

GÖSTERGELERARASI ÇEVİRİ: İRAN EDEBİYATINDAN BİR UYARLAMA ÖRNEĞİ “MİHMÂN-İ MÂMÂN”*

Aysel YILDIZ EROL**

Öz

Gösterge kavramı kısaca insanların birbirini ve dünyayı anlayıp, anlamlandırmaları için gerekli olan her şeydir. Göstergebilim ise, göstergeleri inceleyen, araştıran ve göstergeler üzerine çalışan bilim dalı olarak nitelendirilmiştir. 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 şeyin söz konusu olamayacağını savunmuştur.

Sinemanın gelişme dönemindeki uyarlama örneklerine baktığımızda, bunların çoğunun Avrupa kökenli olduğunu görürüz ve dünyada “sinemada edebiyat uyarlamaları” üzerine yapılmış pek çok çalışma bulunmaktadır. Ancak ülkemizde yapılan çalışmalara baktığımızda edebiyat uyarlamaları üzerine yapılan çalışmaların azlığı dikkatimizi çekmektedir. Aynı şekilde, İran sineması üzerine sınırlı sayıda çalışma yapılmıştır ve özellikle uyarlama kapsamında İran filmleri üzerine ülkemizde yapılmış bir çalışma olmadığı görülmüştür. Bu açıdan yapacağımız çalışma İran sineması ve edebiyatı arasındaki ilişkinin, göstergelerarası çeviriye dair yapılmış özgün bir çalışma olması ve bundan sonra uyarlama konusunda ülkemizde, özellikle İran sineması hakkında yapılacak olan çalışmalara bir katkı sağlaması hedeflenmektedir.

Çalışmamızda İran edebiyatında önemli bir yere sahip olan yazar, Hüşeng Murâdî-i Kirmânî’ye ait Mihmân-i Mâmân romanı tanıtılacak, sonrasında yönetmenliğini Dâryûş-i Mehrcûyî’nin yaptığı aynı isimli uyarlama film göstergelerarası çeviri bağlamında incelenecektir.

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

* Bu çalışma yazarın “Göstergelerarası Çeviri: İran Sinemasına Uyarlanan Edebi Eserler Üzerine Bir İnceleme” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

** Arş. Gör. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Mütercim Tercümanlık Bölümü, Farsça Mütercim Tercümanlık A.B.D., e-posta: aysel_yildiz888@hotmail.com

INTERSEMIOTIC TRANSLATION: AN EXAMPLE OF ADAPTATION FROM IRANIAN LITERATURE “MUM’S GUEST”*****Abstract**

Sign; in short, is everything necessary for people to understand and make sense of each other and the world. On the other hand, semiotics is defined as the branch of science that studies, researches and studies the signs. In the 1960's, Christian Metz applied semiotics theory to cinema. Metz broke new ground in the field and developed a distinctive film theory based on linguistics. He argued that there is nothing gratuitous in cinema and everything is guided, so there is no such thing as plain meaning.

When analyzed the examples of adaptations in the development period of cinema, it has seen that most of them are of European origin, and there are many studies on "literary adaptations in cinema" in the world. However, when we look at the studies conducted in our country, the scarcity of studies on literature adaptations draws our attention. Likewise, a limited number of studies have been conducted on Iranian cinema, and it has been observed that there is no study on Iranian films in our country, especially within the scope of adaptation. In this respect, this study aimed to be an original study of the relationship between Iranian cinema and literature, on the translation of the signs, and to contribute to the studies that will be carried out in our country, especially on Iranian cinema, in terms of adaptation.

*In this study, the novel *Mihmân-i Mâmân* (Mum's Guest) by the author, Hûşeng Murâdî-i Kirmânî, who has an important place in Iranian literature, will be introduced, and then the adaptation of the same name directed by Dâryûş-i Mehrcûyî will be examined in the context of intersemiotic translation.*

Keywords: *Semiotics, Intersemiotic Translation, Adaptation, Iranian Cinema, Iranian Literature.*

*** This study was produced from the author's doctoral dissertation “Intersemiotic Translation: An Examination on Literary Works Adapted to Iranian Cinema”.

Giriş

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. 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 v.b. göstergelerarasılık kavramı kapsamında incelenmeye başlanmıştır. Göstergelerarasılık kavramı ilk olarak Roman Jakobson'a ait *Essais de linguistique générale* (Genel dilbilim denemeleri) adlı eserde karşımıza çıkmaktadır (Aktulum 2011: 9-17). Roman Jakobson, üç çeşit çeviri biçiminden söz etmektedir; diliçi çeviri, (fr. traductionintralinguale), dillerarası çeviri (fr. traductioninterlinguale) ve göstergelerarası çeviri (fr. traductionintersémiotique) (1959: 233). Jakobson bu üç tür çeviriden bizim de faydalanacağımız göstergelerarası çeviriyi, dönüşüm (fr. transmutation) olarak nitelendirmiş ve dilsel göstergelerin, dilsel olmayan göstergeler aracılığı ile anlamlandırılması şeklinde bir tanımda bulunmuştur (1959:233).

Georges Molinié, göstergelerarasılık kavramı ile farklı sanatların biçembilimi ve estetiği içinden, değer eleştirisi yapmayı anlamak gerektiğini savunmuştur. Molinié'ye göre, bir sanat biçimince bir başka sanat biçiminden alınan bir unsur, yeni bir sanat biçimi içerisinde yeni bir anlam ya da değer kazanır. Buna göre göstergelerarasılık, sözselsel bir sanat biçiminin (örneğin bir roman), sözselsel olmayan başka bir sanat biçimindeki (örneğin müzik, resim) varlığı yanında türleri, farklı biçimler arası alışverişleri göstermek için de kullanılmaktadır (Aktulum 2011: 9-17).

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 bir göstergenin kendini bir yorumlayan ya da çevirmen aracılığıyla aynı ya da başka bir göstergeye aktarmasıdır. Göstergelerarası çeviri (ing. intersemiotic translation), birçok şekilde (şiir-sinema, çizgi roman-sinema, tiyatro-sinema, resim-sinema) karşımıza çıkmaktadır ancak biz çalışmamızda roman-sinema uyarlaması üzerinde duracağız.

Göstergelerarası Çeviri ve Yenidenyazma-Yenidenyaratma İlişkisi

Yazılı bir eser olan romanın, görsel gösterge sistemine dönüştürülmesinde karşımıza yenidenyazma ve yenidenyaratma aşamaları çıkmaktadır. Bu kavramlar son zamanlarda yapılan edebiyat, çeviribilim, metinlerarasılık gibi alanlarda kendini göstermektedir (Dindar 2020: 72). Aktulum, yenidenyazma kavramını, "...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" olarak tanımlamıştır (Aktulum 2014: 188). Dindar'a göre yenidenyaratma kavramı da bir şekilde ilk var olanın izini, etkisini, mesajını başka bir şekilde, fakat orijinalinden tamamen kopmadan ya da uzaklaşmadan oluşturmaktır (2020: 79). Tüm bu kavramlara göstergelerarası çeviri bağlamında bakılacak olursa, ilk evre olan yenidenyazma aşamasında; kaynak metin (roman), senarist ve yönetmeni çevirmen, senaryoyu alt-erek metin ve ortaya çıkan filmi ise erek metin olarak tanımlanabilir (Dindar 2020: 88). Roman-film uyarlaması bağlamında bakıldığında kaynak metnin anlamını saptırmamak ve aynı zamanda onu görsel bir dizgeye geçirmek için yeniden yazımı tamamlanmış senaryoyu ele alan yönetmen-çevirmen, senaryodaki olayları veya kurguyu, betimlemeleri, karakterleri doğrudan görsel bir şekilde ekrana yansıtmak için yenidenyaratma sürecinden yararlanır (Dindar 2020: 90).

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 dalıdır. 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. (Rifat 2018: 132). Ayrıca 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 (Rifat 2018: 132). Bu karma dalların ortaya çıkmış olması da göstergebilimin iletişim dizgesine sahip olan her şeye uygulanabilir olmasından kaynaklanmaktadır.

Sinema; m. 1960'lı yıllara doğru güzel sanatların geleneksel altı dalına sonradan eklenerek yedinci sanat dalı olmuştur. O yıllarda özellikle Fransa'da "Sinema Göstergebilimi" ortaya çıkmış ve son yıllarda sinema göstergebilimine karşı yoğun bir ilgi başlamıştır (Wollen 2017: 104). M. 1920'li yıllarda çağdaş göstergebilimin temellerini atan Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce'ün çalışmalarına da dayanarak Rus Biçimcileri'nin ve Fransız kuramcılarının sinema göstergebilimine katkıları büyük olmuştur. M. 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 şeyin söz konusu olamayacağını savunmuştur. Bu şekilde, filmleri dil boyutunda inceleyen bir sinema göstergebilimi doğmuştur (Batu 2018: 23). 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 (Sivas 2012: 532). Her üç kuramcı görsel göstergenin öz niteliği ve işleyiş biçimini incelemiş, sinemada yan anlamı oluşturmanın ne olduğu üzerine düşünmüştür (Sivas 2012: 532). 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 (Andrew 2010: 324). Zafer Özden film göstergebiliminin, iki soruyu yanıtlamaya çalıştığını belirtmektedir. Bunlardan birincisi: Göstergebilim filmi anlamaya ne kadar yardım edebileceği, ikincisi ise: Film deneyiminin göstergebilim sorunlarını anlamaya ne kadar yardım edebileceğidir. (Özden 2004: 141-142). Özden'e göre göstergebilimsel sinema eleştirisi kendi başına bir filmin çözümlenmesinde yeterli değildir ancak göstergebilimsel yaklaşımı kullanmaksızın bir filmin tam olarak anlaşılmasının ve eleştirilmesinin mümkün olduğunu söylemek de güçtür (Özden Bağder 1999: 144). Sinema göstergebilimi üzerine ilk çalışma m. 1964'de Christian Metz'in *Communications* dergisinin dördüncü sayısında yayınlanan *Le Cinéma: Langue ou Langage?* (Sinema: Dil mi, Dil yetisi mi?) başlıklı makalesidir (Bağder 1999: 144). Christian Metz'in çalışmalarını yakından takip eden Jean Mitry ise sinema göstergebilimiyle ilgili düşüncelerini "Göstergebilimi Sorgulamak – Dilyetisi ve Sinema" başlıklı çalışmasında paylaşmıştır (Özarslan 2016: 27).

Hûşeng Murâdî-i Kirmânî

İran sinemasında adından sıkça bahsedilen yazarlardan biri de Hûşeng Murâdî-i Kirmânî'dir. Yazar, m. 1945 yılında Kirman'da doğmuştur. Özellikle İran çocuk edebiyatında ünlü eserler vermiş bu eserlerinden bazıları da sinemaya uyarlanarak büyük başarılar elde etmiştir. Yazarın önemli çalışmalarından olan ve sinemaya da uyarlanarak ses getiren eserleri arasında *Kışşehâ-yî Mecîd* (Mecit'in Maceraları), *Mihmân-i Mâmân*

(Annenin Misafiri), *Çekme* (Çizme) yer almaktadır. Diğer eserlerinden bazıları; *Lebhend-i Enâr* (Narin Gülüşü), *Tenûr* (Tandır), *Neḥil* (Hurma Ağacı), *Murabbâyî Şîrîn* (Tatlı Reçel), *Moşt ber Pûst* (Deriye Bir Yumuruk)'dur (Kâ'idî 2001: 20-25).

Dâryûş-i Mehrcûyî

İran sinemasının ünlü yönetmenlerinden olan Dâryûş-i Mehrcûyî m. 1939 yılında Tahran'da dünyaya gelmiştir. İlkokulda sanatsal faaliyetlere ilgi duyan Mehrcûyî, sonrasında felsefe ile ilgilenmeye başlamıştır. M. 1960 yılında tahsil için Amerika'ya gitmiş ve orada felsefe lisansını tamamlamıştır (Zirâ'atî 1997: 21). Sonraki yıllarda Mehrcûyî'ye ulaşan bir yapımcı kendisinden Nizâmî Gencevî'ye ait, *Şîrîn o Ferhad* (Şirin ve Ferhad) eserinden bir senaryo yazmasını istemiştir. 120 sayfalık örnek bir senaryo ortaya koyan Mehrcûyî bu çalışması için de yeterli desteği görmemiş ve yazdığı senaryo her ne kadar dikkatleri çekse de film olarak çekilememiştir (Hayderî 1999: 21). Yine aynı yıllarda Tahran'da sinema sahibi olan Nusretullâh Munteḥab, Mehrcûyî'den James Bond tarzında bir aksiyon filmi çekmesini ister ve ondan, bu konuda hiçbir desteği esirgemez. Mehrcûyî'nin yönetmenliğini yaptığı bu filmi m. 1966 yılında *Elmâs-i 33* (33. Elmas) ismiyle gösterime girer (Zirâ'atî 1997: 134). Ancak Hollywood'un göz kandıran filmlerini taklit niteliğindeki bu çalışmasıyla Mehrcûyî istediği başarıyı yakalayamaz. *Elmâs-i 33* filminden sonra m. 1969 yılında Ğulâm Huseyn-i Sâ'idî'ye ait bir eser olan *'Azâdârân-i Bayel* (Bayel Ağtçıları) adlı kitabından uyarladığı filmi *Gâv* (İnek) ile modern İran sinemasının adeta temellerini atmıştır. Mehrcûyî uyarlama filmleri için, okumuş olduğu romanları alıntılanmadığını 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... (Laleh 2015: 367).

Mehrcûyî'nin yönetmenliğini yaptığı Hûşeng Murâdî-i Kirmânî'nin eseri olan *Mihmânî Mâmân* (*Annenin Misafiri*), 2003 yılında seyirciyle buluşmuştur. Kirmânî'nin diyalog kullanarak yazmış olduğu eser bu sebeple uyarlamayı da kolaylaştırmıştır. 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 (Kûçî ve Cehremî 2014: 162). Filmde geçen ziyafet sahnesi filmin merkezini oluşturmaktadır ve ziyafet sahneleri ile bireysellik yerini ortak paylaşım, bir arada olma duygularına bırakmaktadır. Ali Sadidi Heris, "Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı" adlı çalışmasında Mehrcûyî'nin bu sahnelerle toplumsal sınıf farklarını, husumet ve kin duygularını ortadan kaldırdığını ve izleyicisine yalnız ve bireyci bir dünyadaki unutulmuş eski değerler ile birlikteliği ve yardımlaşmayı hatırlattığını ifade etmiştir (der. Köse 2014: 228).

Dâryûş-i Mehrcûyî yukarıda bahsettiğimiz gerek İran edebiyatından gerekse dünya edebiyatından uyarlamaları dışında eserleri de elbette vardır bu eserlerinden bazıları şunlardır; *Medrese-yi kî mî Reftîm* (Gittiğimiz Okul), *İcâre-neşinhâ* (Kiracılar), *Şîrek* (Aslancık), *Hâmûn* (Hamun), *Miks* (Kurgu), *Bemânî* (Kalasın), *Santûrî* (Santurcu), *Âsemani Maḥbûb* (Sevimli Gökyüzü), *Heme Dâna* (Herkes Bilgin), *Nârencî-pûş* (Turuncu Giyimli), *Çe Hûbe kî ber-geştî* (Ne Güzel, Dönmüşsün) (Zirâ'atî 1997: 21-25).

Mihmân-i Mâmân (*Annenin Misafiri*) Romanının Tanıtımı

Hüşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından m. 1996 yılında, uzun hikâye türünde yazılmıştır. Çalışmamıza kaynak aldığımız baskısı m. 2017 yılında, Ney yayınları tarafından Tahran'da basılmıştır.

Mihmân-i Mâmân eseri, 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 okurla buluşturulmuştur. Yazar romanda, hem aile içinde hem de aile ile komşuları arasındaki yardımlaşma olgusunu ön plana çıkarmıştır.

Eser ve Filmin Karakterler Açısından Karşılaştırması

Erek metinde gösterilen kahramanların sayısı kaynak metne kıyasla daha fazladır. İzleyici ana kahraman olan anneyi, onun kocasını ve çocuklarını, eve gelen misafirleri ve yemek için ona 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; panik, 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 yapar. Arkadaşları arasında fikrine güvenilen bir kişiliktir. Hem romanda hem de filmde ev ortamındaki yaşamında arka planda görünmektedir. Daha pasif bir rodedir. Aile hayatında ağırlıklı olarak karısının sözünü dinlemektedir. Konuşmayı seven ancak, sözlerini tartmadan konuşan, neşeli ve kadercı 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 10 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 kırılmalı 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 yaşamaktadır. Evliliğinden ve hamileliğinden dolayı pişmandır. Komşu rolünde ise, her iki metinde de yardımsever ve iyi kalpli bir yapısı vardır.

Yûsuf

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 bağımlıdır 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 diğer bir karakter de tıp öğrencisi olan kimyagerdir. Diğer 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.

Mihmân-i Mâmân Romanının Özeti

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, kocasına hayıflanır. "Eğer gelenler senin misafirin olsaydı, eve şimşek gibi gelirdin" der. Kocasına kıyafetlerini değiştirip, biraz çerez almaya gitmesini söyler. Bu esnada komşuların tavukları ortalığa çıkar. Etrafi kirlenmelerinden 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. Selamlaşır, birbirlerine hal 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 anahtarı 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 yalpalır. 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. Kocasını 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. Kocasını '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. Kocasını 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 Şadike 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 nazıkçe 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 yakınır.

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-sebzî¹ sevdiğini öğrenir. Annesine söyler. Şadîke gider ve dolaplarından kûrme-sebzî çıkarır 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

¹ İran’a ait meşhur bir yemek.

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 seslenir ve onların çocukları olduğunu, tavuklarını çok sevdiğini söyler. Bir taraftan ağlayarak, diğer taraftan da söylenerek küçük bir horoz yakalar. Şadîke horozu aldığı anda 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 kafesine 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 tartışır. 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. Bahâre 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’den 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 Hâfîz’den 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.

Mihmân-i Mâmân Filminin Özeti

Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından m. 2003 yılında kaynak aldığı eser ile aynı isimle beyaz perdeye uyarlanmıştır. Renkli olarak çekilmiş olan film 107 dakikadır. Film, 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 oyuncular, Golâb Âdîne (‘İffet), Hâsan Pûrşîrâzî (Yedullâh), Pârsâ Pîrûzfer (Yûsuf), Nesrîn Muşkânî (Şadîke), ‘Alîreza Ca’ferî (Emîr), Melîkâ Şerîfînyâ (Bahâre).

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 parası ile karpuz aldığını söyler. Meş Meryem'in tavukları ortalıktadır ve 'İffet, Emîr'e onları kümise 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 kocası 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 kümise 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 bahğını 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.

Göstergelerarası Çeviri Açısından Roman 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 (şekil 1).



Şekil 1: Mehrcüyî, 2003, 02:29.

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 (şekil 2).



Şekil 2: Mehrcüyî, 2003, 05:38.

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 olduğu göndermesidir. 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 ve 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 (şekil 3). Buradan, İran'da sinema sektörün yaygınlaştığını ve çekilen filmlerin sayıca çok olduğu yan anlamı verilmektedir.



Şekil 3: Mehrcûyî, 2003, 11:30.

Örnek 4: 'İffet'in 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, dini 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 baktığımızda '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 (şekil 4).



Şekil 4: Mehrcûyî, 2003, 17:25.

Örnek 5: 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. Erek metinde ise Şadîke'nin kocası Yûsuf, elindeki bıçağı biler, hayvana son kez musluktan su verir (şekil 5). 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 bağran 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.



Şekil 5: Mehrcûyî, 2003, 36:19.

Örnek 6: 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 (şekil 6). 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.



Şekil 6: Mehrcüyî, 2003, 48:35.

Örnek 7: Kaynak metinde sofraya misafirler dışında komşularından sadece Meş Meryem davet edilir. Erek metne baktığımızda ise, Şadike 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. Özenerek 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, Şadike'nin taktığı kolye (şekil 7), kocası Yûsuf'un taktığı şapka (şekil 7), genç kimyagerin kravatu (şekil 8) ve Meş Meryem'in ayna karşısında sürdüğü allık (şekil 9) komşularına verdikleri bu değer ve özenin birer göstergesidir. Kaynak metinde bu kadar detay ve davet edilen bu komşular yer almamaktadır.



Şekil 7-8: Mehrcüyî, 2003, 1:17:12 - 1:17:35.



Şekil 9: Mehrcûyî, 2003, 1:19:23.

Örnek 8: Erek metinde, ‘İffet’in komşularından, Ehevân pirinç getirerek (şekil 10), Şadike bir parça et getirerek sofranın kurulmasına yardım eder. İran mutfak ve yemek kültüründe önemli bir yeri olan pirinç, hem kaynak metinde hem de erek metinde geçmektedir. Pirince dair yapılan, yerli pirinç lezzetli ve daha güzeldir vurgusu ön plana çıkar. ‘İffet, kendinde olan ithal pirinci misafirlerine ikram etmek istemediği için yerli İran pirincini tercih ediyor. Hem yönetmen-çevirmen hem de yazar, pirinç imgesi üzerinden bizdeki “yerli malı yurdun malı” düşüncesini savunmaktadır.



Şekil 10: Mehrcûyî, 2003, 31:14.

Örnek 9: Kaynak metinde, iki komşusunun yardımı ile evinde ikram edecek bir şeyi bulunmayan ‘İffet’, mütevazı bir sofraya 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 maddi manevi desteği bu şekilde izleyiciye sunmuştur (şekil 11). Misafirperverlik ve yardımlaşmanın abartıldığı bu sahnelerle filmin sofraya ve misafirperverlik konusunda romandan öte geçtiği görülmektedir.



Şekil 11: Mehrcûyî, 2003, 1:20:50.

Sonuç

Hûşeng Murâdî-yi Kirmânî tarafından yazılan eser daha çok karşılıklı konuşmalara dayanan uzun bir hikâyeye 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, eserinde gecenin sonunda misafirleri ve ev sahiplerini kendi evlerine gönderip, okura hikâyenin sona erdiğini sunuyor. Mehrcûyî ise, misafirleri ve ev sahiplerini aynı evde buluşturuyor. Yönetmen-çevirmenin bu hamlesi, izleyiciye ertesi gün neler olacağına dair soru işareti bırakıyor. Dolayısıyla filmin sonu açık bırakılmıştır. Kaynak metne sadık kalınarak uyarlanan kısımlar incelendiğinde, diyaloglar da dâhil olmak üzere kaynak metne sadık kalmıştır. Özellikle İran geleneğinde yaygın olan ta’âruf cümleleri erek metinde de aynı şekilde kullanılmıştır. Dâryûş-i Mehrcûyî tarafından m. 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 Farsça’da da *iktibâs-i azâd* olarak adlandırılan serbest uyarlama sınıfına girmektedir. Yönetmen-çevirmen kendi inisiyatifinde eklemeler ve eksiltmeler yaparak sadece hikâyenin ana temasını almıştır.

Sonuç olarak, ünlü yazar Hşeng Murâdî-i Kirmânî, İnan toplumunda karşılaşılabilecek bir konuyu kendine has üslubu ile z Şeklinde kaleme almıştır. Dâryûş-i Mehrcy'nin yönetmenliği ile ortaya çıkan filmde, yoksulluk konusu dramatize edilmeyip mizah bir açıdan iŐlenmiŐtir. Çalışmamızda, Roman Jakobson'ın belirlemiŐ olduğu üç eviri çeŐidinden yola çıkılarak, belirlemiŐ olduğumuz rneklem, *Mihmân-i Mmn*, göstergelerarası eviri bağlamında incelenmiŐtir. Uyarlaması yapılan eserin ne tür deĐiŐikliklere uğradığı, yapılmış olan bu deĐiŐikliklerin uyarlamayı ne Şekilde etkilediği, metne sadakat yönleri ile mukayeseli bir Şekilde ele alınmıŐ, yazar ve yönetmenin kullanmıŐ olduğu kültürel kodların yan anlamları detaylı bir Şekilde incelenmiŐtir. İncelemenin neticesinde, Mehrcy'nin eseri daha dikkat çekici kılmak için eklemelerde bulunduğu, İnan toplumunda yardımseverlik ve misafirperverlik konularının üstüne yoĐunlaŐarak eklemelerde bulunduğu dikkatleri çekmektedir.

Kaynakça

- AKTULUM, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- AKTULUM, Kubilay (2014). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Kanguru Yayınları.
- ANDREW, J. Dudley, (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, Çev Zahit Atam, İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- BATU, Elif. (2018). *Göstergebilimsel Bir Serüven: Üç Öyküsüyle Türkçe’de Oscar Wilde*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- DİNDAR, Serhan (2020). *Göstergelerarası Çeviride Yenidenyazma ve Yenidenyaratma Kavramları*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- HAyderî, Gölâm (1999). “Film Sâzan-i Nâm-Âveri Sînemâ-yi İrân ve Maqâm ve Câygahî Ânhâ”, *Faşlnâme-yi Fârâbî*.
- JAKOBSON, Roman (1959). *On Linguistic Aspects of Translation*.
- KÂ’IDÎ, Şehre. (2001). *Nigahî be Âsârî Hûşeng Murâdî-i Kirmânî*, Kitâb-i Mâh-i Kûdek ve Novcevan, 40, 20-25.
- KIRMÂNÎ, Hûşeng Murâdî-i (2017). *Mihmân-i Mâmân*, 16. bs. Tahran: Ney.
- KÖSE, Hüseyin (der.). (2014). *Kara Perde-İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- KÛÇÎ, İbrahim Selimî - CEHREMÎ, Fâtıma Sukût (2014). “İktibâsî Beynâmetnî der Mihmânî Mâmân”, *Edebîyâtî Taṭbikî*, 4 (1).
- LALEH, Abdolhossein (2015). *Modern İnan Sinemasında İnan Edebiyatının İzleri*, İstanbul: Dört Mevsim Yayınları.
- MEHRCÛYÎ, Dâryûş-i (2021). *Mihmân-i Mâmân filmi (video)*. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=x5CK8ImInU>
- ÖZARSLAN, Zeynep (2016). *Sinema Kuramları -2*, İstanbul: Su Yayınevi.
- ÖZDEN, Zafer (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- ÖZTİN BAĞDER, Duygu (1999). *Sinema Göstergebilimi*, Dilbilim Araştırmaları Dergisi, ss. 143-152.
- RİFAT, Mehmet (2018). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*, İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- SİVAS, Âlâ (2012). *Göstergebilim ve Sinema İlişkisi Üzerine Bir Deneme*, İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Yıl 11, Sayı 21, ss. 527-538.
- WOLLEN, Peter (2017). *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, 5. bs. İstanbul: Metis Yayınları.
- ZİRÂ’ATÎ, Nâsir (1997). *Mecmû’a-yî Maqâlât der Naqd ve Mu’arrifî Âsârî Dâryûş-i Mehrcûyî*, Tahran: Nâhîd.