle yemeğinde dere kenarına pikniğe gidebileceklerini söyler. Karısı, içinden kocasının bu ısrarı için söylenir. 'İffet aniden rahatsızlanır ve duvar kenarına oturur. 'Abbâs, karısını doktora götürmeyi ister. Ancak 'İffet kendi doktoru, doktor Hâcî'dan başkasına gitmeyeceğini söyler. Cevâd da rahatsızlanan teyzesini doktora götürmeyi teklif eder. Hazırlanıp yola çıkarlar.

On Üçüncü Bölüm – Doktor Hâcî

Doktor Hâcî, tansiyonu düştüğü için fenalaşan 'İffet'e reçete yazmıştır. Bu esnada yanlarında gelen Cevâd'ı da tanımıştır. Çocukluğunda geçirdiği bir hastalığı tedavi ettiğini hatırlamıştır. Cevâd'ın ne kadar büyümüş olduğundan söz eder. Abisinin ve Cevâd'ın, çocukluklarında ne tür sıkıntılar çektiğini hatırlar ve gözleri dolar. Şevket, teyzesi ve Emîr gururla Cevâd'a bakarlar. Doktorla vedalaşıp çıkarlar.

On Dördüncü Bölüm - Ehterâm Hanımın Evi

Cevâd, arabayla reçetede yazan ilaçları almak için bir sokağa girer. Bu esnada radyoda Hâfız'dan bir şiir duyulur. Cevâd ilaçları alırken birer dondurma yemeyi teklif eder. Ancak Bahâre evde yalnız olduğu için 'İffet, dondurmaya gerek olmadığını söyler. Araba köşeyi dönünce 'İffet, eski bir komşusu Ehterâm'ın evini görür. Evin mutfak lambası açıktır ve kadının mutfaktaki gölgesi görünür. 'İffet, Bahâre ve Ehterâm'ın başından geçen bir kazayı anlatır. Eğer geç olmasaydı ziyaret etmek istediğini söyler. Bahâre'nin yalnız olmasından dolayı hemen eve dönmek ister.

On Beşinci Bölüm – Dondurma

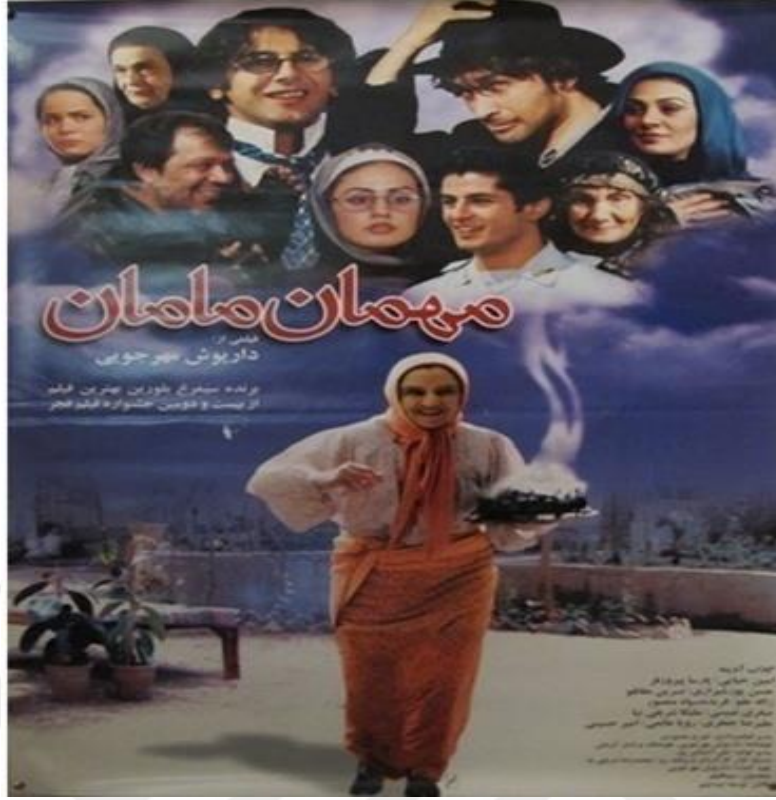
Yolda bir kamyon yolu kapatmıştır. ‘Abbâs, Emîr ve ‘İffet arabadan inerler ve evlerine doğru yürümeye başlarlar. Misafirleri korna çalarak geri geri çıkıp onlardan ayrılır. ‘Abbâs, Emîr ve ‘İffet, eve girdiklerinde Bahâre battaniyesine sıkıca sarılmıştır. Annesine, evde böcek gördüğünü ve korktuğunu söyler. ‘İffet, Bahâre’ye dondurmasını verir. Onsuz boğazından geçmediğini söyler. Bahâre bulaşıkları yıkamıştır, annesi görünce çok sevinir. Misafirlerin getirdiği çiçeklerden öğretmenine götürebileceğini söyler. Bahâre avluya çıkar ve dondurmasını yer. Komşularının ışıkları açıktır. Meş Meryem’in fısıltısı duyulur. Hamam kesesi dikmektedir.

3.5.4. Filmin Özeti

Mihmân-i Mâmân filmi, Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından, 1382 hş. (2003) yılında kaynak aldığı eser ile aynı isimle beyaz perdeye uyarlanmıştır. Renkli olarak çekilmiş olan film 107 dakikadır. 22. Uluslararası Fecr Film Festivali’nde en iyi erkek oyuncu, en iyi kadın oyuncu, en iyi yönetmen ve en iyi senaryo dallarında ödül almıştır.

Filmin başrol oyuncularını, Golâb Âdîne (‘İffet), Hâsan Pûrşîrâzî (Yedullâh), Pârsâ Pîrûzfer (Yûsuf), Nesrîn Muḳânlû (Şadîqe), ‘Alîreza Ca‘ferî (Emîr), Melîkâ Şerîfînyâ’dır (Bahâre).

Fakir bir ailenin ekonomik durumu ve bunun eve gelen misafirler için hazırlanacak sofraya yansımaları, kaynak metinden alınan sahneler aracılığıyla erek metinde daha da etkin bir biçimde gösterilir. Kadının mutfakta ikram edecek bir şey yok düşüncesiyle gösterdiği çaresiz tutumları, leitmotif olarak kullanılmıştır.



Resim 5: "Mihmân-i Mâmân" filminin afişi

Film, telefonda konuşan bir kadının ('İffet) görüntüsü ile başlar. Kız kardeşinin oğlu ve onun yeni evlendiği eşi ilk kez kadının evine gelecektir. Bu haber 'İffet'i telaşlandırır ve hazırlık yapmak için kendi evine gider. Kendi kendine söylenerek ortalığı toparlamaya başlar. Aynı zamanda da mutfakta ikram edecek neler var diye bakar. Oğlu Emîr'e, babasını arayıp eve gelirken meyve, çay, şeker, tatlı getirmesini söyler.

Görüntüye Emîr gelir. Telefonda babasına, eve misafir geleceğini ve gelirken bir şeyler getirmesini söyler. Babası gürültülü bir yerde olduğu için tam anlayamaz, Emîr telefonu kapatır. 'İffet, avluyu süpürür, oğluna da camları silmesini söyler. Kızı Bahâre de odadaki dağınıklığı toplar. Bu esnada kapı çalar, bir komşusu (Yûsuf) ceviz ayıklamaktadır, Yûsuf'un karısı Şadîke söylenerek kapıya yönelir. 'İffet, misafirlerinin geleceğini söyleyerek kapıyı açar. Gelen başka komşusu Ehevân'dır. Helva yapacağını ve biraz gülsuyu istediğini söyler.

Görüntüye bir karpuzla eve giren baba (Yedullâh) gelir. Evde bir telaş vardır. ‘İffet evde bir şey olmadığından kocasına şikâyet eder. Kocasını, tüm parasını ile karpuz aldığını söyler. Meş Meryem’in tavukları ortalıktadır ve ‘İffet, Emîr’e onları kümese koymasını söyler. Görüntüye üzerinde beyaz önlüğü ile deney yapmakta olan kimyager komşuları gelir. Bahâre ondan ödevine yardım etmesini ister.

Kapı çalar. ‘İffet üstünü başını düzeltir ve kocasından da kıyafetlerini değiştirmesini ister. Emîr tatlı alıp gelmiştir. Kapı tekrar çalar, bu kez gelen misafirleridir (Şevket ve Cevâd). Büyük bir heyecanla misafirlerini karşılarlar. ‘İffet misafirlerinin biraz beklemelerini söyler. Cevad ne kadar güzel bir avluları olduğunu söyler, o esnada dışarıdaki bir inşaatta çalışan işçinin şarkı söylediği duyulur. ‘İffet elinde bir buhurdanlıkla misafirleri etrafında dualarla tütsü dolaştırır. Birlikte eve geçerler.

Misafirleri bir demet çiçek ve bir kutu tatlı getirmiştir. Bahâre ve annesi onları yerleştirir. Şerbet ikram ederler. Bu esnada kapı çalar ve bir çocuk, misafirlerin park etmiş oldukları arabayı çekmeleri gerektiğini, yolu kapattığını söyler. Emîr arabayı kendisinin çekebileceğini söyler ve anahtarı alıp çıkar. Biraz zaman geçmiştir, ‘İffet, kocasını da alıp Emîr’e bakmaya gider. Geri döndüklerinde misafirleri gitmek için müsaade ister ama ‘İffet ve Yedullâh biraz daha kalmalarını ister.

Kapı çalar ve komşuları Ehevân elinde helva ile gelir. Bahâre’den babasını çağırmasını ister. Yedullâh, arabayı alan Emîr’i görünce ona kızar ve kovalamaya başlar.

Misafirler gitmek için tekrar izin isterler, ancak Yedullâh kalmaları için ısrar eder. ‘İffet, her ne kadar ısrar etmemesi için kaş göz yapsa da kocasını anlamaz. Misafirler biraz daha kalmaya karar verir. ‘İffet, evde yemek için bir şey olmadığından dolayı kocasına çıkışır.

Görüntüye kavga eden komşuları Şadîke ve kocası Yûsuf gelir. ‘İffet ve kocası kavga sesine çıkarlar onları ayırmaya çalışırlar. Şadîke uyuşturucu kullanan kocasından, ağlayarak dert yanar. Onu dinleyen ‘İffet de, akşam yemeğinde pişirecek bir şeyi olmadığı için ağlamaya başlar.

‘İffet komşusu Ehevân getirdiği pirinçleri ayıklamaktadır. Yerli pirinç olduğu için, onu pişirmenin daha iyi olacağını söyler. Diğer komşusu Şadîke de biraz et getirmiştir. Bu esnada evin içinde Yedullâh misafirlerini oyalamak için şarkı söyler,

çocuklar dans eder. Şadîke, Meş Meryem'den bir tavuk vermesini ister. Meş Meryem söylenerek kümese girer ve kesilmesi için bir tane tavuk seçer. Şadîke'nin kocası tavuğu kesmek için elinde bıçakla görüntüye gelir. Meş Meryem ağlayarak tavuğunu geri alır. Ağlama sesine Şevket ve Cevâd dışarı çıkar. 'İffet onları içeriye gönderir. Bu esnada başka bir komşusu büyük bir tencere getirir. Olan biteni izleyen Emîr koşarak dışarıya çıkar ve bir arkadaşı ile birlikte görüntüye gelir. Arkadaşı anahtarla bir bakkalın kepengini açar. Emîr bakkaldan tavuk ve balık alır. Bakkaldan çıkmak üzereyken, arkadaşının babası gelir ve habersiz aldıkları şeyler için arkadaşına kızar. Emîr, adama kızmamasını, aldıklarını not ettiklerini ve ertesi gün ödeyeceklerini söyler. Adam dinlemez ve Emîr'i kovar.

Komşuları yemek hazırlıkları yapmaktadır. Evin içinde de Yedullâh misafirlerine fotoğraf albümünü göstermekte ve eski anılardan bahsetmektedir. Bahâre, babasını susturması için annesini çağırır. 'İffet, olur olmaz konuları açmaması için kocasını uyarır. Emîr komşusu Yûsuf'tan tavuk almak için para ister. Yûsuf'un çok parası yoktur. Emîr'i de alarak varlıklı olan babasının evine gider ve mutfaklarından akşam yemeği için et, tavuk, balık, sos, yoğurt gibi şeyler alır ve geri dönerler. Bu esnada yemekler de pişmektedir. Emîr ve Yûsuf getirdiklerini 'İffet'e verirler. Emîr'in arkadaşı da bakkaldan aldıklarını getirir. Herkes gördükleri yiyecekler karşısında mutlu olur. Bahâre, tekrar annesini eve çağırır. Bu kez de babasının çorapları deliktir. Kadın söylenerek kocasından yeni çorap giymesini ister. 'İffet yemeklerin başına döner. Kapı çalar ve iş konusunda konuşmak için Yedullâh'ın sinemadan iş arkadaşları gelir.

Görüntüye havuz başında balıklarla oynayan bir kedi gelir. Kedi, ani bir hareketle havuzda bulunan Bahâre'nin bir balığını yaralar. Avluda bulunanlar telaşla kimyager komşularından balığı tedavi etmesini ister. Kimyager balığa dikiş atar, herkes hayretle olanları izler.

Yemekler hazırdır. Emîr radyodan bir müzik açar, herkes mutluluk içinde ve el birliğiyle sofrayı kurar. Yemeklerden diğer komşularına ve inşaat işçilerine de ikram ederler. 'İffet, çeşit çeşit yemeklerle dolu olan sofraya bakar ve mutlu olur. Yûsuf, Şadîke ve kimyager kıyafetlerini değiştirerek, 'İffet'in evine giderler. Meş Meryem de heyecanla süslenir ve sofraya geçer. Neşe içinde yemekler yenir.

‘İffet rahatsızlanır ve kendinden geçer. Onu, hastaneye götürürler. Doktor muayene ettikten sonra taburcu eder. Evde ise kimyager ve Yûsuf bulaşıkları yıkamaktadır. ‘İffet ve yanındakiler hastaneden geri döner. Misafirler için de yataklar yapılır. Birer birer evlerin ışıkları söner ve film bu şekilde sona erer.

3.5.5. Zaman / Mekân Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Kaynak metin zaman açısından değerlendirildiğinde, olay örgüsü öğleden sonra başlayıp gece yarısına kadar devam etmektedir. Misafirlerin gelmesi, akşam yemeği, sonrasında ‘İffet’in rahatsızlanıp hastaneye götürülmesi ve gece eve geri dönmeleri kaynak metinde geçen zamanlardır. Her iki metinde de zaman belirtmek için herhangi bir ifade kullanılmamıştır. Olayların akış sırasından, okur ve izleyici geçen zamanı bilmektedir. Erek metinde zaman kavramı, misafirlerin gece yatıya kalması dışında kaynak metinle benzerlik göstermektedir.

Mekân olarak değerlendirildiğinde, hem kaynak hem de erek metinde olay genelde ev içinde ya da avluda geçmektedir. Kaynak metinde, ‘İffet’in hastaneye götürüldükten sonra, eczane aramaları esnasında sokaklardan bahsedilir. Bunun dışında olaylar ‘İffet’in evinde geçer. Erek metinde de benzer şekilde sürekli avlu ve ev içi gösterilir. Sadece Emîr’in, arkadaşının bakkalına gitmek ve diğer bir sahnede de Emîr ile Yûsuf’un yemek almak için sokağa çıktıkları görülür. Bunlar dışında erek metinde de genellikle kapalı mekân tercih edilmiştir. Hem kaynak hem de erek metinde mekânlara dair detay ve tasvir verilmemiştir. Dolayısıyla, mekân açısından da kaynak metin ve erek metin benzerlik göstermektedir.

3.5.6. Olay Örgüsü Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Kaynak metin ve erek metin ana hatları ile benzerlik göstermektedir. Eserin çalışmamıza kaynak aldığımız 16. baskısı, 1396 hş. (2017) yılında, Ney yayınları tarafından Tahran’da basılmıştır. Göstergelerarası çeviri bağlamında inceleyeceğimiz örnekler eserin belirtilen baskısından seçilmiştir. Olay örgüsü açısından, uyarlamamın türünü belirlememize yardımcı olacak örnekler de <https://www.youtube.com/watch?v=x5CK8ImIIInU> adresinden 03 Ocak-26 Mart 2021 tarihleri arasında yapılan erişimle alıntılanmıştır.

Örnek 1:

امیر آمدند. بدو برو در را باز کن! (مهمان مامان، ص. 7)

Emîr, geldiler. Çabuk koş kapıyı aç!

Olayların başlangıcı, kaynak metin ve erek metinle benzerlik göstermemektedir. Kaynak metinde *geldiler* ifadesi ile birilerinin geleceği okura sunulmuştur. Zira kimin geleceği ve gelecek kişilerden nasıl haberdar olunduğu okura verilmemiştir.

Ancak erek metinde, evin hanımı 'İffet'in, telefonda konuşma sahnesi ve sonrasında komşusuna "ziyarettime ablamın oğlu ve eşi gelecek" demesi ile izleyici misafir geleceğini ve bunların kim olduğunu anlıyor (sahne 02:23). Dolayısıyla olayların başlangıcı farklılık göstermektedir.

Örnek 2:

- پسر خاله کلید ماشینتان را بدهید. - مگر رانندگی بلدی؟ - بله می توانم ماشین جا به جاکنم. (مهمان مامان، ص. 21)

- *Teyze oğlu, arabanızın anahtarını verin. - Araba sürmeyi biliyor musun? - Evet, yerini değiştirebilirim.*

Kaynak metinde, nihayet misafirler gelmiştir. Arabalarını, park ettikleri yerden çekmeleri gerekir, Emîr kendisinin arabayı kenara çekebileceğini söyler ve anahtarı ister.

Erek metinde olay örgüsü ve diyaloglar, kaynak metinden aynen aktarılmıştır (sahne 19:10). Yönetmen-çevirmen, erek metinde geçen diyaloglara da sadık kalmıştır.

Örnek 3:

بچه ها در ژیان را باز کردند و نان و بغل پریدند بالا... ماشین پلیس آمد و از کنارشان رد شد... ما کجا داریم می رویم؟ پاک گیج شدم. (مهمان مامان، ص. 24-27)

Çocuklar Dyane model arabanın kapısını açtı ve içeri girdiler. ...Polis arabası geldi ve yanlarından geçti. ...Nereye gidiyoruz? Kafam karıştı.

Hikâyede, Emîr araba anahtarını alıp dışarıya çıkmıştır. Yoldan geçmek isteyen kamyon şoförü ile arabayı çalıştırmaya çalışır. Bir süre arabayı çalıştırmada zorluk çekse de, arabayı çalıştırır ve ileri sürmeye başlar. Duracak yer olmadığı için sokaktan çıkar. Onu gören sınıf arkadaşları zorla arabaya biner ve kendilerince eğlenirler. O esnada, polis ve ambulansla karşılaşır. Emîr'in arabayı çekme sahnesi, bu esnada geçtiği sokaklar ve insanlar, kaynak metnin üçüncü bölümünde detaylıca okura verilir.

Erek metinde ise Emîr'in araba ile olan macerası seyirciden gizlenmiştir. Emîr arabayı kenara çekmek için dışarıya çıkmış epey vakit geçmesine rağmen geri gelmemiştir. Bunun üzerine ailesi Emîr'e bakmak için dışarı çıkıp geri dönerler (sahne 20:38). Yönetmen-çevirmen kaynak metinde yer alan araba sahnesini eksiltme yöntemi ile erek metne taşımamıştır.

Örnek 4:

آوردمش. اینهم ماشینتون صحیح و سالم. آقا از من شما نصیحت هیچوقت سویچ ماشینتان را دست پسر بچه ندهید. (مهمان مامان، ص. 35)

Getirdim. İşte arabanız! Bir şeyi yok. Beyefendi, benden size nasihat, asla arabanın anahtarını çocuğun eline vermeyiniz.

Kaynak metnin beşinci bölümünde geçen olay örgüsü, erek metinde kullanılmamıştır. Kaynak metne göre Emîr'in kullandığı arabayı sokakta bir adam yardım etmek niyetiyle geri getirir.

Erek metinde ise, Emîr ağlayarak ve bir komşusunun arkasına saklanmış şekilde gelir (sahne 22:13). Arabanın eve geri nasıl geldiği izleyicilerle paylaşılmamıştır.

Örnek 5:

کجا بروید؟ تازه سر شب است. یک لقمه نان کارگری با هم می خوریم. ... من امشب نمی گذارم شما شام نخورده بروید. (مهمان مامان، ص. 45)

Nereye gidiyorsunuz? Akşam olmak üzere. Birlikte bir lokma kuru ekmeği yiyelim. ...Bu akşam yemek yemeden sizi bırakmam.

Kaynak metinden, erek metne, misafirlerin akşam yemeğine kalmaları için evin babasının ısrarı aynı şekilde uyarlanmıştır. Annenin, evde akşam yemeği için malzemenin bulunmamasından dolayı duyduğu sıkıntı ve telaş hem okura hem de izleyiciye diyaloglara da bağlı kalınarak aktarılmıştır.

Erek metinde babanın ısrarı, aslına sadık kalınarak uyarlanmıştır. Ancak bu sahneden sonra kaynak metinde olmayan bir sahne eklenmiştir. Şadîke ve kocası Yûsuf'un kavga ettikleri sahne, kaynak metinde yer almaz. Yûsuf uyuşturucu kullandığı için karısı ile kavga eder. Komşularının sakinleştirmesi ile kavgaları son bulur (sahne 28:10). Bu sahne ile yönetmen-çevirmen yoksulluğa, çaresizliğe bağımlılık ve şiddet sahnelerini ekleyerek vurgu yapmak istemiştir.

Örnek 6:

من دیوانه نیستم. بچه هام را دوست دارم. خب سر سفره مرغ نباشد چه می شود؟ (مهمان مامان، ص. 64)

Ben deli değilim. Yavrularımı seviyorum, hem sofrada tavuk olmasa ne çıkar?

Kaynak metinde dokuzuncu bölümde geçen Meş Meryem ve tavukları ile ilgili bölüm, erek metinle paralel olarak ilerlemektedir. Meş Meryem, tavuklarını çok sevdiği için onlardan birini çaresiz kalan komşusuna veremez.

Meş Meryem ile ilgili olaylar, erek metinde de aynı kalarak aktarılmıştır. Ancak bu sahneden sonra, annesini çaresiz gören Emîr, “sofrada tavuk olmasa ne olur?” diye annesine sorar. Annesi onun henüz küçük olduğunu ve anlayamayacağını söyler. Burada çocuklara biçilen “küçük olma, durumları anlamama” rolü ön plana çıkmaktadır. Yönetmen-çevirmen, İran sinemasının sık sık rol verdiği çocuk karakter kavramını bu sahnede kullanır. Emîr yaşından büyük bir olgunluk göstererek bakkalı olan arkadaşına gider ve bakkallarından yiyecek bir şeyler ister (sahne 39:50). Bu istediklerini bakkalın hesap defterine yazdırarak, aslında nasıl olgun, aktif ve çözüm odaklı bir *çocuk* olduğunu gösterir. Yönetmen-çevirmen kaynak metinde olmayan bu sahneyi ekleyerek İran sinemasında çocukların rolüne bir gönderme yapar.

Çocuk imgesi, sinemada geleceği temsil etmektedir. Çocuklar her ne kadar aktif olmak ve sorumluluk almak isteseler de ebeveynler çocukları geri plana itmektedir. Bu sahne ile yönetmen-çevirmen çocukların günlük hayatta sorumluluk üstlenmek,

ev işlerine yardımcı olmak yerine, oyun amaçlı da olsa sokaklara bırakıldıklarını göstermektedir. Ayrıca eklenen bu sahne ile sınırlı gösterilen sokaklar bir kez daha kameralara yansır.

Örnek 7: Kaynak metinde olmayıp, erek metne eklenen diğer bir sahne de, Emîr ve Yûsuf'un yiyecek bir şeyler bulmak için, Yûsuf'un babasının evine gitmesidir. Yûsuf, oldukça varlıklı ve zengin oldukları anlaşılan ailesine giderek dolaplarından et, tavuk, yoğurt gibi yiyecekler alır. Bu esnada annenin konuşmasından, oğulları Yûsuf'un evliliklerinden memnun olmadığı anlaşılır (sahne 49:30). Bu sahneler dünya sinema sahnelerinde de bulunan zengin erkek, fakir kız senaryolarını da akıllara getirir. Bir kaç sahne önce karısı ile kavga eden Yûsuf, bu sahnede ailesine karşı karısını seçmiş ve aslında karısı için varlık içinde yokluğu tercih etmiştir.

Örnek 8:

مش مريم دوید تو اتاقش. پیراهن نو چیت گل منگلی اش را پوشید. عین دختر بچه ها شده بود. (مهیمان
مامان، ص. 76)

Meş Meryem, odasına koştu. Yeni çiçekli gömleğini giydi. Tıpkı kız çocukları gibi olmuştu.

Her iki metinde de olayların sonuna gelirken, yemeklerin hazırlığı tamamlanmıştır. Kaynak metinde evin babası, komşuları Meş Meryem'i sofraya davet eder. Tüm hikâye boyunca yalnızlığı öne çıkarılan yaşlı komşu Meş Meryem, sofraya davet edildiği için çok mutlu olur ve sevinç içinde sofraya katılmak için hazırlanır.

Kaynak metinde sofraya sadece Meş Meryem'in geldiği görülür. Ancak erek metinde, sofraya tüm komşular davet edilir. Herkes şık bir şekilde hazırlanarak güle oynaya sofraya gelir. Bu esnada arka fonda verilen geleneksel İran müziği de tüm bu sevinç ve birlikteliğin kanıtı niteliğindedir (sahne 01:19:00).

Örnek 9: Kaynak metinde 'İffet rahatsızlanır ve hastaneye kaldırılır. Hastane dönüşünde ablasının oğlu eczane ararken, bir yerden dondurma alır. Bu olaydan sonra 'İffet ve ailesini evlerine bırakıp, kendi evlerine dönerler. Ancak kaynak

metinde bu dondurma sahnesi eksiltiştir. Hastaneden sonra hep birlikte eve dönerler ve misafirler için özenli ve temiz yatak açılır (sahne 01:40:00). Hikâyenin bitişi de, başlangıcı gibi iki metinde farklılık gösterir.

3.5.7. Göstergelerarası Çeviri Bağlamında Eser ve Filmin Karşılaştırılması

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından doğal, akıcı ve sade bir üslup kullanılarak yazılmış olan *Mihmân-i Mâmân*; yoksul bir aileye ansızın gelen misafirleri konu almaktadır. Hem kaynak metinde hem de erek metinde alt metne yerleştirilen bir leitmotiv dikkat çekmektedir: *evde yiyecek bir şey yok*. Tüm hikâye/senaryo bunun üzerine kurulmuştur. Roman ve film göstergelerarası çeviri bağlamında aşağıdaki örneklerle değerlendirilecektir.

Örnek 1: Olayların başlangıcı değişiklik gösterse de her iki metinde de misafirlerin geleceği telefonla bildirilmiştir. Kaynak metinde üstünde durulmayan telefon imgesi erek metinde seyirciye açık bir şekilde sunulmuştur. İletişim çağı, modernizm simgesi olan telefon, her evde yoktur. Evinde olanlar da şanslı ve nispeten durumu iyi olan kesimdir. Olayların ana kahramanı olan ‘İffet’in de evinde telefon yoktur ve komşusunun desteği ile bu eksikliğini gidermiştir. Yönetmen-çevirmen bu sebeplerden dolayı, telefon konuşmasını ekranda açıkça göstermiştir.



Kesit 1: Mehrcûyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 2:29.



Kesit 2: Mehrcüyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 5:38.

Örnek 2: Misafirlerin geleceği haberi üzerine evde bir telaş başlar. El birliği ile ortalık temizlenir. Hem kaynak metinde hem de erek metinde bu olay atlanmadan verilmiştir. Kadının evin avlusundan başlayarak ortalığı süpürmeye başlaması onun misafirlerine verdiği değeri göstermektedir. Yüzey her ne kadar süpürmeye elverişli olmasa da kadın elinden geleni yapmaktadır. Yeri toz kalkmaması için önceden sulaması da yine komşularına ve gelecek olan misafire verdiği değer bir göstergesidir. Aslan yattığı yerden belli olur atasözünde olduğu gibi kadın evinin temizliğine, avludan başlamaktadır.

Örnek 3: Baba karakteri kaynak metne göre bir mozaik fabrikasında çalışmaktadır. Erek metne göre ise sinemada çalışmaktadır ve bu yüzden evin her yerinde sinema afişleri bulunmaktadır. Adam da bazen evde sinema aktörleri gibi rol kesmektedir. Kaynak metinde farklı bir iş dalında olması, yönetmen-çevirmenin de karakteri sinemacı göstermesi, İran sinemasının halk tarafından takip edilip benimsendiğine, sinemanın bir iş dalı olduğuna bir göndermedir. Ancak, sinema ile uğraşan babanın maddi durumu kötüdür. Bu açık bir şekilde belirtilmiştir. Sinema sektörü yanı sıra, ünlü bir yönetmen olan ve özellikle İran Yeni Dalga akımının savunucularından olan Sohrâb Şehîd-i Şâliş'e değinilmiştir. İran şiiri ile sinemasını buluşturan Şâliş'in, *Tabi'ati-bi-cân* filmine açık bir şekilde yer verilmiştir. 'İffet, duvarlardaki posterleri uygun olmadıklarını söyleyerek kaldırılmasını ister. Baba ve kız, duvara asmak için yeni film afişi bakar. Kamera yakın çekimle çeşitli film posterlerini gösterir. Buradan, İran'da sinema sektörünün yaygınlaştığı ve çekilen filmlerin sayıca çok olduğu yan anlamı verilmektedir.



Kesit 3: Mehrcûyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 11:30.

Örnek 4: ‘İffet evine ilk kez gelen misafirleri için tütsü yakar. Bu olay her iki metinde de yer almaktadır, ancak kaynak metinde sadece olay anlatılmış ve üzerinde çok da durulmamıştır. İran geleneğinde yaygın olarak yer bulan buhur ya da tütsü kullanımı, dinî ve sosyal hayatın gereklerine göre şekillenmektedir. Tütsü geleneği sadece yasta değil, şenlik ve bayramlarda da uygulanmaktadır. Nazardan veya kötü ruhtan korunmak için kullanılmaktadır. Bu bağlamda ‘İffet yeni evlilerin, evine ilk kez gelmeleri sevinciyle, onların da nazardan korunması için tütsü yakmıştır. Kaynak metinde birkaç cümle ile yer bulurken, erek metinde tütsünün yakılmasından, misafirlerin başında dualarla döndürülmesine kadar kamera bu olayı izlemiş ve film sahnesine daha detaylı aktarılmıştır.



Kesit 4: Mehrcûyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 17:25.

Örnek 5: Erek metinde, ‘İffet’in komşularından, Ehevân piriç getirerek, Şadiqe bir parça et getirerek sofranın kurulmasına yardım eder. İnan mutfak ve yemek kültüründe önemli bir yeri olan piriç, hem kaynak metinde hem de erek metinde geçmektedir. Pirince dair yapılan, yerli piriç lezzetli ve daha güzeldir vurgusu ön plana çıkar. ‘İffet, kendinde olan ithal pirinci misafirlerine ikram etmek istemediği için yerli İnan pirincini tercih ediyor. Hem yönetmen-çevirmen hem de yazar, piriç imgesi üzerinden bizdeki *yerli malı yurdun malı* düşüncesini savunmaktadır.



Kesit 5: Mehrcüyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 31:14.

Örnek 6: Misafirler için Meş Meryem'in tavuklarından birini kesmek isterler ve Meş Meryem içlerinden birini seçer. Bu olay her iki metinde de bu şekilde gerçekleşmektedir. Kaynak metinde, Meş Meryem, Şadîke'nin kocasının elinde bıçağı görünce tavuğunun kesilmesine razı olmaz ve tavuğunu geri alır. Ereğ metinde ise Şadîke'nin kocası Yûsuf, elindeki bıçağı bilir, hayvana son kez musluktan su verir. Kamera bu hareketleri yakın plan çekimi ile gösterir. Hayvanın kesilmesi gibi zor bir sahnede, Yûsuf'un bu merhametli davranışı öne çıkartılır. Yönetmen-çevirmenin, birkaç sahne öncesinde hamile karısına el kaldıran, ona bağırarak uyuşturucu bağımlısı Yûsuf karakterini izleyicinin gözünde daha merhametli yapmak için bu sahneyi eklemiş olabileceği düşüncesi akıllara gelmektedir. Bu sahneden sonra Meş Meryem tavuğunu geri alır.



Kesit 6: Mehrcüyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 36:19.

Örnek 7: Kaynak metinde yer almayan diğer bir sahne, yiyecek bir şeyler almak için Yûsuf ve Emîr'in evden ayrılıp, Yûsuf'un varlıklı ailesinin evlerine gitmeleridir. Bu sahne yönetmen-çevirmen tarafından eklenmiştir. Bir tarafta yoksulluk, diğer tarafta varlık sahnelenmiştir. Karısı ile yoksul tarafta bulunan Yûsuf, hiç pişmanlık göstermeden yoksulluk tarafına geçmiş, ekmeğinin peşindedir. Ayrılmalarını isteyen, annesine karşı, karısını savunmaktadır. Yûsuf, anne ve babasının ne iş yaptığını sorması üzerine ellerini göstererek ceviz ayıkladığını söyler. Bu sahne İran toplumunda yer bulan işçi sınıfını göstermektedir. Yönetmen-çevirmen bu sahneyi ekleyerek Yûsuf'un kendi tercihleri ile mutlu olduğunu vurgulamaktadır. Belki kök ailesi onunla değildir ama karısı ve onlar için çekinmeden yardım isteyebileceği komşuları vardır ve o bu şekilde mutludur. Bu sahnede arka planda çok kısık bir şekilde klasik sanat müziği duyulmaktadır. Yoksulluk ve varlık zıtlığının görüldüğü bu sahneye eklenen müzik, diğer sahnelerde oldukça yüksek seviyede duyulan geleneksel İran hareketli müziğine karşı bir zıtlık göndermesi olarak yansımaktadır.



Kesit 7: Mehrcûyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 48:35.

Örnek 8: Kaynak metinde sofraya misafirler dışında komşularından sadece Meş Meryem davet edilir. Erek metin incelendiğinde ise, Şadîke ve kocası Yûsuf, genç kimyager, Ehevân hanım, Meş Meryem ve birkaç kişi daha sofraya davet edilmiştir. Kamera yakın plan çekimi ve arkada geleneksel İran müziği ile tüm komşuların hazırlanışını gösterir. Özenek kurulan sofraya, herkes elinden geldiğince özenli gitmek ister. Hane üyelerinin bakımlı olmaya çalışmaları, hem komşularına hem de sofraya ve gelen misafire saygıdan kaynaklanmaktadır. Takı ve giyim unsurları tek tek ele alındığında, Şadîke'nin taktığı kolye (kesit 8), kocası Yûsuf'un taktığı şapka (kesit 8), genç kimyagerin kravatu (kesit 9) ve Meş Meryem'in ayna karşısında sürdürdüğü allık (kesit 10) komşularına verdikleri bu değer ve özenin birer göstergesidir. Kaynak metinde bu kadar detay ve davet edilen bu komşular yer almamaktadır.



Kesit 8: Mehrcûyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 1:17:12.



Kesit 9: Mehrcûyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 1:17:35.



Kesit 10: Mehrcûyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 1:19:23.

Örnek 9: Kaynak metinde, iki komşusunun yardımı ile evinde ikram edecek bir şeyi bulunmayan ‘İffet, mütevazı bir sofrayı kurup misafirlerini ağırlıyor. ‘İffet’in ruh hâline dair bir bilgi okura verilmiyor. Ancak erek metinde hem komşulardan gelen yardımlar hem de sofranın ihtişamı kaynak metinden çok farklı bir biçimde sunuluyor. Yönetmen-çevirmen İran halkının misafirperverliğini, misafire duyduğu saygıyı, komşuya yardımı ve maddî manevî desteği bu şekilde izleyiciye sunmuştur. Misafirperverlik ve yardımlaşmanın abartıldığı bu sahnelerle filmin sofraya ve misafirperverlik konusunda romandan öteye geçtiği görülmektedir.



Kesit 11: Mehrcûyî, *Mihmân-i Mâmân*, 2003, 1:20:50.

3.5.8. Uyarlama Türünün Belirlenmesi

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından yazılan eser daha çok karşılıklı konuşmalara dayanan uzun bir hikâye türündedir. Yönetmen-çevirmen Mehrcûyî, hikâyenin ana konusunu alarak aynı isimle sinemaya uyarlamıştır. 15 bölümden oluşan eserin birçok bölümü eksiltilmiş ve onların yerine farklı konular eklenmiştir. Hikâyenin finalinde Kirmânî, gecenin sonunda misafirleri ve ev sahiplerini kendi evlerine ayrı şekilde gönderip okura hikâyenin burada sonlandığını veriyor. Mehrcûyî ise kaynak metinden farklı olarak misafirleri ve ev sahiplerini gece sonunda, aynı evde buluşturuyor. Yönetmen-çevirmenin bu hamlesi, filmde geçen baba karakterinin misafirlerin kendilerinde yatıya kalmaları ve ertesi gün için piknik gibi planlarında sürekli ısrarcı olmasından dolayı izleyiciye ertesi gün neler olacağına dair soru işareti bırakıyor. Dolayısıyla filmin sonunun açık bırakıldığını söyleyebiliriz. Kaynak metinden aynen alıntılanan kısımlar incelendiğinde, diyaloglar da dâhil olmak üzere kaynak metne sadık kalındığı görülmektedir. Özellikle İran geleneğinde yaygın olan ta'âruf cümleleri⁴¹⁵ erek metinde de aynı şekilde kullanılmıştır. Bu cümlelerin İran kültüründe günlük hayatta da kullanıldığı göz önünde bulundurulunca hem metnin hem de filmin günlük dil kullandığı sonucuna da varılmaktadır. Sonuç olarak Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından 2003 yılında gösterime sunulan bu eserde eklemeler ve eksiltmeler olmuştur, ancak eserde ana tema olan yoksulluk, yardımlaşma ve paylaşım duygusu, sinematik uyarlamada aynı şekilde korunmuştur. Bu sebepler göz önüne alındığında, incelediğimiz örnek serbest uyarlama (iḳtibâs-i âzâd) sınıfına girmektedir. Yönetmen-çevirmen kendi inisiyatifinde eklemeler ve eksiltmeler yaparak sadece hikâyenin ana temasını almıştır.

⁴¹⁵ İran'da kullanılan nezaket bildiren kalıp sözler. Detaylı bilgi için bk.: Ümit Gedik, "Kültürel Unsurların Çevirisinde Eşdeğerlik Sorunu: Farsça Ta'âruf Cümleleri", Ed. Esra Uluşahin, *Çeviriye Kültürel Bakış*, Nobel Yayınları, Ankara, 2020, s. 273-300.

SONUÇ

Çalışmamızda kuramsal çerçeve dâhilinde sunduğumuz göstergelerarası çeviri yöntemi sinemada, üstü örtülü olan göstergelerin ortaya çıkarılmasında yararlanılan etkili bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Göstergelerarası çeviri ile erek metin olan filmde yer alan bu üstü örtülü göstergelerin ne olduğu, nasıl oluştukları ve içerdikleri yan anlamlar ile bir iletişim dizgesi olan sinema dilinin daha iyi anlaşılması sağlanmaktadır.

Çalışmanın sonucunda; incelenen kuramsal görüşlere ve uyarlama örneklerine dayanılarak; bir edebî eserin sinemaya aktarım sürecinin, uyarlanan eserdeki tüm öğelerin seçimi ve uyarlandığı sinematografi dilinin imkânları çerçevesinde, yönetmen-çevirmen tarafından yenidenyaratma ve yenidenyazma ile gerçekleştiği neticesine varılmıştır. Bir uyarlamada kaynak alınan edebî eseri oluşturan öğeler, yönetmenin inisiyatifiyle filme dâhil edilmiş, yorumlanmış ya da eksiltilmiş olabilmektedir. Böylece uyarlama sonucunda ortaya çıkan erek metin, kaynak metinden farklı, kaynak metnin bir çeşidi niteliğinde bambaşka bir eser hâline dönüşür. Bu da Jakobson'un ortaya koyduğu göstergelerarası çeviri türü ile örtüşmektedir. Elde edilen diğer bir sonuç da uyarlamada asıl önemli olan konunun, uyarlama eserin kaynak aldığı esere olan sadakati yerine, ortaya çıkan erek metnin niteliği olduğudur. Yapılan kaynak-erek metin değerlendirmeleri neticesinde;

‘Alî Muhammed-i Efgânî tarafından İran’ın ilk sosyal romanı olarak da ün kazanan *Şovher-i Âhû Hânûm* romanı, hem kaynak metin hem de erek metin olarak toplumsal gerçekçilik anlayışını taşımaktadır. *Şovher-i Âhû Hânûm* filminde, yönetmen olan Dâvûd-i Mollâ-pûr’un inisiyatifine bağlı olarak birtakım değişiklikler yapıldığı hâlde, bu değişiklikler kaynak alınan romanın özünü bozmamış; kahramanlar, mekân ve olay örgüsünde pek çok açıdan benzerlik göstermesi sebebiyle izleyici karşısına kelimesi kelimesine uyarlama (iqtibâs-i lafz be lafz) olarak çıkmaktadır.

Ğulâm Huseyn-i Sâ’idî’nin, gerçekçi olduğu kadar hayalî, sürrealist ve sembolik tarzda yazdığı *Azâ-dârân-i Bayel* adlı eserinin dördüncü hikâyesi *Gâv* adlı erek metinde, psikolojik kavramlar, batıl inançlar, dinî kodlar ve zihinsel bir çöküşle birlikte detaylı bir şekilde işlenmiştir. *Gâv* filmi, hikâye ile pek çok açıdan benzerlik göstermektedir. Bununla birlikte yönetmen-çevirmen olayın özünü alarak, hikâyeyi

daha net, etkileyici ve anlaşılır kılmak amacıyla eklemeler yapmış ve yorumlamalarda bulunmuştur. *Gâv* filminin incelenen filmler arasında kaynak metne en sadık kalan uyarlama olduğu tespit edilmiştir. *Gâv* filmi, kaynak metinde yer alan bütün kahramanları ve hikâyeyi erek metin düzlemine taşımakta başarılı olmuştur. Yönetmen-çevirmen, kaynak metinden kopmadan ancak onun bir kopyası da olmadan yazı dilini, sinema diline aktararak özgün bir sanat eseri meydana getirmiştir. Böylece, Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından izleyiciye sadık uyarlama (iġtibâs-i vefâdâr) türünde bir film sunulmuştur.

Şâdık Hidâyet tarafından kaleme alınan *Se Ķatre Hûn* adlı eserin üçüncü hikâyesi olan *Dâş Âkol* ile okur kabadayılık ve babayiġitlik kavramlarının farkını, dile getirilmeyen bir aşkın neticesini okumaktadır. Mes'ûd-i Kîmyâyî tarafından aynı isimle sinemaya uyarlanan *Dâş Âkol* filminde de izleyici bu iki kavramı ve aralarındaki çekişmeyi görmektedir. Kîmyâyî'nin erek metne yapmış olduğu eklemeler ile niyetinin hikâyeyi kopyalamak değil, yorumlamak olduğu bu eklemelerden anlaşılmaktadır. Ortaya çıkan eser artık tamamıyla yönetmenin bakış açısını yansıtan bağımsız bir ürüne dönüşmüştür. Dolayısıyla bu eser, izleyici karşısına serbest uyarlama (iġtibâs-i âzâd) olarak çıkmaktadır.

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından diğer örneklerden farklı olarak çocuk kahramanların öne çıkarıldığı bir eser olan *Çekme*, bir diğer mukayese örneğimiz olmuştur. Yazarın hikâyede verdiği, çocukların gözünden ve onların masumiyetiyle, büyüklere örnek olacak nitelikte bir paylaşma ve yardımlaşma örneği, yönetmen-çevirmen olan Muhammed 'Âli-yi Tâlibî tarafından değiştirilmeden izleyiciye sunulmuştur. Yapılan değerlendirme sonucunda, kaynak metindeki olay örgüsü ile erek metin arasında herhangi bir aykırılık, sapma, ekleme söz konusu olmadığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla yönetmen-çevirmen tarafından izleyiciye sadık uyarlama (iġtibâs-i vefâdâr) türünde bir film sunulmuştur.

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından basit, anlaşılır ve sade bir üslup ile kaleme alınan *Mihmân-i Mâmân* eseri, yönetmen-çevirmen Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından hikâyede eklemeler ve eksiltmeler ile izleyiciye sunulmuştur. Erek metinde, kaynak metinden dâhil edilen veya çıkarılan parçalar, yönetmen-çevirmenin bakış açısına göre şekillenmiştir. Mehrcûyî'nin filmi daha etkin kılmak amacıyla yapmış olduğu bu ekleme ve eksiltmeler, ortaya çıkan erek metni kaynak metinden uzaklaştırmıştır.

Erek metin, kaynak metnin ruhuna sadık kalmadığı için seyirciye *Mihmân-i Mâmân* filmi ile serbest uyarlama (iktibâs-i âzâd) türünde bir film sunulmuştur.

İran edebiyatından ve sinemasından alınan beş eserden yola çıkılarak; modern İran edebiyatının konularını genellikle toplumsal olaylardan aldığı ve İran sinemasında, İran toplumunun kültürü ve gündelik yaşamda karşılaşılma ihtimali olan gerçekçi konuların işlendiği görülmüştür. İncelenen filmler içerisinde, edebî eserlerden alınan noktalar, yönetmen-çevirmen tarafından filmde daha etkili olarak yerinde kullanılmış, eserde ve filmde verilmek istenilen anlam, göstergeler aracılığı ile izleyiciye aktarılmıştır.



KAYNAKÇA

‘Abbâsî, Mozdâ Murâd. (1390 hş./2012). *Ro ‘yâhâtu ez Dest Nedeh*. Tahran: Bonyâd-i Sînemâ-yi Fârâbî.

‘Abbâsî, Mozdâ Murâd. (1390 hş./2012). *Vâje der Kâb, Sâhtâr-şinâsî-yi Ceryânî İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi Îrân*. Tahran: Sûre Mihr.

‘Abbâspûr, İbrâhîm. (1390 hş./2012). Der-âmedî ber Nişâne-şinâsî. *İslâm ve ‘Ulûm-i İctimâ’î*, Şomâre 5/6, 109-137.

‘Âbidînî, Hasan-i Mîr. (2002). *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I* (Çev: D. Örs). Ankara: Nüşa Yayınları.

‘Âbidînî, Hasan-i Mîr. (2002). *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı II* (Çev: H. Kırlangıç). Ankara: Nüşa Yayınları.

‘Ahmedî, Bâbek. (1390 hş./2012). *Ez Nişâne-şinâsî tâ Metn*. Tahran: Neşr-i Merkez.

‘Alî Ekberî, Nesrîn., Şehbâzî, ‘Abdulhuseyn. ve Bâvânpûrî, Mes‘ûd-i. (1395 hş./2016). Berresî ve Tahlîli Bâz-tâb-i ‘Anâsır-i İklîmî der Român-i Şovher-i Âhû Hânûm, *Mecelle-yi Muţâli ‘at-i İntikâdî-yi Edebîyât*, Şomâre 5, 1-18.

Abherî, Samâne., Müsevî, Seyyid Kâzım. ve Şefî‘i, İsmâ‘il. (1395 hş./2107). Sâhtâr-i Rivâyî-i Dâstân ve Fîlm-i Şâzdeh İhticâb. *Pejûhişi Pejûhişhâ-yi Edebîyât-i Taţbikî*. Şomâre 4, 80-115.

Akın, Ayla. (2009). Göstergibilim Araştırmalarının Çeviri Sürecine Etkisi ve Dilsel Göstergelerin Çevirmen Tarafından Alınlanması, Yüksek Lisans Tezi. *Sakarya Üniversitesi SBE*, Sakarya.

Aktaş, Cihan. (2015). *Şark’ın Şiiri İran Sineması*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Aktulum, Kubilay. (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Aktulum, Kubilay. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.

Anbarcıoğlu, Meliha. (1985). Çağdaş İran Edebiyatında Nesir. *Doğu Dilleri Dergisi*, Cilt 4, Sayı 1, 1-23.

Andrew, J. Dudley. (1984). *Concepts in Film Theory*. USA: Oxford University Press.

Andrew, J. Dudley. (2010). Büyük Sinema Kuramları (Çev: Z. Atam). İstanbul: Doruk Yayınları.

Âryenpûr, Yahya. (1387 hş./2008). *Ez Nîmâ tâ Rûzgâr-i Mâ-3*. (5. Baskı). Tahran: Zevvâr.

Asiltürk, T. Cengis. (2006). *Sinemada Şiirsel Anlatım*. Ankara: Nobel Yayıncılık.

Ateş, Ahmed. (2001). “Leylâ ile Mecnûn”. *DİA*, Cilt 7, 49-55.

Awla, Hussein Kamal ve Kasap, Fevzi. (2015). İran Sineması'nın Gelişimi Ve İran Sinemasında Abbas Kiyarüstemi Üzerine Bir İnceleme. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 8, Sayı 41, 1419-1427.

Aykın, Cemal. (1983). Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II. *Türk Dili*, Sayı 382, 482-503.

Ayvaz, Bihter. (2008). Sâdık Çûbek'in İran Kısa Öykücülüğündeki Yeri, Yüksek Lisans Tezi. *Ankara Üniversitesi SBE*, Ankara.

Azak, Seda. (2016). Samed-i Behrengî'nin “Nine Ve Sarı Cıvciv” ve Cahit Zarifoğlu'nun “Serçekuş” Öykülerindeki Ana Karakterlerin Bireyselleşme ve Toplumsallaşma Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi. *Selçuk Üniversitesi SBE*, Konya.

Bahârlû, ‘Abbâs. (1388 hş./2010). Târihçe-yi İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi Îrân. *Fârâbî*, Şomâre 64, 16-29.

Bahârlû, ‘Abbâs. (2020). *Furuğ ve Sinema* (Çev: F. Eivazi). İstanbul: Simurg Art Yayınları.

Barthes, Ronald. (2018). *Göstergebilimsel Serüven* (Çev: M. Rifat, S. Rifat) (9. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Batu, Elif. (2018). Göstergebilimsel Bir Serüven: Üç Öyküsüyle Türkçe’de Oscar Wilde, Doktora Tezi. *Yıldız Teknik Üniversitesi SBE*, İstanbul.

Bayar, Çiğdem. (2005). Çağdaş İran Edebiyatında Toplumsal Roman ve Bozorg-i Alevî'nin “Çeşmhayeş”i, Yüksek Lisans Tezi. *Ankara Üniversitesi SBE*, Ankara.

Bazin, André. (2011). *What is Cinema?* (Sinema Nedir?), (Çev: İ. Şener). İstanbul: Doruk Yayınları.

Bircan, Ufuk. (2015). Roland Barthes ve Göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi* , Yıl 13, Sayı 26, 17-41.

Bluestone, George. (1961). *Novels into Film*. USA: University of California Press.

Bordwell, David ve Thompson, Kristin. (2012). *Film Sanatı* (Çev: E. Yılmaz, E. S. Onat). Ankara: De Ki Yayıncılık.

Büker, Seçil. (1985). *Sinema Dili Üzerine Yazular*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Civelek, Makbule ve Türkay Oğuz. (2020). Göstergebilimin Kuramsal Açından İncelenmesine Yönelik Bir Araştırma. *Alanya Akademik Bakış Dergisi* , Cilt 4, Sayı 3, 771-787.

Cronin, Paul. (2018). *Abbas Kiyarüstemi ile Sinema Dersleri* (Çev: P. Arda) (2. Baskı). İstanbul: Redingot.

Cülük, Ahmet. (2018). İran İslam Devrimi ve Ulemanın Zaferi. *Güvenlik Çalışmaları Dergisi*, Cilt 20, Sayı 1, 87-103.

Çağlar, Bilgehan. (2012). Bir İletişim Biçimi Olarak Göstergebilim. *Lefke Avrupa Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* , Sayı 3/2, 22-34.

Çekici, Mitat. (2017). Sadık Hidayet'in Ferda Adlı Öyküsünün Monolog İncelemesi. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 58, 87-104.

Çetin Erus, Zeynep. (2005). *Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar: Karşılaştırmalı Bir Bakış*. İstanbul: Es Yayınları.

Çetin Erus, Zeynep. (2020). Türkiye Sinemasında Uyarlamalara Genel Bir Bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 18, Sayı 36, 583-592.

Çetin, Zeynep. (1999). Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması, Doktora Tezi. *Marmara Üniversitesi SBE*, İstanbul.

Çetinkaya, Zeynep. (2011). "Gökçen Kız Çeşmesi" Adlı Çocuk Öyküsünün Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi. *Milli Eğitim Dergisi* , Cilt 41, Sayı 192, 135-145.

Dabashi, Hamid. (2007). *Masters & Masterpieces of Iranian Cinema*. USA: Mage Publishers.

Dabaşi, Hamid. (2013). *İran Sineması: Geçmiş, Bugünü ve Geleceği* (Çev: B. Aladağ, B. Kovulmaz). İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Deely, John. (1990). *Basics of Semiotics*. USA: Indiana University Press.
- Deler, Zehra. (2012). Batı'dan Doğu'ya Modernizm Bağlamında Değişim, Anayurt Oteli ve Kör Baykuş Adlı Eserlerin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi. *Yeditepe Üniversitesi SBE*, İstanbul.
- Demir, Dursun. (2017). "Hansel ve Gretel" Adlı Masalın Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, Cilt 6, Sayı 5, 3303-3315.
- Dindar, Serhan. (2020). *Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma ve Yenidenyaratma Kavramları*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Doğan, Aymil. (2014). *Sözlü ve Yazılı Çeviri Odaklı Söylem Çözümlemesi*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Dönmez Colin, Gönül. (2004). *Women Islam and Cinema*. UK: Reaktion Books.
- Durmuş, İsmail. (2000). "İktibâs", *DİA*, Cilt 22, İstanbul.
- Efgânî, 'Alî Muhammed-i. (1344 hş./1965). *Şovher-i Âhû Hânım* (3. Baskı). Tahran: Emîr-i Kebîr.
- Efgânî, 'Alî Muhammed-i. (2017). *Ahu Hanım'ın Kocası* (Çev: M. Kanar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Emînîzâde, Sinâ. ve Bûstânî, Dâryûş-i. (1393 hş./2015). Zûrhâne ve Menâbi'i Huviyyet-yâbî-yi Ân. *Faşlnâme-yi Tovsi'a-yi İctimâ'i*, Dovre 9, Şomâre 1, 67-84.
- Enverî, Huseyn. (1382 hş./2003). *Ferheng-i Feşorde-yi Sohen*. Tahran: Sohen.
- Erkman Akerson, Fatma. (2005). *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Ertan, Gamze Gizem. (2011). Şamed-i Behrengî'nin Hikâyeciliği ve İran Çocuk Edebiyatındaki Yeri, Yüksek Lisans Tezi, *Ankara Üniversitesi SBE*, Ankara.
- Fe'âl, Peymân Hamîdî. (1388 hş./2009). "Ez Edebîyât tâ Sînemâ; ez Român tâ Fîlm. *Kitâb-i Mâh-i Edebîyât*, Şomâre 30, 3-18.
- Fe'âl, Peymân Hamîdî. (1389 hş./2010). Român ve Film: İktibâsî Sînemâ-yi Îrân ez Român-i Fârsî, Yüksek Lisans Tezi. *Allame Tabâtabâyî Üniversitesi*, Tahran.

Ġaffârî, Ferruġ. (1375 hş./1996). Sînemâ-yi Îrân, Ez Dîrûz tâ İmruz. *Îrânnâme*, Sâl 14, Şomâre 3, 343- 352.

Garber, Marjorie. (2010). *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*. USA: Routledge.

Gedik, Ümit. (2020). Kültürel Unsurların Çevirisinde Eşdeğerlik Sorunu: Farsça Ta'âruf Cümleleri. E. Uluşahin içinde, *Çeviriye Kültürel Bakış* (s. 273-300). Ankara: Nobel Yayınları.

Golârâ, Cevâd. ve Cabbârîler Hânîyeh. (1394 hş./2015). Rivâyet-şinâsî-yi Dâstânî-yi Azâ-dârân-i Bayel. *Mecmû'a-yi Maġâlêhâ-yi Dehomîn Hemâyiş-i Beyne'l-Milelî-yi Tervîc-i Zebân ve Edebiyât-i Fârsî*, Mâh 4-6 Şehrîver, 528-537.

Guiraud, Pierre. (2016). *Göstergebilim* (Çev: M. Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.

Günay, V. Doġan. (2018). *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması Kuyucaklı Yusuf*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Günay, V. Doġan. (2020). *21. Yüzyılda Göstergebilim*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.

Güneş, Ahmet. (2013). Göstergebilim Tarihi. *Humanities Sciences*, Cilt 8, Sayı 4, 332-348.

Güzelyüz, Ali. (2008). Çaġdaş İranlı Yazar Bozorg Alevî'nin Hayatı, Üslubu, Eserleri ve İki Öyküsü. *Doġu Araştırmaları*, Sayı 1, 57-74.

Hasanalizade, Aytan. (2013). Seyyid Muhammed Ali Cemâlzâde'nin Hayatı, Eserleri ve Yekî Bûd ve Yekî Nebûd Adlı Eserinin Çevirisi, Yüksek Lisans Tezi. *Seçuk Üniversitesi SBE*, Konya.

Ĥasankuli, 'Asger Asgerî. (1386 hş./2008). *Naġd-i İctimâ'î-yi Român-i Mu'âsır-i Fârsî*. Tahran: Ferzân.

Ĥayâtî, Zehrâ. Şâfî, Ĥuseyn. ve Mîrzâyî, Fernûş. (1398 hş./2020). TaĤlil-i Zamânî Rivâyî der Do Goftemânî-yi Edebî ve Sinemâyî. *Pejûhişhâ-yi 'Ulûm-i İnsânî ve Mu'tâli'at-i Ferheng-i*, Sâl 1, Şomâre 1, 99-134.

Ĥayderî, Ġolâm. (1378 hş./1999). Film-sâzân-i Nâm-âverî-yi Sînemâ-yi Îrân ve Maġâm ve Câygahî-yi Ânhâ. *Faşlnâme-yi Fârâbî*, Şomâre 32-33, 4-45.

Ĥekîmî-zâde, Nastaran. (1388 hş./2010). DiraĤt-i Golâbî. *Kitâb-i Mâh-i Honer*, Şomâre 134, 68-72.

Heris, Ali Sadidi. (2012). Modern Sinema Anlatılarının Yapısal Çözümlemesi: “İnek” Filmi Örneği, Yüksek Lisans Tezi. *İstanbul Üniversitesi SBE*, İstanbul.

Heris, Ali Sadidi. (2014). Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı. Hüseyin Köse içinde, *Kara Perde* (ss. 208-230). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Heyderî, Muhammed ‘Alî. (1395 hş./2016). *Ez Nigâhî Sînemâgerânî-yi Dehe’î 1360*. Tahran: Ruzneh.

Heyrî, Muhammed. (1395 hş./2017). *İktibâs Berây-i Filmnâme*. Tahran: Surûş.

Hidâyet, Şâdıķ. (1382 hş./2004). *Se Kaṭre Hûn*. Tahran: İntişârât-i Mecîd.

Hidâyet, Şâdıķ. (2008). *Kör Baykuş* (Çev: B. Necatigil) (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Hidâyet, Şâdıķ. (2015). *Üç Damla Kan* (Çev: M. Kanar) (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İkiz, Abdurrahman. (2015). Zeki Demirkubuz “Masumiyet” Filminin Göstergibilimsel Çözümlemesi, Yüksek Lisans Tezi. *İstanbul Arel Üniversitesi SBE*, İstanbul.

İpek, Özgür. (2014). Hayatı Kopyalamak: Abbas Kiarostami Sineması Üzerine Düşünceler. H. Köse içinde, *Kara Perde* (ss. 118-133). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İsmâ‘ilî, ‘Amîr. (1380 hş./2001). *Târîḫ-i Sînemâ-yi İrân 1308-1380*. Tahran: Gostereh.

İsti‘lâmî, Muhammed. (1354 hş./1975). *Edebîyât-i Dovre-yi Bîdârî ve Mu‘âşır*. Tahran: Tûs.

İşimtekin, Soner. (2015). Cemalzâde’nin Edebî Üslubu ve İranlı Genç Yazarlara Cevabı. *International Journal of Language Academy*, Vol 3/4, 453-470.

Jakobson, Roman. (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*.

Kâ‘idî, Şehre. (1389 hş./2000). Nigahî be Âsâr-i Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî. *Kitâb-i Mâh-i Kûdek ve Novcevân*, Şomâre 40, 20-25.

Kale, Özlem. (2010). Edebiyat ve Sinema İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 3, Sayı 14, 266-275.

Kalelioğlu, Murat. (2021). Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi. Türkiye’deki Yeri ve Önemi. *Söylem Filoloji Dergisi*, Cilt 6, Sayı 1, 189-200.

Kanar, Mehmet. (2000). “Modern İran Edebiyatı”, *DİA*, Cilt 22, İstanbul, 424-427.

Kanar, Mehmet. (2013). *Çağdaş İran Edebiyatının Doğuşu ve Gelişmesi*. İstanbul: Say Yayınları.

Kanar, Mehmet. (2016). “Büzürg-i Alevî”. *DİA*, İstanbul, 232-234.

Kanat, Fatin. (2007). *İran Sinemasında Kadın, Kadın Temsili ve Kadın Yönetmenler*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Karaman, Esra. (2017). Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce’in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Sayı 34, 25-36.

Kayaoğlu, Ersel. (2016). *Edebiyat ve Film*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.

Keskin, Ezgi. (2011). Göstergeler Arası Çeviri Örneği Olarak Sinema Uyarlamaları. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, Yıl 3, Sayı 12, 103-114.

Kına, Nurgül. (2016). Sâdık Çûbek, Natüralizmin Öykülerine Yansıması ve “Kafes” Adlı Sembolik Hikâyenin Türkçe Çevirisi. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi SBE Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 207-240.

Kırel, Serpil. (2007). İran’da Sinema. Zeynep Çetin ve Esra Biryıldız içinde, *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması* (ss. 355-417). İstanbul: Es Yayınları.

Kırel, Serpil. (2018). *Kültürel Çalışmalar ve Sinema*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Kırlangıç, Hicabi. (2009). İran Öykücülüğü. *Hece Öykü* , Sayı 33, 51-54.

Kirmânî, Hûşeng Murâdî-yi. (1395 hş./2017). *Tenûr ve Dâstânhâ-yi Dîger*. Tahran: İntişârât-i Mu‘in.

Kirmânî, Hûşeng Murâdî-yi. (1396 hş./2017). *Mihmân-i Mâmân* (16. Baskı). Tahran: Neşr-î Ney.

Kirmânî, Hûşeng Murâdî-yi. (2009). *Tandır – Koca Karga’dan Öyküler*, (Çev: N. Başçı). İstanbul: Kelime Yayınları.

Kûcî, İbrahîm Selîmî ve Cehremî, Fâtıma Sukût. (1392 hş./2014). İktibâsî-yi Beynâmetnî der Mihmân-yi Mâmân. *Edebîyât-i Taţbîkî* , Sâl 4, Şomâre 1, 155-171.

Kûçî, Şehnâz Murâdî-yi. (t.y.). Berresî-yi Tatbîkî-yi Şâhişterîn İktibâshâ-yi Edebî-yi Sînemâ-yi Êrân. ‘Abbâs Bahârlû içinde, *İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi Êrân*.

Kurtuluş, Rıza. (2016). “Cemalzâde”. *DİA*, İstanbul, 256-257.

Laleh, Abdolhossein. (2015). *Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri*. İstanbul: Dört Mevsim Yayınları.

Lezgî, Habibullah ve ‘Abbâsî, Mazdâ Murâd. (1388 hş./2010). İktibâs-i Sînemâ-yî Êrân ez Edebiyât-i Dâstânî-i Mu‘âşır. *Pejûhişhâ-yî Zebân ve Edebiyât-i Fârsî*, Sâl 46, Şomâre 1, 85-100.

Locke, John. (1975). *An Essay Concerning Human Understanding*. UK: Oxford University Press.

Mehrâbî, Mes‘ûd-i. (1371 hş./1992). *Târîh-i Sînemâ-yi Êrân*, (7. Baskı). Tahran.

Monaco, James. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev: E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Mustegâsi, Sa‘id. (1379 hş./2000). İrtibât-i Sînemâ bâ Edebiyât der Târîh-i Yek-Şad Sâle-yi Sînemâ-yi Êrân. *Fârâbî*, Şomâre 37, 127-150.

Muzafferî, Solmâz ve Kâkareş Ferhâd. (1392 hş./2014). Berresî-yi Tekâmîlî-yi Şahsiyyet der Român-i Şovher-i Âhû Hânım bâ Tekye ber Kohen-olgûhâ-yi Bîdarî-yi Gahramân-i Derûn. *Faşlnâme-yi Edebiyât-i Dâstânî*, Sâl 2, Şomâre 5, 123-145.

Naficy, Hamid. (1985). Iranian Writers, the Iranian Cinema, and the Case of “Dash Akol”. *Iranian Studies*, Vol 18, No 2/4, 231-251.

Naficy, Hamid. (2008). İran Sineması. G. N. Smith içinde, *Dünya Sinema Tarihi* (Çev: A. Fethi) (s.766-772). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Naficy, Hamid. (2011). *A Social History of Iranian Cinema- 1*. USA: Duke University Press.

Omîd, Cemâl. (1995). *Târîh-i Sînemâ-yi Êrân 1279-1357* (hş.). Tahran: Rûzene.

Omîd, Galnuş. ve Omîd, Cemâl. (1388 hş./2010). *Sînemâgerânî-yi Zen*. Tahran: İntişârât-i Niğâh.

Orhon, E. Nezh. (2014). Modern İran Sineması: Estetik ve Sosyal İmgeci Sinema Yaklaşımı. Hüseyin Köse içinde, *Kara Perde* (ss. 203-207). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Oylum, Rıza. (2019). *İran Sineması*. İstanbul: Seyyah Kitap.

Önder, Derya. (2014). Bababağı Cüzamhanesi'nden Dünyaya Kapı Açan El: Furuğ Ferruhzad. Hüseyin Köse içinde, *Kara Perde* (ss. 44-59). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Önertoy, Olcay. (1971). *İran Edebiyatında İlk Realist Roman*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Örs, Derya. (2001). Celâl Âl-i Ahmed, Hayatı, Eserleri ve Edebî Üslûbu Üzerine Bir İnceleme. *Nüsha Dergisi*, Sayı 1, 46-54.

Örs, Derya. (2001). Sâdık Hidayet'in "Üç Damla Kan"ı. *Nüsha Dergisi*, Yıl 1, Sayı 3, 201-203.

Özden, Zafer. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.

Özdoğru, Pelin. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Es Yayıncılık.

Özön, Nijat. (1981). *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Öztiñ Bağder, Duygu. (1999). Sinema Göstergebilimi. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 143-152.

Parsa, Alev Fatoş ve Akçora As, Elçin. (2021). Yeni Medyanın Postmodern Anlatımı Dijitografi: Reels Videolar. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Cilt 10, Sayı 4, 2386-2401.

Pour, Mahrokh Shirin. (2007). *Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması*. İstanbul: Es Yayıncılık.

Pûrşebânân, 'Alî-Rizâ ve 'Abdî, Mehdî. (1393 hş./2014). Nigâhî be Târîhçe-yi İktibâs-i Sînemâyî ez Mutûn-i Kilâsîkî-yi Edebîyât-i Fârsî. *Heftomîn Hemâyiş-i Pejûhişhâ-yi Zebân ve Edebîyât-i Fârsî*, 292-303.

Pûrşebânân, 'Alî-Rizâ ve Pûrşebânân, Emîr Hüseyn. (1397 hş./2019). Berresî-yi Taṭbîkî Revendî Teḥavvûlî-yi Român-i "Tengsîr"-i Şâdîk Çûbek be Fîlm-i İktibâs-i "Tengsîr"-i Emîr Nâdirî. *Faşlnâme-yi Pejûhişhâ-yi Edebîyât-i Taṭbîkî*, Şomâre 1, 132-157.

Rasûlpûr, Hüseyn. (1396 hş./2018). *Mukâtebât-i Roman Jakobson*. Tahran: Hâmûş.

Rifat, M. (2017). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1*. (6. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet. (2014). *Göstergebilimin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.

Rifat, Mehmet. (2014). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2*. (5. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rifat, Mehmet. (2018). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Roosbeh, Roohollah. (2017). Ibsen in Iranian Cinema: A Comparative Analysis of A Doll's House and Mehrjuei's Sara. *International Journal of English Language and Translation Studies*, Cilt 5, Sayı 3, 137-144.

Sâ'idî, Ğulâm Huseyn-i. (1386 hş./2007). *'Azâ-dârân-i Bayel*. Tahran: İntişârat-i Nigâh.

Sâ'idî, Ğulâm Huseyn-i. (2017). *Bayel Ağıtçıları* (Çev: M. Aras Eivazi, F. Eivazi). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Sadr, Hamid Reza. (2006). *Iranian Cinema a Political History*. London: I.B.Tauris.

Safâ, Zebîhullâh-i. (1994). *Târîh-i Edebîyât-i İrân 1-4*. Tahran: Kõknûs.

Sajjadi, Mahdi. (2016). İran Sinemasında Auteur Kuram Çerçevesinde Abbas Kiyarüstemi Sinemasının İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi. *Marmara Üniversitesi SBE*, İstanbul.

Şâlihî, Nergis-i. ve Bâbâyî, Muhammed Rızâ Hacı Âgâ. (1397 hş./2018). İktibâsî-yi Edebî der Sînemâ-yi İrân. *Costârnâme-yi Edebiyâti Taṭbikî*, Sâl 2, Şomâre 3, 103-117.

Sancar, Mustafa Kemal. (2018). Göstergebilimsel Film Çözümlemelerinin Bergsoncu Eleştirisi. *Sine Filozofî Dergisi*, Cilt 3, Sayı 6.

Saussure, Ferdinand de. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri* (Çev: B. Vardar). İstanbul: Multilingual Yayınları.

Sayın, Aylin. (2005). Türk Sinemasında Edebiyat Uyarlamaları ve Bu Uyarlamaların Toplumsal Yapıyla Etkileşimi, Yüksek Lisans Tezi. *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi SBE*, İstanbul.

Sheibani, Khatereh. (2010). Kiarostami ve Modern Fars Şiir Estetiği (Çev: S. Sönmez). *Sinecine* , Sayı 1, 97-122.

- Sığırcı, İlhami. (2017). *Göstergebilim Uygulamaları*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Sivas, Âlâ. (2012). Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl 11, Sayı 21, 527-538.
- Sosar, Ayşe. (2020). İran-Türkiye Yerli Romanlarında Zulme Başkaldırı ve İsyân Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Tengsir Ve Kuyucaklı Yusuf Örneği. *Şarkiyat Dergisi*, Cilt 12, Sayı 4, 1147-1165.
- Şafaq, Rızâzâde. (1941). *Târîh-i Edebîyât-i İrân*. Şîrâz: İntişârât-i Dânişkede-yi Pehlevî.
- Şengül, Serap. (2014). Yaşar Kemal'in İnce Memed Romanı İle Sadık Çubek'in Tengsir Adlı Romanının Karşılaştırması. *Doğu Esintileri Dergisi*, Sayı 2, 279-311.
- Tahir Gürçağlar, Şehnaz. (2014). *Çevirinin ABC'si*. (2. Baskı). Ankara: Say Yayınları.
- Tâyîfî, Şîrâd ve 'İrfânîferd, Âmine. (1399 hş./2020). Tahlîl-i Tatbîkî-yi 'Azâ-dârân-i Bayel'-i Gulâm Hüseyn-i Sâ'dî ve 'Kûrî'-yi Joze Saramagu ez Manzar-i Sembolism. *Pejûhişhâ-yi Edebiyât-i Mu'âşır -i Cihân*, Sâl 25, Şomâre 1, 77-102.
- Teksoy, Rekin. (2009). *Sinema Tarihi - 1*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Teksoy, Rekin. (2009). *Sinema Tarihi - 2*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Tokmak. Naci. (2000). Fars Edebiyatı. *DİA*, Cilt 22, 416-424.
- Tunçkol, H. Mehmet ve Güven, Özbay. (2007). Eski Doğu Sporunda Bir Kurum: Zorhâne (Zûrhâne). *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli*, Sayı 41, 235-248.
- Turbay, Merve Nur. (2019). Hûşeng Murâdî-i Kirmânî ve Hikâyeciliği, Yüksek Lisans Tezi. *Kırıkkale Üniversitesi SBE*, Kırıkkale.
- Vefa, Mihrnaz Said. (2007). İran Filmlerinde Fiziksel Mekân ve Kültürel Kimlik. R. Tapper içinde, *Yeni İran Sineması Siyaset, Temsil ve Kimlik* (Çev: K. Sarısözen) (ss. 251-269). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Whelehan, Imelda. (1999). Adaptations. Imelda Whelehan ve Deborah Cartmell içinde, *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*. USA : Routledges.
- Wollen, Peter. (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam* (Çev: Z. Aracagök ve B. Doğan) (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Yâhakkî, Muhammed Ca'fer. (1390 hş./2011). *Kulliyât-i Târîh-i Edebîyât-i Fârsî*. Tahran: Samt.

Yâhakkî, Muhammed Ca'fer. (1393 hş./2014). *Cuybâr-i Lahzehâ*. (15. Baskı). Tahran: Câmî.

Yâr-Ahmedî, La'yâ. Ferşâd, Metîn ve Takîzâdegân Ma'sume. (1389 hş./2011). Taḥlil-i Câmî'e-şinâhtî-yi Âsâr-i Mes'ûd-i Kîmyâyî, Qayser, Sefer-i Seng, Dendân-i Mâr, Solṭân ve İ'tirâz. *Câmî'e-şinâsî-yi Honer ve Edebîyât*, Şomâre 1, 197-224.

Yerdemir, Şerife. (2010). Hûşeng-i Gulşîrî'nin Modern İran Öykücülüğündeki Yeri, Yüksek Lisans Tezi. *Ankara Üniversitesi SBE*, Ankara.

Yıldız Erol, Aysel. (2020). Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma ve Yenidenyaratma Kavramları. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, Cilt 2, Sayı 2, 225-231.

Yıldız Erol, Aysel. (2021). Göstergelerarası Çeviri: İran Edebiyatından Bir Uyarılma Örneği "Mihmân-i Mâmân". *Doğu Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 23, 1-21.

Zâhidî, Tûrec. (1388 hş./2010). *Nişâne-şinâsî-yi Mûsîkî-yi Fîlm*. Tahran: Sûre Mihr.

Zirâ'atî, Nâsir. (1375 hş./1997). *Mecmû'a-yi Maḳâlât der Naḳd ve Mu'arrefî-yi Âsâr-i Dâryûş-i Mehrcûyî*. Tahran: Nâhîd.

Zulfikâr, Huseyn ve Uzunoğlu Sayın, Esengül. (2013). Hûşeng Muradi-yi Kirmânî ve Semaver Adlı Öyküsü. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 51, 271-280.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

<http://www.ibna.ir/fa/tolide/5076/> چشم هایش بزرگ علوي به فيلم تبدیل می شود (erişim 19.07.2019)

https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%81%D8%B1%D8%B2%D8%A7%D9%86_%D8%B3%D8%AC%D9%88%D8%AF%DB%8C (erişim 03.10.2021)

<https://iranicaonline.org/articles/jamalzadeh> (erişim 21.05.2019)

<https://sozluk.gov.tr/> (erişim 24.02.2019)

<https://turkgostergebilimi.com/gostergebilim-nedir/> (erişim 27.03.2021)

<https://www.adinehbook.com/gp/product/9642240654> (erişim 04.10.2021)

<https://www.gisoom.com/book/11158126> (erişim 10.10.2021)

<https://www.iranicaonline.org/articles/hedayat-sadeq-iii> (erişim 17.06.2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=DEQeIRLxaM4> (erişim 10.10.2019)

Kîmyâyî, Mes'ûd-i. (yönetmen). *Dâş Âkol* (film)

<https://www.youtube.com/watch?v=O3uqYr9ujZQ> (29.06 / 20.08. 2020)

Mehrcûyî, Dâryûş-i. (yönetmen). *Gâv* (film)

<https://www.youtube.com/watch?v=4Kcp6oXqOX0> (erişim 01.04 / 10.06. 2020)

Mehrcûyî, Dâryûş-i. (yönetmen). *Mihmân-i Mâmân* (film)

<https://www.youtube.com/watch?v=rY-XwnuFAOU> (erişim 03.01 / 26.03.2020)

Mollâ-pûr, Dâvûd-i. (yönetmen). *Şovher-i Âhû Hânûm* (film)

<https://www.youtube.com/watch?v=0okbGxzkXK8> (erişim 02.01 / 25.03.2020)

Ṭâlibî, Muhammed 'Âli-yi. (yönetmen). *Çekme* (film)

<https://www.youtube.com/watch?v=HpY2MFk8qrM> (erişim 01.09 / 12.12.2020)

DİZİN

‘

‘Abbâs Kiyârustemî, 50, 66, 71, 72, 74, 81, 87

‘Alî Muhammed-i Efgânî, 52, 71, 80

‘Azâ-dârân-i Bayel, II, VI, 59, 71, 77, 121, 122, 123, 132, 138, 252, 253

Ç

Çekme, II, VI, XVI, 62, 89, 188, 201, 208, 241, 255

D

Dâryûş-i Mehrcûyî, 66, 71, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 121, 123, 128, 138, 160, 220, 239, 241, 254

Dâvûd-i Mollâ-pûr, 80, 98, 103, 240

E

Emîr Nâdirî, 56, 71, 72, 73, 86, 87, 251

G

Gâv, II, VI, XVI, 59, 71, 77, 79, 84, 121, 123, 127, 128, 132, 138, 160, 240, 255

Gösterge, VI, XV, XVI, 22, 23, 26, 30, 31

Göstergebilim, III, VI, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 243, 245, 247, 249, 252, 253

Göstergelerarası çeviri, I, II, III, IV, VI, 18, 20, 37, 38, 39, 91, 201, 229, 240

Ġulâm Hüseyn-i Sâ‘idî, I, II, 52, 59, 60, 71, 72, 76, 77, 78, 121, 122, 128, 138, 240

H

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî, I, II, 52, 62, 76, 79, 87, 89, 188, 192, 201, 210, 211, 213, 229, 239, 241, 248

İ

iktibâs-i âzâd, 46, 187, 239, 241, 242, 241

iktibâs-i lafz be lafz, 46, 120, 240

iktibâs-i vefâdâr, 46, 160, 210, 241

M

Mes'ûd-i Kîmyâyî, 66, 71, 72, 73, 76, 84, 85, 161, 166, 187, 241, 254

Mihmân-i Mâmân, II, VI, XVI, 36, 62, 79, 211, 220, 229, 241, 249, 254, 255

R

Raḥşân Benî-İ'timâd, 66, 74, 88

Ş

Şâdık Hidâyet, I, II, 52, 53, 54, 55, 56, 85, 161, 166, 185, 241

S

Se Kaṭre Ḥûn, II, 54, 85, 161, 163, 241, 248

Sohrâb Şehîd-i Şâliş, 86, 188, 231

Ş

Şovher-i Âhû Ḥânûm, II, VI, XVI, 58, 59, 71, 80, 91, 92, 93, 98, 104, 106, 120, 240, 243, 246, 250, 255

U

Uyarlama, III, VI, 21, 22, 36, 40, 43, 44, 45, 46, 48, 76, 79, 91, 120, 160, 187, 210, 239, 254