

Bir Uyarlama Örneği Olarak “Gâvhûnî” Filminin Değerlendirmesi

Aysel YILDIZ EROL*

Öz

Dilimize Fransızcadaki *adaptation* üzerinden giren ve uyarlama olarak karşılık bulan bu terim; medyada ortaya konulmuş olan bir içeriğin gözden geçirilerek başka bir medyada yeniden gösterilmesi anlamındadır. Dünyada olduğu gibi, İran sinemasında da oldukça sık uyarlama yapılmaktadır. İncelediğimiz Gâvhûnî romanı Ca'fer Muderris Şâdîkî tarafından 1983 yılında yayımlanmış, İranlı ünlü yönetmen Behrûz Efhûmî tarafından kelimesi kelimesine bir uyarlama ile beyaz perdeye aktarılmıştır. Rüyalar, psikanalizde bireyin bilinçaltındaki düşüncelerini açıklayan ana unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir. Ayrıca edebiyatta ve sinemada önemli bir yerdedir. Ele aldığımız bu hikâyede genç bir adamın bunalımlı rüyaları üzerine bir konu işlenmektedir. Filmin öyküsü, romanın öyküsü ile birebir aynıdır. Romanda ve filmde 24 yaşında bir gencin kendi hayatından bir hikâye anlatılmaktadır. Çocukluk zamanını İsfahan'da geçiren anlatıcı beş yıldır Tahran'da yaşamaktadır. Ana kahraman, babasının ölüm haberini alınca İsfahan'a döner. Bir süre sonra da halasının kızıyla mutsuz bir evlilik yapar. Olay örgüsünde rüya ve uyanıklık durumu iç içe olduğu için, değerlendirmede psikanalitik çözümleme yöntemi seçilmiştir. Bu yöntem sadece insanlar için algılanmaktayken aksine sinema gibi çeşitli sanat dallarında ortaya konan eserler için de uygulanabilecek önemli bir yöntemdir.

Anahtar Kelimeler: İran Sineması, psikanalitik çözümleme, uyarlama, rüya, bataklık.

An Evaluation of the Movie Gavkhuni As An Adaptation Example

Abstract

This term, which entered our language through *adaptation* in French and found its equivalent as adaptation; it means that a content presented in the media is reviewed and re-shown in another media. As in the world, adaptations are made quite frequently in Iranian cinema. The novel Gavkhuni (The Marsh), which we examined, was published by Cafer Modarres Sadeghiin 1983 and was adapted to the silver screen by the famous Iranian director Behrouz Afkhami. Dreams are accepted as one of the main elements that explain the subconscious thoughts of the individual in psychoanalysis. It also occupies an important place in literature and cinema. In this story we have discussed, there is a subject about the depressed dreams of a young man. The story of the movie is exactly the same as the story of the novel. In the novel and the movie, a story from the life of a 24-year-old teenager is told. The narrator, who spent his childhood in Isfahan, has been living in Tehran for five years. The main hero returns to Isfahan when he receives the news of his father's death. After a while, he makes an unhappy marriage to his aunt's daughter. Since the dream and waking state are intertwined in the plot, the psychoanalytic analysis method was chosen for the evaluation. While this method is perceived only for people, on the contrary, it is an important method that can be applied in works produced in various branches of art such as cinema.

Keywords: Iranian cinema, psychoanalytic analysis, adaptation, dream, marsh.

Geliş/Received: 04.09.2023

Kabul/Accepted: 05.12.2023

Etik Kurul Beyanı: Bu araştırmada, anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşım bulunmadığından etik kurul onayı gerekmemektedir.

* Dr. Öğr. Üyesi. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, E-posta: ayselyildiz@kmu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5043-5753.

(Makale Türü: Araştırma Makalesi)

Giriş

Sinema, kendisinden önce var olan resim, heykel, müzik ve mimarî gibi diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde olmuştur. Ancak özellikle, anlatsal niteliklerinden dolayı edebiyat ile kurduğu bağ oldukça güçlü olmuştur. Sinema ve edebiyat arasındaki ilişki 19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlarında yedinci sanat olarak anılan sinemanın keşfi ile başlamıştır. Hikâye geleneğinin kahramanları, klasik eserlerden modern hikâye ve romanlara kadar okuyucunun hayal dünyasında varlıklarını sürdürmüşken sinema ile cisimleşmiş ve bir sanatçı sayesinde sosyal hayata aksetmiştir (Önal, 2011: 35). Sinema ve edebiyat özelinde bu iki sanatın temel benzerliği; kurmaca öyküler anlatması ve insanın temel ihtiyaçlarından biri olan öykü anlatmaya ve dinlemeye ya da izlemeye karşılık vermesidir. Kayaoğlu’na göre; edebiyat anlatma için dilin göstergelerini kullanırken; sinema ise resim dili, konuşulan dili ve beden dilini kullanmaktadır (2016: 24). Edebiyat ve sinema her ne kadar farklı iki farklı tür olsa da sinema, ortaya çıkışından günümüze kadar uyarlama yoluyla edebiyattan ilham almıştır. Birçok yazarın edebî eseri, sinemanın anlatım tekniklerine uygun olarak beyaz perdeye aktarılmıştır. Çalışmamızda, bu aktarımlara İran’dan başarılı bir yazar olan Ca’fer Muderris Şâdîkî tarafından 1983 yılında yayımlanan Gâvhûnî romanı örneklem olacaktır. Aynı adla beyaz perdeye uyarlanan Gâvhûnî filminin değerlendirmesini psikanalitik yöntem ile değerlendireceğiz. Psikanaliz kuramına dayalı film eleştirisi, filmlerin eleştirilmesinde özellikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunu bulmaya çalışmakta bunu yaparken filmlerin açık içeriğinin altında yatan kapalı içeriğini ortaya çıkarma amacındadır.

Uyarlama ve Psikanalitik Çözümleme

Dilimize Fransızcadaki *adaptation* üzerinden giren ve Latincedeki *adaptare* sözcüğüne dayanan adaptasyon (uyarlama) kelimesi, sanatta; *medyada ortaya konulmuş olan bir içeriğin elden geçirilerek başka bir medyada yeniden sergilenmesini* ifade etmektedir (Kayaoğlu, 2016: 40). Türk Dil Kurumu’na ait çevrimiçi sözlükte ise uyarlama kavramı için, *uyarlamak işi, adaptasyon, bir eseri çevrildiği dilin, konuşulduğu toplumun yaşayışına, inançlarına uydurma tanımları kullanılmıştır* (<https://sozluk.gov.tr/>).

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...* olarak geçmektedir (Enverî, 2003: 180). Yazınsal yapıtların sinemaya uyarlanmasında karşılaşılan sorun, edebî eserlerin ortaya konan birçok malzeme yığınının filmin dar çerçevesi içine yerleştirilmesinden doğmaktadır (Onaran, 2012: 13). Bu malzemelerin hangisinin filme gireceğinin, hangisinin senaryo dışı kalacağı yazınsal yapıta zarar vermeden belirlenmesi büyük bir sorundur. Onaran’a göre

seçilen malzeme olan hikâyenin, sinema diline nasıl çevrileceği de ayrı bir sorundur (2012: 14). Çünkü edebî bir eser hangi tür içinde meydana gelmişse gelsin her şeyden önce, sinemanın özelliklerine göre değil, o türün (roman, öykü, şiir...) kurallarına uygun yazılmıştır. Uyarlama serüveni tarihte ilk Melies'in filmi ile başlamaktadır. George Melies, 1902 yılında; Trip to the Moon (Aya Yolculuk) adıyla sinema tarihinin ilk bilim kurgu filmi çekmiştir (Kurt Öncel, 2008, 206). Melies, 21 dakikalık bu filmde Jules Verne ve H.G. Wells'in kitaplarından ilham almıştır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1899 yılında yazdığı Mürebbiye adlı roman ise Türk sinemasının ilk uyarlamasıdır (Çetin Erus, 2005: 22). İran'a baktığımızda; Abdu'l-Huseyn-i Sepentâ tarafından çekilen Ferhâd u Şîrîn (1935) ve Leylâ vu Mecnûn (1937) İran'da ilk uyarlama filmlerdir (Bahârlû, 2010: 9). 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.

Uyarlama bir aktarım işi olduğu için türleri de vardır. Geoffrey Wagner'in uyarlama türleri için belki de ilk sınıflandırmayı yapan kişi olduğu söylenmektedir. Wagner'e göre; aktarım, yorumlama, benzeşim adı altında üç tür uyarlama vardır (Whelehan, 1999: 8). Bir diğer uyarlama sınıflandırması Dudley Andrew'e aittir. Ona göre de üç tür uyarlama vardır bunlar: ödünç alma, kesişme, aslına sadık uyarlamadır (1984: 98-104). 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) (Şâlihî ve Bâbâyî, 2018: 107-108). İran sinemasına bakıldığında, uyarlama eserler ortaya koyan yönetmenlerin genellikle bu üç tür uyarlamadan birini tercih ettiği gözlenmiştir (Yıldız Erol, 2023: 29).

Film eleştirisi, film incelemeleri olarak adlandırılabilir olan geniş bir alan içerisinde yer almaktadır. Bir sanat yapıtı ve kültür ürünü olarak filmi, filmsel dışavurumu, söylemi, içeriği daha iyi anlama açıklama ve kültürel belleğe yerleştirme için film çözümlemeleri ve eleştirileri yapılmaktadır (Özden, 2004: 9). Film çözümlemesi ve film eleştirisi sinemanın ilk yıllarında ortaya çıkmasına rağmen, akademik bir disiplin olarak gelişmesi daha geç dönemlerde olmuştur (Özden, 2004: 13). Zafer Özden'e göre film eleştirisinin 9 yöntemi vardır bunlar: *tarihsel, auteur, göstergebilimsel, sosyolojik, ideolojik, psikanalitik, feminist, türsel* ve *gazete* eleştirisidir. Bu sınıflandırma çerçevesinde çalışmamızda Gâvâhûnî filminin psikanalitik çözümlemesini yapacağız. Psikanaliz çözümleme yöntemi zamanla sanat eserlerinde de kullanılmıştır, buna göre ilk olarak edebiyat eserlerinde, daha sonra ise sinemada kullanılmıştır. Psikanalizin sinemaya girişi, Hollywood filmlerinin Freudiyen motifleri (Freud'un kişiliğin

gelişiminde etkili olan unsurlar) içermesinden dolayı olmuştur. Bu filmler analiz edilirken ve eleştirilirken psikanalitik film eleştirisinden yararlanılmaya başlanmıştır (Künüçen, 2021: 421).Psikanaliz kuramına dayalı film çözümlemesi özellikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunu ortaya koymak ve filmlerin açık ve örtük içeriğini ortaya çıkarma amacı taşımaktadır (Özden, 2004: 179). Freud uygarlığın, insan dürtülerinin sürekli bir biçimde bastırılması üzerine kurulduğunu ifade etmektedir (Söylemez, 2014: 145). Sanatçı, içinde sakladığı bu içsel enerjiyi bir eser ortaya koyarak dışa çıkarır. Ortaya çıkarılan eserler psikanalitik kuramlara göre yorumlandığında hemen hepsinin sanatçının hayatından gizli izler taşıdığı görülmektedir. Örneğin; Munch’un *Çılgılık* tablosunda çocukluktan itibaren çektiği ailevi ve toplumsal acılar, Shakespeare’nin *Hamlet* oyununda hem kendisinin hem de dönemin İngiltere’sinin çalkantıları ve yazarın zihnindeki yansımaları görülmektedir (Söylemez, 2014: 145). Psikanalitik eleştiri yaklaşımı içinde yalnızca yönetmen değil, filmlerinin içerik malzemesi ve karakterleri psikanalitik veriler olarak değerlendirilmektedir (Özden, 2004: 180). Bu anlamda psikanalitik film eleştirisi filmlerin yalnızca bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri olarak değil, bilinçdışını da göz önüne alan bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Ayrıca filmlerin eleştirilmesinde diğer kuramsal yaklaşımların eksik bırakabileceği birçok alanı ele almış ve aynı zamanda bu yaklaşımların da üzerine inşa edilebilecekleri temellerin oluşturulmasını sağlamıştır (Özden, 2004: 180).

Psikanaliz yönteminden ayrı düşünülemez olan rüya kullanımı hem yönetmenin zihin dünyasına dair ipuçları vermesi bakımından hem de sinemaya derinlik kazandırması açısından üzerinde durulması gereken önemli bir yöntemdir (Söylemez, 2014: 156). Sinemada rüya kullanımı dünya sinemasının geçmişten günümüze kullandığı bir yöntemdir. Örneğin bu yöntem Stanley Kubrick tarafından *Gözleri Tamamen Kapalı*’da, Ingmar Bergman tarafından *Yaban Çilekleri*’nde, Aleksandra Sokurov tarafından *Anne ve Oğlu*’nda kullanılmıştır. Türk sinemasında da son yıllarda gündeme gelen bu yöntem Özer Kızıltan’ın *Takva* filminde ve Nuri Bilge Ceylan tarafından *Uzak*, *Üç Maymun* gibi birçok filmde kullanılmaya başlanmıştır (Söylemez, 2014: 156). Psikanalitik film eleştirisi filmleri yönetmenin ya da seyircinin psikolojisi bağlamında çözümlenmelerini sağlamanın yanı sıra; filmsel metnin, filmsel anlatının kurulmasını sağlayan sözleşmelerin anlaşılmasında yardımcı olmasının yanında (örneklemimiz uyarlama bir film olduğu için) yazarın ve yarattığı karakterlerin çözümlenmesine de yardımcı olacaktır.

Gâvhûnî Filminin ve Romanının Çözümlemesi

Adını, İran’ın İsfahan şehrinde geçen bir nehrin sonunda bulunan bataklıktan alan roman (Gâvhûnî), Ca’fer Muderris Şâdiqî tarafından 1983 yılında yayımlanmıştır. Roman

yazarı Şâdıķı, İsfahan'da dünyaya gelmiştir (Değirmenci, 2017: 1). Çalışmamızın bu kısmında roman ile filmin konusu çok farklı olmadığı için hikâyenin özeti tek bir başlık altında ele alınmıştır. Gâvḥûnî romanı, yönetmen Behrûz Efḥumî tarafından 2003 yılında aynı isimle beyaz perdeye uyarlanmıştır. Filmin başrol oyuncularını Behrâm Râdân, 'Ezetullâh İntizâmî, Bahâre Rahnemâ, Surûş Şihhat ve Âreş Mecîdî'dir.

Eserde hikâyenin anlatıcısı olan ana karakter dışında iki ana karakter daha vardır. Bunlardan ilki anlatıcının babası ve diğeri anlatıcının dördüncü sınıf öğretmeni Golçîn Bey'dir. Romanda yer verilen hikâye 24 bölüme ayrılmıştır. Ana kahraman aynı zamanda hikâyenin anlatıcısı olduğundan anlatıcı olarak yer alacaktır.

Birinci bölüm, romanın ve filmin kahramanı olan anlatıcı, babası, ilkokul öğretmeni Golçîn Bey ve birkaç kişinin daha nehirde yüzmeleri ile başlar. Anlatıcının babası, nehrin derinlerine gider ve orada yüzer, arkadaşı suyun o tarafında girdap olduğuna dair uyarıya da aldırmaz. Anlatıcı, babasını gözden kaybeder ne kadar arasa da bulamaz. Suyun kenarında annesinin onlara sitem ettiğini görür.

İkinci bölümde okur bu olayın anlatıcının rüyası olduğunu anlar. Anlatıcı mutfakta bulunduğu kalem kâğıtla gördüğü bu rüyayı yazar.

Üçüncü bölümde, anlatıcı kaldıkları evi anlatır. Babası bir yıl önce ölmüştür ve arada sırada babasını rüyasında görmektedir. Rüyalarını unutmamak için yazmak ister ama üşenmektedir. O gece üşenmez ve hatırladığı tüm rüyaları kaleme alır.

Dördüncü bölümde anlatıcının aklına neredeyse on yıl önce yaşanmış bir olay gelir. Babası ve kendisi hamama gitme bahanesi ile evden çıkmış nehrin kıyısına gelmişlerdir. Hamama gitme bahanesi anlatıcının annesine söylenmiş bir yalandır. Çünkü anlatıcının annesi, oğlunun ve kocasının nehre gitmelerini istememektedir. Annesine bu şekilde yalan söylerler. Anlatıcının babası terzilik yapmaktadır. Şehrin en iyi terzisi olduğu için annesi bundan etkilenmiş ve babası ile evlenmiştir. Annesi, anlatıcı dışında başka bir çocuğu olmadığı için üzüntüden ölmüştür. Babasının işleri iyi değildir. Müşterisi gittikçe azalmıştır. Genellikle anlatıcının annesi ile babası pekiyi anlaşamaz ve sık sık kavga ederler. Özellikle de nehre yüzmeye gitmeleri kavga nedenleridir. Anlatıcı ve babası bir yolunu bulur hamama gitme yalanıyla nehre yüzmeye giderler. Ancak anlatıcı suya girmemektedir, annesi hamamdan geldiklerine inansın diye sadece saçlarını ıslatmaktadır.

Beşinci bölümde anlatıcı bir anısını hatırlar.

Altıncı bölümde akşam vaktidir ve anlatıcı eline kâğıt kalem almış yine yazmaya koyulmuştur.

Yedinci bölümde anlatıcı babasının suda boğularak değil; terzi masasında çalışırken öldüğünü söyler. Anlatıcı o esnada Tahran’da bir kitapçıda çalışmaktadır. İsfahan’dan babasının ölüm haberi gelince ev arkadaşı Hamîd ile İsfahan’a gider. Cenaze işlerinden sonra halası anlatıcının İsfahan’da kalıp babasının işinin başına geçmesini ister. Birkaç gün İsfahan’da kalan anlatıcı bu esnada halasının kızı ile bir yakınlık kurar.

Sekizinci bölümde anlatıcı Tahran’daki işine bir hafta gitmediği için işten kovulmuştur. Babasının öldüğünü söyleyince müdür şaşırır. Ama yerine çoktan başka biri işe alınmıştır. Anlatıcı babasının ölümünü önemsememiştir; ancak etrafındakiler için bu önemli bir olaydır.

Dokuzuncu bölümde halasının kızı anlatıcıya onu sevdiğinden bahsettiği bir mektup yazar. Anlatıcı babasının kırkına gitmeye karar verir. Babasının ölümünden 70 gün sonra anlatıcı ve halakızı evlenirler. Balayına Tahran’a giderler ve zaman geçtikçe halakızı İsfahan’a geri dönmeyi ister.

Onuncu bölümde anlatıcı babasının İsfahan’daki terzi dükkânını işletmeye başlar.

On birinci bölümde anlatıcı İsfahan’daki hayatından sıkılmış, Tahran’a gitmeyi istemektedir.

On ikinci bölümde babası yine suya girmiştir. Anlatıcı her zamanki gibi babasının kıyafetlerinin yanında durur ve suya girmez. Babası şaka yaparak anlatıcıyı suya iter. Anlatıcı titreyerek eve gittiğinde annesine olan biteni anlatır. Bu olay babası ile son kez nehre gidişleridir. Babası bir daha anlatıcıyı nehre götürmez.

On üçüncü bölümde anlatıcı bir zamanlar babası ile gittiği nehirde kayığa binildiğini görür. Anlatıcı önce kayığa binmek ister ancak sonra vazgeçer.

On dördüncü bölümde anlatıcı, rüyasında babası ve Golçîn Bey ile kayığa bindiklerini görür. Birlikte nehrin sonundaki Gâvḥûnî denen bataklığa gitmektedirler. Anlatıcı korkar, ne kadar dil dökse de babası bataklığa gitmekten vazgeçmez. Babasını suya itmeye çalışır ama babası yerinden kıpırdamaz. Anlatıcı kafasını masanın kenarına çarpar ve uyanır.

On beşinci bölümde anlatıcı rüyasının devamını görür. Babası ile bataklığa varmışlardır ancak bataklık bir anda ağaçlarla çevrili bir göle dönüşmüştür. Anlatıcının birçok rüyasında öğretmeni Golçîn Bey de vardır.

On altıncı bölümde anlatıcı on yıldır öğretmeni Golçîn Bey’i görmediğini söyler. Golçîn bey, anlatıcının aklına gelmiştir ve anlatıcı öğretmenini görmek için eski okuluna gider. Golçîn Bey’in iki sene önce nehirde boğulduğunu öğrenir.

On yedinci bölümde anlatıcı artık İsfahan'dan sıkılmıştır. Babasının terzi dükkânı mağazaya çevrilmiştir. Rüyasında karısının, babasına, kendisinden dert yandığını görür. Mağazaya gider ve karısına, Tahran'a gideceğini orada iş bulunca kendisine haber vereceğini söyler.

On sekizinci bölümde anlatıcının kayınpederi, damadından kızını boşamasını ister.

On dokuzuncu bölümde anlatıcı Tahran'da çıkarıldığı işyeri olan kitapçıya tekrar gider. İşyerindekilere evlendiğini ve yakın zamanda karısını da yanına aldıracağını söyler. Bu esnada İsfahan'dan gelen bir mektup üzerine İsfahan'a karısını boşamaya gider. Anlatıcı ve eşi boşanır. Anlatıcının babasına ait olan mağaza eski eşine kalır.

Yirminci bölümde anlatıcı eski eşinin ailesinden bir mektup alır. Anlatıcının babasının ölüm yıldönümü yaklaşmıştır bunun için İsfahan'a gelmesini söylerler. Anlatıcı kendisini hasta hisseder. Bu bölümde anlaşılır ki beş gecedir uykusuzdur.

Yirmi birinci bölümde ansızın mutfak penceresi açılır, anlatıcı pencereyi kapatmaya kalkınca karanlıkta babasını görür. Babası anlatıcıya üşümemesi için üstüne bir şeyler giymesini söyler ve bir battaniye verir. Bu sırada ev arkadaşı gülümseyerek *günaydın* der ve babasının zaten üç dört gündür kendileri ile olduğunu söyler.

Yirmi ikinci bölümde anlatıcı hastalanmıştır. Babası, anlatıcıya iyileşeceğini söyler.

Yirmi üçüncü bölümde anlatıcı, kendisinin rüya içinde rüyada olduğunu düşünür. Babasını görür ve ona canlı olup olmadığını sorar. Birlikte dışarı çıkarlar.

Son bölümde anlatıcı ve babası bir kafeye giderler. Babası, eskiden o kafede şarkı söyleyen bir kadından bahseder. Anlatıcı, babasının ölü mü yoksa diri mi olduğunu anlamaya çalışır. Nehrin suyuna atlar ve derinlere kadar gider. Hikâye burada son bulur.

Filmin öyküsü, romanın öyküsü ile birebir aynıdır. Romanda ve filmde 24 yaşında bir gencin kendi hayatından bir hikâye anlatılmaktadır. Çocukluk zamanını İsfahan'da geçiren anlatıcı, 24 yaşındadır ve beş yıldır Tahran'da yaşamaktadır. Babası ölmüştür ve bu kötü haberi alınca İsfahan'a döner. Daha sonra da halasının kızıyla mutsuz bir evlilik yapar. Bunalıma giren anlatıcı Tahran'a geri döner ve bir müddet sonra aynı zamanda da hala kızı olan karısından boşanır. Anlatıcının rüyaları devam eder, hikâye ilk gördüğü rüya zamanına ulaşır ve yine görülen rüya şeklinde sona erer (Değirmenci, 2017: 3). Anlatıcının adı ne romanda ne de filmde geçmez. Hikâyede ve filmde iki kez anlatıcının adını sordukları sahne gelir ve ikisinde de anlatıcı *adımı soyadımı söyledim* şeklinde geçirir. Ancak okur ya da izleyici anlatıcının adını hiç bilmez. Başkahramanın yanı sıra okur veya izleyici, anlatıcının anne-babasının, eşinin adını da bilmez. Hikâye boyunca sadece, ev arkadaşları ve ilkökul öğretmeni Golçîn Bey'in adı geçer.

Buna ek olarak filmde kamera, hep anlatıcı olan başkahramanın göz seviyesindedir. Dolayısıyla izleyici, anlatıcıyı hiç görmez. Anlatıcının aynı zamanda ana kahraman olduğu eserde, olaylar neden sonuç ilişkisine dayalı gerçekçi bir arka plana sahip değildir. Anlatıcının rüyası ile başlayıp yine bir rüya ile biten hikâyede anlatıcının ne zaman uykuda olduğu ya da ne zaman uyanık olduğunun ayırımı yapmak zordur. Anlatıcı, hikâyeyi ister rüya ister gerçek olsun birinci tekil şahıs söylemiyle anlatır. Aynı şekilde filmde de kamera anlatıcının gözü seviyesindedir ve izleyici tüm hikâyeyi adeta anlatıcının gözünden izler. Hikâye, filmde ve romanda mekânsal olarak İsfahan ve Tahran’da geçer. İsfahan, anlatıcıya göre eski sur mahallelerine sahip bir şehirdir; ancak Tahran, yeni dükkânlar ve sokaklarla dolu modern bir şehirdir. Hikâyede doğa ve mekân unsurları sembolik bir şekilde, detaylı ve sıkça kullanılmıştır. Özellikle nehir, yani su imgesinin ana karakterin yaşamında önemli bir rolü vardır. Bu öğeler sıklıkla kullanıldığından okuyucu ve izleyicinin zihninde yer edinir. Bu romanın önemi, iki yönlü bir üslup taşıması ayrıca eski ve yeni geleneklerin bir karışımı olması ve klasik hikâye üslubuna ek olarak, Batı tarzı roman yazımını da içermesidir (Mubâşerî ve Dervîşî, 2016: 35). Ancak hikâyeye, genele bakıldığında sade ve akıcı bir üslupla kaleme alınmıştır. Hikâyeyi karmaşıklaştıran konunun kendisi ve anlatıcının ne zaman uykuda ne zaman uyanık olduğunun net olamayışıdır. Romanda yer alan diyaloglar filmde de aynen korunmuştur. Bunun yanı sıra olay örgüsü de değiştirilmeden filme aktarılarak tam anlamıyla kelimesi kelimesine bir uyarlama yapılmıştır. Okur, romanda okuduğu satırların aynısını çok az bir değişiklik ve bazen de hiçbir değişiklik olmadan filmde duymaktadır. Dolayısı ile film sanki bir sesli kitap niteliğindedir. Bu tür bir uyarlamanın başarılı olup olmadığı da tartışılır.

Sonuç

Film çözümlerinde belirli bir kuram ele alınarak yapılan değerlendirmeler filmin normal okunmasında dikkate almadığımız ve göremediğimiz tarafların görülmesini sağlamaktadır. Bu sebeptendir ki çalışmamızda psikanalitik değerlendirmeye yer verdik.

İran’da bilindik psikanalitik roman yazarlarından olan Ca’fer Muderris Şâdîkî tarafından kaleme alınan hikâye, yirmi dört yaşındaki bir gencin içsel ve zihinsel mücadelelerinin anlatısıdır. Romanda ikili diyaloglara yer verilmiştir. Benzer şekilde uyarlama filmde de sıkça karşılıklı konuşmalar bulunmaktadır. İlk başlarda anlatıcı rüya gördüğünün farkındadır ve ne zaman isterse rüyadan uyanabileceğini bilmektedir. Ancak hikâyenin sonlarına doğru anlatıcı rüyada olduğunun farkında değildir. Zihinsel bunalımı kendisini ele geçirmiştir. Anlatıcı rüyadadır ancak o, uyanık olduğunu düşünmektedir. Rüya, adeta gerçekle yer değiştirmiştir. Anlatıcı rüyadan uyanmayı da başaramaz. Babasına karşısevgi ve nefret arasında kalır. Bir yandan babasının ölmesini dilerken, diğer yandan gönüllü olarak babasının yanında

olduğunu söyler. Anlatıcının evliliğine dair yaşadıkları, kısa süre sonra davranışlarına ve karısıyla olan ilişkilerine yansır ve evliliğini devam ettiremez. Sonunda, rüya ile uyanıklık arasında bir hâlde, öldüğü kesin olan babasıyla birlikte bir nehre gider. Nehirde başlayan hikâye nehirde son bulur. İran edebiyatının psikanalitik yazarı olan Şâdıkî'nin aynı adlı eserinden uyarlanan Gâvḥûnî filminin psikanalitik açıdan birçok malzeme barındırdığı görülmüştür.

Yazar Katkıları: Metnin tamamı tek yazar tarafından oluşturulmuştur.

Çıkar Beyanı: Bu çalışmada çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynakça

- Andrew, D. (1984). *Concepts in film theory*, Oxford University Press.
- Bahârlû, 'A. (2010). Târiḥçe-yi iktibâsî-yi edebî der sînemâ-yi îrân, *Fârâbî*, 64, 16-29.
- Değirmenci, N. (2017). Cafer müderris sâdıkî'nin gâvḥûnî romanının tahlili, *Şarkiyat Mecmuası*, 31, 1-13.
- Enverî, H. (2003). *Ferheng-i feşorde-yi soḥen*, Tahran: Soḥen.
- Erus, Z. Ç. (2005). *Amerikan ve Türk sinemalarında uyarlamalar: karşılaştırmalı bir bakış*, İstanbul: Es Yayınları.
- F. Sakallı, (2011). (Ed). *Edebiyat ve sinema*, İstanbul: Hat Yayınevi.
- <https://sozluk.gov.tr/>
- Kayaoğlu, E. (2016). *Edebiyat ve film*, İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Kurt Öncel, G. (2008). Romandan sinemaya uyarlama örneği olarak “mutluluk”, *Marmara İletişim Dergisi*, 13 (13), 205-213.
- Künüçen, H. H. ve Yankı Köksal, N. (2021). Psikanalitik eleştiri yaklaşımı ile bir film okuması: black swan, *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13, 419-439.
- Mubâşerî M. ve Dervîşî, F. (2016). Naḳdi kohen olgûyî românı “gâvḥûnî”, *Gerdhemâyî Serâserî Encumenî Tervîci Zebân Ve Edeb-i Fârsî-yi Îrân*, 34-55.
- Onaran, A. Ş. (2012). *Sinemaya giriş*, 2. Basım, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi*, 2. Baskı, Ankara: İmge Yayınları.
- Şâlihî, N. ve Bâbâyî, M. (2018). İktibâsî-yi edebî der sînemâ-yi îrân. *Costârnâme-yi Edebiyâtî Taṭbîkî*, 2 (3), 103- 117.
- Söylemez, Y. S. (2014). Türk sinemasında rüya gerçeği: Semih Kaplınoğlu ve Yusuf Üçlemesi, *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11 (25), 143-157.
- Whelehan, I. (1999). “Adaptations”, Ed. Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, *Adaptations: From text to screen, screen to text*, Routledges,
- Yıldız Erol, A. (2023). *Göstergelerarası çeviri bağlamında İran uyarlama sineması*, Ankara: Pegem Akademi Yayınları.